

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História

SARA TATIANE DE JESUS

**OS ARTISTAS LOMBARDOS: DINÂMICAS COLABORATIVAS EM MILÃO NO
SÉCULO XV-XVI NA CORTE SFORZESCA**

BELO HORIZONTE

2024

SARA TATIANE DE JESUS

**OS ARTISTAS LOMBARDOS: DINÂMICAS COLABORATIVAS EM MILÃO NO
SÉCULO XV-XVI NA CORTE SFORZESCA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Magno Moraes Mello

BELO HORIZONTE

2024

709.45	Jesus, Sara Tatiane de.
J58a	Os artistas lombardos [manuscrito] : dinâmicas colaborativas em
2024	Milão no Século XV-XVI na Corte Sforzesca / Sara Tatiane de Jesus. - 2024.
	162 f. : il.
	Orientador: Magno Morais Mello .
	Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
	Inclui bibliografia
	1.História – Teses. 2. Arte italiana – História - Teses. 3. Artistas italianos –Séc. XV-XVIII – Teses. I. Mello, Magno Morais. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III.Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Os Artistas Lombardos: Dinâmicas Colaborativas em Milão no Século XV-XVI na Corte Sforzesca"

Sara Tatiane de Jesus

Dissertação aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Magno Moraes Mello - Orientador
UFMG

Profa. Dra. Maria Cristina Louro Berbara
UFRJ

Prof. Dr. Cassio da Silva Fernandes
UNIFESP

Prof. Dr. Marcos Felipe de Brum Lopes
Instituto Brasileiro de Museus

Belo Horizonte, 21 de março de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Magno Moraes Mello, Professor do Magistério Superior**, em 21/03/2024, às 18:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Cristina Louro Berbara, Usuário Externo**, em 22/03/2024, às 15:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cássio da Silva Fernandes, Usuário Externo**, em 12/04/2024, às 08:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Felipe de Brum Lopes, Professor(a)**, em 13/04/2024, às 11:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **3085098** e o código CRC **F094D070**.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de começar agradecendo ao Programa de Pós-Graduação pelo apoio e oportunidade ao longo desses últimos dois anos. Também sou grata pelo financiamento da Fapemig, sem o qual esta pesquisa não teria sido possível. Ao apoio financeiro da Capes, para que eu pudesse realizar uma visita de campo ao Masp e ter acesso à reserva técnica do museu. Estendo meus mais sinceros agradecimentos ao professor Dr. Magno Moraes Mello, por ter aceitado orientar este tema tão complexo, o qual, muitas vezes, foi alvo de negativas por parte de outros professores e departamentos devido à sua temática pouco conhecida no Brasil. Graças ao seu apoio e conselhos, consegui realizar essa pesquisa com excelência. Quero agradecer também ao professor Dr. Marcos Brum Lopes, que me orientou na melhor forma de empregar determinados conceitos históricos e que participou da minha qualificação. Ao professor Dr. Cássio Fernandes, cujo trabalho excepcional venho acompanhando há alguns anos, e que muito me aconselhou e participou da minha qualificação. À minha amiga de pesquisa Bianca de Cássia Begliomini, que, por meio de longos áudios, mensagens e arquivos, fez com que eu me sentisse acompanhada nesse debate complexo sobre Leonardo da Vinci e seu ateliê. Ao meu eterno mestre, João Ricardo Ferreira Pires, a quem eu considero o “culpado” de tudo, pois me incentivou desde o primeiro período na graduação, com atenção, respeito e sabedoria. Sem sua confiança em mim e em minha pesquisa, teria sido impossível chegar até aqui.

No mais, agora gostaria de aprofundar meus agradecimentos à mulher mais importante da minha vida, que, com muita dedicação e perseverança, em meio a inúmeros obstáculos, conseguiu criar sozinha duas filhas enquanto trabalhava como faxineira. Sacrificando seus sonhos, corpo e alma para garantir às filhas o mínimo de dignidade. Incontáveis foram os pisos que ela limpou para que eu cursasse uma faculdade e me tornar a primeira de minha família a ter um curso superior. Obrigada Maria Helena de Jesus Santos, por sacrificar seus sonhos para que eu pudesse sonhar. Tudo o que fiz foi para honrar seu esforço e ser merecedora das portas que a senhora abriu para mim por meio de tantos sacrifícios pessoais.

Por fim, quero agradecer ao meu melhor amigo, que desde a graduação me acompanhou, me ajudando em todos os aspectos da minha vida, tanto financeiros quanto emocionais. Sempre demonstrando muito respeito, paciência e empolgação com todos os meus projetos, colocando meus sonhos e objetivos como se fossem os deles. Nunca pedindo nada em troca, apenas apoiando e sendo essa pessoa à qual eu agradeço a Deus todos os dias por estar ao meu lado. Obrigada Roger Gontijo, por compartilhar sua existência e por ser meu parceiro de luta e de

vida. Eu precisaria viver mil vidas para retribuir metade do que você fez por mim ao longo desses anos.

*“A história de todas as culturas é a história do
empréstimo cultural”*

Edward Said

RESUMO

A pesquisa a seguir tem como propósito elucidar a contribuição imagética da arte lombarda renascentista no período Sforzesco para além da figura histórica de Leonardo da Vinci, assim como problematizar uma narrativa historiográfica que privilegia certos agentes históricos em detrimento de outros, sem levar em consideração as singularidades culturais presentes na região da Lombardia, em especial na cidade de Milão no final do século XV e início do XVI. Este trabalho também visa compreender as particularidades presentes na obra de cada artista intitulado “leonardiano” a fim de entender a pintura lombarda fora da ótica davinciana, que por séculos estigmatizou e rotulou esses artistas e suas produções como menos relevantes. Portanto, espera-se que, a partir desta pesquisa, um novo olhar seja posto sobre esses artistas lombardos, levando em conta o seu contexto histórico-cultural a fim de possibilitar um entendimento um pouco mais sobre Marco d'Oggiono; Giovanni Antonio Boltraffio; Gian Giacomo Caproti; Ambrogio de Predis; Andrea Solario; Bernardo Zenale; Cesare da Sesto; Bernardino Luini; Giampietrino; Francesco Melzi; Cesare Magni.

Palavras-chaves: Arte Lombarda; Leonardo da Vinci; Leonardianos; Renascimento Lombardo; Período Sforzesco.

ABSTRACT

The following research aims to elucidate the imagery contribution of Lombard Renaissance art in the Sforzesco period beyond the historical figure of Leonardo da Vinci, and problematize a historiographical narrative that privileges certain historical agents to the detriment of others, without taking into account the cultural singularities present in the Lombardy region, especially in the city of Milan in the late 15th and early 16th centuries. This work also aims to understand the particularities present in the work of each artist entitled “Leonardesque”, in order to understand Lombard painting outside the Vincentian perspective, which for centuries stigmatized and labeled these artists and their productions as less relevant. Therefore, it is hoped that with this research, a new perspective will be applied on these Lombard artists, taking into account their historical-cultural context, so that we can understand a little more about: Marco d'Oggiono; Giovanni Antonio Boltraffio; Gian Giacomo Caproti; Ambrogio de Predis; Andrea Solario; Bernardo Zenale; Cesare da Sesto; Bernardino Luini; Giampietrino; Francesco Melzi; Cesare Magni.

Solario; Bernard Zenale; Cesare da Sesto; Bernardino Luini; Giampietrino; Francesco Melzi; Cesare Magni.

KEYWORDS: Lombard Art; Leonardo da Vinci; Leonardesque; Lombard Renaissance; Sforzesco Period.

LISTA DE FIGURAS

IMAGEM 1 - <i>Stylus, pinpointing, leadpoint</i>	37
IMAGEM 2 - <i>Anunciação</i> (1473-1475), por Leonardo da Vinci.....	38
IMAGEM 3 - Foto ilustrativa da <i>Santa Ceia</i>	44
IMAGEM 4 - A mão esquerda de São Bartolomeu na <i>Última Ceia</i> (1515), por Cesare da Sesto	45
IMAGEM 5 - A mão esquerda de São Tomás na <i>Última Ceia</i> (1515), por Cesare da Sesto....	46
IMAGEM 6 - <i>A horse's head</i> c. (1510-15), por Cesare da Sesto	47
IMAGEM 7 - <i>Maximiliano I</i> , por Ambrogio de Predis.....	50
IMAGEM 8 - <i>Mona Lisa</i> antes da restauração (1507-1516), workshop de Leonardo da Vinci	57
IMAGEM 9 - <i>Mona Lisa</i> após a restauração (2011-2012), workshop de Leonardo da Vinci .	58
IMAGEM 10 - <i>Allegory of Girolamo Casio</i> (1500), por Giovanni Antonio Boltraffio.....	105
IMAGEM 11 - Giovanni Antonio Boltraffio	107
IMAGEM 12 - Reconstituição pormenorizada do retábulo do altar que incorpora a Virgem dos Rochedos, segundo Malaguzzi-Valeri	112
IMAGEM 13 - <i>Um anjo de vermelho com um alaúde</i> , por Giovanni Ambrogio de Predis...	113
IMAGEM 14 - <i>Um anjo em verde com um Vielle</i>	114
IMAGEM 15 - <i>A Lamentação sobre o Cristo morto</i> (1507-1509), por Andrea Solario.....	120
IMAGEM 16 - <i>Déploration sur le Christ mort</i> (1509), por Andrea Solario.....	121
IMAGEM 17 - <i>A Man with a Pink</i> (1495), por Andrea Solario.....	123
IMAGEM 18 - <i>Salomé</i> (1512-1516), por Cesare da Sesto.....	132
IMAGEM 19 - <i>Salome with the Head of Saint John the Baptist</i> (1507-1509), por Andrea Solario.....	135
IMAGEM 20 – <i>Salomé</i> , por Giampietrino	136
IMAGEM 21 - <i>Salomé with the head of John the Baptist</i> (1515-1525), por Bernadino Luini	138

LISTA DE TABELAS:

TABELA 1 - Duques de Milão e datas de Governança	67
TABELA 2 - Locais percorridos pelos artistas Lombardos	79
TABELA 3 - Locais onde Leonardo viveu e trabalhou.....	86
TABELA 4 - 3 fases de acordo com a presença de Leonardo em Milão	97

TABELA 1: Contém a linha de sucessão de Duques de Milão, assim como as datas de sua governança e manutenção de poder. Por meio dessa tabela, podemos verificar a instabilidade à qual Ludovico Sforza e seus predecessores passaram em meio ao cenário de guerra.

TABELA 2: Contém dados referentes aos locais visitados pelos artistas lombardos. Essas informações foram levantadas por meio de bibliografias e sites dos museus que expõem as obras dos pintores.

TABELA 3: Contém as datas e locais onde Leonardo da Vinci residiu durante toda sua vida. Os dados inseridos nessa tabela têm como base o livro biográfico de Walter Isaacson (2017). Os pontos destacados em dourado são os períodos nos quais esta pesquisa se debruçou.

TABELA 4: Contém as fases do Leonardismo. Nela, os nomes dos artistas que tiveram contato com Leonardo da Vinci estão dispostos de acordo com os períodos ao qual Leonardo residiu em Milão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 RENASCIMENTO E SUAS CONTRADIÇÕES	16
1.1 Economia, mobilidade social e religião no Renascimento	21
1.2 Renascimento e renascimentos	28
1.3 Ateliê colaborativo no renascimento italiano: considerações acerca da dinâmica criativa dos artistas lombardos no século XVI	32
1.4 Ateliê de Leonardo da Vinci em Milão	40
1.5 A academia de Leonardo que nunca existiu	54
2 PERÍODO SFORZESCO: A ÉPOCA DE OURO MILANESA	60
2.1 O fim da governança de Francisco I e a ascensão de Galeazzo e Gian Galeazzo Sforza	67
2.2 Ludovico Sforza e a arte como ferramenta de legitimação	71
2.3 Êxodo cultural e a dispersão artística em Milão no século XVI	77
3 A FABRICAÇÃO DO GÊNIO	83
3.1 Artista ou semideus? Uma reflexão sobre a divinização de personagens históricos a partir de Giorgio Vasari	88
3.2 O gênio	92
3.3 Primeira fase do Leonardismo Lombardo: Marco D'Oggiono	96
3.4 Giovanni Antonio Boltraffio	102
3.5 Ambrogio de Predis (1455-1508)	110
3.6 Andrea Solario (1465-1524)	117
4 SALOMÉ OU SALOMÉS? UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA HISTÓRIA BÍBLICA A PARTIR DA ARTE LOMBARDA DO SÉCULO XVI.....	126
4.1 Salomés: uma ou muitas?	132
4.2 A bandeja e seu simbolismo	139
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	140
REFERÊNCIAS	141
ANEXOS	147
ANEXO 1 - Mapa da Itália em 1494	147
ANEXO 2 - Árvore genealógica da família Visconti para melhor compreensão das linhas de sucessões e descendências.....	148
ANEXO 3 - Árvore genealógica da família Sforza	150
ANEXO 4 - Linha do tempo com as pinturas analisadas nesta dissertação	151

INTRODUÇÃO

Embora tenham sido realizados muitos estudos para compreender a personalidade histórica de Leonardo da Vinci, constatamos uma notável escassez de fontes e bibliografias que abordem os artistas lombardos e o impacto cultural decorrente da introdução de suas obras na sociedade milanesa. Portanto, além do âmbito de sua colaboração com Leonardo, o conhecimento sobre a trajetória artística de cada um desses pintores permanece escasso. A elucidação em relação aos artistas conhecidos como “Leonardianos” é feita principalmente em relação ao seu mestre, da Vinci, o que, à medida que o tempo passa, suscita inúmeras comparações entre eles e Leonardo, o que suscita debates sobre se esses artistas eram verdadeiramente “originais” ou simples copiadores de Leonardo.

Nesta pesquisa, nosso objetivo é analisar a trajetória artística desse grupo seletivo de pintores que colaboraram com Leonardo da Vinci em Milão nos séculos XV e XVI. No primeiro capítulo, traçamos uma visão geral do movimento cultural conhecido como Renascimento. Refletimos sobre o significado do termo e suas implicações, ressaltando que o Renascimento vai além da experiência florentina e abrange toda a Europa, abarcando uma vasta rede de experiências culturais. No subcapítulo 1.3, exploramos o funcionamento dos ateliês colaborativos no contexto do Renascimento italiano, examinando suas complexidades para entender a dinâmica entre aprendizes e mestres. Nesse mesmo subcapítulo, analisamos o trabalho realizado pelos artistas lombardos e propomos uma análise detalhada de suas pinturas, esboços e desenhos preparatórios.

A seguir, no capítulo 2, analisamos o contexto histórico de Milão, que exerceu uma influência significativa no desenvolvimento cultural e social da região, resultando na redução dos investimentos em arte. Nesse contexto histórico anterior ao período de Ludovico Sforza, exploramos questões políticas e econômicas da época. Além disso, buscamos promover uma reflexão sobre o trabalho realizado por esses artistas na corte Sforza e suas contribuições para a sociedade da época, sem subestimar a importância histórica desses pintores para o cenário cultural subsequente em Milão. “Enquanto as influências artísticas da Corte Sforza se espalharam pelos Alpes por meio de homens como Solari e De Predis, elas também foram sentidas através do comprimento e largura do Ducado”.¹

¹ “While the artistic influences of the Sforza Court spread across the Alps by means of such men as Solari and De Predis, they were also felt through the length and breadth of the Duchy”. ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. London: Methuen & Company, 1907. p. 287.

Alguns dos artistas examinados nesta dissertação incluem Giovanni Ambrogio de Predis, Marco d'Oggiono, Giovanni Antonio Boltraffio e Andrea Solario. Devido às limitações de espaço impostas a uma dissertação, não será possível abordar todos os artistas lombardos que trabalharam na corte sforzesca. Ocasionalmente, alguns desses artistas serão mencionados, embora não recebam o destaque merecido ao longo do texto. Além disso, os artistas selecionados, como mencionado anteriormente, fazem parte de um recorte específico que se inicia na primeira fase do leonardismo milanês e se estende até o início da segunda fase, que inclui Andrea Solario, conforme detalhado na Tabela 4 do subcapítulo 3.4. No contexto da corte sforzesca, como será discutido mais amplamente no subcapítulo 2.3, é notável que eles demonstram independência artística em relação a Leonardo da Vinci. O vínculo entre eles pode ser mais bem compreendido como uma colaboração do que como uma relação hierárquica de mestre e pupilo.

No capítulo 3, adentramos no universo da criação da história da arte ocidental, que encontra suas raízes no historiador Giorgio Vasari. Compreender a obra de Vasari é crucial para entender como seu discurso foi incorporado ao escopo teórico dos historiadores e, consequentemente, moldou a maneira como compreendemos a história da arte atualmente. Ademais, para a realização desta pesquisa, foi necessária uma compreensão profunda do artista Leonardo da Vinci, para estabelecer o parâmetro estético e conceitual de suas criações, como evidenciado no subcapítulo 3.2. Isso permitiu estabelecer diferenças, ainda que sutis, entre as produções de Leonardo e as dos artistas lombardos mencionados anteriormente. É importante observar que alguns desses artistas viveram à sombra de Leonardo, tendo sido atribuídas a eles apenas obras consideradas como “cópias” e “plágios”.

No capítulo 4, nos dedicamos à análise de quatro pinturas com temáticas relacionadas à morte de São João Batista e Salomé. Embora tenhamos examinado outras pinturas ao longo desta dissertação, no último capítulo, destacamos aquelas que compartilham a mesma temática e foram criadas pelos artistas lombardos. Notavelmente, não encontramos, até o momento, nenhum trabalho de Leonardo da Vinci abordando esse tema específico. Além disso, ao compararmos essas pinturas lado a lado, estabelece-se uma discussão intrínseca sobre as distinções na produção desses artistas, evidenciando suas habilidades e contribuindo para a compreensão das personalidades artísticas individuais dos pintores lombardos. Vale ressaltar que a seleção das demais pinturas analisadas neste estudo não foi arbitrária; elas foram

escolhidas com base em sua relevância tanto do ponto de vista pictórico quanto composicional, com o objetivo de demonstrar a capacidade profissional desses artistas lombardos.

Decidimos, também, não utilizar a designação “leonardianos” ao referir-nos aos artistas lombardos. Isso ocorre porque essa denominação funcionou mais como um rótulo restritivo, destinado a categorizar esses pintores ao longo dos séculos, partindo da premissa de que Leonardo da Vinci foi a única referência central para a trajetória desses artistas. Portanto, o termo “leonardianos” parece mais uma tentativa de glorificar e elevar ainda mais a figura de Leonardo da Vinci, reforçando sua mitificação em detrimento do reconhecimento de outros artistas igualmente importantes.

1 RENASCIMENTO E SUAS CONTRADIÇÕES

O Renascimento se caracterizou por ser um período de intenso movimento cultural, no qual observou-se mudanças significativas nas artes, com foco especial nas artes plásticas. Este movimento é geralmente situado entre o final do século XIV e o final do XVI,² e não se limitou à Itália, seu epicentro mais proeminente, manifestando-se também em outros países europeus, como a França e diversas regiões dos Países Baixos. De acordo com o autor John R. Hale,³ o termo “Renascimento” é a designação atribuída a um movimento cultural italiano e às suas repercussões nos demais países, pois são “sinônimos Renascimento e Renascença, sendo este último vocábulo derivado do francês Renaissance”. Hale ainda explica que o termo Renascimento demarca um “período histórico, no pressuposto de que fatias cronológicas da experiência coletiva humana podem ser proveitosamente descritas em termos de uma conduta intelectual e criativa dominante”.⁴ Não obstante, o autor ainda chama atenção para o fato que, o “Renascimento tornou-se um termo instável (...) um termo que se tornara tão suscetível de composição estava fadado a atrair críticas”. E em meio a essas críticas, Arnold Hauser⁵ aponta que a Renascença “é um conceito variável, e não deve ser, categoricamente, limitado”.

No que diz respeito às mudanças ocorridas no Renascimento, a historiografia debate amplamente há séculos. Convicções antigas, que foram, em certo momento, excludentes e deterministas, deram lugar a debates mais aprofundados à medida que novas dúvidas, evidências e perspectivas surgiram e foram debatidas no âmbito do debate acadêmico especializado. Erwin Panofsky,⁶ por outro lado, destaca que “(...) não chegara a haver uma ruptura completa da tradição (Clássica)⁷ durante a Idade Média”, reforçando que “a Idade Média não foi completamente cega aos valores visuais da arte clássica, e interessava-se profundamente pelos valores poéticos e intelectuais da literatura clássica”. A assertiva de Panofsky questiona afirmações que sugerem um completo desconhecimento intelectual por parte do período anterior ao Renascimento.

² Embora a datação proposta seja objeto de divergência entre os especialistas, sem consenso sobre ela, alguns sugerem a transição entre os séculos XV e XVI, enquanto outros defendem apenas o século XVI. De toda forma, optamos por utilizar a datação XIV-XVI, visto que nos parece a mais apropriada, com base em estudos prévios realizados nesta pesquisa, além de ser amplamente aceita por especialistas como Delumeau e Burke.

³ HALE, John R. *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 305-306.

⁴ *Ibidem*, p. 305-306.

⁵ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: ed. Perspectiva. 1976. p. 11.

⁶ PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986. p. 29.

⁷ Complemento colocado por mim.

Na Idade Média, conforme destacado pelo historiador Hilario Franco Junior,⁸ o que hoje compreendemos como a “Idade das Trevas” só foi realmente constituído e definido a partir do século XVI. Esse conceito era intrinsecamente marcado pelo “preconceito, pois o termo expressava um desprezo indisfarçado em relação aos séculos localizados entre a Antiguidade Clássica e o próprio século XVI”. Em outras palavras, a Idade Média era percebida como um período de hiato, um limbo ou intervalo cultural e tecnológico, uma vez que os breves momentos de efervescência e as dinâmicas intelectuais, artísticas e científicas estavam associados exclusivamente ao período Clássico, ressurgindo no final do século XIV e atingindo o “auge” no século XVI.

Hilario F. Junior⁹ também destaca que a Idade Média passou a ser percebida de forma negativa pelos séculos posteriores, de modo que, “para o século XVII os tempos ‘medievais’ teriam sido de barbárie, ignorância e superstição”. No século XVIII, com os ideais Iluministas, emergiu um movimento evidente que reverenciava o Renascimento em oposição à Idade Média. Portanto, surgiu um dualismo em que, para se valorizar um período ou movimento histórico, destacavam-se os “defeitos” do outro, o que resultou na criação de falsas equivalências entre momentos históricos distintos, cada um com seus contextos e características particulares.

O século XVIII, antiaristocrático e anticlerical, acentuou o menosprezo à Idade Média, vista como momento áureo da nobreza e do clero. A filosofia da época, chamada de iluminista por se guiar pela luz da Razão, censurava sobretudo a forte religiosidade medieval, o pouco apego da Idade Média a um estrito racionalismo e o peso político de que a Igreja então desfrutara.¹⁰

Contudo, mesmo nos dias atuais, seja na área da história, seja na da história da arte, há a necessidade de revisitar esse debate. Embora para os estudiosos da Idade Média este assunto possa parecer saturado e amplamente discutido, persiste em outras áreas a tendência de exaltar determinados períodos em detrimento de outros, demonstrando uma falta de reflexão apropriada. Como salienta H. F. Junior,¹¹ “a Idade Média permanecia incompreendida. Ela ainda oscilava entre o pessimismo renascentista/iluminista e a exaltação romântica”. Conforme veremos a seguir, os vestígios desses julgamentos de valor e análises fundamentadas em

⁸ JÚNIOR, Hilário Franco. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 9-10.

⁹ Ibid., p. 10.

¹⁰ Ibid., p. 10.

¹¹ Ibid., p. 11.

premissas antiquadas continuam a influenciar diretamente as análises no campo da história da arte e da historiografia cultural do Renascimento.

Na historiografia tradicional do Renascimento, é evidente o foco nas características gerais e estruturais do Renascimento, com especial destaque para o Renascimento florentino. Isso se deve às observações, análises e debates que se estabeleceram em torno da uma dicotomia entre “Renascimento versus Idade das Trevas”. Nesse contexto, as qualidades do Renascimento são frequentemente realçadas em contraposição às críticas direcionadas à chamada Idade das Trevas, que, por si só, já possui uma conotação pejorativa. Essa perspectiva de confronto entre os períodos foi amplamente disseminada por intelectuais da época, como Petrarca¹² e Vasari. De acordo com Hale,¹³ o escritor Petrarca via “o desafio de compreender e celebrar como as realizações da Roma antiga levou-o a desprezar os séculos intervenientes que as negligenciaram”. Ele via aquele período “como uma idade de letargia intelectual”. No entanto, o autor Albert Audubert nos alerta sobre a necessidade de evitar abordagens excessivamente “radicais” ao avaliar o caráter inovador do Renascimento, pois, em sua visão:

[...] não houve ruptura, separação nítida em relação ao período precedente e a denominação de ‘grande noite tenebrosa’ aplicada à Idade Média é uma grande injustiça. De fato, poder-se-ia mostrar facilmente que muitos traços tidos como característicos do século XVI já existiam nos séculos anteriores, especialmente essa pretensa descoberta ou redescoberta da Antiguidade.¹⁴

Conforme ressaltado por Hale,¹⁵ essa perspectiva de Petrarca, juntamente com sua reputação como intelectual respeitado, “foi rapidamente compartilhado por outros que trabalharam dentro do quadro de referência intelectual que passou a ser conhecido como humanismo”. Giorgio Vasari,¹⁶ como veremos posteriormente, compartilhou dessas observações e apontamentos que delineiam um conflito entre a Idade das Trevas e o Renascimento. Portanto, seus escritos, em especial sua obra *Vidas dos Artistas*, apresentam visões que se expandiram e se influenciaram as retóricas e análises de diversos historiadores ao longo dos séculos.

¹² “Petrarch’s peculiar sense of history would seem to encompass only the golden age of imperial Rome, relegating late antiquity and practically the entire successive medieval period to a sort of limbo outside of the history that matter”. WYATT, Michael. *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 39.

¹³ HALE, John R. *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 306.

¹⁴ AUDUBERT, Albert. O Renascimento Francês. *Revista de história*, v. 41, n. 83, 1970. p. 4.

¹⁵ HALE, op. cit., p. 306.

¹⁶ VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 1 ed. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

[...] o Renascimento não toma, portanto, uma significação adequada ao termo a não ser no campo da cultura: ele é, antes de tudo, uma manifestação de cultura, uma concepção da vida e da realidade que impregna as artes, as letras, as ciências, os costumes.¹⁷

De acordo com o historiador Arnold Hauser¹⁸ os indivíduos da Renascença idealizavam um retorno à “objetividade dos antigos” e a uma recuperação do “culto grego do corpo e ao estoicismo romano”. Portanto, Hauser¹⁹ ressalta que as épocas de ouro são apenas “sonhos acalentados pelo gênero humano”. Isso significa que havia uma idealização do passado idílico grego, durante o Renascimento, e, posteriormente, uma idealização por parte dos iluministas em relação a esse período renascentista. Hauser²⁰ afirma que “na história há momentos felizes, mas não períodos felizes”. E que a visão da Grécia imaginada pelos renascentistas não foi apenas baseada em descobertas arqueológicas da época e no florescente comércio, mas também em uma interpretação parcial e equivocada da experiência cultural e intelectual greco-romana por um grupo intelectual da elite. Hauser²¹ argumenta que a Renascença, conforme compreendemos hoje, “não foi apenas redescoberta, mas também em parte reinventada pela filosofia da história, que surgiu do desenvolvimento político e social daquela época”. No entanto, como mencionado anteriormente, mesmo nos dias atuais, não estamos isentos dessas “armadilhas” da busca incessante por um passado idílico que aspiramos resgatar.

Verificamos em geral que a insegurança e o medo prevaleciam em períodos tidos como harmoniosos e isentos de conflitos, e que as pessoas que viveram em tais épocas não só estavam insatisfeitas com elas, mas não tinham motivo para sentir algo diferente. Todavia, se compararmos a Renascença com períodos anteriores ou posteriores, não poderemos deixar de reconhecer os sinais de serenidade, aceitação de vida e autoconfiança, embora não falem aspectos negativos.²²

No que concerne às chamadas “mudanças”, podemos identificar algumas delas no contexto político, especialmente no que diz respeito às repúblicas e às relações clientelistas estabelecidas por famílias ricas e abastadas, com suas facções e conexões com o clero, reis e

¹⁷ GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. São Paulo: Unesp, 1996. p. 14.

¹⁸ HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: ed. Perspectiva, 1976. p. 19.

¹⁹ Ibid., p. 20.

²⁰ Ibid., p. 20.

²¹ Ibid., p. 15.

²² Ibid., p. 20.

condottiers.²³ No entanto, como destaca Delumeau,²⁴ “entre 1320 e 1450 abateu-se sobre a Europa uma conjunção de desgraças: privações, epidemias, guerras, aumento brutal da mortalidade, diminuição da produção de metais preciosos, avanço dos Turcos”. É importante destacar que, “os séculos XV e XVI viram, de certo modo, um aumento de obscurantismo astrólogos, das feiticeiras e dos caçadores de feiticeiras, alquimistas e *condottiere*”.²⁵ Portanto, a ideia predominante de que todos no Renascimento estavam vivendo um renascimento do esclarecimento e do racionalismo greco-romano, dedicados a traduzir tratados e manuscritos dos antigos para se “afogarem no cálice” do conhecimento perdido, não era a realidade de todos naquele período. Homens ilustres como Leonardo da Vinci²⁶ (1452-1519), Cenino Cennini e Leon B. Alberti eram exceções em meio a um cenário de extrema pobreza, epidemias, conflitos entre poderosas famílias como os Medicis e Pazzis, ou grandes potências como Milão e França.

[...] Tempo de ódios, de lutas terríveis, de processos insensatos, a época de Barba-Azul e Torquemada, dos massacres dos povos americanos e dos autos de fê, impressiona também o historiador do século XX pela dureza da sua vida social. Não só inaugurou a deportação dos Negros para o Novo Mundo como também alargou, na própria Europa, o fosso que separava os humildes dos privilegiados. Os ricos tornaram-se mais ricos, os pobres passaram a ser mais pobres. [...] Raramente numa fase da História o melhor ombreou tanto com o pior como no tempo de Savonarola e dos Borgia, de Santo Inácio e do Aretino. Por isso o Renascimento surge aos nossos olhos como um oceano de contradições, um concerto por vezes estridente de aspirações divergentes, uma difícil concomitância da vontade de poderio e de uma ciência ainda balbuciante, do desejo de beleza e de um apetite malsão pelo horrível, uma mistura de simplicidade e de complicações, de pureza e de sensualidade, de caridade e de ódio.²⁷

O historiador Jerry Brotton²⁸ nos chama a atenção para os antecedentes dos séculos XV e XVI ao destacar os impactos da eclosão da Peste Negra em 1348. Ele afirma que esse momento “apenas intensificou” problemas gerais em todos os aspectos da sociedade europeia, os quais perduraram nos séculos subsequentes. Como resultado das doenças generalizadas e da morte sem precedentes, bem como das inúmeras guerras, uma das muitas consequências foi “a mudança e a convulsão social radical”.²⁹ As guerras venezianas (1291-9, 1350-5, 1378-81) e a

²³ De acordo com John R. Hale (1981, pag. 105-106), os *condottieri* eram os detentores de uma *condotta* ou de um contrato militar para o levantamento e comando de tropas. Estando presentes na Itália desde o século XIII, somente se estabeleceram enquanto ferramenta das principais tropas italianas nos últimos anos do século XV.

²⁴ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, Vol. 1. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editora Estampa, 1994. p. 21.

²⁵ Ibid., p. 22.

²⁶ Apesar de que nem mesmo o próprio Leonardo sabia ler grego, e tinha conhecimento superficial do latim.

²⁷ DELUMEAU, op. cit., p. 21-22.

²⁸ BROTTON, Jerry. *O Renascimento: uma breve introdução*. Oxford: OUP Oxford, 2006. p. 24.

²⁹ Ibid., p. 24. “is often radical social change and upheaval”.

Guerra dos Cem Anos no norte da Europa (1336-1453) interferiram na dinâmica social e cultura europeia, gerando uma interrupção no “comércio e a agricultura, criando um padrão recorrente de inflação e deflação”.³⁰ Como resultado, ocorreram inúmeras mortes e doenças, levando ao crescimento da concentração da vida urbana e à acumulação de riqueza nas mãos de uma pequena e rica elite.

Peter Burke³¹ afirma que no Renascimento, mesmo ocorrendo eventos dramáticos e mudanças nos âmbitos culturais e sociais, essas mudanças, “que não eram menos significativas”, passaram “praticamente despercebidas na época”. Além disso, Burke³² complementa que, ao compararmos a situação do final do século XVI com a de 1400, é possível perceber “certas diferenças significativas”. Portanto, em meados de 1400, o Renascimento era um movimento “restrito a um pequeno número de florentinos, que fizeram importantes inovações nas artes e criticaram algumas posições e valores tradicionais”. No entanto, é relevante observar alguns dados relacionados às relações econômicas naquele período na Itália.

1.1 Economia, mobilidade social e religião no Renascimento

Os autores John Paoletti e Gary Radke³³ afirmam que, no Renascimento, ocorreu uma grande mudança por parte da população na Itália e que “embora a Itália tenha permanecido amplamente agrícola até os tempos modernos, também abrigava mais cidades grandes do que qualquer outra região da Europa”.³⁴ Portanto, essas cidades, muitas vezes muradas, tinham como função não apenas servir como locais de proteção contra possíveis ataques, mas também, como “símbolos das possibilidades de uma ordem social segura”. Ou seja, essas cidades eram centros de produção e comércio, que conectavam as cidades entre si, ampliando, assim, “a experiência de um mundo mais amplo”.³⁵ Os autores salientam que uma das características mais distintivas e marcantes da economia italiana do Renascimento foi a disseminação e evolução de atividades industriais, estimuladas, de certa forma, que “(...) reforçaram o surgimento de

³⁰ BROTTON, Jerry. *O Renascimento: uma breve introdução*. Oxford: OUP Oxford, 2006. p. 25. “*disrupted trade and agriculture, creating a recurrent pattern of inflation and deflation*”.

³¹ BURKE, Peter. *O Renascimento: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: ed. Nova Alexandria, 2010. p. 282.

³² Ibid., p. 282.

³³ PAOLETTI, John T.; RADKE, Gary M. *Art in Renaissance Italy*. Londres: Laurence King Publishing, 2005. p. 48.

³⁴ Ibid., p. 48. “*While Italy remained largely agricultural until modern times, it was also home to more large cities than any other region of Europe*”.

³⁵ Ibid., p. 48.

uma sociedade voltada para o consumidor”.³⁶ A ordem social e política também se alteraram, pois os “(...) comerciantes e artesãos bem-sucedidos adquiriram grande riqueza e colocaram enorme pressão sobre a frágil estrutura de classes de senhores, vassalos e servos do feudalismo medieval”,³⁷ buscando investir mais em suas guildas e organizações mercantis pessoais.

No âmbito econômico, observamos inovações, como uma certa flexibilidade em relação às mudanças nas condições e o crescimento exponencial que permitiu aos italianos dominar o comércio internacional e a atividade bancária do século XIV ao XVI. Portanto, é evidente que, embora houvesse competição pelo monopólio dos setores de exportação e importação de produtos, ainda havia concorrentes principais. De acordo com J. Paoletti e G. Radke, haveria alternância nesse monopólio entre o século XIV e o final do século XVI: Gênova, Veneza, Florença e Milão se destacariam. Essas cidades controlavam navios carregados com cargas valiosas e outras mercadorias exóticas e especiarias vindas do Oriente Médio e Ásia, assim como “matérias-primas de outras partes da Europa, pararam nos portos das duas primeiras cidades (Gênova e Veneza), onde foram descarregados para venda local ou posterior distribuição em outras partes da Itália”.³⁸

Nessa dinâmica comercial, percebe-se não apenas a importância das rotas marítimas principais, mas também a necessidade de distribuir esses bens de consumos por toda a Itália. Assim, as “caravanas de mercadorias feitas em Florença, Milão e outras cidades percorriam rotas terrestres ou para as costas para serem exportadas para o resto do mundo”.³⁹ De acordo com Jerry Brotton,⁴⁰ o comércio leste-oeste já ocorria em todo o Mediterrâneo há vários séculos, mas seu volume aumentou consideravelmente após o fim das Cruzadas no século XVI. A partir desse ponto, “Veneza lutou contra concorrentes como Gênova e Florença para estabelecer seu domínio do comércio do Mar Vermelho e do Oceano Índico que terminava em Alexandria”.⁴¹ Ainda de acordo com Brotton, enquanto a Europa exportava principalmente bens a granel, como têxteis, madeira, vidro, sabão, papel, cobre, sal, prata e ouro, ela se destacava na importação de

³⁶ Ibid., p. 48. “[...] *But one of the distinguishing characteristics of the Italian economy in the Renaissance was the spread and evolution of other industrial activities which were stimulated by and in turn reinforced the emergence of a consumer-oriented society*”.

³⁷ BROTTON, Jerry. *O Renascimento: uma breve introdução*. Oxford: OUP Oxford, 2006. p. 48. “[...] *merchants and artisans acquired great wealth and put enormous pressure on medieval feudalism's*”.

³⁸ Ibid., p. 48. “[...] *as well as raw materials from other parts of Europe stopped in at the ports of the first two cities, where they were unloaded for local sale or further distribution elsewhere in Italy*”.

³⁹ Ibid., p. 55. “[...] *Caravans of goods made in Florence, Milan, and other cities made their way through overland routes or to the coasts for export to the rest of the world*”.

⁴⁰ BROTTON, Jerry. *O Renascimento: uma breve introdução*. Oxford: OUP Oxford, 2006. p. 23.

⁴¹ Ibid., p. 23. “*Venice fought competitors like Genoa and Florence to establish its dominance of the trade from the Red Sea and the Indian Ocean that terminated at Alexandria*”.

bens de luxo e de alto valor. Esses itens de especiarias incluíam “(...) pimenta preta, noz-moscada, cravo e canela, algodão, seda, cetim, veludo e tapetes a ópio, tulipas, sândalo, porcelana, cavalos, ruibarbo e pedras preciosas, bem como corantes vívidos usados em fabricação têxtil e pintura”.⁴²

No que diz respeito ao comércio, é evidente que a interação entre as culturas asiáticas e europeias desempenhou um papel essencial na formação do Renascimento, como o entendemos hoje. Isso não apenas impulsionou o aspecto econômico, aumentando a renda gerada pelas trocas comerciais, mas também teve um impacto significativo nos domínios cultural e científico. Vale ressaltar que, apesar das vastas distâncias geográficas que separavam essas nações e impérios – seja por oceanos nunca navegados ou por barreiras terrestres –, como montanhas e desertos aparentemente intransponíveis, como observa o autor Brotton, “essas trocas e rivalidades sugerem é que não havia barreiras geográficas ou políticas claras entre o Oriente e o Ocidente no Renascimento”.⁴³ O historiador esclarece que grande parte do que entendemos sobre essa dinâmica entre esses povos se originou no século XIX, sendo “uma crença muito posterior (...) na absoluta separação cultural e política do leste islâmico e do oeste cristão que obscureceu a fácil troca de comércio e ideias entre essas duas culturas”.⁴⁴

É inegável que, em ambos os lados, houve uma série de conflitos frequentes, abrangendo questões religiosas, políticas e territoriais. No entanto, o ponto crucial a ser considerado é que as “trocas materiais e comerciais entre eles continuaram apesar desses conflitos e produziram um ambiente fértil para conquistas culturais de ambos os lados”.⁴⁵ Em outras palavras, compreender o Renascimento implica analisar a riqueza das trocas culturais, a confluência de conhecimentos, ideias e perspectivas. Reconceituar o Renascimento vai além de discutir sobre as especiarias, tecidos e manuscritos; trata-se também de compreender o significado desses elementos para os povos envolvidos, cuja interação era motivada pela ganância, curiosidade e interesses mútuos. Uma reflexão sobre o Renascimento nos leva a considerar não apenas a Europa Ocidental, mas também outras culturas, pois, conforme discutido anteriormente, a

⁴² BROTTON, Jerry. *O Renascimento: uma breve introdução*. Oxford: OUP Oxford, 2006. “*Black pepper, nutmeg, cloves, and cinnamon), cotton, silk, satin, velvet, and carpets to opium, tulips, sandalwood, porcelain, horses, rhubarb, and precious stones, as well as vivid dyes used in textile manufacture and painting*”.

⁴³ Ibid., p. 33. “*What such exchanges and rivalries suggest is that there were no clear geographical or political barriers between east and west in the Renaissance*”.

⁴⁴ Ibid., p. 33. “*It is a much later, 19th-century belief in the absolute cultural and political separation of the Islamic east and Christian west that has obscured the easy exchange of trade and ideas between these two cultures*”.

⁴⁵ Ibid., p. 33. “*The point is that material and commercial exchanges between them carried on in spite of these conflicts, and produced a fertile environment for cultural achievements on both sides*”.

essência da Renascença reflete influências de diversas culturas, formando um mosaico moldado pela circulação de cultura.

Além das considerações sobre o comércio marítimo e trocas interculturais, é importante também destacar o papel significativo desempenhado pelos bancos e banqueiros na Itália renascentista. Muitos deles tiveram um papel crucial no financiamento das artes e estabeleceram conexões com Papas e Reis, exercendo influência notável sobre o curso da História. A relevância do sistema de crédito promovido pelos bancos nesse período é notável, pois essa extensa rede de transações de crédito interligou cidades italianas por toda a Europa. Contudo, durante esse período de expansão do crédito, surgiram desafios, como a escassez de ouro, que afetou a Europa como um todo, incluindo a Itália, no período de 1370 a 1470.

Os hábitos dos italianos, que incluíam vestimenta, organização do lar, decoração, joias, especiarias, levantam questões pertinentes sobre a produção na Itália renascentista, ou seja, a dinâmica entre oferta e demanda. Dessa forma, é possível observar que, no Renascimento, as elites italianas acumulavam grande parte de sua fortuna por meio do comércio internacional e do sistema bancário de empréstimos. No entanto, mesmo as pessoas de condição social menos abastada, situadas em camadas inferiores da hierarquia social de então, podiam investir seus modestos lucros na manufatura e no artesanato, tornando esse grupo de pequenos investidores em “uma parte significativa da economia que teve repercussões culturais e econômicas”.⁴⁶

Não obstante, como nenhum período carrega consigo apenas estabilidade, H. F. Junior,⁴⁷ chama a atenção para uma série de problemas que a Europa enfrentou, tanto antes quanto durante o Renascimento. Ele destaca fatores como a Guerra dos Cem Anos e os impostos cobrados pelos reis para financiarem a guerra, as frequentes mudanças nas moedas promovidas pelos soberanos, a lentidão na circulação monetária, a crise agrária e a escassez de mão de obra devido à alta taxa de mortalidade.

Mas a médio prazo a própria crise saneou a economia, graças ao abandono das terras menos produtivas, à diminuição populacional e ao início da expansão ultramarina europeia. A partir de mais ou menos 1470 já se constatava uma lenta recuperação, variável conforme os locais, mais sensível nos setores secundário e terciário do que no primário. Em suma, o século XIV e a primeira metade do século XV foram uma fase de crise conjuntural, que provocaria, porém, abalos estruturais. Dela sairia a economia moderna.⁴⁸

⁴⁶ BROTON, Jerry. *O Renascimento: uma breve introdução*. Oxford: OUP Oxford, 2006. p. 407. “[...] a significant part of the economy that had both cultural and economic repercussions”.

⁴⁷ JÚNIOR, Hilário Franco. *A Idade Média: nascimento do Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001. p. 60-61.

⁴⁸ Ibid., p. 61.

No final da Idade Média, a economia de algumas cidades italianas era favorecida por sua posição territorial e geográfica estratégica, dependendo principalmente do comércio internacional e do setor bancário, conforme discutido anteriormente. Enquanto a maioria dessas cidades estava envolvida em atividades manufatureiras em pequena escala, apenas algumas delas abrigavam grandes centros de manufatura. Porém, como exploraremos em detalhes nos próximos capítulos, Milão se destacou como uma cidade que abrigava um importante centro de metalurgia e têxtil, indo além de sua orientação exclusivamente para fins militares.

No âmbito religioso, também ocorreram mudanças significativas. Anteriormente, a igreja conferia poder e influência às comunidades monásticas isoladas. No Renascimento, a igreja adquiriu uma nova perspectiva em que encontra “um lar vital nas cidades onde os líderes seculares e religiosos se viam como parceiros na promoção da ordem cívica e do orgulho”.⁴⁹ Nesse contexto, podemos pensar na relação estabelecida entre a família Medici e o papado, na qual não apenas atuaram como banqueiros papais em determinados períodos, mas também tiraram proveito dessa conexão de interesses com a igreja para legitimar seu próprio poder em Florença.

Estavam cercados, até mesmo em Florença, por colegas com atitudes tradicionais, patronos que faziam os pedidos usuais, e artesãos que continuavam trabalhando da maneira usual. As novas ideias e o novo estilo foram gradualmente se espalhando de Florença para o resto da Toscana e da Toscana para o resto da Itália. A invenção da imprensa ajudou a divulgar as ideias do movimento mais depressa do que jamais teria sido possível. Gramáticas e antologias de poemas e cartas familiarizavam homens e mulheres alfabetizados de toda a Europa com os usos toscanos. Os tratados de arquitetura ilustrados de Vitruvius, Serlio e Palladio tornaram a linguagem clássica da arquitetura igualmente conhecida. A nova arte gradualmente criou um mercado para si própria. Os patronos tomaram consciência de que era possível encomendar estatuetas ou cenas da mitologia clássica, e um conhecimento das diferenças entre os estilos dórico, jônico e coríntio passou a fazer parte da educação de um cavalheiro. O crescimento de um público interessado nos novos ideais era, em si, uma força de mudança, encorajando o desenvolvimento de uma arte e literatura mais alusivas.⁵⁰

Ao abordarmos a Igreja, é crucial lembrar que ela detinha poder sobre todos os aspectos da vida dos indivíduos. Entre os séculos XV e XVI, a crença religiosa era parte integrante da vida cotidiana, sendo “impossível separar a religião da prática da autoridade política, do mundo

⁴⁹ BROTTON, Jerry. *O Renascimento: uma breve introdução*. Oxford: OUP Oxford, 2006. p. 405. “[...] found a vital home in cities where secular and religious leaders saw themselves as partners in promoting civic order and pride”.

⁵⁰ BURKE, Peter. *O Renascimento: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: ed. Nova Alexandria, 2010. p. 282.

das finanças internacionais e das conquistas da arte e do aprendizado”.⁵¹ Não obstante, esse poder centralizador enfrentou diversos conflitos, culminando na Reforma que se espalhou pelo norte da Europa no século XVI, desencadeando a maior crise da história da Igreja Católica Romana. Portanto, ao considerarmos os indivíduos, suas subjetividades, complexidades e relações socioculturais, é essencial levar em conta as dimensões sociais que permeiam os envolvem.

Embora Delumeau⁵² mencione que o Renascimento teve uma “consciência histórica”, ele também destaca que “a história do Renascimento é a história desses desafios e dessas respostas”. Em outras palavras, para compreendermos e analisarmos o Renascimento e suas múltiplas facetas e ramificações, é essencial termos clareza sobre os desafios que surgiram em meio a toda essa aura de “humanismos” e “resgate aos clássicos gregos”.

O Renascimento, então, foi evidentemente uma grande época, mas não era uma Atlântida que ressurgira na Itália para salvar o resto da Europa guiando a todos como messias para o caminho da felicidade. A originalidade do Renascimento está em construir uma nova imagem do mundo a partir da permanência e da renovação de elementos do passado. [...] Há que se considerar que o período foi marcado por progressos e retrocessos no desenvolvimento das cidades.⁵³

Não obstante, em relação à mobilidade social no Renascimento, observam-se experiências isoladas em que um filho de comerciante poderia ascender a um renomado banqueiro e, posteriormente, tornar-se chefe de uma cidade. Seus descendentes, por sua vez, poderiam contrair matrimônio com príncipes ou até mesmo se ascender ao papado, como aconteceu com a família Medici em Florença. Outro exemplo é o de um filho bastardo que poderia emergir como um artista respeitado e tornar-se uma figura influente em meio a um cenário político complexo de uma grande cidade, como foi o caso de Leonardo em Milão. No entanto, conforme salientado por Burke,⁵⁴ “é impossível medir a taxa de mobilidade social da Itália do Renascimento”, pois as fontes permanecem “fragmentadas”, dificultando uma “comparação precisa”. Mesmo assim, ele enfatiza que não existe sociedade sem mobilidade social, mesmo que seja limitada e fragmentada, como já mencionado. Burke ressalta que essa mobilidade não era generalizada nem acessível a todos, mas “a mobilidade social era

⁵¹ BROTTON, op. cit., p. 59.

⁵² DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, Vol. 1. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Estampa, 1994. p. 119.

⁵³ RODRIGUES, Roberto da Silva. *Anatomia e pintura no libro di pittvra de Leonardo da Vinci*. 2015. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2015. p. 70.

⁵⁴ BURKE, Peter. *O Renascimento: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: ed. Nova Alexandria, 2010. p. 262.

relativamente alta nas cidades italianas do século XV, e acima de tudo na Florença do começo do século XV”.⁵⁵ De fato, ocorria um êxodo rural, com pessoas “vindo do campo e se tornando cidadãos e ocupando postos públicos em número suficiente para alarmar patrícios como Rinaldo Albizzi”.⁵⁶ Delumeau também aponta que “os ricos tornaram-se mais ricos, os pobres passaram a ser mais pobre”,⁵⁷ uma vez que o Renascimento reforçava “as estruturas sociais anteriores e até as reforçou, admitindo na nobreza aqueles cuja fortuna os autorizava a aspirar pertencer-lhe”.⁵⁸

Sendo assim, podemos perceber que, ao se tratar da compreensão do Renascimento, seja nos âmbitos cultural, social e econômico, não é viável trabalhar com observações que não considerem as complexas dinâmicas presentes em seu núcleo. As contradições presentes nos levam a perceber que afirmações anteriormente consideradas absolutas hoje nos parecem imprecisas, incapazes de abarcar todas as pluralidades presentes em seu cerne. Portanto, este texto não tem como objetivo propor respostas definitivas em relação ao Renascimento e sua estrutura sociocultural; pelo contrário, busca estabelecer um fio condutor para o debate que se seguirá. Em outras palavras, pretende-se problematizar e analisar como algumas questões relacionadas ao Renascimento, sua arte e “gênios” devem ser consideradas como parte integrante dessa coletividade complexa e contraditória.

[...] período histórico autossuficiente é coisa que não existe. Muito do que era característico da Idade Média continua fluindo para e através do Renascimento. Muito do que era característico do Renascimento fluiu até à era da ciência experimental, da industrialização, do nacionalismo mobilizado e da comunicação de massa. A arte e a literatura renascentistas não se desenvolveram tão sistematicamente que pode ser vista num único e vasto relance de olhos vasariano. Houve uma fase inicial, uma ‘alta’ e uma tardia (todas diversamente datadas), em termos de objetivos e estilos artísticos e literários.⁵⁹

Com base nas informações apresentadas acima, portanto, fica claro que, para além das contradições que permeiam nosso entendimento sobre o que o Renascimento realmente foi, é importante considerar que não houve apenas um único Renascimento. Conforme destacado Svetlana Alper,⁶⁰ diversas experiências culturais, artísticas, econômicas, sociais e religiosas

⁵⁵ Ibid., p. 262.

⁵⁶ Ibid., p. 262.

⁵⁷ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, Vol. 1. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editora Estampa, 1994. p. 280.

⁵⁸ Ibid., p. 280.

⁵⁹ HALE, John R. *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 306.

⁶⁰ ALPERS, Svetlana. *Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. São Paulo: Ed. Edusp, 1999.

ocorreram em toda Europa. Assim, ao abordarmos o Renascimento na Itália, precisamos contextualizar essas cidades dentro desse conjunto de situações que se desenrolavam em todas as outras regiões. Como mencionado anteriormente, a Itália não apenas realizava comércio com terras distantes, mas também se estendia por longas distâncias dentro de seu próprio território. Nesse sentido, ao nos referirmos ao Renascimento daqui em diante, levaremos em consideração as observações de Erwin Panofsky⁶¹ sobre a existência de múltiplos Renascimentos e consideraremos as observações feitas por Alpers⁶² de que muitas experiências ocorreram na Europa. Cabe a nós, historiadores, refletir sobre essas situações além do dogmatismo anteriormente enraizado.

1.2 Renascimento e renascimentos

Como mencionado anteriormente, o Renascimento abriga uma ampla gama de experiências culturais, com diversas manifestações artísticas em toda a Europa. Essa diversidade é evidente nas obras de Albrecht Dürer na Alemanha e Jan van Eyck na Bélgica. Dürer, por exemplo, contribuiu significativamente para o desenvolvimento da xilogravura, uma técnica que se desenvolveu de maneira mais proeminente na Alemanha e nos Países Baixos em comparação com outras regiões da Europa.

O Renascimento Alemão desempenhou um papel fundamental na criação de ilustrações de livros, muitas vezes com um estilo artístico distinto que se espalhou por toda a Europa. Frequentemente, eles utilizavam blocos de madeira para criar essas ilustrações, que eram compartilhadas com impressoras de várias cidades. Erwin Theodor,⁶³ em seu trabalho, observa que o termo “Renascimento Alemão” foi adotado em parte devido à influência da catalogação italiana, mas ressalta que a Alemanha “corre em trilhos diferentes”. Isso destaca a existência de características culturais, sociais, artísticas e plásticas únicas no Renascimento alemão, que podem ser difíceis de comparar com a experiência canônica italiana/florentina, especialmente devido a essas complexidades intrínsecas e particulares.

⁶¹ PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia*: temas humanísticos na arte do Renascimento. Lisboa: Estampa, 1986.

⁶² ALPERS, Svetlana. *Arte de Descrever*: A Arte Holandesa no Século XVII. São Paulo: Ed. Edusp, 1999.

⁶³ THEODOR, Erwin. O Renascimento na Alemanha. *Revista de História*, v. 41, n. 84, p. 273- 288, 1970. p. 287.

Na França, também podemos observar um tipo específico de Renascimento, com foco no teatro e uma ênfase na literatura, personificada por poetas como Maurice Scève e a escola de poetas conhecida como La Pléiade.

Além disso, concentremos nossa atenção novamente para a Itália e exploremos as interações entre as cidades italianas durante o Renascimento. Veneza, por exemplo, oferece uma perspectiva valiosa para compreender a questão levantada por Panofsky⁶⁴ sobre os “Renascimentos”. A cidade de Veneza apresenta características únicas em sua produção artística nativa, que se mesclam às influências vindas do Oriente.

É essencial estudar e compreender Veneza levando em consideração sua influência política significativa na Itália, já que tinha o controle dos meios de produção marítima e gerenciava portos de navegação cruciais para o comércio italiano. Além disso, Veneza se destacou em diversas formas de arte, sendo um exemplo notável o campo das artes plásticas, com artistas como Ticiano. Estes pintores apresentavam características distintivas em suas obras, que denotavam sua ligação com a cidade, de modo que “os pintores venezianos sempre se interessaram mais do que outros pelos efeitos de cor e luz cintilantes, seja na riqueza dourada ou nos mosaicos incrustados (...)”.⁶⁵

Veneza, por volta do século XVI, experimentava um declínio constante, pois estava “enfraquecida tanto pelos turcos quanto pelos europeus, que haviam contornado o Cabo da Boa Esperança e começado a explorar as Américas”.⁶⁶ Portanto, os nobres venezianos adquiriram terras no campo, entre sua cidade e Vicenza, e construíram vilas, pois precisavam de um retiro no campo, e como um “gesto de desafio diante dos desafios ao império continental”. Ainda em relação a Veneza, podemos observar algumas similaridades com o Renascimento florentino, assim como algumas diferenças:

Eles também buscavam consolo e deleite na nostalgia do remoto passado clássico, muitos dos quais mitos e imagens idílicas tornaram-se acessíveis através da indústria gráfica de Veneza, uma das mais produtivas e importantes da Europa. Diante de desafios para os quais a história local e a retórica cívica não ofereciam respostas

⁶⁴ PANOFSKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Editorial Estampa, 1986.

⁶⁵ PAOLETTI, John T.; RADKE, Gary M. *Art in Renaissance Italy*. Londres: Laurence King Publishing, 2005. p. 471. “*Venetian painters had always been more interested than others in effects of glimmering color and light, whether in the gilded richness or the mosaicencrusted [...]*”.

⁶⁶ Ibid., p. 482. “*By the mid-sixteenth century, Venice's maritime activities were in permanent decline, weakened both by the Turks and by fellow Europeans, who had rounded the Cape of Good Hope and had begun exploring the Americas. Venetian nobles acquired land in the countryside between their city and Vicenza and built impressive villas, not only because they wanted and needed a country retreat, but also as a gesture of defiance in the face of challenges to their mainland empire*”.

prontas, os artistas criavam imagens ideais e elevadas de beleza tranquilizadora, no processo inventando novos tipos de pintura (como a paisagem pastoral) e revigorando velhas formas (como o retrato) com novas possibilidades expressivas.⁶⁷

Na arte de Veneza, a força dos retratos se combina com o domínio magistral da paleta de cores, resultando em uma confluência cromática que prioriza a atenção às cores e sombras em vez de desenhos e contornos fortemente demarcados. Apesar das ligações comerciais e políticas, às vezes harmoniosas, às vezes conflituosas, com Florença, verificamos que no campo das artes, especialmente na pintura, os artistas venezianos seguiram caminhos, preferências, técnicas e estilos próprios. Essas distinções são facilmente perceptíveis ao compararmos as obras de Ticiano com as de outros mestres florentinos.

Comparar pinturas pode ser um exercício revelador e enriquecedor quando nos desprendemos dos preconceitos metodológicos.⁶⁸ À medida que exploramos os países europeus entre o século XIV e o final XVI, observamos uma série de experimentações regulares no campo das artes. Os artistas estão cada vez mais envolvidos em atender à crescente demanda do mercado crescente de consumidores das artes. Nesse período, torna-se evidente que as encomendas muitas vezes precedem a criação. Guildas, oficinas, mecenas e contratos desempenharam um papel fundamental na compreensão das complexas relações existentes nesse contexto.

Não obstante, antes de abordar questões mais práticas relacionadas à dinâmica geracional que permeia o universo artístico, é essencial considerar um ponto crucial que merece discussão neste momento. Poderíamos argumentar que houve mais de um Renascimento dentro da Itália? Seria plausível questionar se outras experiências renascentistas surgiram no berço da arte europeia, para além do domínio florentino? Como Svetlana Alper⁶⁹ já destacou, as regras da arte italiana não conseguem abranger toda a experiência artística da Europa. Ela aponta para artistas como Vermeer e Rembrandt, que trabalhavam em um ambiente cultural complexo, sem as amarras de textos eruditos que ditassem como um artista deveria pintar (ela menciona Leon Alberti e seu tratado como exemplo). Alpers ilustra que toda a arte italiana era fundamentada

⁶⁷ Ibid., p. 451. “*They also sought solace and delight in nostalgia for the remote classical past, many of whose myths and idyllic images had become newly accessible through Venice’s printing industry, one of the most productive and important in Europe. Faced with challenges for which local history and civic rhetoric did not provide ready answers, artists created ideal and elevated images of reassuring beauty, in the process inventing new types of painting (such as the pastoral landscape) and reinvigorating old forms/ (such as the portrait) with new expressive possibilities*”.

⁶⁸ CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo; CURIE, Maylis. Symbolic Domination and Artistic Geography in Italian Art History. *Art in Translation*, v. 1, n. 1, p. 5-48, 2009.

⁶⁹ ALPERS, Svetlana. *Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*. São Paulo: Ed. Edusp, 1999.

em tratados que ditavam⁷⁰ o pensamento artístico italiano, algo que não se alinhava com a abordagem da arte holandesa. Portanto, a teoria italiana falha em explicar a arte holandesa, uma vez que esta foi moldada por seus próprios cânones e tentar interpretá-la com base em outros parâmetros a levaria a perder seu significado, pois estaríamos buscando elementos que não se encaixam em sua produção.

Por muito tempo, analisamos a arte da “Era de Ouro Holandesa” em busca de figuras comparáveis a Leonardo e Michelangelo, o que nos levou a aplicar critérios que eram essencialmente contrários ao contexto em que os artistas holandeses atuavam. Roberto Longhi,⁷¹ em suas observações, alertava os pesquisadores a não procurarem em uma pintura elementos como linhas, plasticidade ou expressões estilísticas que não estivessem alinhados com o estilo característico de determinado artista. Longhi nos convida a apreciar “suas expressões estilísticas naquilo que tem de específico”, de modo que possamos entender por que esses artistas faziam escolhas específicas, optando por enfatizar ou excluir “qualquer outra tendência para afirmar apenas uma”.

A experiência florentina, por sua vez, está limitada a Florença e, mesmo sendo de grande importância, não abarca a complexa teia de conexões e saberes existentes e enraizados em outras culturas fora dessa localidade. Ginzburg⁷² nos convida a superar os “preconceitos do método”, ou seja, a não buscar em artistas e movimentos complexos simples repetições da cultura florentina, nem os considerar como uma continuação “bárbara” ou inferior dos “grandes mestres”. Ao tentar encontrar o estilo florentino em obras de artistas de outras regiões, como a Lombardia, corremos o risco de perder a oportunidade de conhecer, aprender e apreciar os artistas lombardos. Essa busca comparativa muitas vezes envolve juízos de valor e preconceitos geográficos,⁷³ como explicado por Ginzburg.⁷⁴ Com isso em mente, podemos direcionar nosso

⁷⁰ É importante salientar que, nem todos os artistas do Renascimento Florentino, leram ou tiveram contato com algum tratado. Muitos artistas apenas reproduziam sistematicamente o conhecimento prático aprendido dentro do ateliê do mestre. Nem todos os artistas sabiam ler, e muitos tratados estavam em outras línguas, como grego e latim. Alguns tratados exigiam conhecimento matemático e agrupavam saberes de várias áreas, como geometria, arquitetura e anatomia. Ou seja, as informações contidas nesses tratados, normalmente circulavam de forma oral, na troca de informações entre indivíduos com interesses em comum. De qualquer forma, os nomes em destaque do Renascimento Italiano, em especial o florentino, comprovadamente, tiveram contato com algum tratado, em um dado momento de suas vidas, porém, essa não foi uma realidade experimentada por todos os artistas.

⁷¹ LONGHI, Roberto. *Breve mas verídica história da pintura italiana*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2005. p. 32.

⁷² GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1991. p. 53.

⁷³ CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo; CURIE, Maylis. Symbolic Domination and Artistic Geography in Italian Art History. *Art in Translation*, v. 1, n. 1, p. 5-48, 2009.

⁷⁴ GINZBURG, op. cit., p. 53.

olhar para o cenário cultural da pintura em Milão, criado pelos artistas lombardos que tiveram contato com Leonardo da Vinci.

1.3 Ateliê colaborativo no renascimento italiano: considerações acerca da dinâmica criativa dos artistas lombardos no século XVI

“Os ‘talvez’ e ‘pode ser’ que compõem a pesquisa fazem da História um horizonte de possibilidades controladas”

Angelo A. F. de Assis

Quando mencionamos ateliês ou colaborações em *bottegas*, estamos, de fato, reexaminando as relações estabelecidas entre artistas que trabalhavam conjuntamente durante o Renascimento na Itália. Diferentemente do que observamos no século XIX, no Renascimento não testemunhamos artistas solitários criando obras de arte de acordo com seus próprios gostos ou vontades. Como Martin Kemp afirma, o Renascimento foi “uma época que não esperava que seus artistas fossem gênios solitários trabalhando erratically sobre os produtos únicos de sua criatividade individual”.⁷⁵ Na Itália, é notável que a encomenda precedia a criação da obra, e os contratos norteavam e limitavam as relações entre patronos e artistas. Portanto, toda produção artística era colaborativa no Renascimento,⁷⁶ pois “a produção da maioria das grandes obras de arte e complexos artísticos, era em grande parte uma questão de um coletivo de trabalho multimembro”.⁷⁷ Porém, isso não significa que os “créditos” fossem dados a todos os envolvidos no processo de criação. Geralmente, o artista “chefe” do ateliê era quem assinava a obra, mesmo que não tivesse participado da execução da obra. Isso ocorria porque supervisionar, esboçar, avaliar e orientar também eram considerados elementos importantes de participação, além dos aspectos práticos e operacionais.

Assim a sua realização pessoal cingia-se ao verdadeiramente essencial e centrava-se no processo de concepção, na atribuição e supervisão da parte dos assistentes na obra, no retoque final e no acabamento do conjunto. Ainda assim, o mestre deveria ao

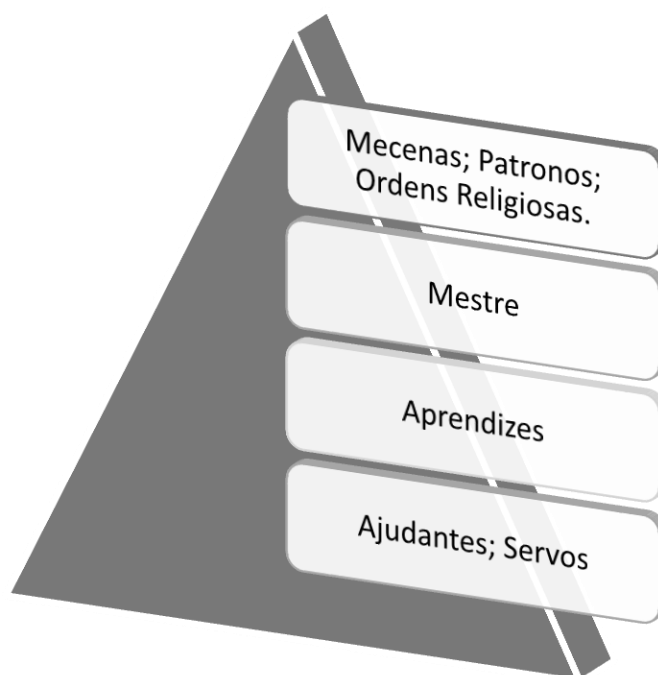
⁷⁵ “[...] in an age which did not expect its artists to be solitary geniuses working erratically upon the unique products of their individual creativity”. KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 21.

⁷⁶ Michelangelo talvez tenha sido um dos poucos artistas dessa época que optou por trabalhar quase que exclusivamente sozinho. AGOSTI, Barbara. *Michelangelo*. São Paulo: Ed. Abril Coleções. 2011. (Coleção Grandes Mestres)

⁷⁷ WACKERNAGEL, Martin; LUCHS, Alison. *The world of the Florentine Renaissance artist: projects and patrons, workshop and art market*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981. p. 313.

mesmo tempo estar em contato constante com as condições e requisitos da técnica e prática costumeira da época.⁷⁸

Michael Baxandall aborda as relações comerciais entre artistas e patronos, destacando a dinâmica interativa resultante desse contato, que propiciava benefícios mútuos às partes envolvidas. No século XV, observamos uma relação social no mundo da arte na qual mecenas e artistas “agiam de acordo com as instituições e convenções comerciais, religiosas, perceptivas, sociais”, conforme ressalta Baxandall.⁷⁹ Nesse contexto, a “melhor pintura produzida no século XV era realizada sob encomenda por um cliente que exigia sua execução conforme suas especificações”.⁸⁰ De acordo com Wackernagel,^{81 82} a vontade individual era limitada pelo interesse coletivo, que tem como norte dois fatores principais: o contrato e a orientação do mestre do ateliê em questão. Considerando uma hierarquia de vontades, no topo da pirâmide estavam os mecenas, patronos e ordens religiosas, enquanto abaixo deles se encontravam, respectivamente, mestre, aprendizes e ajudantes.



⁷⁸ Ibid., p. 324.

⁷⁹ BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. p. 11.

⁸⁰ Ibid., p. 11.

⁸¹ Wackernagel, ao explicitar as relações no interior dos ateliês na Itália, direciona seu olhar para o recorte temporal de 1420 a 1520.

⁸² BAXANDALL, op. cit., p. 5.

O papel do Mestre do ateliê, como mencionado anteriormente, envolve a gestão das atividades dentro do ateliê, incluindo tarefas burocráticas, atendimento às demandas, direcionamento dos trabalhos e a finalização de detalhes, todas estas são responsabilidades esperadas dele. No entanto, no que diz respeito às funções dos aprendizes e ajudantes, é importante abordar esses dois papéis distintos. O aprendiz é o aluno ou pupilo que reside no ateliê do mestre da oficina, e sua finalidade é estudar e trabalhar para se capacitar como artista no futuro. Caso tenha sucesso, ele poderá eventualmente abrir e gerenciar seu próprio ateliê. Geralmente, esses aprendizes vêm de famílias abastadas ou com recursos financeiros que podem patrocinar a formação de seus filhos.⁸³ O período de aprendizado do aluno depende de diversos fatores, incluindo seu desempenho pessoal, a aprovação do seu trabalho pelo mestre e, finalmente, a avaliação favorável da guilda⁸⁴ em relação a alguma obra submetida anteriormente. De acordo Wackernagel,⁸⁵ em média, o tempo de aprendizado costuma ser de cerca de doze anos.

[...] o aluno era levado para a casa de seu mestre e, além disso, recebia, pelos vários serviços para os quais poderia ser empregado na oficina, uma compensação em dinheiro de seis florins no primeiro ano de treinamento, que deveria ser arrecadada a dez florins no terceiro ano. Esses serviços de artesãos do aprendiz, envolvendo a preparação dos materiais de pintura e outras assistências na oficina, na verdade já formavam a primeira base elementar da educação artística. Junto com isso, no entanto, veio o trabalho de prática do desenho para o treinamento do olho e da mão, ao qual os biógrafos de Michelangelo em particular aludem com frequência. Os modelos de desenho incluíam folhas de estudos do próprio mestre, ou então suas obras concluídas.⁸⁶

No que diz respeito ao papel dos ajudantes, é importante ressaltar que muitas vezes suas funções se entrelaçam com as dos aprendizes, uma vez que, em um processo de trabalho coletivo que abrange várias etapas, as pessoas ocasionalmente realizam tarefas de forma intercambiável. “(...) a passagem de aluno a auxiliar ocorreu em uma transição suave; pois mesmo o aluno, quase desde o início, em certo sentido já desempenhava funções de assistente

⁸³ Leonardo era filho de um notário. Francesco Melzi, era filho de Gerolamo Melzi, um engenheiro do exército de Francisco II Sforza e capitão da milícia em Milão sob Luís XII. Michelangelo, tinha descendência nobre e prestígio na Casa de Buonarroti Simoni.

⁸⁴ Para mais informações sobre as origens das guildas na Itália, vide: HALE, John R. *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 183.

⁸⁵ WACKERNAGEL, Martin; LUCHS, Alison. *The world of the Florentine Renaissance artist: projects and patrons, workshop and art market*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981. p. 330.

⁸⁶ Ibid.

ao mesmo tempo”.⁸⁷ No entanto, a distinção entre as funções de aprendiz e ajudante reside no propósito dessas funções. Conforme mencionado anteriormente, o aprendiz busca adquirir conhecimento para se tornar um artista, enquanto o ajudante desempenha um papel de suporte para que os objetivos do aprendiz e do mestre sejam alcançados. Isso envolve tarefas como preparar tintas, organizar e higienizar a *bottega*, comprar suprimentos, dentre outras responsabilidades. Em alguns aspectos, o papel do ajudante se assemelha ao de um servo,⁸⁸ pois quando o mestre se desloca de um local para outro, esses ajudantes muitas vezes são compelidos a acompanhá-lo, uma vez que dependem financeiramente dessa relação. Por outro lado, o aprendiz nem sempre se sente obrigado da mesma maneira, pois ele paga por esses serviços e tem a liberdade de procurar outro mestre se suas expectativas não forem atendidas. Martin Kemp observa que, desde sua chegada a Milão, Leonardo da Vinci “mantinha uma equipe de servidores domésticos, alguns conhecidos pelos nomes – Battista de Vilanis, Luca, Maturina e Caterina, e se fazia acompanhar por um grupo de alunos, assistentes e trabalhadores”.⁸⁹ Notavelmente, os nomes listados como servidores domésticos não estão associados a nenhum artista lombardo conhecido.

O método de aprendizado nos ateliês não segue um padrão estrito; portanto, não há uma fórmula exata para formar artistas. No entanto, mais tarde, por meio de tratados como de Leon Battista Alberti,⁹⁰ *Tratado da Pintura* de Leonardo⁹¹ e o *Vidas* de Vasari,⁹² encontramos pistas essenciais sobre o que se considerava ideal para um artista saber. No ateliê de Verrocchio,⁹³ um dos métodos empregados envolvia a produção em série, ou seja, a criação de pequenas partes da pintura a fim de aperfeiçoar gradualmente cada detalhe da obra como um todo. “Pode-se ilustrar com alguns exemplos como esse sistema de grupo de trabalho com papéis repartidos e graduados de maneira diferente funcionava no estúdio do artista”.⁹⁴

⁸⁷ Ibid., p. 333.

⁸⁸ Wackernagel nomeia-os como “faz-tudo”. Ibid., p. 310.

⁸⁹ KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci*. Tradução: Maria Ines Duque Estrada. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004. p. 41.

⁹⁰ ALBERTI, Leon Battista. In: DA VINCI, Leonardo. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real. Tradução: Diego A. R. Silva. Madri: Imprenta Real, 1827.

⁹¹ DA VINCI, Leonardo. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real. Tradução: Diego A. R. Silva. Madrid: Imprenta Real, 1827.

⁹² Nessa edição, Vasari inicia o livro com indicações técnicas e instrutivas para os artistas, vide: VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 1 ed. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

⁹³ EISENBERG, Elizabeth A. A Verrocchio Sculpture as a Source for Leonardo and Raphael: The Evidence of Drawings. *Master Drawings*, v. 57, n. 1, p. 5-32, 2019.

⁹⁴ WACKERNAGEL, Martin; LUCHS, Alison. *The world of the Florentine Renaissance artist: projects and patrons, workshop and art market*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981. p. 310.

Vários desenhos dos estúdios florentinos testemunham a prática de copiar de moldes e pode ter se tornado um procedimento padrão no treinamento de alunos. Relata-se que o estúdio de Verrocchio continha moldes de torsos e membros com o propósito de copiar (Vasari), e a lista mais antiga de Leonardo de suas próprias obras inclui várias figuras inteiras nuas, braços, pernas, pés e posturas, que pode consistir, pelo menos em parte, em estudos feitos dessa maneira.⁹⁵

Podemos observar no desenho de Verrocchio, que representa um lírio, uma influência posteriormente evidente na obra “Anunciação” de Leonardo, na qual o anjo Gabriel segura em suas mãos um lírio semelhante. De acordo com Royal Collection Trust, é presumido que Leonardo tenha adquirido esse desenho “enquanto estava na oficina de Verrocchio, mantendo-a até o fim de sua vida, e deve ter sido uma inspiração e um desafio quando ele deveria fazer seus próprios desenhos de flores agudamente observados trinta anos depois”.⁹⁶

⁹⁵ “A number of drawings from the Florentine studios testify to the practice of copying from casts and it may have become a standard procedure in the training of pupils. Verrocchio’s studio is reported to have contained casts of torsos and limbs ‘for the purpose of copying’ (Vasari), and Leonardo’s earliest list of his own works includes several whole nude figures, arms, legs, feet and postures, which may consist at least in part of studies made in this manner”. KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 17.

⁹⁶ Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/912418/a-lily>. Acesso em: 21 abr. 2023.

IMAGEM 1 - *Stylus, pinpointing, leadpoint*

Caneta e tinta, lavagem castanha, lavagem e fricção ocre, elevação branca (parcialmente descolorida), picada. | 31,4 x 17,7 cm (folha de papel).⁹⁷

⁹⁷ De acordo com o site do museu, esse desenho é atribuído a Verrocchio, mas por muito tempo foi considerado de Leonardo da Vinci. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/912418/a-lily>. Acesso em: 21 abr. 2023.

IMAGEM 2 - Anunciação (1473-1475), por Leonardo da Vinci



Óleo e têmpera sobre choupo, 100x221,5 cm. Galleria degli Uffizi. Florença. Disponível em: <https://www.uffizi.it/opere/annunciazione>.

Em outras palavras, o processo envolvia um estudo minucioso das partes, baseado na observação da natureza ou de modelos, seguido pelo ato de desenhar e redesenhar repetidamente a fim de compreender todas as camadas envolvidas. Leonardo persistiu com esse método ao longo de toda sua carreira artística, como indicam seus esboços. Em seu tratado, ele esclarece que: “(...) *se debe observar con suma atención al estudiar varias obras de muchos pintores y escultores que hicieron particular profesión de la anatomía en ellas*”.⁹⁸ Da Vinci enfatiza, em momentos distintos,⁹⁹ a importância da cópia e detalha a maneira ideal de aprender a arte da pintura.

El joven debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas: después estudiará copiando buenos dibujos, para acostumbrarse a un contorno correcto: luego dibujará el natural, para ver la razón de las cosas que aprendió antes; y últimamente debe ver y examinar las obras de varios Maestros, para adquirir facilidad en practicar lo que ya ha aprendido. (p. 3)

⁹⁸ DA VINCI, Leonardo. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real. Tradução: Diego A. R. Silva. Madrid: Imprenta Real, 1827. p. 25.

⁹⁹ Ibid., p. 15.

Na citação acima, podemos observar quatro fatores importantes no processo de aprendizado que Leonardo considera correto:

- 1- Aprender a perspectiva
- 2- Estudar copiando desenhos
- 3- Desenhar a partir do natural
- 4- Observar as obras de vários outros Mestres

Leonardo, entretanto, introduziu a esse método de aprendizado a ideia de que o pintor deveria “descamar” o objeto de estudo a fim de compreender todas as camadas que existem abaixo da superfície. Os avanços no campo da anatomia devem muito aos estudos detalhados de Da Vinci. O termo “cópia” é frequentemente mencionado nos tratados de pintura de Leonardo e Leon Battista Alberti, mas o conceito de cópia no Renascimento era diferente do que entendemos atualmente. Naquela época, os aprendizes copiavam os mestres não apenas para aprender técnicas de pintura, mas também porque muitas vezes não havia um objeto original disponível para ser pintado, como pássaros ou rochedos. Além disso, modelos humanos eram caros, exigindo pagamento. Imaginar como seriam as coisas não era uma abordagem recomendada; o foco principal era imitar a natureza de forma mais realista possível. Portanto, era considerado confiável e apropriado pintar a partir de modelos criados pelos mestres.

A ideia de imitação da natureza é a mais antiga das definições de arte e aquela que vive ainda nos estratos inferiores da cultura. Natureza tem muitos significados. Se a entendermos como mundo físico externo, é evidente que uma sua cópia seria útil e que a fotografia é um meio muito mais eficaz que a pintura para fazer essa cópia. Se, por outro lado, se entende por natureza o carácter das coisas tal como se revela a imaginação do artista, então é evidente que, em arte, se trata de criação e não de imitação da natureza. E, neste caso, existe também uma preciosa sugestão no princípio de imitação da natureza como oposição do conceito de naturalidade ao de artifício, que nunca produz uma obra de arte. O importante é sublinhar que a segunda natureza, ou a natureza paralela, que é própria da arte são sinônimos ilustrativos daquele conceito segundo o qual a imaginação artística não trabalha no vazio, mas está impregnada de sentidos e de sentimentos que pertencem à natureza do homem.¹⁰⁰

Leonardo da Vinci e Leon Battista Alberti compartilhavam a mesma perspectiva de que permanecer no estágio inicial do aprendizado era insuficiente, afinal, Leonardo era um exímio observador. Portanto, quando desejava pintar um rochedo, dedicava longo tempo ao estudo da geologia, observando suas características e formas por muito tempo. Isso é evidenciado em sua

¹⁰⁰ VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Ed. 70, 2007. p. 25.

obra “A Virgem dos Rochedos”, na qual ele se aprofundou no estudo da formação geológica das rochas para criar a pintura que conhecemos hoje.¹⁰¹ Alberti, por sua vez, compartilhava dessa opinião, afirmando, em *De pictura* (1435),¹⁰² que o ato de “copiar a partir de um modelo pronto não é arte”.

*El que se dedique a copiar las obras de otro, por ser, más fácil que copiar del natural, respecto de que en la pintura están los objetos firmes, más bien quisiera yo que se ejercitara en copiar obras de escultura, aunque fuesen medianas, que en las pinturas, aunque fuesen muy buenas. Porque copiando un cuadro, solo aprendemos a imitar y sacar un traslado parecido; pero copiando del modelo, aprendemos a imitar y estudiamos al mismo tiempo el efecto de las luces, para lo cual ayuda mucho el mirarlas con los ojos algo cerrados al través de las pestañas, para que parezcan algo más oscuras las luces.*¹⁰³

Nesse contexto, é essencial evitar o equívoco de comparar o conceito contemporâneo de “cópia” com o entendimento que prevalecia durante o Renascimento no século XV e XVI. A prática de “copiar” pinturas já existentes era, muitas vezes, a única opção disponível aos pintores, especialmente quando se tratava de temas religiosos. Classificar todos os artistas renascentistas que trabalhavam com base em modelos preexistentes como, nos termos modernos, simples “copiadores” é simplista, uma vez que o Renascimento, em sua essência, buscava resgatar os princípios clássicos, inspirar-se nos modelos greco-romanos e reviver ao passado. Portanto, a abordagem de estudo e aprendizado desenvolvida pelos pintores renascentistas do passado foi, de forma simplista, reduzida a meras categorias de “cópia” e “original”.

1.4 Ateliê de Leonardo da Vinci em Milão

O ateliê de Leonardo não seguia o padrão de ateliê comum; nele, prevalecia uma atmosfera de liberdade intelectual, sem hierarquias rígidas, permitindo que os artistas entrassem

¹⁰¹ KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 78.

¹⁰² ALBERTI, Leon Battista. *De pictura*. 1. ed. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

¹⁰³ “O que se dedica a copiar os trabalhos de outro, por ser mais fácil que copiar do natural, em relação ao qual na pintura são os objetos firmes, mais gostaria que fosse exercido em copiar obras de escultura, apesar de serem médias, que pinturas, mesmo que fossem muito boas. Porque copiar uma imagem, só aprendemos a imitar e fazer uma transferência semelhante; mas copiando do modelo, aprendemos a imitar e estudar ao mesmo tempo o efeito dos nus, para o qual ajuda muito olhar para eles com os olhos meio fechados pelos cílios, para que as luzes pareçam mais escuras”. ALBERTI, Leon Battista. In: DA VINCI, Leonardo. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real. Madrid: Imprenta Real, 1827. p. 257.

e saíssem de acordo com suas necessidades individuais. O que unia esses artistas era o desejo compartilhado de trocar informações e conhecimento. Conforme veremos adiante, muitos desses artistas já haviam adquirido uma formação inicial e alguns tinham carreiras estabelecidas, inclusive encomendas em andamento, como foi o caso de Giovanni Antonio Boltraffio e Giovanni Ambrogio de Predis, que desempenhava a função de “retratista oficial da corte milanese”.¹⁰⁴

Alguns pintores, como Gian Giacomo Caprotti da Oreno¹⁰⁵ ou Francesco Melzi, mantiveram uma relação mais estreita com Leonardo, uma vez que começaram seus estudos com Da Vinci quando ainda eram crianças e permaneceram ao seu lado por praticamente toda a vida. Nesse contexto, os laços de dependência, sejam eles emocionais ou financeiros, os ligavam profundamente a Leonardo. No entanto, essa realidade não se aplicava a todos os artistas lombardos. Por exemplo, quando Leonardo deixou Milão em duas ocasiões diferentes, não há registros de que os artistas lombardos o tenham seguido, com exceção de Salaí e Melzi. Isso sugere que não existia uma sujeição, ligação econômica ou emocional que justificasse a mudança desses artistas de sua cidade natal para seguir o mestre.

Sendo assim, se esses artistas não eram aprendizes e não estavam ligados à Da Vinci de forma dependente, uma vez que já possuíam conhecimentos sólidos na pintura e já estavam recebendo encomendas, surge a questão: o que os levou a permanecer ao lado de Leonardo durante certos períodos em Milão? Por que um artista como Ambrogio de Predis, que vinha de uma família de artistas e já tinha encomendas da Confraria da Imaculada Conceição, além de futuros trabalhos para os Duques de Sforza e o Imperador Maximiliano I,¹⁰⁶ escolheria buscar conhecimento com um artista estrangeiro¹⁰⁷ recém-chegado à sua região?

Talvez pudéssemos inferir que esses artistas se sentiram atraídos pela fama de Leonardo, sua genialidade ou sua personalidade sociável. Não obstante, é importante destacar que a “fama” de Leonardo, tal como a conhecemos hoje, só foi construída a partir do século XIX. Seu nome ganhou notoriedade em Florença devido a atrasos em encomenda e acusações de sodomia. Martin Kemp observa que “a primeira referência à participação de Leonardo não é

¹⁰⁴ BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. p. 26.

¹⁰⁵ Conhecido como Salaí.

¹⁰⁶ Pintura disponível em:

https://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Ambrogio_de_Predis#/media/File:Ambrogio_de_Predis_-_Maximilian_I_Holy_Roman_Emperor.jpg.

¹⁰⁷ Conforme discutiremos com mais fôlego adiante, as barreiras geográficas italianas não eram definidas como hoje. A Itália não existia como um país unificado, e as pessoas se associavam por cidades, condados e feudos.

especialmente animadora”¹⁰⁸ quando se trata de sua chegada a Milão e da encomenda da escultura equestre, e cita uma carta do embaixador florentino, endereçada a Lorenzo de Medici, informando sobre o receio em relação a Leonardo. Segundo a carta,¹⁰⁹ Ludovico não estava confiante de que Leonardo conseguiria concluir a estátua do cavalo, “a interpretação mais favorável é que Ludovico estava procurando técnicos para auxiliar Leonardo no trabalho de fundição; o pior é que Leonardo seria demitido”.¹¹⁰ A genialidade de Leonardo só foi solidificada mais tarde, graças à obra do escritor Giorgio Vasari, que escreveu sua biografia anos depois, inspirado na biografia de Paolo Giovio. Portanto, nenhum desses artistas lombardos teria tido acesso a esses relatos. A resposta para a pergunta sobre por que esses artistas almejavam se relacionar com Leonardo da Vinci provavelmente está enraizada no contexto histórico da época.

Rafael Sanzio, apesar de já ter construído uma carreira sólida e concluído seus estudos iniciais, ainda sentiu o desejo de observar o trabalho de Leonardo em Florença. Foi desse encontro que Rafael produziu a pintura *Maddalena Doni*.¹¹¹ Além disso, Rafael empenhou-se em conhecer o trabalho de Michelangelo na Capela Sistina.¹¹² Em resumo, o processo de aprendizado do artista nunca era interrompido, sendo uma característica geral da época. Esboçar, redesenhar, observar e copiar eram os pilares fundamentais aos quais os artistas se apoiaram ao longo de suas carreiras. Alguns artistas, como Filippo Brunelleschi, levaram esses princípios a um nível mais avançado por meio de estudos e experimentações. No contexto amplo do Renascimento Italiano, estar cercado por outros artistas que estimulavam intelectualmente e visualmente era algo esperado. Esse ambiente de colaboração era especialmente comum em cortes, onde mentes diversas se reuniam, contribuindo para a formação inicial dos artistas.

No hay cosa que engañe tanto como nuestro propio dictamen al juzgar de una obra nuestra; y en este caso más aprovechan las críticas de los enemigos, que las

¹⁰⁸ “The first reference to Leonardo’s participation is not especially encouraging”. KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 191.

¹⁰⁹ Infelizmente, Martin Kemp não referencia de onde ele conseguiu a carta analisada em seu Livro. Referência do livro: KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

¹¹⁰ “The most favourable interpretation is that Ludovico was seeking technical experts to assist Leonardo in the foundry work; the worst is that Leonardo was to be sacked”. KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 191.

¹¹¹ BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. p. 136.

¹¹² IPPOLITA, Majo di. *Rafael: Grandes Mestre*. São Paulo: Ed. Abril, 2011. p. 55. (Coleções)

*alabanzas de los amigos; porque estos, como son lo mismo que nosotros, nos pueden alucinar tanto como nuestro propio dictamen.*¹¹³

Quem nos traz essa visão esclarecedora é o próprio Leonardo da Vinci. Em seu *Tratado da Pintura*, torna-se evidente que Leonardo jamais parou de estudar, pesquisar e aperfeiçoar suas habilidades. A experimentação era o que norteava seu trabalho. Segundo Martin Kemp, ele não era um teórico, mas sim um experimentador ávido por encontrar aplicações práticas para todas as suas concepções. A trajetória de Leonardo foi forjada pela experimentação e curiosidade inesgotável. Portanto, seria impensável supor que ele não estivesse disposto a ouvir e aprender com os demais artistas com quem convivia. Além de ser um artista, ele se destacava como um verdadeiro cientista, e, como todo cientista, era essencial manter-se aberto a todas as possibilidades e ao vasto mundo que o cercava. Isso nos recorda a famosa batalha de *Anghiari* no Palazzo Vecchio,¹¹⁴ na qual, como ressaltado por registros históricos, “parece que nem Leonardo se manteve insensível à doçura ingênua da arte de Bernardino Zenale”.¹¹⁵

Memorandos semelhantes em seus cadernos transmitem a impressão de Leonardo constantemente importunando seus amigos em busca de conhecimento, perguntando por que isso, por que aquilo, sempre perguntando e perguntando, com a persistência de uma criança de cinco anos e a penetração de um gênio em amadurecimento.¹¹⁶

Leonardo não tinha medo de experimentar coisas novas. No entanto, como podemos relacionar o desejo de Leonardo de ampliar seu conhecimento com os artistas lombardos? A chave para essa questão reside nos desenhos preparatórios do artista Cesare da Sesto. Sesto, obcecado pelo aperfeiçoamento do desenho das mãos de suas criações, aspirava aprofundar sua compreensão sobre o movimento dos corpos por meio da anatomia detalhada das partes. Em suas representações no papel, ele retratava os dedos da mão de acordo com a perspectiva do observador, o que, em alguns momentos, resultava em esboços menos nítidos. Ele trabalhava com a ideia de que o dedo ausente de alguma forma estaria presente, embora não se destacasse

¹¹³ DA VINCI, Leonardo. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real. Tradução: Diego A. R. Silva. Madrid: Imprenta Real, 1827. p. 8.

¹¹⁴ ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci, 1452-1519*. Köln: Taschen, 2000.

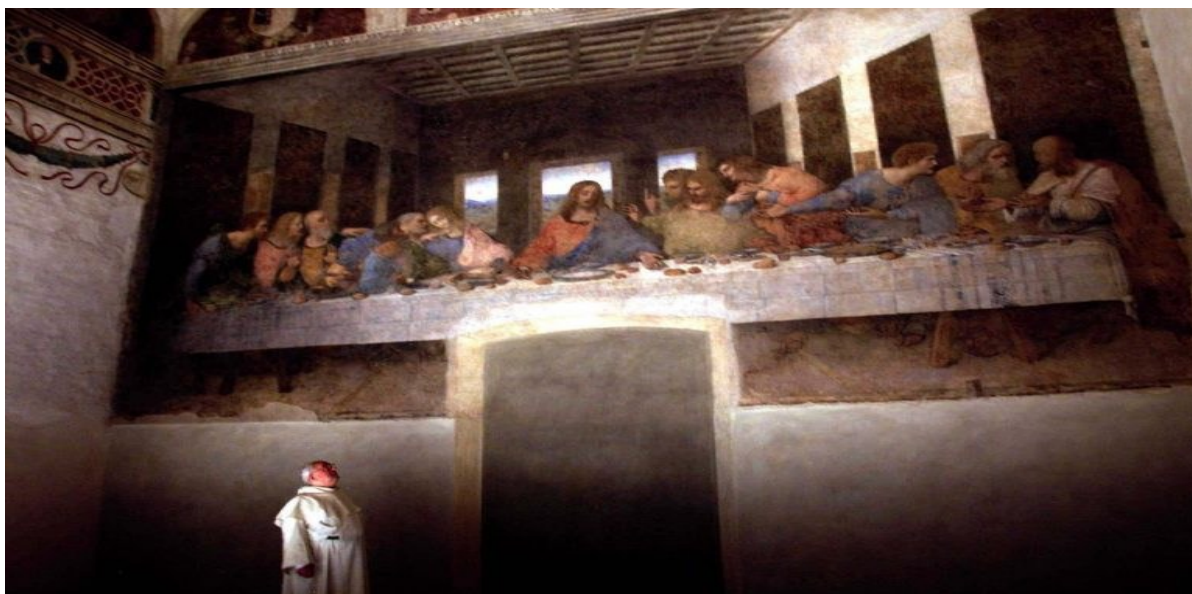
¹¹⁵ “*Parrebbe che nemmeno Leonardo fosse rimasto insensibile all'ingenua dolcezza dell'arte di Bernardino Zenale*”. VALERI, Francesco M. *La corte di Lodovico il Moro: gli artisti Lombardi*. Vol. 1. Milano: Ed. Hoepli. 1917. p. 40-41.

¹¹⁶ “*Similar memoranda in his notebooks convey the impression of Leonardo constantly pestering his friends for knowledge, asking why this, why that, always asking and asking, with the persistence of a five-year-old and the penetration of a maturing genius*”. KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 85.

na cena principal, como ilustrado na imagem 2. Contudo, é importante notar que, em seus desenhos, não são perceptíveis sinais de que estivesse preocupado em investigar a localização precisa das veias e tendões sob a superfície da pele. Essa preocupação minuciosa, que serviu de base para as pesquisas de Leonardo e os estudos sobre anatomia para a criação da escultura de Davi, de Michelangelo, é notavelmente ausente nos desenhos de Cesare.

A ausência aparente das veias no estudo de Cesare, no entanto, não deve ser interpretada como falta de conhecimento sobre sua existência. Na realidade, ele concebeu esses estudos com a intenção de compreender os movimentos e considerando sua aplicação prática, especificamente no contexto da parede do refeitório de Santa Maria delle Grazie. Dada a altura dessa parede em que Leonardo estava trabalhando e a distância do ponto de observação dos espectadores, a ênfase em detalhes minuciosos, com veias e relevos extremamente sutis, talvez não fosse a principal intenção ou preocupação do artista. Isso ocorre porque, dada a distância do observador em relação à parede, esses detalhes não seriam perceptíveis com clareza pelo olho humano.

IMAGEM 3 - Foto ilustrativa da *Santa Ceia*



Disponível em: <https://forbes.com.br/wp-content/uploads/2017/04/santa-ceia-1-768x512.jpg>. Acesso em: 29 abr. 2023.

IMAGEM 4 - A mão esquerda de São Bartolomeu na *Última Ceia* (1515), por Cesare da Sesto



Giz vermelho com aumento branco em papel preparado vermelho pálido | 7,9 x 14,5 cm (folha de papel).¹¹⁷

¹¹⁷ Um estudo de uma mão esquerda colocou a palma da mão para baixo sobre uma mesa, com os dedos estendidos para a direita e a cortina sobre o pulso apenas indicada. Esta é uma cópia da mão de São Mateus na Última Ceia, refeitório de Santa Maria delle Grazie, Milão. Proveniência: Legado a Francesco Melzi; de cujos herdeiros foram comprados por Pompeo Leoni, c.1582-90; Thomas Howard, 14.º Conde de Arundel, em 1630; provavelmente adquirida por Carlos II; Coleção Real de 1690. Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/search#/9/collection/912544/the-left-hand-of-st-bartholomew-in-the-last-supper>. Acesso em: 29 abr. 2023.

IMAGEM 5 - A mão esquerda de São Tomás na *Última Ceia* (1515), por Cesare da Sesto



Giz vermelho com altura branca, em papel preparado vermelho pálido | 13,3 x 14,5 cm (folha de papel).¹¹⁸

No primeiro desenho, localizado no dorso da mão em direção ao pulso, é evidente a presença de linhas horizontais traçadas de forma direta e precisa, sem correções aparentes. Essas linhas podem ser interpretadas como uma representação das dobras da pele, sugerindo que estaria capturando a pressão exercida pela mão sobre a mesa. Isso nos leva a concluir que essa não é apenas uma representação casual de uma mão repousando sobre a mesa, mas sim uma representação cuidadosamente elaborada de uma mão submetida a uma pressão, como parte de um movimento mais amplo, que envolve o todo o corpo do modelo. Além disso, outros desenhos de Cesare evidenciam sua curiosidade e habilidade como desenhista, revelando sua preocupação em compreender detalhadamente todas as partes que compõem um todo, como exemplificado em seu desenho *A Horse's head*.

¹¹⁸ Um estudo de uma mão esquerda, de costas para o espectador, apoiada sobre uma mesa; os dedos apontam para baixo para a direita, e o polegar mal é visto. Uma cópia da mão de São Tomás na Última Ceia, refeitório de Santa Maria delle Grazie, Milão. Proveniência: Legado a Francesco Melzi; de cujos herdeiros foram comprados por Pompeo Leoni, c.1582-90; Thomas Howard, 14.º Conde de Arundel, em 1630; provavelmente adquirida por Carlos II; Coleção Real de 1690.

Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/search#/10/collection/912545/the-left-hand-of-st-thomas-in-the-last-supper>. Acesso em: 29 abr. 2023.

IMAGEM 6 - *A horse's head* c. (1510-15), por Cesare da Sesto



Red chalk, with white heightening, on pale red prepared paper | 16.9 x 14.2 cm (sheet of paper). Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/990058/a-horses-head>. Acesso em: 29 abr. 2023.

O que de fato uniu esses artistas que passaram pela *bottega* de Leonardo em diversos momentos, com uma rotatividade notável, provavelmente foi a sede por conhecimento. Essa “sede” não implicava em abandonar tudo o que haviam aprendido antes da chegada de Leonardo em Milão ou apagar o conhecimento que já haviam acumulado até então. Na relação entre esses artistas, observamos uma troca fluida, baseada em colaboração, na qual a hierarquia não era o foco principal, e sim o desejo comum de aprender e aprofundar seus estudos sobre a natureza e a arte. Portanto, a ideia de que os artistas lombardos eram simples aprendizes aculturados, devido ao desejo de engrandecer a figura de Leonardo, é equivocada. A documentação visual deixada por eles comprova que esses artistas não apenas desfrutaram de prestígio em vida, mas também possuíam conhecimento, tanto científico quanto artístico, que lhes permitia criar suas próprias obras de forma independente.

Um exemplo que ilustra a afirmação de que, mesmo após a presença Leonardo em Milão entre 1482-1499 e 1507-1513, os artistas lombardos continuaram a produzir de forma independente, recebendo encomendas não relacionadas a Leonardo e criando obras que divergiam do ideal artístico difundido por Da Vinci, é a pintura de Predis em 1502, intitulada “Imperador Maximiliano I”. Nesse retrato, diversos detalhes revelam uma tradição artística arraigada na região lombarda de Milão, presente no fazer artístico de Predis. O uso de um fundo escuro, por exemplo, é uma característica persistente entre os artistas lombardos desde o século XIV, embora também pudesse ser observada em composições de artistas venezianos.¹¹⁹

Antonello da Messina, em 1450, enquanto trabalhava na corte sforzesca em Milão, também adotou o fundo escuro em suas obras. Essa prática era comumente reservada para retratos de pessoas de elevado status social. Posteriormente, notou-se a incorporação desse fundo em pinturas com temáticas bíblicas, como é evidenciado nas obras “Salomé e João Batista”, que são analisadas no capítulo final desta dissertação. A transição de Leonardo para o emprego do fundo escuro ocorreu após sua mudança para Milão, principalmente em retratos, exemplificados pelas obras “Dama do Arminho” (1489-1490) e “São João Batista” (1513-1516). Antes desse período, suas pinturas eram distintas, caracterizadas por cenários de paisagens e a aplicação da perspectiva aérea. Portanto, Leonardo, como qualquer outro indivíduo, não estava imune a influências e provavelmente absorveu as inovações artísticas lombardas e venezianas como um observador perspicaz que era.

Outro aspecto notável na obra “Maximiliano I” é a disposição do corpo e da cabeça. Leonardo, em seu tratado, enfatiza a importância de representar as pessoas com a cabeça inclinada em direção oposta ao tronco, ou seja, com a cabeça virada em um ângulo diferente em relação ao restante do corpo. Ele instrui: “Sempre desenhe a figura de modo que o busto não fique voltado na mesma direção que a cabeça”.¹²⁰ Essa técnica de inclinar os corpos já era empregada em esculturas, como podemos observar na obra “Davi” (1473 a 1475) de Verrocchio. Leonardo adotou essa abordagem em quase todos os seus retratos. No entanto, em

¹¹⁹ Artistas que utilizaram do fundo escuro:

- Andrea Solario. *Retrato de Homem*. 1500-1503. Milão. Pinacoteca de Brera.
- Giovanni Antonio Boltraffio. *Retrato ideal de Girolamo Casio*. 1499-1500. Chatsworth, coleção do duque de Devonshire.
- Marco d'Oggiono. *Portrait of a Man aged 20 ('The Archinto Portrait')* de 1494, na The National Gallery in London.
- Attributed to Marco d'Oggiono. *Girl with Cherries*. 1491-1495. Oil on wood. (48.9 x 37.5 cm). MET Museum. New York.

¹²⁰ DA VINCI, Leonardo apud CLARCK. Kenneth. *Leonardo Da Vinci: Vidas Ilustradas*. Tradução: Thaís Manzano. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2003. p. 203.

Milão, era tradição que os artistas representassem figuras ilustres, de modo que o observador só conseguisse visualizá-lo nessa posição.¹²¹ Além de Ambrogio de Predis, encontramos exemplos semelhantes nas obras de artistas não identificados, conhecidos apenas como “Mestres da Pala Sforzesca”.¹²² Roberta Battaglia afirma que “(...) o retrato milanês, em sua vertente ‘retrato de corte’, respeitou os critérios tradicionais, emprestados da numismática imperial, com a apresentação do sujeito de perfil, posição que concedia grande autoridade ao retratado”.¹²³

¹²¹ Artistas que pintaram retratos de perfil: Giovanni Ambrogio Figino. Portrait of Saint Charles Borromeo. 1600. Óleo sobre tela. 50 x 40 cm. Biblioteca Ambrosiana. Milão. Itália.

Anonymous Lombard or Emilian Painter. Portrait of a Lady. 1490. 51 x 34 cm. Tempera and oil. Biblioteca Ambrosiana. Milão. Itália.

¹²² VALERI. Francesco M. *La Corte di Lodovico il Moro: Gli Artisti Lombardi*. Milano: ed. Ulrico Hoepli, 1917. p. 5-50.

¹²³ BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. p. 26.

IMAGEM 7 - Maximiliano I, por Ambrogio de Predis



Óleo sobre painel de carvalho ou nogueira. (44 x 30,3 cm). Coleção particular. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/748412>. Acesso em: 30 abr. 2023.

Ambrogio opta por seguir a tradição lombarda e retratar Maximiliano de perfil. Além disso, observamos que o artista não utiliza artifícios para mascarar ou ocultar características consideradas indesejáveis, como linhas de expressão e o nariz proeminente de Maximiliano. Leonardo, em seu tratado, deixa claro que o pintor deve aprimorar a aparência de seu modelo, se isso tornar a pintura mais agradável aos olhos. “*Por lo cual todo Pintor debe advertir la parte más fea que se halle en su persona para procurar con todo cuidado no imitarla cuando vaya a hacer su semejante*”.¹²⁴ Nesse sentido, o artista, como o criador de sua obra, possui o poder e a liberdade de corrigir imperfeições. Predis, no entanto, ignora essa orientação ao criar sua obra. O artista ainda retrata as madeixas de Maximiliano sem adotar cachos elaborados dispostos em círculos perfeitos, uma característica distintiva de Leonardo da Vinci. Predis opta por um estilo

¹²⁴ DA VINCI, Leonardo. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real. Tradução: Diego A. R. Silva. Madrid: Imprenta Real, 1827. p. 18.

de cabelo mais alinhado, com uma leve iluminação na parte da frente, próxima ao rosto, para destacar sutilmente algumas das características naturais do cabelo de Maximiliano.

As mechas dos anjos de Londres e das duas Madonas da coleção Crespi e do Seminário de Veneza são dispostas e realçadas da mesma maneira bizarra: como se uma luz rasante iluminasse os rostos de cima a baixo, dourando os primeiros fios de cabelos, deixando a grande massa na sombra, como faziam os mestres pré-Leonardo Lombardos.¹²⁵

As escolhas artísticas independentes desses artistas levaram a crítica a interpretar isso como desvio e falta de talento. Conforme mencionado anteriormente, é comum referir-se aos artistas lombardos usando adjetivos que buscam classificar suas pinturas como inferiores, tendo sempre Leonardo da Vinci como parâmetro de comparação. Francesco Valeri (1917) utiliza certos termos para analisar as pinturas dos artistas lombardos, como:

O movimento agitado dos panos, com aquele trabalho de dobras que se resolvem de forma antinatural, é provavelmente produto do trabalho pessoal de Preda que talvez tenha desenvolvido e alterado uma ideia do seu grande colaborador. De certa forma ligado a Leonardo, teve que compor sua própria maneira artística – aprendida com os antigos mestres lombardos cuja cor acinzentada, desprovida de transparência, manteve com os novos ideais da arte. O resultado foi uma estranha mistura de qualidades boas e mediocres: o anjo de perfil é bem construído em suas linhas gerais e não carece de grandeza, mas a execução das figuras de ambos os jogadores celestes é banal, o colorido é monótono, as extremidades estão com defeito. As mãos ossudas do anjo tocando viola, dedos longos demais separados uns dos outros, Preda repetirá no retrato assinado da mesma Galeria em Londres.¹²⁶

O termo “mediocre” é uma das designações mais comuns para descrever a produção lombarda, e ao explorarmos o significado dessa palavra, os dicionários concordam que o adjetivo “mediocre” é normalmente usado para “qualificar aquilo que está abaixo da média, que possui pouco valor, pouca qualidade, algo ordinário e insignificante, mas, é muitas vezes usado

¹²⁵ “*Le ciocche dei capelli degli angeli di Londra e delle due Madonne della collezione Crespi e del Seminario di Venezia son disposte e lumeggiate nello stesso modo bizzarro: come se una luce radente illuminasse i visi dall'alto in basso dorando le prime ciocche dei capelli, lasciandone in ombra la gran massa, come usavan fare i maestri lombardi preleonardeschi*”. VALERI, Francesco M. *La corte di Lodovico il Moro: gli artisti Lombardi*. Vol. 1. Ed. Hoepli. Milano. 1917. p. 40.

¹²⁶ “*Il movimento agitato dei panni, con quel lavorio di pieghe che si risolvono in modo innaturale, è verosimilmente il prodotto dell'opera personale del Preda che forse svolse, alterandola, un'idea del suo grande collaboratore. Vincolato in certo modo a Leonardo egli dovette comporre la propria maniera artistica — appresa dai vecchi maestri lombardi dei quali conservò il colorito grigiastro, privo di trasparenze — coi nuovi ideali dell'arte. Ne risultò così una strana miscela di buone e di mediocri qualità: l'angelo di profilo è ben costruito nelle sue linee generali e non manca di grandiosità, ma l'esecuzione delle figure d'entrambi i celesti suonatori è trita, il colorito è sordo di toni, le estremità son difettose. Le mani ossute dell'angelo che suona la viola, dalle lunghe dita troppo staccate fra loro, il Preda ripeterà nel ritratto firmato della stessa Galleria di Londra*”. Ibid., p. 12.

como um insulto, no sentido pejorativo, no intuito de agredir verbalmente”.¹²⁷ Em italiano, “mediocre” carrega o mesmo significado que em português, “*in giudizio sulla qualità di cose o persone, esprime più chiaramente una valutazione negativa*”.¹²⁸

Ser mediocre significa não ter qualidades ou habilidades suficientes para se destacar naquilo que se propõe a fazer, seja na vida pessoal ou profissional. Uma pessoa mediocre é vulgar, tem poucas qualidades, é uma pessoa pobre do ponto de vista intelectual. Mediocridade é um substantivo feminino que nomeia o estado ou a qualidade do que é mediocre, que revela ausência de mérito, vulgaridade, indivíduo mediocre, sem talento.¹²⁹

Ao reproduzir e validar afirmações que rotulam a produção desses artistas como “mediocre”, portanto, estamos alegando enfaticamente que suas obras carecem de talento. Esse talento, por sua vez, é comparado com base em um artista florentino que viveu, aprendeu e se desenvolveu em um ambiente artístico diferente, com premissas teóricas distintas. Existem falsas equivalências nessas comparações, uma vez que Leonardo da Vinci e os artistas lombardos não foram moldados no mesmo contexto. Cada um desses mestres adquiriu, ao longo de sua trajetória, influências de diversas conexões culturais, florentinas, lombardas e venezianas, que circularam entre eles de forma singular, sendo absorvidas e propagadas de diferentes formas. Adolfo Venturi (1942)¹³⁰ afirma que:

Sem a presença, conselho e ajuda de Leonardo, Gian Ambrogio de Predis perde força [...]. Falta o relevo, o sinal é tosco, em entalhe, tudo é desenhado com dificuldade e materialmente de forma pobre e material, naqueles retratos, simples insígnias de grandeza. Quando conheceu Leonardo, [...] ele abandonou os velhos métodos de pintura para usar a paleta vinciana: apenas dezenove anos depois, [...] ele caiu de volta em formas brutas e materiais. Sem o apoio do mestre, faltavam forças ao pintor lombardo.¹³¹

¹²⁷ Disponível em: <https://www.significados.com.br/mediocre/>.

¹²⁸ Disponível em: <https://www.treccani.it/vocabolario/mediocre/>.

¹²⁹ Disponível em: <https://www.significados.com.br/mediocre/>.

¹³⁰ VENTURI, Adolfo. *Leonardo e la sua scuola*. Novara: Istituto geografico de Agostini, 1942. p. XXVIII.

¹³¹ “Senza la pre-senza, i consigli, gli aiuti di Leonardo, Gian Ambrogio de Predis perde vigore, come si può vedere nei ritratti di Massimiliano I e di Bianca Maria Sforza, sua consorte, esistenti nel Museo Storico Artistico di Vienna, da lui firmati e datati 1502. Il rilievo manca, il segno è crudo, ad intaglio, tutto è tirato faticosamente e materialmente a povero e materiale modo, in quei ritratti, semplici insegne di grandezza. Quando conobbe Leonardo, il pittore fu suo, e abbandonò i vecchi metodi di dipingere per usare la tavolozza vinciana; solo diciannove anni più tardi, prima di rimettersi sulla carreggiata del maestro, dipingendo la seconda edizione della Vergine delle Rocce... ricadde in forme crude e materiali. Senza il puntello del maestro, mancava la forza al pittore lombardo”. VENTURI, Adolfo. *Leonardo e la sua scuola*. Novara: Istituto geografico de Agostini, 1942. p. XXVIII-XXIX.

De acordo com a citação acima, a ausência de elementos vinciânicos na produção de Predis não implica que ele tenha se apegado à cultura lombarda e decidido prevalecer em sua prática utilizando composições típicas de sua cultura local. Pelo contrário, essa ausência é interpretada pela tradição crítica como simplesmente “formas brutas e pobres”. No entanto, o que chama a atenção nesse debate é a recorrência que esses juízos de valor aparecem nas bibliografias de historiadores da arte ao longo dos anos. Esse discurso, inclusive, permanece sólido na História da Arte contemporânea. Um estudo realizado pela National Gallery, por exemplo, faz a seguinte afirmação sobre os artistas lombardos: “(...) elaboraram as fórmulas de Leonardo a tal ponto que suas obras se tornaram meras sombras vulgarizadas da arte de Leonardo”.¹³² É bastante comum, ao estudar a arte lombarda fora do contexto da Itália, Roma e Veneza, encontrar análises das produções dos artistas locais geralmente recebem adjetivos similares. Termos como “atrasado”, “retrógrado”, “rústico”, “pesado”, “grosseiro”, “bárbaro”, “severo” ou até mesmo “medieval” em um sentido pejorativo fazem parte do vocabulário daqueles que pretendem analisar essas produções.

Um exemplo disso pode ser encontrado nas biografias de Leonardo, como a escrita por Kenneth Clark, na qual ele afirma que a obra de Ambrogio de Predis apresentava uma “técnica fora de moda”.¹³³ Sobre Marco d'Oggiono, por seu turno, ele assevera: “monstruosos retábulos”. Walter Isaacson, por sua vez, sustenta: “Salaí nunca passou de um artista medíocre e produziu poucas telas originais”.¹³⁴ Sobre a pintura Monna Vanna, atribuída a Salaí, Frank Zöllner afirma: “representação anatomicamente desastrosa”.¹³⁵ Adolfo Venturi, ao falar sobre Francesco Napoletano, entende que “proporções desequilibradas, expressão monótona, cai num provincianismo vulgar; em vão lutando para interpretar, com sua grande natureza, as formas sábias de Vinci, que ele desfigura no estudo de embelezá-las”.¹³⁶ Roberta Battaglia, ao discutir a herança vinciânica em Milão, afirma o seguinte: “Ironicamente, acabaram criando uma linguagem cheia de exageros e uma ênfase trágica que se revelaria, em muitos aspectos, oposta

¹³² “*Laboured Leonardo's formulas to such a degree that their works became mere vulgarised shadows of Leonardo's art*”. SPRING, M. MAZZOTTA, A. ROY, A. BILLINGE, R. PEGGIE. *Painting practice in Milan in the 1490s: the influence of Leonardo*. *National Gallery Technical Bulletin*, v. 32, p. 78-112, 2011. p. 80.

¹³³ CLARCK, Kenneth. *Leonardo Da Vinci*: Vidas Ilustradas. Tradução: Thaís Manzano. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2003. p. 115.

¹³⁴ ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. p. 155.

¹³⁵ ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci, 1452-1519*. Köln: Taschen, 2017. p. 415.

¹³⁶ “*Il pittore, squilibrato nelle proporzioni, melenso nell'espressione, cade in un volgare provincialismo: invano affannandosi a interpretare, con la sua grossa natura, le sapienti forme vinciâne, che deturpa nello studio di impreziosirle*”. VENTURI, Adolfo. *Leonardo e la sua scuola*. Novara: Istituto geografico de Agostini, 1942. p. XXXVII.

àquela de Da Vinci”.¹³⁷ Como demonstrado, existe uma herança geracional no cerne da história da arte que enxerga esses artistas lombardos através de uma lente depreciativa, o que pouco contribui para que possamos entender profundamente as produções desses pintores e suas contribuições para a arte lombarda.

1.5 A academia de Leonardo que nunca existiu

O debate sobre a imagem póstuma de Leonardo e como isso impactou a história da arte será discutido mais detalhadamente no capítulo 3. Não obstante, é importante destacar outros aspectos, como o impacto de Leonardo em Milão. Conforme visto anteriormente, Leonardo teve um ateliê em Milão que acolheu diversos artistas, alguns dos quais desempenharam o papel tradicional de aprendizes. Outros entraram em sua *bottega* como colaboradores, indo e vindo conforme seu desejo individual e curiosidade. No entanto, como se consolidou posteriormente, a afirmação de que Leonardo teria criado não apenas um ateliê de arte com todos os artistas lombardos mencionados, mas também teria estabelecido e liderado uma Academia de Arte em Milão ajudou a promover a imagem preconcebida de uma hierarquia intelectual e artística entre Leonardo e os artistas lombardos. Em 2008, a autora Jill Pederson¹³⁸ conduziu uma extensa pesquisa com base nos vestígios dessa suposta “Academia de Leonardo” em Milão.

Essa Academia de Arte em Milão não existiu formalmente ou burocraticamente; ao contrário, “a academia milanese seguiu o mesmo princípio básico de troca dinâmica e entreteve interesses e atividades filosóficas semelhantes”.¹³⁹ Entre os membros que faziam parte desse grupo fluido, nomes proeminentes se destacaram, incluindo Leonardo e Bramante. Pederson argumenta que há um conjunto considerável de evidências que sustentam a existência da academia, e “embora essas fontes visuais e textuais não pintem um quadro coerente da academia, elas certamente indicam que Leonardo participou de um círculo intelectual ativo e fortemente conectado”.¹⁴⁰ Jill Pederson,¹⁴¹ ao discutir a Academia de Leonardo em Milão,

¹³⁷ BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. p. 37.

¹³⁸ PEDERSON, Jill. Isola beata de Henrico Boscano: novas evidências para a Academia Leonardo da Vinci na Milão renascentista. *Estudos do Renascimento*, v. 22, n. 4, p. 450-475, 2008.

¹³⁹ “[...] *the Milanese academy followed the same basic principle of dynamic exchange and entertained similar philosophical interests and pursuits*”. Ibid., p. 451.

¹⁴⁰ “[...] *and indicates that they thought of themselves as a group linked by friendship and conviviality*”. Ibid., p. 451.

¹⁴¹ PEDERSON, Jill. Isola beata de Henrico Boscano: novas evidências para a Academia Leonardo da Vinci na Milão renascentista. *Estudos do Renascimento*, v. 22, n. 4. 2008. p. 458.

especifica que nesse círculo, ocupado por figuras notáveis da época no campo artístico, intelectual e filosófico, não havia necessariamente uma figura central ou reuniões formais entre os membros; em vez disso, era um círculo de debates guiado por interesses em comuns compartilhados pelos participantes. Não há evidências de que Leonardo tenha fundado tal academia, uma vez que esse círculo já existia antes da chegada de Leonardo da Vinci a Milão. Pederson também sugere que a academia provavelmente adotou o nome de Leonardo como forma de se identificar devido à fama póstuma de Leonardo.¹⁴²

O problema com a caracterização do grupo é atribuível à inconsistência histórica da palavra ‘academia’, e não à própria existência do grupo. [...] Esses associados acadêmicos em Milão se reuniram não como parte de uma instituição estruturada, mas como membros de um círculo que compartilhava um entusiasmo por – entre outras coisas – literatura, arte e música. Como representantes de diferentes posições filosóficas, esses homens também participaram do debate aberto, fato que não deve ser subestimado ao determinar a natureza dessa academia inicial. Assim, longe de ser uma escola de instrução artística técnica, a Academia Leonardo Vinci não era diferente de outras primeiras academias dedicadas ao estudo das artes e das letras, como a de Ficino, em Florença. O grupo milanês existia, no entanto, dentro da configuração muito diferente de uma corte principesca, o que significava que já estava sujeito a uma estrutura inerente não presente na academia florentina. Em última análise, seu objetivo principal não era criar um local formal de aprendizado, mas sim existir como um fórum para troca filosófica entre seus participantes instruídos. Uma vez que começamos a vê-lo sob essa luz, podemos aceitar essa assembleia de intelectuais como o precedente para outras academias do século XVI que permitiram que artistas posteriores explorassem uma variedade de caminhos teóricos em sua própria produção visual e literária.¹⁴³

A afirmação de Pederson traz à tona dois pontos cruciais nesta pesquisa. Primeiramente, ela nos faz questionar a criação e recriação da imagem de Leonardo como uma figura central e determinante da cultura milanesa, alguém que teria orientado, coordenado e liderado um

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ “There is, however, a significant body of evidence that supports the existence of the academy, and although these visual and textual sources do not paint a coherent picture of the academy, they certainly indicate that Leonardo participated in an active and tightly connected intellectual circle. The problem with the characterization of the group is attributable to the historical inconsistency of the word ‘academy’, rather than in the actual existence of the group itself. [...]. These academic associates in Milan came together not as part of a structured institution, but rather as members of a circle that shared an enthusiasm for – among other things – literature, art and music. As representatives of different philosophical positions, these men also took part in open debate, a fact that should not be underestimated when determining the nature of this early academy. Thus, far from a school of technical artistic instruction, the Academia Leonardi Vinci was not unlike other early academies devoted to the study of arts and letters, such as that of Ficino in Florence. The Milanese group existed, however, within the very different setting of a princely court, which meant that it was already subject to an inherent structure not present in the Florentine academy. Ultimately, its main goal was not to create a formal place of learning, but rather exist as a forum for philosophical exchange amongst its learned participants. Once we begin to view it in this light, we can accept this assembly of intellectuals as the precedent for other sixteenth-century academies that allowed later artists to explore a variety of theoretical paths in their own visual and literary production”. Ibid., p. 475.

movimento artístico. Isso é extremamente controverso quando consideramos o contexto colaborativo dos ateliês e a evidência visual de artistas lombardos realizando trabalhos que não se alinham com o estilo de Leonardo, além de aceitarem encomendas independentes sem nenhuma ligação com o mestre florentino.

O segundo ponto, já discutido anteriormente, diz respeito a Leonardo como um indivíduo preocupado em compartilhar conhecimento e aprender com os intelectuais ao seu redor. Isso é evidenciado pelo seu lado científico, que se desenvolveu consideravelmente em Milão, como demonstram seus avançados desenhos preparatórios e estudos em diversas áreas do conhecimento. Isso sugere que Leonardo via naquele círculo intelectual milanês uma oportunidade de aprendizado e contribuição intelectual. Conforme Walter Isaacson, Milão foi o local onde Leonardo mais trabalhou e desenvolveu suas pesquisas. Embora vários fatores possam ter influenciado esse avanço, como um patrono consistente e a garantia de uma renda estável, acreditamos que a rica rede artística da corte sforzesca desempenhou um papel fundamental. A corte atraiu artistas de diversas partes da Europa, proporcionando uma diversidade que não pode ser subestimada.

Com base no que foi discutido até aqui, portanto, é evidente que a terminologia “Leonardiano” está perdendo sua relevância, pois seu uso implica em nomear um grupo de mais de quinze artistas e suas respectivas produções, tendo Leonardo como figura central. Esse uso excessivo da categoria “Leonardiano” também resulta em uma simplificação excessiva, pois a arte dos pintores lombardos, como será explorado no capítulo 4, carrega influências de outras correntes artísticas italianas que são igualmente significativas, mas muitas vezes esquecidas dentro desse contexto simplificador. Rotular esses artistas como “Leonardianos” não contribui para uma compreensão mais profunda de quem eles eram, como trabalhavam e qual era o propósito de suas obras. Pelo contrário, essa categorização parte do pressuposto de que devemos interpretar a arte lombarda apenas como uma extensão da obra de Da Vinci, e que o critério de análise deve ser sempre a comparação com a arte de Da Vinci, criando assim falsas equivalências entre experiências artísticas distintas.

Um exemplo contemporâneo que ilustra isso é a recente descoberta, ocorrida entre 2011-2012, do fundo com paisagem na obra “Mona Lisa do Prado”.¹⁴⁴ Essa descoberta, que revelou o fundo original de paisagem em substituição ao fundo escuro, que, segundo o museu, foi

¹⁴⁴ Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mona-lisa/80c9b279-5c80-4d29-b72d-b19cdca6601c>.

adicionado posteriormente em 1750, gerou intensos debates em torno dessa icônica pintura, que foi criada simultaneamente com a “Mona Lisa” do Louvre. Porém, o relatório do Museu indica que essa obra apresenta várias partes inacabadas, o que provavelmente justifica a adição do fundo escuro anos depois. O museu sugere que um dos artistas responsáveis por essa cópia poderia ser Francesco Melzi ou Gian Giacomo Caprotti (Salai).

IMAGEM 8 - *Mona Lisa* antes da restauração (1507-1516), workshop de Leonardo da Vinci



Óleo sobre painel de madeira de nogueira, 76,3 x 57 cm.

IMAGEM 9 - *Mona Lisa* após a restauração (2011-2012), workshop de Leonardo da Vinci



Óleo sobre painel de madeira de nogueira, 76,3 x 57 cm. 1507 - 1516. Disponível em:
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/mona-lisa/80c9b279-5c80-4d29-b72d-b19cdca6601c>.

O que chama atenção, no entanto, é que apesar da descoberta realizada por especialistas revelar a riqueza de detalhes oculta nessa obra e as possibilidades que dela surgiram, o enfoque central continua sendo o uso dessa pintura como uma “ponte” para adquirir mais informações sobre a *Mona Lisa* do Louvre.¹⁴⁵ Uma obra de um artista lombardo é frequentemente vista como uma espécie de rascunho ou um meio para compreender a “obra principal”. Pouca atenção tem sido dada à forma como essa pintura pode esclarecer debates e pesquisas destinadas a

¹⁴⁵ Palestras feitas pelo Museo Nacional del Prado em 2021, estão disponíveis no YouTube, com diversos especialistas do mundo comentando acerca da Mona Lisa do Prado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xHVLBL7jR84&t=120s>.

aprofundar nossa compreensão da técnica individual de Melzi ou Salaí. Afinal, enquanto cópia, ela é frequentemente encarada meramente como um esboço preparatório.

A designação “Leonardiano” não consegue abranger esses artistas, e como veremos mais adiante, esse termo não é capaz de capturar a complexidade presente na produção desses indivíduos. Essa denominação se mostra simplista, homogeneizante, abrangente e generalista, resultando na supressão da diversidade da experiência artística lombarda. Nas seções seguintes, exploraremos o contexto histórico e cultural que influenciou esses artistas lombardos.

2 PERÍODO SFORZESCO: A ÉPOCA DE OURO MILANESA

O período conhecido como Sforzesco abrange o tempo em que a família Sforza exerceu o poder em Milão. No que diz respeito às datas, é desafiador traçar uma linha clara de governança para cada Duque, e ainda mais complexo falar em longos períodos de permanência no poder e estabilidade por parte desses mesmos líderes. Conforme veremos adiante, Milão tornou-se, ao longo dos anos de 1287 até 1535, um epicentro de disputas por domínio territorial e busca por legitimidade, talvez rivalizando com qualquer outro lugar na Itália em termos de conflitos políticos. Abaixo, examinaremos mais detalhadamente os domínios territoriais das famílias Visconti e Sforza, respectivamente, que serão o foco deste capítulo.

Para abordar o período histórico que nos interessa nesta pesquisa, que compreende a ascensão ao poder de Ludovico Maria Sforza, também conhecido como ou Ludovico “*il Moro*”,¹⁴⁶ é necessário retroceder alguns anos, voltando ao pai de Ludovico Sforza, o *condottiere* Francesco Sforza I. Francesco I não vinha de família com conexões com a nobreza e a corte milanesa; sua trajetória cruzou-se com a família Visconti, que governava Milão desde 1287 até 1447, por meio de acordos de *condottas*. Conforme mencionado anteriormente, Francesco I comandava um exército de mercenários equipados e prontos para servir àqueles dispostos a pagar por seus serviços.

Muito antes de Francesco I ascender como líder de Milão, seu futuro sogro, Filippo Visconti, já estava envolvido em conflitos com outras soberanias na Itália. Ele tinha desavenças com Veneza, uma cidade com a qual Milão travaria guerras incessantes ao longo dos anos. Além disso, havia entrado em conflito direto com Florença e sofrido uma derrota na batalha de Anghiari.¹⁴⁷ À medida que o tempo avançava, a representação da cena da Batalha de Anghiari tornou-se um conflito que se estendia ao mundo das artes, com Michelangelo e Leonardo da Vinci¹⁴⁸ pintando as paredes do Palazzo Vecchio.

¹⁴⁶ O apelido “Il Moro” não tem uma origem consensual entre os pesquisadores. Algumas teorias sugerem que poderia ser um apelido de infância, enquanto outras relacionam-no à cor da sua pele. Ao longo dos séculos, diversas outras teorias surgiram a respeito desse apelido.

¹⁴⁷ A Batalha de Anghiari foi travada em 29 de junho de 1440, envolvendo as forças de Milão e uma Liga de Estados italianos liderada pela República de Florença, no decorrer das Guerras na Lombardia. O desfecho da batalha foi uma vitória para os florentinos, consolidando o domínio da República de Florença sobre a região central da Itália central.

¹⁴⁸ Apenas a pintura de Michelangelo permanece visível nos dias de hoje. É de conhecimento público que Leonardo abandonou esse projeto após um incidente em um dos seus experimentos. Posteriormente, Vasari cobriu os desenhos preparatórios de Leonardo com uma nova pintura. Portanto, o que resta do trabalho original de Leonardo são apenas esboços e desenhos preparatórios daquela época.

Durante o governo de Ludovico Sforza, Florença estava mais inclinada a estabelecer relações diplomáticas. Em alguns momentos, Milão e Florença uniram forças contra Veneza, que frequentemente “flertava” com a expansão territorial francesa. Não obstante, conforme já mencionado, Filippo Maria Visconti I precisava manter uma soberania militar em Milão. Isso não apenas para se proteger de Veneza, seu principal rival, mas também para garantir as províncias e cidades vizinhas que havia conquistado anteriormente. Foi nesse contexto que surgiu Francesco Sforza I, descendente do guerreiro romanhol Muzio Attendolo (1369-1424), este que, por sua vez, faleceu em batalha, deixando aos seus filhos, Francesco e Alessandro, uma educação marcada pela rígida disciplina militar.

Além do interesse financeiro, Francesco I também aspirava a uma ascensão social, buscando sair do relativo anonimato de um *condottiere* e elevar seu status para o de um nobre com título reconhecido. Nesse contexto, Filippo I estabeleceu um contrato com Francesco I para que este se casasse com sua filha, Bianca Maria Visconti, que era fruto da união extramatrimonial entre Filippo Maria e Agnese del Maino, uma nobre milanesa. Após a negociação do contrato e a definição dos termos que atendiam às exigências de ambas as partes, começou a ascensão da família Sforza na Itália, indo além dos campos de batalha. Quanto a Filippo Maria Visconti, vale a pena acrescentar que:

Ocupou Genova (1412) e adquiriu territórios em Val Levantina ao derrotar os suíços na batalha de Arbédo (1422). Ele só poderia realizar maior expansão à custa de Veneza e Florença. A violação de seu acordo com Florença sobre suas respectivas esferas de influência levou a guerras (1423-1428), na qual Veneza, a partir de 1425, foi persuadida a participar, juntando-se ao seu aliado republicano. Daí em diante, houve conflito quase que contínuo entre as três potências (1431-1444). Em conclusão, tornou-se claro que o duque forçara demais sua mão. Perdeu Bréscia, Bérgamo, Vercelli e Gênova, e viu-se coagido a depender ainda mais de poderosos *condottiere*.¹⁴⁹

Antes de avançarmos no tempo e na discussão, é necessário evidenciar de antemão quais os interesses políticos e territoriais existentes por parte da França. Assim, surge a necessidade de nos atentar em relação à causa francesa nesta dissertação devido às inúmeras vezes que essa potência empreendeu ataques a Milão, impedindo, dessa forma, que ela mantivesse estabilidade e se tornasse um centro atrativo para artistas, comerciantes e demais pessoas em busca de um local seguro para se estabelecer. Além dos motivos financeiros, é importante salientar que a França alegava ter direitos territoriais sobre Milão, baseado no primeiro casamento Gian

¹⁴⁹ HALE, John R. *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 375.

Galeazzo Visconti¹⁵⁰ (1351-1402). Ele se casou com Isabelle de Valois (1348), uma princesa francesa nascida em Bois de Vincennes. Isabel era a filha mais nova do rei João II da França com sua primeira esposa, Bonne da Boêmia. Seu tio materno, Conde Amadeus VI de Saboia, arranhou o casamento com Gian Galeazzo Visconti. Como dote por essa união, Isabella recebeu o condado de Sommières, que mais tarde foi trocado pelo condado de Vertus.

Em 1360, ocorreu o casamento de Isabel e Gian Galeazzo em Milão, e apenas seis meses depois, em abril de 1361, ela foi declarada soberana condessa de Vertus.¹⁵¹ O casal teve quatro filhos: Gian Galeazzo, nascido em 1366; Azzone (1368-1380); Valentina (1371-1408), que foi a única dos filhos do casal a chegar à idade adulta e posteriormente se casou, em 1389, com Luís I, Duque de Orléans. O último filho da união do casal, Carlos, nasceu em 1372, mas Isabella faleceu ao dar à luz a Carlos em Pavia, em 1372, devido a complicações no parto. Após a morte de Isabelle, Gian Galeazzo se casou novamente com Caterina Visconti em 1380, sua prima de primeiro grau, com quem também teve dois filhos que se tornariam herdeiros do ducado de Milão. Abaixo, apresentamos uma árvore genealógica da família Visconti¹⁵² para uma compreensão mais elucidativa das linhas de sucessão e descendência.

Na perspectiva francesa, eles alegavam ter direitos sobre o território milanês devido à ligação matrimonial entre Gian Galeazzo e Isabelle, bem como devido à descendência resultante dessa união. Além disso, a situação de Bianca Maria Visconti, mencionada acima, era complicada, uma vez que era uma mulher nascida fora de um casamento legalizado pelos costumes da época, sendo, portanto, considerada fruto de um “adultério”, pecado publicamente condenado pela Igreja Católica.¹⁵³ A partir dessa justificativa, a França, muitas vezes com apoio papal e, ocasionalmente, com apoio de Veneza, lançou ataques sistemáticos contra os milaneses. Os reis franceses também promoviam e protegiam os papas, o que os obrigava a assegurar a proteção do Papa e, eventualmente, entrar em conflito direto com aqueles que ameaçavam Roma ou desafiavam a autoridade e a santidade papal. Em troca desse apoio, os

¹⁵⁰ Esse casamento lhe rendeu o título de *Conte di Virtù*.

¹⁵¹ Vertus é uma antiga comuna no departamento de Marne, no nordeste da França.

¹⁵² As informações contidas na árvore genealógica apresentada neste texto foram retiradas do livro *Dicionário do Renascimento Italiano* (1988) de John R. Hale e do livro *Absolutism in Renaissance Milan: plenitude of power under the Visconti and the Sforza 1329-1535* (2009) da autora Jane Black.

¹⁵³ Apesar de ser um pecado condenado pela Igreja publicamente, era comum que padres, reis, nobres e patronos mantivessem relacionamentos extraconjugais. Em alguns casos, os filhos nascidos dessas relações eram reconhecidos e conseguiam ascender a algum cargo importante, no entanto, o estigma de ser um filho bastardo sempre pairava sobre eles, ocasionalmente resultando em obstáculos ao longo de suas vidas.

reis franceses recebiam o perdão papal por seus crimes de guerra, incluindo a venda de indulgências.

Como evidenciado na árvore genealógica, havia uma base sólida para a França pleitear legitimamente os territórios milaneses e suas províncias. Além disso, a ascensão de Francesco Sforza estava envolta em incertezas legais e jurídicas, pois, conforme abordado acima, embora unido a Bianca Maria pelo matrimônio, ele não possuía legitimidade de linhagem nem o consentimento formal de seu sogro, Filippo Maria, para assumir o governo em Milão. Essa falta de clareza ficou evidente após a morte de Filippo, uma vez que ele não deixou um testamento que especificasse a sucessão da governança para seu genro, gerando assim, uma “mancha” na soberania de Francesco I. Em vez disso, um dia antes de sua morte, Filippo Visconti, sem herdeiro masculino legítimo a partir de seus casamentos, nomeou Afonso V de Aragão como herdeiro do Ducado.¹⁵⁴

Entre os outros pretendentes a Milão, estavam Carlos Duque de Orleães da França, sobrinho de Filippo Maria através de Valentina Visconti. Assim como, os primos de Filippo Alberto e Sigismundo da Casa de Habsburgo e Frederico III. O Sacro Imperador Romano, afirmou que o Ducado de Milão deveria retornar ao Sacro Império Romano devido a extinção de herdeiros do sexo masculino, por parte da linhagem da casa Visconti. Os dois candidatos que mais se destacaram e possivelmente receberam algum apoio pela população milanese, segundo a autora Cecilia Ady,¹⁵⁵ foram Afonso de Aragão e Francesco Sforza.

Com a morte de Filippo Maria Visconti, desencadeou-se na Itália a “Guerra de Sucessão Milanese”, um conflito destinado a determinar o controle sobre o Ducado de Milão. Inicialmente, ele contou com o apoio da “República Ambrosiana” e,¹⁵⁶ posteriormente, recebeu o respaldo de Veneza. Esse conflito perdurou de 1447 até 1454, quando finalmente foi assinado o “Tratado de Lodi”. Com a assinatura desse tratado, a soberania de Francesco I foi assegurada. Além disso, a conclusão desse acordo abriu caminho para o estabelecimento da “Liga Itálica”, ou “Liga Santíssima”, um pacto firmado em Veneza em 1454, que envolveu os Estados Papais, a República de Veneza, o Ducado de Milão, a República de Florença e o Reino de Nápoles. Os

¹⁵⁴ ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. London: Methuen & Company, 1907. p. 36.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 36.

¹⁵⁶ A República Ambrosiana Dourada, que se estabeleceu entre os anos de 1447-1450, foi um governo de curta duração fundado em Milão por membros da Universidade de Pavia. Contou com algum apoio popular, especialmente da elite intelectual e letrada. Durante a primeira fase da Guerra Milanese de Sucessão, conforme mencionado acima, eles confrontaram a República de Veneza com o respaldo de Francesco Sforza. No entanto, no final, visando seus próprios interesses, Francesco I assumiu o controle de Milão e pôs fim à República Ambrosiana.

próximos quarenta anos na Itália experimentariam uma certa estabilidade em comparação com os anos anteriores.

Embora perturbadas por alguns alinhamentos ameaçadores (notadamente, Florença e Milão contra o eixo Veneza- Papado-Nápoles) e guerras locais (como a campanha papal-apolitana contra Lourenço, o Magnífico, após o fracasso parcial da conspiração Pazzi para assassiná-lo e a guerra de Ferrara), as diretrizes estabelecidas em Lodi asseguraram um grau sem precedentes de coexistência pacífica na península até o início das Guerras da Itália em 1494.¹⁵⁷

A partir desse momento, a família Sforza se viu compelida a buscar alternativas legais para consolidar sua soberania diante da nobreza e do povo. Segundo a citação, “Depois de Carlos VII e Luís XII, Francesco I vai lutar na Itália para fazer valer seus direitos sobre Nápoles e Milão”.¹⁵⁸ Portanto, quando Francesco Sforza assumiu o poder, ele buscou uma base de legitimação conhecida como “*coll autorità del popolo*” ou “*common consent*”,¹⁵⁹ alegando que tinha o direito de governar Milão com a aprovação do povo Milanês. Não está claro até que ponto essa “aprovação popular” foi medida ou avaliada, uma vez que Milão não era uma democracia e não utilizava métodos formais de votação. Existia uma espécie de assembleia¹⁶⁰ na qual nobres e membros das classes mais baixas, frequentemente indicados pelo próprio Duque, poderiam se reunir para tomar decisões e discutir questões do Estado. No entanto, é incerto se a opinião da população em geral ou mesmo a dos nobres era considerada. O autor John R. Hale¹⁶¹ explica que após 1396, quando alguns estatutos foram revisados, foi criado o Conselho dos 900, embora fosse de “eficácia duvidosa”, uma vez que os principais órgãos eram o Consiglio Segreto e o Consiglio di Giustizia.

Embora seu casamento com Bianca Maria Visconti tenha fixado primeiro os olhos de Francesco Sforza em Milão, estava claro que ele devia o trono ducal principalmente à sua própria espada. Isso, no entanto, era um fato que Francesco gostaria de ignorar. Desde o momento de sua entrada, ele agiu como se fosse o sucessor natural e legítimo de Filippo Maria Visconti, a quem circunstâncias adversas o privaram temporariamente de sua herança. No entanto, Sforza não pôde fornecer provas documentais em apoio de sua reivindicação a Milão. É verdade que existia uma escritura de doação em favor de Francesco e Bianca, que pretendia ser redigida pelo falecido duque em novembro de 1446. No entanto, suas reivindicações de autenticidade são mínimas e, mesmo que fossem genuínas, seriam em nenhum sentido substituí o diploma imperial sobre o qual os duques Visconti basearam sua autoridade.

¹⁵⁷ HALE, John R. *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 210.

¹⁵⁸ AUDUBERT, Albert. O Renascimento Francês. *Revista de história*, v. 41, n. 83, p. 3-19, 1970. p. 10.

¹⁵⁹ ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. London: Methuen & Company, 1907. p. 63-64.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶¹ HALE, John R. *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 237.

Para compensar essa deficiência, Sforza precisa reconhecer explicitamente que devia sua posição ao consentimento popular.¹⁶²

Durante seu governo de 1450 a 1466, Francesco I exerceu controle sobre Milão, enfrentando desafios tanto de rivais estrangeiros quanto internos. Apesar dos conflitos em toda a Itália naquela época, incluindo confrontos com os turcos, a conspiração da família Pazzi contra os Medicis em Florença e a instabilidade no poder papal, algumas mudanças podem ser observadas em seu governo que não estão diretamente ligadas a guerras e conflitos. Francesco I viu a necessidade de estabelecer relações diplomáticas com Cosimo de Medici e adotar uma política externa mais cautelosa, ao contrário da política expansionista dos Visconti. Como resultado, “relações dependentes tiveram que ser forjadas com as famílias dominantes das cidades súditas do Ducado”.¹⁶³

Durante o governo de Francesco I, a ligação com a família Medici se estendeu e se manifestou em construções milanesas, incluindo o Ospedale Maggiore e Palazzo Medici. Francesco Sforza, de acordo com Belloni, “conseguiu nos últimos anos de governo obter um importante resultado diplomático: a aliança com a França, da qual recebeu em 1464 a investidura feudal de Gênova, então ocupada em março de 1465”.¹⁶⁴ Nesse período, Milão contava com cerca de sessenta mil habitantes, e seu crescimento populacional foi exponencial, chegando a aproximadamente cem mil habitantes no final do século. Milão se tornou uma das maiores cidades da Itália, “situada no topo de um estado que no período Sforza atingirá uma população total de cerca de um milhão de pessoas e uma área de vinte e sete mil quilômetros quadrados”.¹⁶⁵

¹⁶² ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. London: Methuen & Company, 1907. p. 64. “Although his marriage with Bianca Maria Visconti had first fixed Francesco Sforza's eyes upon Milan, it was clear that he owed the ducal throne mainly to his own sword. This, however, was a fact which Francesco would fain ignore. From the moment of his entry, he acted as though he were the natural and legitimate successor of Filippo Maria Visconti, whom adverse circumstances had temporarily deprived of his heritage. Nevertheless, Sforza could furnish no documentary evidence in support of his claim to Milan. It is true that a deed of gift existed in favor of Francesco and Bianca, purporting to be drawn up by the late Duke in November, 1446. Yet its claims to authenticity are of the smallest, and even if it were genuine, it would in no sense replace the imperial diploma upon which the Visconti Dukes had based their authority. To make up for this deficiency, Sforza must recognize explicitly that he owed his position to popular consent”.

¹⁶³ HALE, John R. *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988. p. 238.

¹⁶⁴ BELLONI, Cristina. *Milano in età sforzesca: 1450-1499*. Milão: Sellino, 1992. p. 5. “[...] riuscì negli ultimi anni di governo ad ottenere un importante risultato diplomatico: l'alleanza con la Francia, dalla quale egli ricevette nel 1464 l'investitura feudale di Genova, occupata poi nel marzo 1465”.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 1. “che nel periodo sforzesco raggiungerà una popolazione totale di circa un milione di persone ed un'estensione di ventisette mila chilometri quadrati”.

Segue abaixo uma tabela que apresenta a linha de sucessão dos duques de Milão, incluindo seus nomes e as datas de seus governos. Essa tabela nos permite examinar a notável instabilidade enfrentada por Ludovico Sforza e seus predecessores. Como veremos com mais detalhes em nossa discussão, essa instabilidade desempenhou um papel crucial na compreensão do ambiente artístico em que os artistas lombardos operavam e, por conseguinte, influenciou suas produções.

TABELA 1 - Duques de Milão e datas de Governança

DUQUES DE MILÃO	PERÍODO DE GOVERNANÇA
Matteo Visconti I	1287-1302
Guido della Torre	1302-1311
Matteo Visconti I	1311-1322
Galeazzo Visconti I	1322-1327
Azzone Visconti	1329-1339
Luchino Visconti	1339-1349
Giovanni Visconti II	1339-1554
Matteo Visconti II	1354-1355
Galeazzo Visconti II	1354-1385
Gian Galeazzo Visconti	1378-1402
Giovanni Maria Visconti	1402-1412
Filippo Maria Visconti	1412-1447
República Ambrosiana	1447-1450
Francesco Sforza I	1450-1466
Galeazzo Maria Sforza	1466-1476
Gian Galeazzo Sforza (Regência de Bona de Savoia)	1476-1494
Ludovico Sforza	1494-1499
Louis XII, Rei da França	1499-1500
Ludovico Sforza	1500
Louis XII, Rei da França	1500-1512
Massimiliano Sforza	1512-1515
Francis I, Rei da França	1515-1521
Francesco Sforza II	1521-1535

2.1 O fim da governança de Francisco I e a ascensão de Galeazzo e Gian Galeazzo Sforza

Após enfrentar desafios relacionados à saúde, Francisco I faleceu em 1466, aos 64 anos de idade, deixando uma descendência legítima, conforme ilustrado na árvore genealógica. Sua sucessão passou para seu filho Galeazzo Maria Sforza, que, na ocasião da morte do pai, estava na França e teve de retornar rapidamente a Milão para assumir sua posição como herdeiro, evitando que as forças opositoras ameaçassem sua ascensão. É importante notar que, apesar da intervenção da França na diplomacia interna de Milão e das reivindicações de soberania sobre a região, houve uma tentativa de conciliação antes da primeira invasão em 1499, quando Ludovico já era duque. Isso era evidente tanto no período de Francesco I, quando ainda era vivo, em parte devido às ações de seu filho Galeazzo, que lutou ao lado do Rei da França, Luís XI, contra Carlos I da Borgonha. Ludovico também contribuiu para esse apaziguamento, apesar

de ter enfrentado os franceses em batalha. No entanto, a situação só se deteriorou devido às ambições expansionistas de Louis XII, que estava decidido a estender sua soberania por toda a Itália.

Após Galeazzo assumir o governo de Milão, ele inicialmente compartilhou o poder com sua mãe, Bianca Maria Visconti. No entanto, posteriormente, ele consolidou seu controle absoluto sobre a cidade e exerceu uma repressão severa contra seus oponentes.¹⁶⁶ Conforme observado por Cristina Belloni, Galeazzo pretendia “afirmar sua autoridade com maior plenitude e energia, impor seu poder mais diretamente: as consequências logo serão evidentes”.¹⁶⁷ Ao longo dos séculos, muito se discutiu na historiografia tradicional, desde Bernardino Corio, sobre a reputação de Galeazzo. Sua figura foi frequentemente mitificada, com alegações de perversidade, sadismo e até insanidade. Não pretendemos aqui debater a veracidade dessas informações, e sim traçar uma linha de raciocínio que nos levará desde o primeiro Sforza, Francesco I, até Ludovico, o Mouro.

Assim, após cerca de uma década no comando de Milão (1466-1476), de acordo com Belloni, na manhã de 26 de dezembro de 1476, enquanto Galeazzo se dirigia à missa de Santo Stefano, ele foi surpreendido por três indivíduos: Giovanni Andrea Lampugnani, Carlo Visconti e Gerolamo Olgiati. Nesse ataque premeditado, Galeazzo foi esfaqueado repetidamente, sofrendo inúmeras perfurações que o levaram a óbito instantaneamente. Os assassinos foram logo capturados e executados, e eles “possuíam contatos importantes com personalidades proeminentes da vida milanesa, há algum tempo em conflito com o duque”.¹⁶⁸ Múltiplos fatores podem ter contribuído para essa conspiração, desde a má reputação de Galeazzo até as altas tributações aos súditos, contrastando com o estilo de vida luxuoso e extravagante do Duque Galeazzo. De acordo com Belloni, dois problemas, em particular, afligiram a soberania de Galeazzo Maria:

[...] um de natureza econômica e outro de natureza política. A situação dos cofres do Estado no momento da ascensão do novo senhor ao ducado é, de fato, crítica: assim que Galeazzo Maria chegou ao poder ele teve que iniciar uma série de alienações de

¹⁶⁶ SANTORO, Caterina. *Gli Sforza: La casata nobiliare che resse il ducato di Milano dal 1450 al 1535*. Milão: Lampi di stampa, 1999. p. 63

¹⁶⁷ BELLONI, Cristina. *Milano in età sforzesca: 1450-1499*. Milão: Ed. Sellino, 1992. p. 6. “*Il nuovo signore intende affermare la propria autorità con maggiore pienezza ed energia, imporre più direttamente il proprio potere: le conseguenze saranno presto evidenti*”.

¹⁶⁸ Ibid., p. 7. “*essi vantano contatti importanti con personaggi di primo piano della vita milanese, da tempo in contrasto col duca*”.

renda ducal e a concessão de feudos para repor o erário, comprometendo assim as receitas futuras.¹⁶⁹

Após a morte de Galeazzo Maria Sforza, sua segunda esposa Bona de Saboia (1449-1503), assume o controle da cidade como regente de seu filho Gian Galeazzo Sforza, que na época tinha apenas sete anos. Assumindo a regência de Milão, ela demonstrou estar plenamente ciente da fragilidade e dos perigos que cercavam o governo de seu filho. Durante o período em que ela exerceu o controle sobre Milão (1476-1494), suas ações foram predominantemente voltadas para “apaziguar a hostilidade da população milanese, emitindo provisões para incentivar o transporte de alimentos para a cidade, prometendo o pagamento das dívidas do falecido e proclamando uma anistia”.¹⁷⁰ Além disso, Bona de Saboia contou com os conselhos e apoio do Francesco Ciccio Simonetta (1410-1480), um influente conselheiro da família Sforza, que adquiriu poder, prestígio e riqueza, mas acabou acusado de traição, decapitado e teve seus bens saqueados. Bona de Saboia “tentou recriar a solidariedade da classe dominante ambrosiana em torno do novo duque”,¹⁷¹ reunindo um conselho secreto a fim de proteger seu filho e manifestar o “seu desejo de voltar ao melhor entendimento entre o conselho e a cúpula do estado existente na época de seu sogro Francesco Sforza”.¹⁷²

Devido aos conflitos de interesses, à frágil saúde de Gian Galeazzo, às conspirações e às investidas de Ludovico o Mouro, Bona de Saboia se viu obrigada a assinar um documento no qual transferia o direito de governar Milão para Ludovico o Mouro. Antes que esse acordo fosse formalizado, uma série de episódios envolvendo conflitos internos, assassinatos e decapitações tumultuaram o cenário político. Como em muitas outras cortes europeias da época, a corte milanese não hesitou em levar esses conflitos até às últimas consequências, mesmo que isso envolvesse assassinatos. Laços afetivos e consanguíneos não impediram que grandes figuras com algum poder exercessem sua autoridade, frequentemente à custa de milhares de vidas. Em Milão, uma cidade que, ao longo dos séculos, ganhou notoriedade como uma potência marcada por guerras e conflitos internos, não era exceção no que diz respeito à impiedosa resolução de suas contendas, tanto internas quanto externas.

¹⁶⁹ Ibid., p. 7.

¹⁷⁰ Ibid., p. 8. “*Bona si preoccupò in primo luogo di placare l'ostilità della popolazione milanese, emanando disposizioni per favorire il trasporto di generi alimentari in città, promettendo il pagamento dei debiti del defunto e proclamando un'amnistia*”.

¹⁷¹ Ibid., p. 8. “*Ella cercò quindi di ricreare la solidarietà del ceto dirigente ambrosiano attorno al nuovo duca*”.

¹⁷² BELLONI, Cristina. *Milano in età sforzesca: 1450-1499*. Milão: Sellino, 1992. p. 8. “[...] *afferma la propria volontà di tornare alla migliore intesa fra il consiglio ed il vertice dello stato esistente al tempo del suocero Francesco Sforza*”.

Na conspiração Pazzi em Florença, para dar um exemplo, o irmão de Lourenço de Medici, Giuliano de Medici, foi executado a punhaladas em meio a uma multidão. Esse tipo de violência também ocorreu posteriormente com Galeazzo, como já explicitado acima. Outros casos notórios incluem Henrique VIII na Inglaterra, que ordenou a decapitação de Ana Bolena sob acusação de suposta traição, e o Rei Francês Luís I, Duque de Orleães, que foi brutalmente esfaqueado por quinze homens nas ruas de Paris em um verdadeiro espetáculo de carnificina e conspiração. Uma rápida busca na internet revela inúmeros exemplos que ilustram o ambiente das cortes europeias. Peter Burke, em seu livro *A Fabricação do Rei*,¹⁷³ explora a complexa dinâmica relacional que existia dentro das cortes. Além da cultura, do requinte e da beleza, se escondem aspectos sombrios de ódio, poder e violência nas relações de poder desses ambientes.

Dessa forma, fica evidente que, ao analisar Milão durante o período Sforzesco, mesmo com nosso enfoque restrito e muito delimitado, não podemos perder de vista os aspectos gerais, até mesmo de escala continental. Embora Milão tenha suas particularidades, que serão o foco desta dissertação, é importante salientar que, em termos gerais, as relações entre os Sforzas e seus “inimigos”, apesar de muitas vezes serem rotuladas como atos “bárbaros” ou até mesmo “repreensíveis”, não diferiam substancialmente das dinâmicas presentes em outras cidades, cortes ou principados. Os adjetivos estereotipados atribuídos a Milão ao longo dos séculos simplesmente destacam situações e aspectos que eram comuns em toda a Europa. A distinção reside no fato de que Milão, entre todas as cidades com cortes que agiam com frieza, sadismo ou impunidade, acabou sendo conhecida como a “Cidade da Guerra”. Conforme veremos mais adiante, essa rotulação teve um impacto significativo na percepção da produção cultural da cidade, principalmente no que diz respeito à sua arte local.

Os artistas locais frequentemente eram avaliados inicialmente com base em conta sua origem geográfica, sua procedência regional, em detrimento da sua produção. Na historiografia tradicional, desde os tempos de Vasari, houve muito mais ênfase em rotular a arte lombarda, especialmente a milanesa, como tendo aspectos “grosseiros”, “bárbaros”, “antiquados” e “góticos”, do que em compreender por que essa arte ainda mantinha tais características, que muitos consideravam atrasadas. A incompreensão da “maneira” ou “estilo” que cada movimento ou artista adotava, juntamente com nossa tendência a buscar padrões de comparação e conexões com nosso conhecimento prévio, pode prejudicar significativamente nossa

¹⁷³ BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luis XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

apreciação das obras de arte. Quando nos deparamos com algo que não entendemos de imediato, devemos estar dispostos a admitir nossa total ignorância em relação àquela obra diante de nós.

O historiador também deve permanecer humilde frente às evidências. Deve se dar conta da impossibilidade de algum dia traçar uma linha exata entre os elementos que têm significado e os que não têm. A arte está sempre aberta a novas reflexões e, quando elas se encaixam, não temos como determinar se faziam parte ou não da intenção original.¹⁷⁴

Para compreender a arte lombarda, bem como qualquer forma de arte não canônica e tradicionalmente aceita e cancelada pela história da arte, é necessário realizar uma espécie de desconstrução de nossos preconceitos. Isso começa por reconhecer nossa ignorância diante do que não entendemos e que pode parecer destoar de outras obras de arte precedentes. Não obstante, essa tarefa é desafiadora, pois poucos de nós estão dispostos a admitir nossa ignorância quando se trata de uma obra de arte. Superar o ego e questionar o tradicionalismo arraigado é um exercício constante para o historiador em sua pesquisa.

2.2 Ludovico Sforza e a arte como ferramenta de legitimação

“De artistas, nossa corte está cheia. Atrairmos homens de estudo como o mel atrai as abelhas”

Ludovico Sforza

Ludovico conhecido popularmente como “o Mouro”, foi um Duque que desempenhou um papel de extrema importância na cultura artística e intelectual de Milão. Seus interesses pessoais em construção e legitimação de autoridade por meio da arte reuniram grupos de pintores, arquitetos, escritores, músicos e estudiosos em sua corte. Esses intelectuais não eram oriundos apenas de Milão, mas de toda a Europa. É possível afirmar que a atração desses indivíduos pela corte de Ludovico poderia ser atribuída à perspectiva de estabilidade financeira por meio de encomendas regulares do patrono.¹⁷⁵ Além disso, a oportunidade de melhorar sua

¹⁷⁴ GOMBRICH, E. H. *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012. p. 478.

¹⁷⁵ O artista que servia em uma corte tinha a possibilidade de aceitar encomendas de outros patronos, desde que houvesse um acordo prévio entre ele e o Duque, Príncipe ou Rei. Isso dependia inteiramente do tipo de acordo que tinham estabelecido anteriormente. No caso de Leonardo, temos conhecimento de que ele aceitou trabalhos para outros clientes enquanto estava a serviço de Ludovico Sforza. Para mais informações, cf.: *O artista da Corte* de Martin Warnke (2001).

posição social,¹⁷⁶ uma vez que as conexões estabelecidas na corte poderiam proporcionar possibilidades vantajosas, como casamentos arranjados ou contratos de grandes produções.¹⁷⁷ No entanto, antes de explorarmos a vida cotidiana dos artistas, é importante examinar a figura histórica de Ludovico Sforza com base nas pesquisas historiográficas ao longo dos anos.

Os filhos de Francesco, especialmente Ludovico Sforza (1451-1508), seguiram a mesma política de reivindicar o direito de governo por meio da apropriação das imagens de Visconti. Chamado de ‘*il Moro*’ (o mouro) por causa de sua pele escura, Ludovico dominou a cultura e a política milanesas durante todo o último quartel do século XV, apesar de ser o filho ilegítimo e mais novo de Francesco Sforza. Após a morte em 1476 de seu irmão mais velho, o libertino Galeazzo Maria Sforza, Ludovico conseguiu destituir sua cunhada como regente de seu jovem sobrinho, Gian Galeazzo Maria, e garantiu o controle efetivo do estado. Em 1494 conseguiu proclamar-se duque de Milão – título que gozaria apenas por cinco anos. Obviamente, tanto ele quanto seu pai precisavam implantar as artes visuais para legitimar seu domínio.¹⁷⁸

Quando Ludovico ascendeu ao poder por meio de uma manobra política e militar contra sua cunhada e seu sobrinho, ele lançou uma nova luz sobre a situação de Milão naquele período. De acordo com Paoletti e Radke,¹⁷⁹ no século XVI, Milão era a mais poderosa e influente corte da Europa, tornando-se “um gigante militar e comercial” que “alimentou e atraiu alguns dos melhores talentos de toda a Europa”. Ludovico reconheceu essa posição favorável e fez investimentos substanciais na “propaganda” de sua nova dinastia, dada a necessidade premente de legitimar seu governo. Ele enfrentava acusações de ilegitimidade, tanto por ter deposto seu sobrinho quanto por ser filho de um *condottiere* que havia acendido como duque através da guerra. Isso o deixava em uma posição política frágil que Ludovico estava determinado a superar. Para isso, adotou duas estratégias principais. Primeiro, casou-se com a nobre Duquesa de Bari, Beatriz d'Este (1475-1497), a fim de consolidar seu título. Em segundo lugar, abriu sua

¹⁷⁶ Como mencionado no capítulo anterior, a mobilidade social durante esse período era notoriamente restrita. No entanto, algumas pessoas buscavam “burlar” o sistema por meio de casamentos arranjados com indivíduos de castas mais altas. Ter dinheiro por si só não era suficiente; era imperativo possuir um sobrenome respeitado que assegurasse influência e entrada em determinados círculos exclusivos. Um exemplo ilustrativo desse fenômeno foi a união entre as famílias Visconti e Sforza.

¹⁷⁷ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

¹⁷⁸ PAOLETTI, John T.; RADKE, Gary M. *Art in Renaissance Italy*. Londres: Laurence King Publishing, 2005. p. 362. “*Francesco's sons, especially Ludovico Sforza (1451-1508), followed the same policy of claiming the right of rulership through appropriation of Visconti imagery. Called 'il Moro' (the Moor) because of his dark complexion, Ludovico dominated Milanese culture and politics for the entire last quarter of the fifteenth century, in spite of the fact that he was the illegitimate and younger son of Francesco Sforza. After the death in 1476 of his elder brother, the wanton Galeazzo Maria Sforza, Ludovico managed to oust his sister-in-law as regent for his young nephew, Gian Galeazzo Maria, and secured effective control of the state. In 1494 he succeeded in having himself proclaimed duke of Milan—a title he would enjoy for only five years. Obviously, both he and his father needed to deploy the visual arts to legitimate their rule.*”

¹⁷⁹ Ibid., p. 362.

corte para artistas¹⁸⁰ e intelectuais dispostos a trabalhar de acordo com seus interesses, de forma que: “artistas treinados locais e estrangeiros responderam à majestade do passado imperial de Milão e criaram obras monumentais para a recém-instalada dinastia Sforza”.¹⁸¹ Assim,

No início da década de 1490, Ludovico Sforza deu os toques finais em seu plano brilhantemente bem-sucedido de casar sua sobrinha Bianca Maria Sforza com o imperador Maximiliano, garantindo a investidura imperial como duque de Milão em 1494, um ano após o casamento. Parecia um momento apropriado para construir um mausoléu dinástico em um grande edifício de inspiração clássica.¹⁸²

Dentro das estratégias políticas de Ludovico que envolvem o uso da arte, surge a questão do motivo pelo qual ele se interessou por Leonardo da Vinci. Uma análise da carta endereçada ao Duque revela elenca que Leonardo listou suas habilidades como engenheiro militar.¹⁸³ Isso pode ser atribuído, em parte, ao histórico de disputas territoriais enfrentadas pela família Visconti e Sforza, bem como aos conflitos internos recentes entre os próprios Sforzas. Além disso, Leonardo mencionou sua habilidade como escultor, oferecendo-se para criar um monumento equestre em homenagem ao pai de Ludovico. Inicialmente, esse monumento estava planejado para ser colocado em um local de destaque, com o intuito de exibir o poder e a glória da casa Sforza.¹⁸⁴ Os estudos preparatórios de Leonardo^{185 186} revelam a intenção de retratar o cavalo apoiado apenas nas patas traseiras, com os inimigos de Francesco esmagados sob o cavalo.¹⁸⁷ Isso transmitia uma mensagem clara a todos que ousassem desafiar o poder da casa Sforza.

¹⁸⁰ Apesar de querer que sua corte tivesse os melhores intelectuais e artistas da época, Walter Isaacson chama atenção para a baixa remuneração oferecida por Ludovico. Cf. ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. p. 115-117.

¹⁸¹ PAOLETTI, John T.; RADKE, Gary M. *Art in Renaissance Italy*. Londres: Laurence King Publishing, 2005. p. 362.

¹⁸² Ibid., p. 367. “In the early 1490s, Ludovico Sforza put the finishing touches on his brilliantly successful scheme to marry his niece Bianca Maria Sforza to Emperor Maximilian, securing himself imperial investiture as duke of Milan in 1494, the year after the marriage. It seemed an appropriate time to build a dynastic mausoleum in a grand, classically inspired”.

¹⁸³ No livro biográfico escrito por Walter Isaacson, é possível encontrar a transcrição da carta que Leonardo enviou a Ludovico, assim como uma análise feita pelo autor. Cf. ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. p. 115-117.

¹⁸⁴ ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. p. 114.

¹⁸⁵ ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci, 1452-1519*. Köln: Taschen, 2017. p. 141.

¹⁸⁶ O estudo original feito por Leonardo está disponível para visualização no Windsor Castle Royal Library (1488-1499). Disponível em: <https://www.rct.uk/collection/912358/recto-a-design-for-an-equestrian-monument-verso-studies-of-flowing-water-a-cross>. Acesso em: 28 dez. 2022.

¹⁸⁷ ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. p. 188.

Conforme observado por W. Isaacson,¹⁸⁸ dado que Ludovico não tinha uma longa linhagem dinástica para respaldar seu poder, ele recorreu à “realização de atos monumentais para reafirmar a glória da família, e o projeto de Leonardo para uma estátua equestre atendia a esse anseio”. Isso se deve ao fato de que:

Ela foi concebida como um cavalo de bronze e um cavaleiro de 75 toneladas, a maior construída até então. Verrocchio e Donatello tinham produzido, havia pouco, monumentos equestres de três ou quatro metros de altura; o projeto de Leonardo teria pelo menos sete, seria absolutamente enorme. Muito embora a ideia original fosse honrar a memória do falecido duque Francesco ao glorificá-lo sobre o lombo de um corcel, Leonardo focou mais no cavalo do que no cavaleiro.¹⁸⁹

Não obstante, Cecília M. Ady salienta que Ludovico, por meio de seus esforços, conseguiu estabelecer uma supremacia e deixar sua marca na história lombarda, uma vez que “seu amor pelo esplendor, sua ambição e, acima de tudo, seu refinado senso artístico, rápido em discernir o mérito real, combinados para torná-lo um patrono ideal”.¹⁹⁰ Ady argumenta que o Renascimento arquitetônico no período Sforzesco se espalhou por todo o Ducado, “graças principalmente à atividade dos duques de Milão e às novas influências que eles trouxeram para as escolas nativas em seus domínios, surgiu um estilo de arquitetura de caráter distintamente lombardo”.¹⁹¹ Isso foi de extrema importância no Renascimento italiano. No que diz respeito à música, Jill Pederson afirma que “o duque atraiu muitos dos músicos mais famosos da época da França, Alemanha, Flandres e Holanda para sua corte, e ele considerava a música seu bem mais precioso”.¹⁹² Ela também destaca que ele pagava generosos “salários” aos músicos. No entanto, é importante ressaltar que essa afirmação é objeto de debate, uma vez que algumas cartas de Leonardo endereçadas a Ludovico expressam preocupações sobre o não recebimento de seu “salário”.

¹⁸⁸ Ibid., p. 186.

¹⁸⁹ Ibid., p. 186.

¹⁹⁰ ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. London: Methuen & Company, 1907. p. 272. “*With the supremacy of Ludovico il Moro, a new chapter began in the history of Lombard Art. His love of splendour his ambition, and above all, his refined artistic sense, quick to discern real merit, combined to make him an ideal patron*”.

¹⁹¹ Ibid., p. 272. “*Thanks mainly to the activity of the Dukes of Milan and to the new influences which they brought to bear upon the native schools in their dominions, a style of architecture arose which was distinctively Lombard in character*”.

¹⁹² PEDERSON, Jill. Isola beata de Henrico Boscano: novas evidências para a Academia Leonardi Vinci na Milão renascentista. *Estudos do Renascimento*, v. 22, n. 4, p. 450-475, 2008. p. 459. “*We should not underestimate the importance of music for Ludovico il Moro; the duke attracted many of the most famous musicians of the time from France, Germany, Flanders, and the Netherlands to his court, and he considered music to be his most precious asset.40 He awarded his musicians with generous salaries in order to create a prestigious choir*”.

Quando analisamos a figura histórica de Ludovico, deparamo-nos com duas narrativas que atravessaram os séculos. Não foi apenas Leonardo, mas também o próprio Ludovico, que sobreviveu no tempo, carregando consigo rótulos estigmatizantes. Ele descrito por Maquiavel, em algumas ocasiões, como alguém que entregou o seu poder aos franceses, bruto e bárbaro, servo da guerra e do expansionismo, seguindo os passos do seu irmão. Em outros momentos, o Duque é retratado como um excelente mecenas, alguém erudito em latim e grego, que passou seus últimos anos exigindo que a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, fosse seu livro de cabeceira.

Por um lado, o novo panteão de grandes italianos que começou a surgir no início do século XIX, com base em cultos mais antigos de *uomini illustri*, e um crescente interesse europeu pela cultura renascentista lançou uma luz positiva sobre a corte de Il Moro. Afinal, ele havia sido um patrono mais generoso e sensível de grandes artistas como Leonardo da Vinci e Bramante, e poderia, portanto, servir como um emblema atemporal do Mecenas ideal através dos olhos de vários artistas e seus patronos, tanto em Milão como em outros lugares. Ao mesmo tempo, porém, seu reinado marcou, como Guicciardini já havia escrito, um ponto de virada na história italiana, pois o cálculo frio e o puro interesse próprio o fizeram abrir as portas da península ao rei francês Carlos VIII, uma decisão que foi fatal para a independência italiana. Na visão cada vez mais em preto e branco do Risorgimento, esse comportamento lhe traria o título de arquitrador.¹⁹³

Pelgrom acrescenta que a cultura romântica histórica parece ter cultivado ambas as imagens de Ludovico Sforza, embora algumas tenham recebido mais destaque do que outras. Uma dessas imagens retrata Ludovico “sem reservas (...) um impiedoso sedento de poder e sangue”.¹⁹⁴ A mitificação em torno da figura de Ludovico pode, em parte, ser atribuída a Leonardo da Vinci, que, como veremos nos próximos capítulos, tornou-se um dos artistas mais mitificados da história da arte. Desse modo, “graças à fama de Leonardo, a figura histórica de

¹⁹³ PELGROM, Asker. Ludovico il Moro nell'Ottocento. Le due face del Rinascimento nel Risorgimento. *Incont. Rivista europea di studi italiani*, v. 26, n. 2, p. 83-98, 2011. p. 98. “On the one hand, the new pantheon of great Italians which began to arise in the early nineteenth century, building on older cults of *uomini illustri*, and a growing European interest for Renaissance culture shed a positive light on Il Moro's court. After all, he had been a most generous and sensitive patron to great artists like Leonardo da Vinci and Bramante, and could therefore serve as a timeless emblem of the ideal Maecenas through the eyes of various artists and their patrons, both in Milan as elsewhere. At the same time, however, his reign marked, as Guicciardini had already written, a turning point in Italian history, for cool calculation and sheer self-interest had made him open the gates of the peninsula to the French king Charles VIII, a decision which proved fatal for Italian independence. In the increasingly black-and-white view of the Risorgimento, this behavior would bring him the title of archtraitor”.

¹⁹⁴ Ibid., p. 94. “Ludovico vi è ritratto senza riserve come uno spietato assetato di potere e di sangue”.

Ludovico também foi elevada a um nível meta-histórico e transformada em alegoria de patrocínio ideal, muitas vezes subserviente ao gênio italiano”.¹⁹⁵

Não obstante, no final de sua vida, Ludovico é capturado pelos franceses durante a invasão de Milão, sendo inicialmente mantido como prisioneiro e, posteriormente, assassinado. Sua morte desencadeia a dispersão da corte artística em Milão, levando muitos artistas e intelectuais, especialmente os locais, a se espalharem pela Europa em busca de novas oportunidades. No caso de Leonardo, sabemos que ele se muda para a França (1516-1519) e passa a trabalhar para o Rei francês, Francisco I.¹⁹⁶

Cristina Belloni (1992, p. 12), afirma que a política de Ludovico nos últimos quatro anos de seu governo é extremamente incerta, pois ele “joga um perigoso jogo de alianças com os estados da península e com a França, preocupado em evitar um fortalecimento excessivo de seus vizinhos mais perigosos, Veneza e o reinado de Carlos VIII”.¹⁹⁷ No entanto, sua estratégia não alcança o sucesso esperado, e ele também enfrenta desafios em sua vida pessoal, pois “a morte de sua esposa Beatrice em 2 de janeiro de 1497 é um golpe muito duro para ele, que ele sabe, no entanto, explorar do ponto de vista político”. No final do período de governança de Ludovico Sforza,¹⁹⁸ Milão experimenta um notável esvaziamento cultural, que Pamela Stewart¹⁹⁹ relaciona ao que ela chama de “êxodo cultural”. Isso, segundo ela, está associado às

¹⁹⁵ PELGROM, Asker. Ludovico il Moro nell'Ottocento. Le due face del Rinascimento nel Risorgimento. *Incont. Rivista europea di studi italiani*, v. 26, n. 2, p. 83-98, 2011. p. 90. “Grazie alla fama di Leonardo anche la figura storica di Ludovico fu sollevata ad un livello meta-storico e trasformata in allegoria del mecenatismo ideale, spesso asservito al genio italico”.

¹⁹⁶ ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. p. 113-115.

¹⁹⁷ BELLONI, Cristina. *Milano in età sforzesca: 1450-1499*. Milão: Sellino, 1992. p. 12. “La politica del Moro negli ultimi quattro anni del suo governo è estremamente incerta: egli conduce un pericoloso gioco di alleanze con gli stati della penisola e con la Francia, preoccupato di evitare un eccessivo rafforzamento dei suoi vicini più pericolosi, Venezia ed il regno di Carlo VIII. Otterrà, invece, l'effetto contrario: la Serenissima ed il re Cristianissimo stringeranno un patto di alleanza di cui il ducato di Milano farà per primo le spese. Anche sul piano personale Ludovico vive momenti drammatici: la morte della moglie Beatrice il 2 gennaio 1497 è per lui un colpo durissimo, che egli sa, comunque, sfruttare dal punto di vista politico”.

¹⁹⁸ De acordo com Pamela Stewart, após a morte de Francesco II em 1535, o ducado de Milão retornou ao controle imperial. Entre 1535 a 1556, a cidade esteve sob o governo do Sacro Imperador Romano Carlos V. Quando Carlos abdicou em 1556 e seu reino foi dividido entre a Espanha e a Áustria, Milão e suas outras propriedades italianas passaram a fazer parte do Império Espanhol, sob comando de seu filho, o rei Filipe II. Já em 1540, Filipe havia sido nomeado Duque de Milão por seu pai. Após a Guerra da Sucessão Espanhola, Milão foi controlada pelos Habsburgos austríacos a partir de 1796, quando foi estabelecida a República Cisalpina e, posteriormente, o Reino da Itália, tendo Milão como capital. Com o fim da ocupação napoleônica em 1815, Milão retornou ao domínio austríaco. STEWART, Pamela A. V. *Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500-1630: Image, Ritual, Performance*. Estados Unidos: University of Michigan, 2015. p. 8.

¹⁹⁹ Ibid., p. 8.

campanhas incessantes de guerra, a um cenário de instabilidade devido à peste bubônica²⁰⁰ e às altas taxas de mortalidade resultantes da fome generalizada.

2.3 Êxodo cultural e a dispersão artística em Milão no século XVI

De acordo com a autora Cecilia M. Ady,²⁰¹ entre 1526 e 1529, Milão enfrentava não apenas uma devastadora epidemia de peste e passava, mas também anos de ataques estrangeiros, e levou aproximadamente trinta e sete anos para que a cidade fosse completamente restaurada. Após a morte de Ludovico Sforza, Milão enfrentou um turbulento período de transição de poder, que claramente não transcorreu de forma pacífica, considerando como Ludovico havia sido retirado de seu posto. De acordo com Pamela Stewart,²⁰² com exceção de duas breves restaurações da dinastia Sforza sob os filhos de Ludovico, Massimiliano (1513-1515) e Francesco II (r. 1521-1535), Milão passou muitos anos sob ocupação estrangeira, inicialmente pelos franceses e, a partir de 1535, como parte do Sacro Império Romano e do domínio espanhol dos Habsburgos.

A turbulência política que acompanha essas frequentes mudanças de regime, embora não seja tão catastrófica quanto alguns relatos iniciais sugerem, interrompeu as redes tradicionais de patrocínio, como as da corte de Sforza que já havia promovido praticantes notáveis, como Leonardo, e desencadeado êxodos temporários de artistas da cidade, como em 1513, quando vários artistas, incluindo Leonardo, deixaram a cidade após a derrota final dos franceses.²⁰³

O período entre 1526-1529, após a queda de Ludovico, é lembrado como “os mais miseráveis da história italiana, e nenhum Estado sofreu mais cruelmente do que o Ducado de Milão”.²⁰⁴ Embora Milão não tenha enfrentado saques brutais como Roma ou cercos

²⁰⁰ Milão havia sido castigada no início da década de 1480 por três anos de peste bubônica, que dizimou quase um terço da população. ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. p. 124.

²⁰¹ ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. Londres: Methuen & Company, 1907. p. 242.

²⁰² STEWART, Pamela A. V. *Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500-1630: Image, Ritual, Performance*. Estados Unidos: University of Michigan, 2015. p. 8-9.

²⁰³ Ibid., p. 8-9. “Milan would spend the remainder of the early modern period under foreign occupation, first by the French and then, after 1535, as part of the Holy Roman and Spanish Hapsburg Empires.16 The political turbulence accompanying these frequent regime changes, while not quite as catastrophic as some early accounts suggest, disrupted traditional patronage networks, such as those at the Sforza court that had previously fostered notable practitioners, like Leonardo, and triggered temporary exoduses of artists from the city, as in 1513 when a number of artists, including Leonardo, left the city following the final defeat of the French”.

²⁰⁴ ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. London: Methuen & Company, 1907. p. 236-237. “The years 1526-1529 are among the most miserable in Italian history, and no State suffered more cruelly than the Duchy of Milan”.

prolongados como Florença, a cidade viveu um estado de sítio contínuo, “sempre à beira da fome, vítima dos abusos de soldados alemães e espanhóis, (...) as tropas estrangeiras que se derramaram pela Lombardia passaram por ela como um lugar que já havia sido sugado, e que não valia a pena saquear”.²⁰⁵

Muitos artistas lombardos se viram desamparados devido ao caos gerado pela ocupação, e trabalhar na corte proporcionava, até então, uma certa segurança ao artista contratado. Sem essa estabilidade, vários artistas que residiram em Milão se espalharam pela Europa. “Entre os praticantes que deixaram Milão nesta época estavam Bambaia, Andrea e Cristoforo Solari e, provavelmente, Bernardino Luini”.²⁰⁶ Na tabela abaixo, podemos verificar que esses artistas atravessaram a Europa em busca de contratos ou, como caso de Francesco Melzi, uma nova corte e um novo patrono. Isso se alinha com o aviso de Martin Warnke de que²⁰⁷ “a entrada para a corte sempre significava para o artista uma mudança decisiva nas relações sociais em sua vida, (...) ele permanecia preso às formas de pensar da cidade ao entrar para o serviço da corte”. Mesmo que esses artistas pudessem trabalhar para mecenas específicos e viver de pequenas encomendas, era evidente que havia vantagens em obter a proteção de um patrono em uma corte.

²⁰⁵ ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. Londres: Methuen & Company, 1907. p. 236-237. “It was rather in a perpetual state of siege, always on the verge of starvation, a prey to the molestations of German and Spanish soldiers, until, at last, the foreign troops which poured through Lombardy passed it by as a place which had been already sucked dry and which it was not worth while to plunder”.

²⁰⁶ STEWART, Pamela A. V. *Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500-1630: Image, Ritual, Performance*. Estados Unidos: University of Michigan, 2015. p. 8-9. “Among the practitioners who left Milan at this time were Bambaia, Andrea and Cristoforo Solari, and, probably, Bernardino Luini”. Disponível em: https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/111425/pavs_1.pdf?sequence=1.

²⁰⁷ WARNKE, Martin. *Artista da Corte: os Antecedentes dos Artistas Modernos*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 136.

TABELA 2 - Locais percorridos pelos artistas Lombardos

ARTISTAS LOMBARDOS²⁰⁸	CIDADES QUE PERCORRERAM AO LONGO DA VIDA ARTÍSTICA
Francesco Melzi (1491-1570)	Milão, Florença, França, Roma
Salai (1480-1524)	Milão, Florença, França, Roma
Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516)	Milão, Roma, Bolonha, Veneza
Andrea Solario (1495-1524)	França, Milão, Normandia, Veneza, Murano, Roma, Flandres (Bélgica).
Bernardino Luini (1482-1532)	Milão, Treviso, Roma, Saronno, Lugano
Cesare da Sesto (1477-1523)	Roma, Milão, Nápoles, Messina
Marco d'Oggiono (1470-1549)	Oggiono, Milão, Savona, Roma, Firenzi, Veneza, Ligúria
Bernardo Zenale (1455-1530)	Treviglio, Milão, Brescia
Ambrogio de Predis (1455-1508)	Milão, Lombardia ²⁰⁹
Giampietrino (1495-1521)	Milão, Lombardia
Cesare Magni (1495-1534)	Milão, Vigevano, Saronno, Pavia
Giovanni Agostino (1495-1525)	Milão, Veneza, Murano, Pavia, Roma

Martin Warnke²¹⁰ ressalta que “a dispensa da exigência de pertencer a uma corporação para o pintor contratado para o serviço da corte era um privilégio”, visto que, frequentemente,

²⁰⁸ A maioria dos dados referentes aos locais visitados pelos artistas lombardos foi obtida nas biografias mencionadas anteriormente sobre Da Vinci, bem como nos sites dos museus que abrigam as obras dos pintores.

²⁰⁹ Lombardia é uma extensa região italiana que engloba várias cidades e comunas, como Treviglio, embora saibamos que artistas como Ambrogio de Predis e Giampietrino tenham passado por lá, não sendo possível especificar o local exato da região lombarda. Nas palavras da historiadora Andrea Bayer (2004, p. 5), “a Lombardia, uma importante região no centro-norte da Itália, deriva seu nome da ‘Longobardia’ medieval, que se referia à ampla faixa da península superior que era dominada pelos longobardos (em oposição à área conhecida como ‘Romênia’, sob domínio bizantino)”. As fronteiras atuais da região, estabelecidas durante a unificação italiana no século XIX, abrangem cidades como Milão, Varese, Como, Pavia, Cremona, Brescia, Bérgamo e Mântua. Estes, excluindo Mântua, que estava sob influência da cultura Surtly da família Gonzaga. Os artistas abordados nesta pesquisa estiveram ativos nesses centros artísticos. No entanto, durante o Renascimento, o termo “Lombardia” era mais flexível, não necessariamente vinculado a divisões políticas, que frequentemente sofriam alterações.

²¹⁰ WARNKE, Martin. *Artista da Corte: os Antecedentes dos Artistas Modernos*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 106.

essa era a única opção de trabalho com alguma segurança para esses indivíduos. “Esse privilégio do artista da corte abalou o monopólio e a política limitadora das corporações”,²¹¹ o que levou a conflitos burocráticos entre elas.

As glórias da ‘idade de ouro’ do Sforza - um período de cinquenta anos durante o qual Milão se tornou um dos mais importantes centros italianos e europeus de cultura (cortesã, humanidades, artísticas) e técnicas administrativas – são muito mais atraentes do que quatorze anos de instabilidade e Guerra. [...] a instabilidade e a guerra também têm impacto na documentação, seja porque impedem a sua produção regular, seja porque a dispersam: documentários vazios desencorajam os estudos.²¹²

Cecilia Ady chama nossa atenção para o florescimento notável da arte no período Sforzesco, principalmente na produção local e nativa da região lombarda, com foco em Milão. Entre os muitos artistas que contribuíram para o ambiente cultural milanês, destacaram-se “Luini e Gaudenzio Ferrari, dois nativos do norte da Lombardia (...) Ambos haviam sido treinados em Milão nos dias de seu esplendor. Ambos se inspiraram em Bourgogne e Bramantino, e mais tarde em Leonardo”.²¹³ Isso revela uma sólida rede artística dentro da cultura da Lombardia, com artistas cujos nomes perduraram ao longo dos anos devido às suas notáveis contribuições nesse período. É importante ressaltar que “a tradicional abertura da cidade de Milão aos ‘estrangeiros’ favorece, portanto, uma viva interferência artística entre as tradições locais e os modelos importados”.²¹⁴

É crucial termos em mente que, ao discutir a Região da Lombardia, uma área com uma dinâmica cultural e artística complexa, estamos abordando um território que abriga inúmeras manifestações artísticas simultâneas e em constante evolução. Em outras palavras, é necessário reafirmar que não existia uma única abordagem para a criação artística na Itália, muito menos

²¹¹ Ibid., p. 106.

²¹² “*I fasti del ‘età dell’oro’ degli Sforza – un cinquantennio durante il quale Milano divenne uno dei centri italiani ed europei più importanti per cultura (cortigiana, umanistica, artistica) e tecniche amministrative – sono molto più attraenti di quattordici anni di instabilità e guerra; anche il periodo francese, negletto fino alla fine del secolo scorso, ha recentemente attirato l’attenzione degli storici. Instabilità e guerra hanno d’altra parte anche un impatto sulla documentazione, o perché ne impediscono la regolare produzione, o perché la disperdono: i vuoti documentari scoraggiano gli studi*”. GIUDICI, Giacomo. La cancelleria segreta sforzesca al tempo del duca Francesco II (1522- 1535): contributo a una storia documentaria del ducato di Milano durante le Guerre d’Italia. *Reti Medievali Rivista*, v. 19, n. 2, 2018. Disponível em: <http://rivista.retimedievali.it>. p. 3.

²¹³ ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. Londres: Methuen & Company, 1907. p. 287.

²¹⁴ “*La tradizionale apertura della città di Milano nei confronti dei ‘forestieri’ favorisce quindi una vivace interferenza artistica fra tradizioni locali e modelli di importazione. La contemporanea presenza di Bramante e Leonardo dai primi anni Ottanta del Quattrocento si innesta su una tradizione riconoscibile ma non dogmatica*”. MORO, Simone. *Un’accademia milanese di fine quattrocento. Incontri tra letterati e dinamiche culturali all’ombra della domus di Gaspare Ambrogio Visconti*. p. 126. Disponível em: <<https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>>. Acesso em: 5 jan. 2023.

na Lombardia. Além disso, devido à extensa geografia da região, seria imprudente afirmar que determinados indivíduos tinham o poder de transformar sozinhos toda uma cultura local ou regional, que já estava profundamente enraizada em tradições preexistentes. Um exemplo ilustrativo dessas considerações é o caso de Leonardo da Vinci e suas contribuições em Milão. Durante muito tempo, suas realizações foram consideradas o ponto central da arte lombarda e milanesa, negligenciando assim a rica herança intelectual e artística que existia antes de Leonardo e o desenvolvimento subsequente que ocorreu após seu período na região.

Simoni Moro ressalta que “a presença simultânea de Bramante e Leonardo desde o início da década de 1480 é enxertada em uma tradição reconhecível, mas não dogmática”.²¹⁵ Portanto, ao analisarmos as produções artísticas dos artistas associados a Leonardo ou à Lombardia, é essencial levar em conta que esses artistas não estavam submetidos a uma orientação dogmática ou estática, que tivesse sido estabelecida devido à presença de Leonardo da Vinci.

O que se dizia na própria Milão sobre as qualidades da pintura lombarda? [...] dentro daquela grande capital e de seu território, os artistas movimentaram-se em várias direções, e nenhuma definição poderia abarcá-los a todos, principalmente, por um longo período de tempo. Certamente, os artistas lombardos eram considerados como possuidores de conhecimentos específicos em certas áreas, incluindo o estudo da perspectiva, pelo qual artistas como Bramantino, trabalhando no início do século XVI, eram elogiados. Mas, no geral, diversidade e amplitude de interesse e influência eram a norma.²¹⁶

A fim de compreender a arte dos artistas conhecidos como Leonardianos, portanto, é imperativo não apenas explorar a região da Lombardia com suas incessantes guerras e seu peculiar contexto cultural, mas também investigar minuciosamente a figura histórica de Leonardo da Vinci. Especialmente relevante é examinar as representações criadas ao longo dos séculos que o retratam como um gênio divino. Como veremos adiante nesta discussão, a

²¹⁵ Ibid., p. 126. “*La tradizionale apertura della città di Milano nei confronti dei ‘forestieri’ favorisce quindi una vivace interferenza artistica fra tradizioni locali e modelli di importazione. La contemporanea presenza di Bramante e Leonardo dai primi anni Ottanta del Quattrocento si innesta su una tradizione riconoscibile ma non dogmatica*”.

²¹⁶ BAYER, Andrea. Definindo o naturalismo na pintura lombarda. *Pintores da Realidade: O Legado de Leonardo e Caravaggio na Lombardia*. p. 3-21. 2004. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Painters_of_Reality_The_Legacy_of_Leonardo_and_Caravaggio_in_Lombardy. Acesso em: 3 jan. 2023.

“*What was said in Milan itself of the qualities of Lombard painting? [...] within that great capital city and its territory, artists moved in many directions, and no definition could encompass them all, especially, over a long period of time. Certainly, Lombard artists were considered to have particular expertise in certain areas, including the study of perspective, for which artists such as Bramantino, working in the early sixteenth century, were lauded. But overall, diversity and breadth of interest and influence were the norm*”.

presença de Leonardo da Vinci em Milão emergiu como o principal ponto de referência para entender a arte dos artistas lombardos, e isso desempenhou um papel determinante na moldagem de nossas análises e preconceitos na história da arte, como salientado pela historiadora Ana Paula C. Simioni (2019):

As noções com que foram julgadas as obras das artistas não são dados impenetráveis, mas elementos que precisam ser colocados em xeque, o que implica uma revisão, constante, do próprio cânon da história da arte, afinal, o grande responsável tanto pela inclusão de alguns artistas como pela exclusão de outros.²¹⁷

²¹⁷ SIMIONI, Ana P. C. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Editora da USP, 2019. p. 304.

3 A FABRICAÇÃO DO GÊNIO

Leonardo da Vinci nasceu em 1452, em Anchiano, um vilarejo da comuna de Vinci, na Itália. Apesar de ser filho bastardo, Leonardo conseguiu ter uma vida confortável, graças ao acesso à educação e ao suporte providenciado por seu pai, um notário. Segundo as biografias de Leonardo,²¹⁸ ele se mudou para Florença incentivado por seu pai, que reconheceu o talento artístico de seu filho. Quando Leonardo chegou a Florença, ele foi acolhido no ateliê de Andrea del Verrocchio, onde, segundo o autor W. Isaacson,²¹⁹ tinha cerca de 14 anos de idade na época. Verrocchio já era renomado e respeitado em Florença devido a sua bem-sucedida *bottega* que administrava, onde frequentemente entregava numerosas encomendas de mecenas que solicitavam seu trabalho.

Quando Leonardo chegou em Florença, “a população era de quarenta mil pessoas, mais ou menos o número que manteve por um século, porém, abaixo das cerca de cem mil que viveram ali em 1300, antes da Peste Negra e das ondas de epidemias subsequentes”.²²⁰ Ao adentrar esse ambiente de efervescência cultural, imerso em novas oportunidades e mentes criativas, no ateliê de Verrocchio, Leonardo conseguiu, a partir disso, aprender os diversos ofícios ligados ao mundo da arte. Essa sólida base aprendida dentro do ateliê se revelaria fundamental para o desenvolvimento de suas habilidades artísticas. “Verrocchio conduziu um rigoroso programa de ensino que envolvia o estudo de anatomia de superfície, mecânica, técnicas de desenho e dos efeitos da luz e sombra em materiais como tecidos com dobras”.²²¹

Elizabeth Eisenberg afirma que Leonardo foi diretamente influenciado por seu mestre em sua carreira artística, “tendo absorvido as práticas de Verrocchio enquanto estava em sua oficina”,²²² o que é perfeitamente esperado de qualquer artista na posição de aprendiz em formação. No entanto, como veremos adiante, a figura de Leonardo muitas vezes se tornou tão imersa na penumbra da idealização e da mitificação que sempre pareceu inconcebível compreender sua prática artística, levando em consideração seu ponto inicial e suas inspirações.

²¹⁸ Para a realizar esta pesquisa, utilizamos biografias sobre Leonardo escritas por Kenneth Clark; Martin Kemp; Walter Isaacson; Giorgio Vasari; Frank Zöllner; Alessandro Vezzosi; Adolfo Venturi, e outros artigos. Referências completas no final do texto.

²¹⁹ ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. p. 52.

²²⁰ Ibid., p. 46.

²²¹ Ibid., p. 52.

²²² EISENBERG, Elizabeth A. A Verrocchio Sculpture as a Source for Leonardo and Raphael: The Evidence of Drawings. *Master Drawings*, v. 57, n. 1, p. 5-32, 2019. p. 20. “[...] *having absorbed Verrocchio's practices while in his workshop* [...]”.

o quanto Verrocchio influenciou o que percebemos como o estilo singular de Leonardo, bem como a metamorfose empregada por Verrocchio e transmitida a Leonardo que é inteiramente dependente do poder gerador do desenho. [...] Rafael dedicou tempo e atenção ao estudo de obras de Verrocchio quando havia desenhos de Leonardo à mão. metamorfose empregada por Verrocchio e transmitida a Leonardo que é inteiramente dependente do poder gerador do desenho [...]. Como uma prática implementada na oficina de Verrocchio, onde Leonardo estava treinando, esse processo transformador foi aparentemente absorvido e depois avançado pelo artista mais jovem.²²³

Gombrich já destacava que é impossível pensar em algum artista, seja qual for, sem considerar alguma influência ou inspiração, uma vez que todos nós, como seres humanos, culturalmente coexistimos e convivemos. “O gênio original que pinta ‘aquilo que vê’ e cria formas novas a partir do nada não passa de um mito romântico. Até mesmo o maior dos artistas – ele mais que todos os outros – precisa de uma linguagem para trabalhar”.²²⁴ O artista está intrinsecamente ligado ao seu local de formação, o que não significa que ele não possa romper com esses conhecimentos adquiridos ao longo de sua vida. Porém, compreender suas origens e seu ponto de partida pode ser de extrema relevância quando desejamos aprofundar certas discussões. Conforme Gombrich salienta,²²⁵ “somente a tradição encontrada pelo artista pode lhe oferecer a matéria-prima do imaginário, necessária para representar um evento ou fragmento da natureza”. Ou seja, a tradição artística com a qual Leonardo se deparou em Florença e posteriormente em Milão serviu como um arcabouço teórico para tudo o que ele realizaria ao longo de sua vida artística.

Mesmo imerso nessa tradição, o artista ainda consegue “reelaborar esse imaginário, adaptá-lo à sua tarefa, assimilá-lo às suas necessidades e mudá-lo até que já não possa ser reconhecido”.²²⁶ No entanto, a base e o ponto inicial de onde tudo se originou nunca devem ser perdidos de vista, nem pelo artista e nem pelo historiador da arte que busca compreender essas relações complexas. Portanto, o artista “não pode representar aquilo que está em frente aos seus olhos sem um repertório preexistente de imagens adquiridas que consiga pintar usando o conjunto de cores preexistentes que deve ter em sua paleta”.²²⁷ Kenneth Clark já nos alertava que as inspirações de Leonardo não se limitavam a Verrocchio, pois

²²³ EISENBERG, Elizabeth A. A Verrocchio Sculpture as a Source for Leonardo and Raphael: The Evidence of Drawings. *Master Drawings*, v. 57, n. 1, p. 5-32, 2019. p. 24.

²²⁴ GOMBRICH, E. H. *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012. p. 536.

²²⁵ Ibid., p. 536.

²²⁶ Ibid., p. 536.

²²⁷ Ibid., p. 536.

Verrocchio não foi o único artista cuja escultura influenciou Leonardo. Ele também sofreu a influência de um ateliê concorrente, o de Antonio Pollando, cujo estilo energicamente linear se reflete nos primeiros desenhos a bico-de-pena de Leonardo. Ele também parece ter estudado com especial atenção a obra de Desiderio da Settignano [...] além disso, a escultura de Verrocchio mostra os mesmos tipos faciais que vemos nos primeiros desenhos de Leonardo. Visto de perfil, o Davi é muito semelhante aos elegantes jovens com cabelo cacheado de Leonardo. Ele tem até mesmo o sorriso imperceptível que se tornaria parte do ideal Leonardesco.²²⁸

Conforme é possível verificarmos na tabela abaixo,²²⁹ Leonardo da Vinci percorreu diversos pontos da Europa ao longo de sua vida, estabelecendo-se em diversos pontos. A maior parte de sua trajetória artística foi dedicada a Milão. Durante anos, especulou-se sobre as razões que o levaram a deixar a prodigiosa Florença sob patrocínio dos Medicis para ingressar na recém-criada corte dos Sforza. Porém, conforme mencionado anteriormente, Milão estava vivendo o auge de sua efervescência cultural, e apesar dos conflitos militares que assolavam o domínio dos Sforza, a arte encontrava maneiras de prosperar naquele contexto.

Quando Leonardo decidiu retornar a Milão pela segunda vez, entre 1506 e 1513, não podemos atribuir essa decisão apenas ao ambiente favorável na corte sforzesca. Também é plausível inferir que sua reputação já estava abalada por acusações de sodomia²³⁰ e por deixar encomendas inacabadas. Um exemplo desastroso marcante na carreira de Leonardo foi *A Batalha de Anghiari*, não apenas devido à magnitude da obra, mas também por causa da exposição pública dada pelos Medicis a essa encomenda. Eles criaram uma competição que acentuou a rivalidade entre Michelangelo e Da Vinci, uma rivalidade que perdurou pelos séculos como uma das maiores da história das artes. Frank Zöllner²³¹ afirma que “as condições da encomenda da *Batalha de Anghiari*, (...) eram já, em si mesmas, invulgares”. O documento de 4 de maio de 1504²³² revela que as exigências do conselho responsável pela encomenda eram extremamente “precisas (...) referem-se indiretamente ao estilo de vida e ao modo de trabalho muito lento de Leonardo”. Em resumo, o contrato evidenciava um descontentamento com o

²²⁸ CLARCK, Kenneth. *Leonardo Da Vinci: Vidas Ilustradas*. Tradução: Thaís Manzano. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2003. p. 52-53.

²²⁹ Os dados contidos na tabela têm como referência o livro biográfico de Walter Isaacson (2017). Os períodos destacados em dourado representam os focos desta pesquisa.

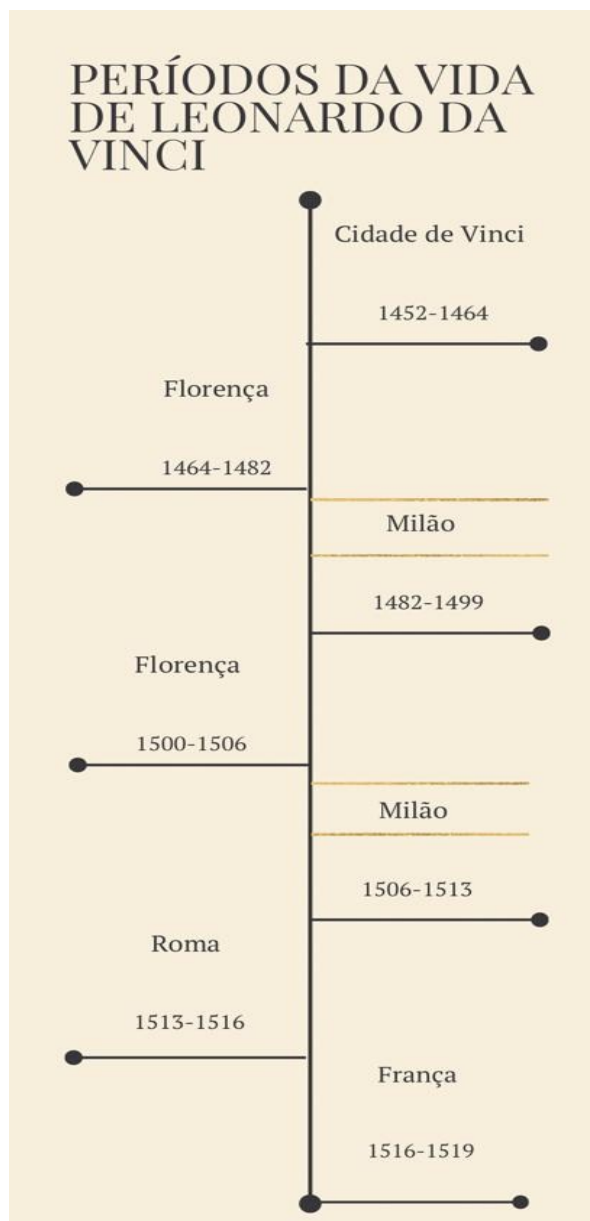
²³⁰ ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017. p. 88.

²³¹ ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci, 1452-1519*. Köln: Taschen, 2017. p. 248.

²³² O documento se encontra disponível transcrito em italiano no Livro: ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci, 1452-1519*. Köln: Taschen, 2000.

histórico de Leonardo, apesar do seu reconhecido talento, devido à sua falta de cumprimento dos prazos estabelecidos.

TABELA 3 - Locais onde Leonardo viveu e trabalhou



De acordo com Jean Delumeau,²³³ “Leonardo não foi um génio inventivo e a sua investigação não foi universal. Como técnico, parece hoje menos excepcional, pois são agora

²³³ DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, Vol. 1. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editora Estampa, 1994. p. 158.

mais bem conhecidos os seus precursores”. Jack Goody²³⁴ acrescenta que muitas invenções e descobertas consideradas europeias têm origem em países asiáticos. Delumeau²³⁵ também argumenta que “a sua ciência no domínio militar «não estava adiantada sobre a do tempo (...) Leonardo da Vinci não parece ter sido superior a Alberti nem a Bramante (...)”. A historiadora Francesca Fiorani, em uma palestra disponível no YouTube,²³⁶ menciona a existência de um manuscrito²³⁷ árabe que provavelmente influenciou Leonardo. Este manuscrito forneceu as inspirações e ensinamentos que serviram de base para o aprendizado de Leonardo sobre óptica, que ele mais tarde aplicaria no desenvolvimento de sua teoria sobre perspectiva aérea.

O padrão de exploração científica da óptica foi estabelecido no século XI por Alhazen, cujo livro sobre a ciência da perspectiva (abrangendo o que hoje chamaríamos de oftalmologia, bem como a óptica) foi originalmente escrito em árabe, mas era conhecido na tradução latina para a língua medieval. filósofos do século XIII em diante. Em oito seções (ou ‘livros’), o grande cientista árabe forneceu um relato incrivelmente detalhado e maciço da visão, lidando sucessivamente com os princípios geométricos da anatomia do olho, a recepção dos raios de luz dentro do olho, a percepção de tamanho e distância, a noção de beleza, ilusões visuais, visão binocular, reflexão e refração.²³⁸

É evidente que, nos últimos tempos, os historiadores têm se dedicado a destacar a figura de Leonardo como um homem real, repleto de complexidades, cometendo erros e acertos. Isso reflete uma preocupação em enfatizar seu aspecto humano, que por muito tempo foi obscurecido por julgamentos de valor e atribuições falsas. Contudo, devemos nos questionar sobre a origem dessa glamourização ou divinização de determinados artistas. Como é possível que, após cinco séculos desde a morte de Leonardo, o senso comum e alguns pesquisadores ainda se apeguem à imagem de um Da Vinci perfeito, genial e divino? No capítulo seguinte, exploraremos as possibilidades que contribuíram para a perpetuação desse discurso, bem como

²³⁴ GOODY, Jack. *Renascimentos: um ou muitos?* São Paulo: UNESP, 2011. p. 45.

²³⁵ DELUMEAU, op. cit., p. 158.

²³⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IZ3VyqvF4dU&list=>. Acesso em: 27 jan. 2023.

²³⁷ Manuscrito: Ibn al-Haytham (Alhazen). *Book of Optics*, written in Arabic in 11th c. Translated into Latin in the 13th c; into Italian in the 14th c.

²³⁸ “The pattern of scientific exploration of optics was set in the eleventh century by Alhazen, whose book on the science of perspective (embracing what we would now call ophthalmology as well as optics) was originally written in Arabic but had been known in Latin translation to medieval philosophers from the thirteenth century onwards. In eight sections (or ‘books’) the great Arabian scientist provided an incredibly detailed and massive account of vision, dealing successively with the geometrical principles of the eye’s anatomy, the reception of light rays within the eye, the perception of size and distance, the notion of beauty, visual illusions, binocular vision, reflection and refraction”. KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci: the marvellous works of nature and man*. Oxford: Oxford University Press, 2007. p. 12.

as consequências dessa percepção na história da arte, especialmente a imagem dos artistas lombardos nos últimos séculos.

3.1 Artista ou semideus? Uma reflexão sobre a divinização de personagens históricos a partir de Giorgio Vasari

“Vasari, no bom e no mau sentido, é o verdadeiro patriarca e pai da Igreja da nova história da arte”.

Julius Von Schlosser

É notório que, ao discutir as origens da história da arte, frequentemente recorremos ao artista e biógrafo Giorgio Vasari (1511-1574). Além de sua vida como artista, na qual desempenhou inúmeras obras na Itália, Vasari empreendeu uma busca incessante por informações, independentemente de sua confiabilidade, sobre um grupo seletivo de artistas. Sua pesquisa teve início com o pintor Cimabue (1240-1302) e culminou com Michelangelo. Em relação a alguns desses artistas, Vasari jamais os conheceu pessoalmente; portanto, ele baseou suas informações na disponibilidade documental da época e em possíveis relatos de testemunhas que afirmaram deter informações sobre tais indivíduos. Por outro lado, em relação a outros artistas, ele teve a oportunidade de conhecê-los pessoalmente e, em alguns casos, como no de Michelangelo, desenvolveu uma relação próxima, o que proporcionou a Vasari uma análise mais aprofundada.

De acordo com Giovanni Previtali,²³⁹ “há cem ou talvez cinquenta anos, qualquer pessoa que se interessasse pela arte italiana, quer se tratasse de amador, historiador ou artista, tinha as *Vidas* de Vasari como livro de cabeceira”. Ou seja, as raízes das reflexões historiográficas relacionadas à arte remontam às considerações de Vasari. Martin Kemp²⁴⁰ afirma em sua biografia que “quando outros autores, escreveram sobre Leonardo, Vasari continuou sendo a fonte principal, sobretudo antes que os documentos e manuscritos originais de seu legado começassem a ser pesquisados de forma sistemática”.

Hoje em dia é amplamente reconhecido que as análises de Vasari, destacando os feitos de vários artistas, desempenharam um papel fundamental na formação da história da arte como

²³⁹ Citação contida na apresentação do livro *Vidas dos Artistas* de Vasari, no qual o autor escreveu um texto crítico introdutório em 2011. VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 1 ed. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011. p. 11.

²⁴⁰ KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci*. Tradução: Maria Ines Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 182.

a conhecemos. Como mencionado anteriormente por Julius Von Schlosser, isso teve um impacto tanto positivo quanto negativo, pois permitiu que a história considerasse não apenas os aspectos econômicos, culturais e sociais, mas também as características que levantaram questões sobre a personalidade do artista, sua vida pessoal, desafios e conquistas, e como tudo isso influenciou sua produção. Não obstante, à medida que o campo das reflexões na história da arte avançou, surgiram outros especialistas que propuseram análises que transcendem a abordagem personalista de Vasari.

É importante destacar que nesta pesquisa não estamos propondo a ideia de que um determinado autor possa ser “superado” ou que sua produção tenha perdido relevância para a teoria da arte. O que buscamos neste capítulo é instigar um debate sobre as várias possibilidades de análise das obras de artistas com base na produção teórica de Vasari e como isso tem influenciado diretamente nossa compreensão de tais artistas e de suas obras. Nas raízes da história da arte ocidental, começamos com Vasari, e apesar do surgimento de novas teorias, ainda encontramos vestígios de suas concepções na produção historiográfica.

O valor histórico incerto – erros e omissões graves seja por um deliberado propósito do autor [Vasari], seja pela ignorância ou pressa de realizar sua obra literária –, é sempre contrabalançado pela oportunidade que oferece de olhar dentro do ambiente no qual o livro foi produzido e refletir sobre necessidades, problemas e anseios de determinado grupo naquele momento histórico.²⁴¹

No livro *Vidas dos Artistas*, Vasari nos oferece biografias, algumas vezes detalhadas, de artistas considerados ilustres. Ao ler atenciosamente seu trabalho, é evidente que ele utiliza adjetivos específicos para descrever a personalidade de cada indivíduo e sua obra. Frequentemente, Vasari utiliza terminologia pejorativa baseada em suas preferências e opiniões preexistentes. Além disso, ele tende a relativizar ou comparar um artista com outro, criando às vezes falsas equivalências. Como Didi-Huberman destaca,²⁴² “o legado vasariano nos leva a pensar que o estatuto de todo objeto figurativo deve se expressar em termos de história dos estilos, de bom ou de mau *disegno* – ou seja, de julgamento de gosto (...)”.

Quando analisamos a maneira como ele se refere a Rafael Sanzio, percebemos que essa abordagem é frequente, com julgamentos sendo aplicados até mesmo ao caráter e personalidade

²⁴¹ BYINGTON, Elisa. À sombra de Leon Battista Alberti: a crítica de arte em meados do século XVI. *Encontro de História da Arte*, n. 4, p. 106-116, 2008. p. 107.

²⁴² HUBERMAN, D. Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warburg*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 79.

dos artistas, descrevendo-os como “bons ou maus”. No caso de Rafael, Vasari inicia o capítulo sobre ele associando sua prodigiosa existência graças ao poder divino superior:

A prodigalidade e a benevolência que o céu às vezes demonstra, ao colocar, ou melhor, ao pôr e repor numa única pessoa as infinitas riquezas de suas amplas graças ou tesouros, além de todos os raros dons que a grandes intervalos de tempo costuma conceder muitos indivíduos, são coisas que podemos ver claramente no tão excelente quanto gracioso Rafael Sanzio da Urbino.²⁴³

Vasari profundamente influenciado pela cultura religiosa dominante do século XVI, naturalmente associava qualquer manifestação de talento ao poder divino superior. Isso era compreensível dentro do contexto do imaginário social da época, em que a beleza era vista como uma manifestação divina dos céus e a excelência e proeminência artística eram consideradas presentes inegáveis, originando do mesmo lugar. A arte, para ele, estava intrinsecamente ligada a Deus, pois era vista como uma dádiva concedida por Ele. Continuando a análise sobre Rafael, Vasari prossegue afirmando que “sem dúvida, entre seus dotes singulares, distingo um tal valor que me causa surpresa: deu-lhe o céu forças para mostrar em nossa arte efeitos tão contrários à natureza de nossos pintores”.²⁴⁴

Vasari enfatiza em vários momentos que nem todos artistas são agraciados com dons divinos; apenas alguns, previamente escolhidos pelo poder espiritual superior, podem alcançar uma certa graça e beleza em suas obras. Ele conclui o capítulo sobre Rafael afirmando que ele tinha “uma natureza gentil e caridosa” e que até “os animais o respeitavam, que dizer dos homens?”. Portanto, além de avaliar o caráter dócil e amigável de Rafael, Vasari também destaca a possibilidade de um “Dom” que não se limitava apenas às habilidades artísticas, como desenho, pintura ou escultura, mas também à habilidade de conquistar o respeito de outras espécies.

O que podemos inferir é que a graça divina, concedida aos artistas pelos céus, não se restringia apenas à capacidade inventiva e criativa, mas também abrangia outras habilidades que os não agraciados não poderiam possuir. No *Antigo Testamento*, no livro de Daniel (6:22), percebemos essa associação de poderes divinos com a habilidade de lidar com animais, quando Daniel sobrevive à cova dos leões. Da mesma forma, encontramos exemplos em passagens do

²⁴³ VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 1 ed. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 495.

²⁴⁴ Ibid., p. 517

Antigo Testamento, como quando Balaão²⁴⁵ conversa com sua mula (Números, 22: 32-35), ou no livro de Juízes (14;6), em que Sansão, agraciado com força sobre-humana por meio de seus cabelos, luta com um leão graças aos poderes divinos depositados neles.

Além das referências religiosas cristãs que podem ter influenciado a interpretação de Vasari, é importante considerar as influências das referências greco-romanas, uma vez que o Renascimento foi marcado pelos diálogos entre essas culturas europeias. Na mitologia grega, encontramos exemplos de metamorfose ou transmutação realizadas por seres mitológicos, como Zeus se transformando em cisne para seduzir Leda, ou o Minotauro, metade homem e metade touro, habitando o labirinto construído por Dédalo a mando do Rei Minos de Creta, ou até mesmo o mito clássico de Medusa, cujos cabelos eram serpentes. Dante Alighieri,²⁴⁶ em sua jornada pelo inferno, também faz referência a seres biomórficos, como Lúcifer, um gigante alado com três cabeças, que ele utiliza para devorar os três maiores traidores da história: Judas, Bruto e Cassio. Portanto, na visão vasariana, os artistas escolhidos por Deus possuiriam habilidades que transcendem a capacidade física dos humanos comuns ou não escolhidos, e essas habilidades ou graças os destacariam não apenas em termos técnicos, produtivos e intelectuais, mas também em aspectos para ultrapassam o domínio das ideias artísticas e científicas.

Em outra passagem, ao mencionar Michelangelo, Vasari o descreve como um “Regente do Céu”, alguém incumbido por Deus, ao ver a “vã infinidade de esforços, os ardentes e infrutíferos estudos e a opinião presunçosa dos homens, bem mais distante da verdade que as trevas da luz, para livrar-nos de tantos erros se dispôs a mandar para a terra um espírito”.²⁴⁷ Isso implica que o artista é escolhido previamente pelos céus e nasce com uma “vantagem” sobre outros artistas ou seres humanos. Vasari também ressalta que, independentemente dos esforços que esses intelectuais possam empregar em seus trabalhos, nada de frutífero resultará disso, pois eles não estão destinados a grandes realizações, uma vez que não passaram na seleção divina.

Ademais, quis o Céu acompanhar tudo isso da verdadeira filosofia moral, com o ornamento da doce poesia, para que o mundo o elegesse e admirasse como seu

²⁴⁵ A história de Balaão também é mencionada em outros livros do *Antigo Testamento*, tais como Deuteronômio 23:4,5; Josué 13:22; 24:9,10; Neemias 13:2 e Miqueias 6:5. Ele também é mencionado no *Novo Testamento* (2 Pedro 2:15; Judas 11; Apocalipse 2:14).

²⁴⁶ ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Tradução: José P. X. Pinheiro. São Paulo: Principis, 2020. p. 236.

²⁴⁷ VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 1 ed. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p. 713.

singularíssimo espelho na vida, nas obras, na santidade dos costumes e em todas as ações humanas, sendo por nós designado como celestial mais que terreno.²⁴⁸

Outro ponto digno de nota na citação é que Vasari conclui afirmando que somos nós que designamos esses indivíduos como “celestiais”, pois devemos reconhecer sua santidade em todos os aspectos de suas vidas. Conforme mencionado anteriormente, eles foram agraciados com atributos que vão além do intelectual e do artístico. Isso nos leva a considerar que existe um ciclo, em que o artista, antes mesmo de nascer, é abençoado com uma dádiva divina. Em seguida, durante sua vida, ele realiza obras que evidenciam suas habilidades superiores em relação aos demais. Por fim, nós, seres humanos comuns, devemos reconhecer o poder divino que se manifesta através da capacidade inventiva desses “semideuses”. Portanto, Vasari nos mostra que, no contexto da relação cósmica entre o Divino e o Semideus, nós desempenhamos apenas o papel de observadores, encarregados de admirar e reconhecer a graça divina manifesta em outros.

Nessa dinâmica celestial fica claro que nós temos uma responsabilidade significativa na forma como reconhecemos, identificamos e interpretamos a produção desses artistas. Nesse contexto, é possível inferir que Vasari estava ciente de que, ao escrever sobre a vida desses artistas, ele estava cumprindo seu destino de reconhecer as habilidades desses mestres das artes. Ele também tinha consciência de que estava assumindo uma grande responsabilidade ao registrar a vida daqueles que foram “agraciados” por Deus. No entanto, não podemos afirmar com certeza que Vasari tinha a previsão de que sua obra se tornaria o livro fundamental da história da arte ao longo dos séculos; isso seria uma suposição presunçosa. Podemos assinalar, contudo, que ele provavelmente reconhecia a importância de seu trabalho como uma chave para a compreensão da vida e da obra de determinados artistas.

3.2 O gênio

Ao adentrarmos na discussão sobre a palavra “genialidade”, é fundamental que compreendamos sua origem, visto que “gênio é a tradução do Árabe *jinn*, porém, essa não é sua origem. A palavra vem do Latim *genius*, que significa um tipo de espírito guardião que nascia junto com a pessoa, e que exercia forte influência no cotidiano do indivíduo”.²⁴⁹ Isso nos

²⁴⁸ Ibid., p. 713.

²⁴⁹ Disponível em: <https://www.gramatica.net.br/etimologia-de-genio/>.

leva a refletir que, com base no que foi previamente mencionado, Vasari, ao utilizar essa terminologia para descrever os artistas em sua biografia, muito provavelmente tinha um entendimento claro do significado da palavra. Ela se alinha perfeitamente com a concepção do artista como um ser divinizado. Nesse contexto, o nome de Leonardo da Vinci se destaca como um dos exemplos mais proeminentes da associação da palavra “gênio”, como evidenciado na biografia de Vasari:

Muitas vezes são imensos os dons que, por influxos celestes, chovem naturalmente sobre alguns corpos humanos; outras vezes, de modo sobrenatural, num só corpo se aglomeram super abundantemente beleza, graça e virtude, de tal maneira que, para onde quer que ele se volte, todas as suas ações são tão divinas, que, deixando para trás todos os outros homens, se dão a conhecer como coisas (que de fato são) prodigalizadas por Deus, e não conquistadas pela arte humana. Isso foi visto pela humanidade em Leonardo da Vinci, em quem a beleza do corpo, nunca suficientemente louvada, era acompanhada por uma graça mais que infinita em qualquer de suas ações; era tamanha e de tal índole sua virtude, que todas as dificuldades para as quais ele voltasse sua atenção se tornavam facilidades absolutas.²⁵⁰

Como podemos observar, Vasari segue um padrão consistente ao relatar a vida de determinados artistas, em especial a tríade do Renascimento composta por Leonardo, Rafael e Michelangelo. Curiosamente, ou talvez não, estes artistas, que receberam elogios tão entusiastas de Vasari continuaram a ser exaltados por biógrafos e especialistas nas gerações subsequentes. A ação de Vasari, ao selecionar esses artistas e retratá-los como seres divinos e celestialmente abençoados, efetivamente “abriu a caixa de Pandora”. Ele estabeleceu um fio condutor que se estende desde a época da publicação até os dias atuais. Esse fio condutor representa o conceito vasariano, que moldou nossa compreensão de Leonardo e outros artistas, tornando-se uma autoridade na história da arte que transcende os séculos e é aceita por historiadores e pesquisadores em todo o mundo.

Isso levanta a questão: devemos eliminar completamente Vasari de nossas pesquisas? Não necessariamente. Vasari era um homem de seu tempo, e ele produziu materiais valiosos e forneceu pistas que permitiram que pesquisadores contemporâneos investigassem a vida e a obra de incontáveis artistas com rigor. Sua escrita reflete os valores típicos de sua época, e, portanto, reflete o contexto ao qual ele pertenceu. Sua contribuição para o campo da arte é

²⁵⁰ VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 1 ed. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011. p. 443.

inegável. Como observou Didi-Huberman,²⁵¹ Vasari “define a arte humana como uma imitação da natureza. Mas esse tipo de definição nunca vem desacompanhado, é evidente, da mediação de um ponto de vista cultural, de uma ética, até mesmo de uma política”.

É fundamental repensar como a visão vasariana influenciou e moldou o discurso da teoria da arte nos últimos séculos. Ao reexaminar a forma pela qual ainda discutimos a figura histórica de Leonardo da Vinci, muitas vezes retratado como um gênio com conhecimento ilimitado, e suas obras como inigualáveis e soberanas, podemos reconhecer que ainda estamos fundamentados nas premissas teóricas do século XVI. Como afirmou Stéphane Huchet, “A história nos ensina como a tradição vasariana e clássica determinaram a visão da arte por séculos”.²⁵² Portanto, é evidente que:

Como ocorre com frequência, o efeito persuasivo do preconceito vasariano tem longo fôlego e, no século XX, tal visão contagiaria, por exemplo, a abordagem crítica de Julius Von Schlosser, referência fundamental para a chamada História da Crítica de Arte.²⁵³

Ao observamos biografias clássicas sobre Leonardo, deparamo-nos com algumas observações curiosas por parte dos autores, como no caso do consagrado historiador da arte Kenneth Clark,²⁵⁴ que afirma que “com o poder profético que algumas vezes encontramos nas primeiras obras de gênios, Leonardo prefigura a modificação que iria atingir a arte italiana durante sua vida”. Nota-se que, embora Clark teça algumas críticas às explicações de Vasari ao longo do livro, ele ainda defende, em suas observações, conceitos que remetem à teoria vasariana de genialidade preconcebida por uma divindade superior. Contudo, Clark não é o único a manter essa premissa teórica.²⁵⁵ Ao abordar Leonardo da Vinci, conforme explica Martin Kemp,²⁵⁶ Clark se tornou a referência predominante em arte em todo o mundo, especialmente no que diz respeito a Leonardo. Kemp, em sua biografia, tenta trazer uma “visão

²⁵¹ HUBERMAN, D. Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasma Segundo Aby Warbur*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 85.

²⁵² HUCHET, Stéphane. Postfaces au disegno: la rationalité artistique moderne (d') après Vasari. *Postfaces au disegno: la rationalité artistique moderne (d') après Vasari*, p. 229-238, 2018. p. 230. “*l’histoire nous enseigne comment la tradition vasarienne et classique détermine la vision de l’art durant des siècles*”.

²⁵³ BYINGTON, Elisa. À sombra de Leon Battista Alberti: a crítica de arte em meados do século XVI. *Encontro de História da Arte*, n. 4, p. 106-116, 2008. p. 109.

²⁵⁴ CLARCK. Kenneth. *Leonardo Da Vinci: Vidas Ilustradas*. Tradução: Thaís Manzano. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2003. p. 58.

²⁵⁵ Jonh Hale (1988, p. 203) também utiliza o termo “gênio” em um curto trecho em que escreveu sobre a vida de Leonardo da Vinci, em seu livro *Dicionário do Renascimento*.

²⁵⁶ KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci*. Tradução: Maria Ines Duque Estrada. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004.

mais sóbria” da vida de Leonardo, pois segundo ele, “a fama póstuma de Leonardo da Vinci foi transmitida, (...) pelas palavras escritas por autores profissionais”. Sendo, “a biografia artística, admirável e ainda hoje perfeitamente legível de Giorgio Vasari” que se tornou uma “referência com o século XIX”.²⁵⁷

Não obstante, a tentativa de Kemp de escrever uma biografia de Leonardo da Vinci revela a necessidade de introduzir reflexões embasadas em rigor documental e informações respaldadas pela ciência. Segundo ele, “os dons supremos de Leonardo não são postos em dúvida”.²⁵⁸ Kemp destaca que Leonardo foi reinventado no século XIX, principalmente devido ao grande número de obras erroneamente atribuídas a ele. Grande parte das análises e concepções elaboradas nessa época não se baseava nas análises de Vasari, mas também nas inúmeras atribuições de pinturas à autoria de Leonardo. Essas atribuições serviram não apenas para aquecer o mercado de arte, mas também para consolidar a concepção de genialidade originada no século XVI. Porém, como Kemp já alertava, “nós, como em qualquer outra época, fazemos o Leonardo que queremos”.²⁵⁹

Torna-se evidente que a cada geração emerge uma nova interpretação de Leonardo na história. Hoje, finalmente, podemos contar com maior certeza, graças aos avanços tecnológicos que nos permitem realizar análises técnicas com auxílio de equipamentos laboratoriais. Essa abordagem oferece a oportunidade de desfazer inúmeras atribuições errôneas, restringindo nossa análise a um campo mais plausível e menos especulativo.

No entanto, por mais que os novos biógrafos, historiadores e pesquisadores, desde os tempos de Vasari, se esforcem ao máximo para examinar o universo de Leonardo com o maior rigor e precisão possível, ainda é perceptível resquícios de uma visão embebida no método vasariano. Isso se manifesta quando um determinado artista é submetido a uma comparação qualitativa em relação a Leonardo. A aura construída em torno de Leonardo nos afasta não apenas do próprio Leonardo como um indivíduo humano, histórico e mortal, mas também dos outros artistas que cruzaram o seu caminho e não tiveram a “sorte” de serem nomeados na primeira grande biografia sobre artistas, passando, conseqüentemente, pela história sem o “holofote” da historiografia tradicional.

De certa forma, para os historiadores da arte em particular, Cinquecento milanês representa uma tempestade perfeita de preconceitos culturais de longa data e agitação

²⁵⁷ Ibid. p. 179.

²⁵⁸ Ibid., p. 179.

²⁵⁹ Ibid., p. 187.

política e social, os estudiosos de hoje estão bem cientes dos preconceitos que sustentaram as vidas dos artistas de Giorgio Vasari, criticado em seu próprio tempo por Lomazzo, entre muitos, que acusou Vasari de estar ‘interessado apenas em elogiar sua própria Toscana aos céus’. No entanto, a afirmação de Vasari da primazia de Florença continua a exercer força considerável nas configurações do cânone renascentista.²⁶⁰

Entender a origem dessa visão do artista como um semideus e como ela se desenvolveu ao longo dos séculos no imaginário coletivo, tanto dentro e como fora da academia, pode fornecer uma análise interessante quando investigamos outros elementos relacionados à vida de Leonardo. Isso é particularmente relevante em relação aos artistas lombardos, que, durante séculos, foram mencionados principalmente em referência a Leonardo da Vinci, tendo seus próprios nomes ocultados sob o termo genérico “Leonardianos”. Antes de aprofundarmos no tópico específico dos artistas lombardos, cujos nomes foram relegados à história como eternos aprendizes, devemos concluir esta análise, levando em consideração a observação da historiadora Griselda Pollock:

Devemos sair intelectualmente desta infância e poder estudar arte e artistas de uma forma não mítica. Só assim será imaginável reconhecer a diversidade de culturas e desejar o conhecimento de diferentes públicos, pois o artista será alguém como nós e não o herói mítico.²⁶¹

3.3 Primeira fase do Leonardismo Lombardo: Marco D'Oggiono

“Per Marco l'arte della pittura poteva dirsi una specie di sacerdozio”

Giacinto Longoni

Leonardo viveu em Milão em dois períodos distintos, primeiro de 1482 a 1494, e depois, após um período em Florença, retornou a Milão de 1506 a 1513. Como observado por Roberta

²⁶⁰ STEWART, Pamela A. V. *Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500-1630: Image, Ritual, Performance*. Estados Unidos: University of Michigan, 2015. p. 5-6. “In some ways, for art historians in particular, Cinquecento Milan represents a perfect storm of longstanding cultural prejudices and political and social upheaval. Scholars today are well aware of the biases that underpinned Giorgio Vasari's *Lives of the Artists*, criticized in its own time by Lomazzo, among many, who accused Vasari of being ‘only interested in praising his own Tuscany to the skies’.¹⁴ Nevertheless, Vasari's assertion of the primacy of Florence continues to exert considerable force on configurations of the Renaissance canon”.

²⁶¹ POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the History of Art*. London; Nova York: Routledge, 2003. p. XXX-XXXI. “We must pass intellectually out of this childhood and be able to study art and artists in a non-mythical way. Only then will it be imaginable to acknowledge the diversity of cultures and desire knowledge of different constituencies, for the artist will be someone like us and not the mythical hero [...]”.

Battaglia,²⁶² a fase mais destacada do Leonardismo ocorreu durante seu segundo período em Milão, conforme indicado na tabela a seguir. Ela afirma que na “primeira temporada, a sua lição só havia encontrado eco no círculo restrito dos alunos”.

TABELA 4 - 3 fases de acordo com a presença de Leonardo em Milão

FASES DO LEONARDISMO

<i>1 Fase</i>	<i>2 Fase</i>	<i>3 Fase</i>
Marco d'Oggiono (1470-1549)	Andrea Solario (1465-1524)	Cesare Magni (1495-1534)
Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516)	Bernardo Zenale (1460-1526)	
Gian Giacomo Capotri (Salaí) (1480-1524)	Cesare da Sesto (1477-1523)	
Ambrogio de Predis (1455-1508)	Bernardino Luini (1480-1532)	
Francesco Napoletano ²⁶³ (1470-1501)	Giampietrino (1495-1521)	
	Francesco Melzi (1491-1570)	

Em sua primeira visita a Milão, Leonardo teve contato com vários artistas Lombardos, incluindo Marco d'Oggiono. De acordo com o Museum Getty, Oggiono era filho de um ourives de sucesso e provavelmente nasceu em Milão entre 1465 e 1470. Embora seja razoável supor que ele tenha adquirido alguns princípios artísticos por meio de seu pai, não há evidências claras, pois “pouco se sabe de sua juventude, incluindo com quem ele pode ter treinado antes de encontrar Leonardo”.²⁶⁴ Apesar da falta de provas concretas sobre a formação de Oggiono e seu relacionamento com Leonardo, algumas afirmações sugerem que “a partir das lições

²⁶² BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. p. 33.

²⁶³ Esse artista, ao contrário dos demais, é nativo da cidade de Nápoles, na Itália. Ele vem a falecer em Veneza.

²⁶⁴ Disponível em: <https://www.getty.edu/art/collection/person/103M3W>.

aprendidas no estúdio de Leonardo da Vinci, Marco d'Oggiono forjou uma carreira artística extremamente bem-sucedida”.²⁶⁵ Isso nos leva a questionar como podemos prontamente presumir que a influência artística de Leonardo foi decisiva para a trajetória artística de Oggiono, especialmente dada a escassez de evidências sobre a natureza de seu relacionamento. Muitas vezes, recorremos à dedução, evidenciando à figura mítica e genial de Leonardo, para afirmar que artistas como Oggiono estavam essencialmente subordinados aos ensinamentos de Leonardo e que existia uma hierarquia de mentor para aprendiz, na qual Leonardo transmitia seu conhecimento a um jovem como Marco d'Oggiono.

Apesar da disseminação mundial de suas obras, como *Madonna col Bambino e San Giovannino*²⁶⁶ e *The Three Archangels*,²⁶⁷ a vida e obra do pintor Marco d'Oggiono permanecem envoltas em lacunas historiográficas, com escassa disponibilidade de fontes bibliográficas que o abordem. Registros indicam sua presença no estúdio de Leonardo a partir de 1490, porém, em relação às atividades artísticas posteriores à década de 1490, os registros históricos são quase inexistentes.²⁶⁸ De acordo como o Museum Getty, Marco d'Oggiono começou a seguir uma carreira independente após a década de 1490 e, à medida que sua carreira progredia e ele recebia encomendas, como a pintura *Virgin and Child*, “gradualmente perdeu a influência de Leonardo”. Quando Leonardo chegou a Milão em 1482, D'Oggiono tinha aproximadamente dezessete anos,²⁶⁹ estabelecendo uma diferença de idade de mais de dez anos entre eles. No entanto, é notável que, mesmo com essa idade, ele já havia desenvolvido uma base artística sólida, embora possivelmente não fosse um mestre pintor nem tivesse obtido aprovação de alguma guilda.

Se compararmos com outros artistas da mesma época, muitos deles deram início aos estudos básicos em uma *bottega* ainda na infância. Após alguns anos de aprendizado, ascenderam ao status de mestres, passando a receber encomendas por conta própria, e em alguns casos, fundando seus próprios ateliês ou oficinas. Um exemplo notável desse processo é a trajetória de Leonardo, que “deve ter entrado na oficina de Verrocchio, entre meados dos anos 1460 e 1469. Ali permaneceu por um período excepcionalmente longo, cerca de dez anos

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Conhecida também por: *Madonna Thuelin*. Aproximadamente 1510-1515. Coleção privada.

²⁶⁷ Disponível em: <https://pinacotecabrera.org/en/collezione-online/opere/i-tre-arcangeli/>.

²⁶⁸ SPRING, M. MAZZOTTA, A. ROY, A. BILLINGE, R. PEGGIE. Painting practice in Milan in the 1490s: the influence of Leonardo. *National Gallery Technical Bulletin*, v. 32, p. 78-11, 2011.

²⁶⁹ A data de nascimento de Marco d'Oggiono não é consensual em diversas fontes bibliográficas ou websites. No entanto, a maioria das fontes sugere que ele tenha nascido entre 1465 e 1470, e falecido entre 1525 e 1530.

(...)”.²⁷⁰ Roberta Battaglia destaca que esse período ao lado de Verrocchio em Florença representou uma etapa crucial de treinamento inicial na vida de Da Vinci. Ou seja, nesse estágio inicial, os artistas aprendiam os fundamentos básicos da pintura, como a preparação de tintas, técnicas de desenho, observação e reprodução do trabalho do mestre a fim de aperfeiçoar suas próprias habilidades de desenho.

Durante essa fase inicial de aprendizado, o artista absorveria todo o conhecimento que o mestre estivesse disposto a transmitir. Em ateliês mais abrangentes, como o de Verrocchio, o aprendiz poderia sair de lá com habilidades que iam desde escultura e fundição até desenho, pintura e, em alguns casos, conhecimentos em negociação e venda de suas próprias obras. Além disso, o aspirante a artista também se familiarizaria com questões mais práticas, como aquisição de tintas e lidar com fornecedores de materiais como lápis-lazúli ou folha de ouro para acabamento de suas obras, bem como outros aspectos burocráticos relacionados à sua profissão.

A etapa mencionada acima, como discutida no capítulo 1, corresponde ao que podemos chamar de “primeira fase do aprendizado”. Geralmente, essa fase tem início na infância e tem como objetivo introduzir crianças e jovens ao mundo da arte, apresentando-lhes um universo até então desconhecido. A partir do que foi exposto, é possível inferir que Marco D'Oggiono, muito provavelmente, já havia passado essa fase inicial de aprendizado quando conheceu Leonardo. Um indício dessa hipótese é a obra atribuída a Oggiono, datada de 1491-1495, intitulada *Girl with Cherries*,²⁷¹ atualmente em exibição no Museu Metropolitano de New York. Para que ele pudesse criar essa pintura, levando em consideração o período de seu encontro com Leonardo, é difícil imaginar que Oggiono não possuísse nenhum conhecimento prévio em pintura. Além disso, é muito provável que essa obra tenha sido encomendada por algum patrono ou mecenas, o que indica que ele já possuía habilidades artísticas e uma clientela local que buscava seus serviços.

Segundo Giacinto Longoni, em 1858, Marco d'Oggiono era uma figura requisitada em vida, especialmente por uma elite local: “e foi precisamente por causa da gastigatezza de seu pincel não só, mas também de seus costumes, como se pode deduzir corretamente do gênero de suas pinturas, que ele era querido pelo clero e monges que tinham muita estima e consideração por ele, atribuindo-lhe muitas obras”.²⁷² Longoni também destaca que, de acordo com sua

²⁷⁰ BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. p. 10.

²⁷¹ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437332>.

²⁷² “E fu appunto per la castigatezza del suo pennello non solo, ma ben anco de' suoi costumi, come giustamente può arguirsi dal genere de' suoi dipinti, che egli era caro oltremodo al clero ed ai monaci che aveano per esso molto stima e considerazione allogandogli molti lavori”. LONGONI, Giacinto. *Cenni sui dipinti di Marco d'Oggiono*.

pesquisa, d'Oggiono “(...) já era um valente pintor antes de Leonardo abrir uma escola em Milão”.²⁷³

Apesar das falas elogiosas de Longoni em relação a Marco d'Oggiono, é frequente encontrarmos em sua obra uma tendência a retratá-lo como subserviente a Leonardo e em uma posição de aprendiz. Não obstante, como afirma Vermorel: “(...) se alguém mantém a mão erguida, e esse dedo é abaixado um pouco para dentro em direção ao ombro (...) este gesto aparece pela primeira vez por volta de 1490 num retrato, o de um jovem de São Sebastião,²⁷⁴ atribuído a Marco d'Oggiono”.²⁷⁵ Com base nessa citação, percebemos que d'Oggiono também se destacou em seu próprio tempo, inovando no posicionamento das mãos em suas obras.

Mesmo que d'Oggiono tivesse aprendido exclusivamente com Leonardo e não tivesse frequentado nenhum outro estúdio ou oficina na Lombardia, como poderíamos explicar a presença abundante de elementos típicos da região da Lombardia em suas obras, em contraste com a influência florentina evidente na arte de Leonardo? Seria natural esperar que esse artista incorporasse predominantemente os elementos do estilo de seu mestre, porém, o que vemos em alguns de seus trabalhos é um certo distanciamento em relação a Leonardo.

Em um estudo publicado pela National Gallery Company em 2011, encontramos a seguinte análise sobre o trabalho de Marco d'Oggiono: “sua carreira tardia, é caracterizada por um estilo monótono e facilmente reconhecível, e mais bem compreendida (...) o emprego ligeiramente exagerado do *sfumato* (...)”.²⁷⁶ Muitos críticos interpretam essas características como uma “falta de talento” ou como a ausência de compreensão do *modus operandi* de Da Vinci. No entanto, em nossa pesquisa, enxergamos essas características como vestígios de um estilo artístico único e independente. Portanto, ao analisar a produção dos seguidores de Leonardo, é comum encontrar afirmações como “D'Oggiono nunca dominou a anatomia ou a expressão”,²⁷⁷ como consta no Site Oficial da National Gallery. Ou, fazendo referência a

Lecco: Tipografia di Giuseppe Corti, 1858. p. 8. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=oAaEM8ZOFJkC&pg=GBS.PP42&hl=pt>. Acesso em: 28 jun. 2023.

²⁷³ “È noto altresì che Marco era già valoroso pittore prima che Leonardo aprisse scuola in Milano”. LONGONI, Giacinto. *Cenni sui dipinti di Marco d'Oggiono*. Lecco: Tipografia di Giuseppe Corti, 1858. p. 25. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=oAaEM8ZOFJkC&pg=GBS.PP42&hl=pt>. Acesso em: 28 jun. 2023.

²⁷⁴ Disponível em: <https://www.clevelandart.org/art/1986.9>.

²⁷⁵ VERMOREL, Catherine. De la rhétorique au geste: l'actio dans le portrait peint de la Renaissance italienne. *Laboratoire italien*, 2020. p. 19. Disponível em: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/5357>; DOI: <https://doi.org/10.4000/laboratoireitalien.5357>

²⁷⁶ SPRING, M. MAZZOTTA, A. ROY, A. BILLINGE, R. PEGGIE. Painting practice in Milan in the 1490s: the influence of Leonardo. *National Gallery Technical Bulletin*, v. 32, 2011. p. 90. “His late career, which is characterised by a monotonous and easily recognisable style, is better understood [...] Marco d'Oggiono's skillful yet slightly exaggerated-employment of *sfumato* [...]”.

²⁷⁷ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/marco-doggiono-the-virgin-and-child>.

análises mais antigas de 1867: “(...) embora sem grande talento, ganhou os elogios de sua escola principalmente por seus diretores (...)”.²⁷⁸ Adolfo Venturi, em seu livro *Leonardo e la sua scuola*, afirma que:

Um dos primeiros alunos de Leonardo, Marco d'Oggiono, que tendia a um maneirismo luxuoso e altamente prático, repete constantemente os trabalhos do mestre de forma pedestre, traduzindo-os em seus próprios fortes contrastes de chiaroscuro e cores intensas. Seu ponto alto é representado pelo ‘Salvator Mundi’ na Galleria Borghese e a ‘Madonna amamentando’ no Museu do Louvre [...] O artista já cai na maneira mais sombria, esquecendo as proporções, da relação entre figuras e paisagem, amadeirada nas figuras atentas ao linearismo convencional de Civerchio, sombria no efeito da cor. No final da Assunção na Galleria di Brera de Milão, os Apóstolos, que no chão agitam para apontar a Assunção para o céu, em meio a coroas de nuvens e querubins, não têm mais espaço para se mover; eles se agarram, se amontoam, enquanto os querubins, que cercam Maria com as mechas de seus cabelos soprando ao vento, com suas vestes inchadas envoltas em faixas, voam, nadam, caem para baixo, perdem o equilíbrio. Tudo é desarticulado, tudo é como se fosse dilacerado pelo grito de ênfase, pelo tumulto dos elementos. Tendo extinguido diante de seus olhos a luz acesa pelo mestre, ele se torna cada vez mais irresistível. Incapaz de ver um país como um todo, ele se contentava em fazer tudo por convenção: paisagem, figura humana, drapejamento; ele buscava efeito na ênfase do gesto, no turbilhão barroco das dobras brilhantes, nos matizes brilhantes das cores; ele parecia antecipar os dias do Maneirismo Romano, embora sem possuir o virtuosismo, a força, própria dos maiores seguidores de Rafael e Miguel Ângelo.²⁷⁹

Conforme veremos mais adiante, encontramos inúmeras referências aos artistas lombardos nas bibliografias ao longo dos séculos. Porém, muitas dessas referências dizem mais sobre os próprios autores, seus preconceitos, dogmas e influências do que sobre a produção dos artistas lombardos. Isso nos remete ao julgamento de gosto estabelecido por Vasari, que tem perdurado ao longo dos séculos, como discutido anteriormente.

²⁷⁸ SNIDER, D. J.; DAVIDSON, T. Leonardo da Vinci's: last supper. *The Journal of Speculative Philosophy*, v. 1, n. 4, 1867. p. 246. “Marco d'Oggiono, a pupil of Leonardo da Vinci's, though without any extensive talent, gained the praise of his school chiefly by his heads, although in them he is not always equal to himself”.

²⁷⁹ VENTURI, Adolfo. *Leonardo e la sua scuola*. Novara: Istituto geografico de Agostini, 1942. p. XXXII. “Tra gli scolari più antichi di Leonardo, Marco d'Oggiono (n. 14707-1530), tendente al manierismo di lusso e di gran pratica, ripete, in modo pedestre, costantemente, le opere del maestro, le traduce nei proprii forti contrasti di chiaroscuro e nel proprio intenso colore. Il suo momento massimo è rappresentato dal ‘Salvator Mundi’ della Galleria Borghese e dalla ‘Madonna allattante’ del Museo del Louvre [...] L'artista già cade nella più uggiosa maniera, dimentico di proporzioni, di rapporti tra le figure e il paese, legnoso nelle figure memori del linearismo convenzionale del Civerchio, cupreo nell'effetto di colore. Nella tarda Assunzione. della Galleria di Brera in Milano, gli Apostoli, che in terra si agitano per mirare l'Assunta in cielo, tra corone di nubi e di cherubini, non hanno più posto per muoversi; si attaccano, si accatastano, mentre i cherubini, che attornian Maria con le ciocche della chioma al vento, con le gonfie vesti fasciate, volano, nuotano, cadono all'ingiù, perdon l'equilibrio. Tutto è sgangherato, tutto è come strappato a viva forza, per il grido dell'enfasi, per il tumulto degli elementi. Spentasi davanti agli occhi di Marco d'Oggiono la luce accesa dal maestro, egli s'irret sempre più. Incapace di vedere un paese nella sua linea d'insieme, si contentò di far tutto di convenzione: paesaggio, figura umana, panneggio; cercò l'effetto nell'enfasi del gesto, nel turbinio barocco delle lucide pieghe, nell'accisa tonalità dei colori; parve anticipare i giorni del manierismo romano, pur senza possedere la virtuosità, la forza, propria ai maggiori seguaci di Raffaello e di Michelangelo”.

3.4 Giovanni Antonio Boltraffio

“Boltraffio’s name was forgotten by the end of the 16th century”

Cristina Quattrini

Segundo Vasari, Boltraffio foi descrito como uma “pessoa prática e conhecedora”.²⁸⁰ O historiador da arte faz referência a Boltraffio ao final do capítulo biográfico sobre Leonardo da Vinci, citando-o como “discípulo” de Leonardo. Uma possível razão que pode ter levado Vasari e a posteridade a considerar Boltraffio um discípulo, em vez de um mestre independente na pintura, é a escassez de informações disponíveis sobre esse artista. O que sabemos sobre Boltraffio hoje deriva de seu contato com Leonardo e de relacionamento com o poeta Girolamo Casio, que o menciona em um de seus poemas: “O único aluno de Leonardo da Vinci, Boltraffio, com seu estilo e pincel, fez cada homem mais bonito do que a realidade, os céus o levaram cedo demais”.²⁸¹ Boltraffio posteriormente retratou Casio em *Portrait of a Notable*²⁸² (1500) e *Allegory of Girolamo Casio*,²⁸³ entre outros quadros atribuídos a ele. Jill Pederson, ao falar sobre essa amizade entre o poeta e o artista lombardo, destaca:

A amizade entre Boltraffio e Casio formou-se no contexto da corte milanesa e tomou forma em 1500, quando Boltraffio é registrado como hóspede na casa de Casio em Bolonha, onde buscou refúgio após a queda da dinastia Sforza em 1499. Na época, Casio chamou Boltraffio para executar um retábulo para a Igreja da Misericórdia perto de Bolonha." É provável, no entanto, que os dois homens tivessem se encontrado antes desta ocasião, pois frequentavam as mesmas cortes do norte da Itália.²⁸⁴

²⁸⁰ VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 1. ed. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011. p. 452.

²⁸¹ “L'unico elievo dl Vinci Leonardo, Beltraffio/ Che co'l Stile & co'l pennello / Di Natura facea ogni huom più bello/ Morì ch'l Ciel non fu a rapirlo tardo”. Disponível em: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2022/12/06/a-poet-praised-for-his-silence-girolamo-casio-painted-by-boltraffio/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

²⁸² A pessoa retratada aqui na pintura é identificada como o poeta Girolamo Pandolfi, mais conhecido como Casio (devido à sua cidade natal nos Apeninos). Casio era amigo e cliente de Boltraffio. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/portrait-boltraffio>. Acesso em: 25 fev. 2023.

²⁸³ Disponível em: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2022/12/06/a-poet-praised-for-his-silence-girolamo-casio-painted-by-boltraffio/>. Acesso em: 25 fev. 2023.

²⁸⁴ KOHL, J.; KOOS, M.; RANDOLPH, A. “Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art Around”. In: PEDERSON, Jill. *Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan*. 1ª ed. Florença: Deutscher Kunstverlag, 2014. p. 170. “The friendship between Boltraffio and Casio formed in the context of the Milanese court and had taken shape by 1500 when Boltraffio is recorded as a guest in the home of Casio in Bologna, where he sought refuge after the fall of the Sforza dynasty in 1499. At this time, Casio called on Boltraffio to execute an altarpiece for the Church of the Misericordia near Bologna. It is likely, however, that the two men had met prior to this occasion, as they frequented the same courts of northern Italy”.

Para além da amizade entre essas duas personalidades históricas, é importante considerar que quando Leonardo chegou a Milão em 1482, Boltraffio tinha aproximadamente 15 anos. Portanto, ele já teria passado da fase inicial de formação, conforme discutido anteriormente. Contudo, Boltraffio estava possivelmente aberto a novas possibilidades de ensino que não se limitassem à influência lombarda-milanesa e florentina de Leonardo. Cristina Quattrini observa que Boltraffio passou um período em Veneza, onde “aprendeu sobre as obras de Giovanni Bellini e cruzou-se com Giorgione. Ele também deve ter tido algum conhecimento do classicismo inicial de Lorenzo Costa e Francesco Francia”.²⁸⁵ A historiadora Marika Spring, por sua vez, destaca que a obra *Virgin and Child*, “(...) não é muito Leonardesco, e é mais típico da composição da Virgem e do Menino venezianos do final do século XV”.²⁸⁶

Não obstante, a historiadora Jill Pederson²⁸⁷ salienta que Giovanni Antonio Boltraffio se inspirou em elementos típicos do Norte da Europa, em especial o *memento mori*. Isso indica que Boltraffio circulou pela Itália e incorporou elementos basilares à sua produção. Além disso, ele era um experimentador, conforme demonstrado na *National Gallery Technical Bulletin*²⁸⁸ de 1996. Boltraffio produziu uma série de pinturas que apresentavam “algumas falhas de secagem incomuns, decorrentes das técnicas de pintura empregadas”.²⁸⁹ Esses problemas de secagem resultaram em um aspecto de ressecamento e rachaduras em suas obras, mas “esses tipos de defeitos não são de forma alguma peculiares a Boltraffio”, pois ocorreram “amplamente em toda a pintura de painéis italianos nessa época, quando o uso do meio de óleo ainda não estava estabelecido há muito tempo e suas características não eram bem compreendidas”.²⁹⁰

²⁸⁵ QUATTRINI, Cristina. *A poet praised for his silence: Girolamo Casio painted by Boltraffio*. 2021. Disponível em: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2022/12/06/a-poet-praised-for-his-silence-girolamo-casio-painted-by-boltraffio/>. Acesso em: 25 jan. 2023.

²⁸⁶ SPRING, M. MAZZOTTA, A. ROY, A. BILLINGE, R. PEGGIE. Painting practice in Milan in the 1490s: the influence of Leonardo. *National Gallery Technical Bulletin*, v. 32, p. 78-112, 2011. p. 94. “[...] is not very Leonardesque, and is more typical of Venetian Virgin and Child composition of the late fifteenth century”.

²⁸⁷ KOHL, J.; KOOS, M.; RANDOLPH, A. “Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art Around”. In: PEDERSON, Jill. *Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan*. 1ª ed. Florença: Deutscher Kunstverlag, 2014. p. 173-174.

²⁸⁸ KEITH, Larry; ROY, Ashok. Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo. *National Gallery technical bulletin*, v. 17, p. 4-19, 1996.

²⁸⁹ “The National Gallery Boltraffio has suffered from some unusual drying faults, which stem from the painting techniques employed”. KEITH, Larry; ROY, Ashok. Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo. *National Gallery technical bulletin*, v. 17, 1996. p. 15.

²⁹⁰ “These types of defects are by no means peculiar to Boltraffio, and in fact occur fairly widely throughout Italian panel painting at this time, when the use of the oil medium was still not particularly long established, and its characteristics not well understood”. KEITH, Larry; ROY, Ashok. Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo. *National Gallery technical bulletin*, v. 17, 1996. p. 15.

Entretanto, o que chama a atenção é que Boltraffio posteriormente abandonou essa técnica: “é interessante notar que as obras posteriores de Boltraffio, que refletem diferentes preocupações estilísticas, são relativamente livres desses defeitos desfigurantes na pintura e aparecem pintadas de forma mais simples”.²⁹¹ Isso evidencia que, além de ser um experimentador na pintura, ele estava constantemente evoluindo e adaptando seu próprio trabalho, pois, conforme o boletim de análise técnica mostra, Boltraffio não estava preso a um método engessado de realizar pintura. Suas viagens pela Itália e seu contato com artistas de diferentes regiões podem ter contribuído para seu desejo de compreender outras técnicas de preparação de tinta e o uso de óleos aglutinantes.

Francesco M. Valeri ressalta que Boltraffio era oriundo de uma família nobre, localizada na atual Via San Paolo. Ele sugere que a motivação de Boltraffio para se dedicar à arte era “por prazer”. Essa inclinação se reflete na “natureza aristocrática e suave de sua arte levou-a a retratar doces e delicadas Madonas e retratos de personagens da Corte, de humanistas, de belas senhoras vestidas”.²⁹² Valeri enfatiza ainda que Boltraffio possuía um “muito maior sentimento artístico”,²⁹³ destacando, assim, a excelência artística em suas obras. Por sua vez, Cecilia M. Ady²⁹⁴ observa que, embora Boltraffio tenha sido comissionado por vários nobres na corte de Milão, ele era frequentemente descrito como um artista “amador”. No entanto, levanta-se um questionamento pertinente: se esses nobres detinham capital para investir em arte e tinham acesso à corte de Ludovico, com possibilidade de contratar diversos artistas renomados, por que optariam por um suposto “amador”? A análise dessa questão sugere que, dada a qualidade de seu trabalho, conforme exemplificado pela pintura a seguir, Boltraffio dificilmente poderia ser classificado meramente como um amador.

²⁹¹ “It is interesting to note that the later works of Boltraffio, which reflect different stylistic concerns, are relatively free of these disfiguring defects in the paint, and appear more simply painted”. Ibid.

²⁹² VALERI, Francesco M. *La Corte di Lodovico il Moro: Gli Artisti Lombardi*. Milão: ed. Ulrico Hoepli, 1917. p. 75-76.

²⁹³ Ibid., p. 75-76.

²⁹⁴ ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. Londres: Methuen & Company, 1907. p. 286.

IMAGEM 10 - *Allegory of Girolamo Casio* (1500), por Giovanni Antonio Boltraffio



Duke of Devonshire Collection, Chatsworth House. Disponível em: <https://www.uffizi.it/en/artworks/portrait-boltraffio>. Acesso em: 25 jun. 2023.

Na pintura intitulada “*Allegory of Girolamo Casio*”, conforme demonstrado na imagem acima, é notável que Boltraffio demonstrava domínio no controle tonal e nas variações cromáticas que surgem da interação da luz com a pele e as vestes do poeta Casio. Uma característica sutil que merece destaque é o uso cuidadoso de marcadores próximos à pupila de Casio, criando uma representação vívida e delicada, evocando a sensação de umidade típica dos olhos humanos. Isso resulta em um olhar iluminado no retratado. A postura com a mão dentro do casaco transmite autoridade e segurança, mas esse aspecto é equilibrado pela natureza andrógina das feições de Casio, um ponto que já foi extensamente analisado pela historiadora

Jill Pederson.²⁹⁵ Esse equilíbrio entre a autoridade expressa pela postura corporal, as vestes exuberantes e a expressão delicada da fisionomia contribui para a construção da personalidade de Casio em relação à sua profissão. O ofício de poeta era altamente valorizado pelas camadas sociais mais abastadas e considerado uma atividade intelectual que conferia status e prestígio. O poeta era encarregado de transformar um amplo espectro de sentimentos e ideias em palavras, requerendo uma profunda sensibilidade dos sentidos.

Nos estudos feitos por Boltraffio, observa-se que o caimento do vestido em ambas as imagens não apresenta fluidez ou delicadeza características de Rafael. O vestuário retratado por Boltraffio²⁹⁶ nos remete aos anjos de Ambrogio de Predis,²⁹⁷ em que a vestimenta se sobrepõe ao corpo, ocultando suas formas anatômicas. A representação de tecidos menos fluidos era uma característica da cultura imagética lombarda, como pode ser visto na obra *Anunciação* de 1508 por Andrea Previtali. Essa abordagem também é evidente na pintura *Madonna con il Bambino, i dottori della Chiesa e la famiglia di Ludovico il Moro* de 1494-1495,²⁹⁸ na qual o traje da Virgem e dos anjinhos segue essa mesma estilização, com tecidos mais rígidos cujas dobras não respondem diretamente ao movimento do corpo. Ele possui um papel central na composição, transcendendo a simples função de cobrir os corpos representados.

A abordagem de pintura que por muito tempo foi interpretada como uma herança medieval é uma perspectiva que merece consideração. A ideia de que na arte não há rupturas abruptas, mas sim continuidades e reinvenções, nos sugere que essas técnicas poderiam, de fato, ter raízes medievais. Ainda assim, limitar a abordagem compositiva lombarda apenas à herança medieval é arriscado, pois isso poderia levar a uma visão estática ou atrasada desses artistas em comparação com centros artísticos como Florença e Veneza, que estabeleceram abordagens distintas e igualmente ricas em termos de imagens. É importante destacar que a arte lombarda renascentista não aderiu rigidamente aos cânones dos grandes centros artísticos. Embora tenha havido influências e intercâmbios artísticos, é essencial compreender que a história da arte não é caracterizada pela “pureza”, mas sim por uma constelação de referências anteriores que se

²⁹⁵ KOHL, J.; KOOS, M.; RANDOLPH, A. “Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art Around”. In: PEDERSON, Jill. *Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan*. 1ª ed. Florença: Deutscher Kunstverlag, 2014.

²⁹⁶ Disponível em:

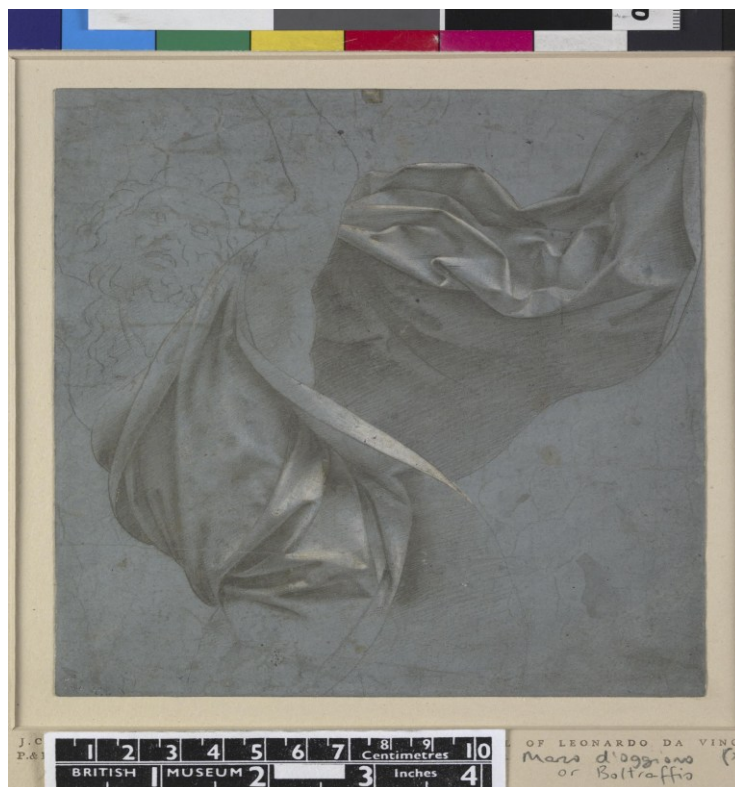
https://en.wikipedia.org/wiki/Andrea_Previtali#/media/File:Andrea_Previtali_The_Annunciation_ca_1508.jpg.

²⁹⁷ Um anjo de vermelho com um alaúde. Giovanni Ambrogio de Predis. National Gallery. London. 1483. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-ambrogio-de-predis-an-angel-in-red-with-a-lute> Acesso em: 9 jun. 2023.

²⁹⁸ Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d3/Pala_sforzesca_2.jpg.

mantêm, perpetuam e se renovam ao longo dos séculos. Portanto, é crucial reconhecer que a Lombardia contribuiu de forma significativa para a história da arte com suas criações visuais e abordagens composicionais, que transcendem a influência distinta de Da Vinci.

IMAGEM 11 - Giovanni Antonio Boltraffio



Papel. Técnica: Gráfico. 180 x 155. 1491. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-485.²⁹⁹

No que se refere às pinturas de Boltraffio, Francesco M. Valeri examina minuciosamente os elementos que contribuem para a formação da identidade artística do pintor milanês. Baseando-se em várias obras de Boltraffio, ele chega à conclusão de que “na amplitude e segurança da execução, na nobreza do rosto delicado revela o estudo vantajoso que o artista fizera da arte de Leonardo: mas ao mesmo tempo refere a uma personalidade própria em desenhar”.³⁰⁰ Valeri também observa uma suavidade particular nos rostos presentes na

²⁹⁹ Estudo da cortina de Cristo erguendo-se do túmulo. Giz preto (a figura e contorno da cortina) e ponto de prata, elevado com branco, sobre papel preparado azul

³⁰⁰ Ibid., p. 78. “[...] *nell'ampiezza e sicurezza dell'esecuzione, nella nobiltà del viso delicato rivela lo studio vantaggioso che l'artista aveva fatto dell'arte di Leonardo: ma nello stesso tempo egli afferma una personalità propria nel disegnare, questa volta e sempre, il capo entro un perfetto ovoide, in certa mollezza del viso lungo e abbondante che farà riconoscere le opere sue numerose: nelle quali tuttavia è sempre qualcosa della severità della vecchia arte lombarda e specialmente del Bergognone*”.

produção visual do artista, que é considerada como uma característica distintiva do seu estilo. No entanto, ele contrasta essa característica com uma certa severidade que pode ser associada à arte lombarda mais antiga, ao afirmar que há “sempre algo da severidade da antiga arte lombarda” em comparação com rostos de outras pinturas, possivelmente de origem florentina. Além disso, ele acrescenta que:

A arte do nobre pintor estava progredindo rapidamente. Uma natureza diferente, por exemplo, do Preda que, longe de Leonardo, já esquecia os exemplos, o Boltraffio parece ter persistido no estudo amoroso das obras que o mestre florentino deixara em Milão. E quando Leonardo, pouco depois, voltou, Boltraffio tornou-se, mais do que ninguém, o fiel seguidor, o depositário das ideias artísticas. Sua arte modesta, mas fina, olhava para o mestre florentino como a única fonte de inspiração e estudo: assim o pintor milanês é, mais e melhor de tudo, o apóstolo da arte de Leonardo na Lombardia.³⁰¹

Um aspecto notável, que merece reflexão em relação à citação de Francesco Valeri, é o uso do termo “apóstolo”. Conforme discutido anteriormente, a imagem de Leonardo foi construída como a de um gênio divino, isento de erros e praticamente considerado um artista “perfeito”. A utilização do termo “apóstolo” confere a Da Vinci quase uma posição equivalente à de um Cristo na arte europeia. Para Boltraffio ser um apóstolo, ele precisa estar vinculado a um Messias (Leonardo), a quem ele segue e leva adiante o “evangelho” da arte para outros pintores. Como Pietro C. Marani³⁰² salienta, os artistas lombardos desempenharam um papel fundamental na disseminação dos ensinamentos de Leonardo. No entanto, “(...) A pintura de Leonardo, resultante de uma quantidade sem precedentes de observação e investigação de fenômenos naturais, permaneceu indescritivelmente irreprodutível”.³⁰³ Portanto, Leonardo foi praticamente canonizado pela história da arte, tornando-se não apenas um artista, cientista, escultor e engenheiro, mas também alguém que detém um conhecimento superior, tornando-o insuperável e perfeito, semelhante a Cristo.

³⁰¹ VALERI, Francesco M. *La Corte di Lodovico il Moro: Gli Artisti Lombardi*. Milano: ed. Ulrico Hoepli, 1917. p. 80. “*L'arte del nobile pittore si andava rapidamente progredendo. Natura diversa, per esempio, del Preda il quale, lontano Leonardo, già ne dimenticava gli esempi, il Boltraffio sembra aver persistito nello studio amoroso delle opere che il maestro fiorentino aveva lasciato a Milano. E quando Leonardo, poco dopo, vi ritornò, il Boltraffio ne divenne, più di tutti, il seguace fedele, il depositario delle idee artistiche. L'arte sua modesta ma fine guardò al maestro fiorentino come a sola fonte d'ispirazione e di studio: così il pittore milanese è, più e meglio di tutti, l'apostolo dell'arte leonardesca in Lombardia. Ben notò il Frizzoni*”.

³⁰² MARANI, Pietro C. Leonardo's drawings in Milan and their influence on the graphic work of Milanese artists. *Leonardo da Vinci master draftsman*, p. 155-190, 2003.

³⁰³ “*Leonardo's painting, resulting as it did from an unprecedented amount of observation and investigation of natural phenomena, remained elusively unreproducible*”. KEITH, Larry; ROY, Ashok. Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo. *National Gallery technical bulletin*, v. 17. 1996. p. 17.

No entanto, essa relação recto-verso, como tantas convenções de retratos italianos, foi claramente inspirada por exemplos holandeses, nos quais encontramos representações iniciais de modelos individuais em frentes de painéis acompanhadas por sua representação simbólica no verso. Além disso, é o motivo específico de Boltraffio de um crânio humano descansando em um nicho que tem suas origens na arte do norte, um fato que não foi suficientemente reconhecido nas discussões deste retrato. Em vez disso, os estudiosos tendem a enfatizar novamente uma conexão com Leonardo.³⁰⁴

Na citação de Jill Pederson, na qual ela aborda influência artística de Boltraffio proveniente da arte do Norte da Europa, fica claro que, apesar dos elementos pictóricos e imagéticos presentes nas pinturas dos artistas lombardos que sugerem conexões com várias tradições artísticas europeias, “os estudiosos tendem a enfatizar novamente uma conexão com Leonardo”. Essa perspectiva de que Boltraffio, ou qualquer outro pintor, tenha se inspirado exclusivamente em um único artista, como indicado acima, é extremamente problemática, visto que é impossível rastrear todas as fontes de inspiração que moldaram o trabalho desse artista, que, por sua vez, visitou várias cidades, incluindo Roma, Bolonha e Veneza.

Nesse contexto, consideramos que os seres humanos funcionam de certa forma como “esponjas”. Isso significa que quando eles estão imersos em ambientes estimulantes visual e intelectualmente, têm a capacidade de absorver esses estímulos e reinterpretá-los de maneira única. A arte desempenha um papel crucial nesse processo, pois envolve uma transformação que se inicia no pensamento e se materializa por meio das habilidades manuais do artista, permitindo a reconstrução de sua compreensão dos objetos previamente observados. Dentro desse ciclo de observação, assimilação e reprodução, inúmeras possibilidades surgem, muitas das quais escapam à documentação convencional. Portanto, a pintura, em seu aspecto psicológico, serve como uma fonte radical (isto é, no sentido de ir à raiz) para alcançar a essência das coisas. Ela nos permite adentrar em domínios mentais e culturais que transcendem o tempo e, frequentemente, trazem mensagens significativas, desde que estejamos dispostos a contemplá-la.

³⁰⁴ “However, this recto-verso relationship, like so many Italian portrait conventions, was clearly inspired by Netherlandish examples, in which we find early depictions of individual sitters on panel fronts accompanied by their symbolic representation on the back. Moreover, it is Boltraffio's specific motif of a human skull resting in a niche that has its origins in Northern art, a fact that has not been sufficiently recognized in discussions of this portrait. Instead, scholars have tended to again emphasize a connection to Leonardo”. KOHL, J.; KOOS, M.; RANDOLPH, A. “Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art Around”. In: PEDERSON, Jill. *Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan*. 1ª ed. Florença: Deutscher Kunstverlag, 2014. p. 173-174.

3.5 Ambrogio de Predis (1455-1508)

Giovanni Ambrogio de Predis³⁰⁵ se destaca notavelmente entre os artistas lombardos no que se refere à obtenção de encomendas artísticas. Infelizmente, sua assinatura está presente em apenas uma pintura, o que gera desafios na atribuição de outras obras a ele. Porém, há trabalhos que podem ser associados a ele com maior confiança, conforme veremos adiante. Predis cresceu imerso em um ambiente artístico proeminente, onde a atividade artística era uma tradição familiar estabelecida,³⁰⁶ e frequentemente nos deparamos com referências aos “irmãos Predis” em documentos ligados a Ambrogio, uma vez que ele colaborou com seus irmãos Evangelista, Bernardino e Cristoforo. “Ambrogio de Predis tinha quase a mesma idade de Leonardo, e já recebia sua formação artística quando Leonardo chegou a Milão”.³⁰⁷ A primeira conexão de Da Vinci com a cena artística milanese envolveu Ambrogio de Predis, em decorrência de uma encomenda feita pela Fraternidade da Imaculada Conceição.³⁰⁸

Ambrogio de Predis começou sua carreira artística provavelmente sob a orientação de seu irmão mais velho Cristoforo miniatore. Investigações arquivísticas recentes provam que em 1472 ele minerou sete painéis de um *officiolo* ordenado por Vitaliano Borromeo e dois anos depois um *officiolo* para Francesco Borromeo agora não rastreável. Antes de 1479 ele aparece em Milão, atribuído com seu irmão Bernardino entre os trabalhadores da Casa da Moeda milanese, e é então lembrado entre os pintores da Corte Sforza em 1482.³⁰⁹

Essa obra ficou famosa como a “Virgem das Rochas” e originalmente estava destinada a ocupar o centro de um grande retábulo de madeira no altar da capela na Igreja de São Francisco Grande. O contrato, segundo Roberta Battaglia,³¹⁰ foi estabelecido em 25 de março de 1483, envolvendo os irmãos Evangelistas e Ambrogio de Predis. Como observado por Zöllner, Leonardo e seus colegas embarcaram em uma “tarefa formidavelmente vasta e

³⁰⁵ Há mais informações sobre esse artista no subcapítulo 1.3 desta dissertação.

³⁰⁶ ADY, Cecilia Mary. *A History of Milan under the Sforza*. Londres: Methuen & Company, 1907. p. 285-286.

³⁰⁷ “Ambrogio de Predis was nearly same age as Leonardo, and he already received his artistic training by the time of Leonardo's arrival in Milan [...]”. KEITH, Larry; ROY, Ashok. Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo. *National Gallery technical bulletin*, v. 17. 1996. p. 92.

³⁰⁸ VALERI, Francesco M. *La corte di Lodovico il Moro: gli artisti Lombardi*. Vol. 1. Milão: Ed. Hoepli, 1917. p. 5.

³⁰⁹ “Ambrogio de Predis iniziò la sua carriera artistica probabilmente sotto la guida del fratello maggiore Cristoforo miniatore. Recenti indagini d'archivio provano infatti che nel 1472 miniava sette tavole di un *officiolo* ordinato da Vitaliano Borromeo e due anni dopo un *officiolo* per Francesco Borromeo oggi irreperibili. Prima del 1479 figura a Milano, ascritto col fratello Bernardino fra gli operai della zecca milanese, ed è poi ricordato fra i pittori della Corte sforzesca nel 1482”. VALERI, Francesco M. *La corte di Lodovico il Moro: gli artisti Lombardi*. Vol. 1. Milão: Ed. Hoepli, 1917. p. 6.

³¹⁰ BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. p. 26.

complexa”.³¹¹ Hoje, existem duas “Virgem das Rochas”, uma no Louvre e outra na National Gallery. Não entraremos em detalhes sobre as diversas teorias que explicam sobre a existência de duas versões, uma vez que a encomenda original nunca foi instalada no local acordado, resultando em uma longa e dispendiosa batalha legal entre a Confraria e os artistas envolvidos.

Segundo as alegações dos artistas, o seu trabalho justificava o pagamento da soma considerável de 100 ducados. Perante os 25 ducados propostos pelos monges, os artistas declararam que os frades não eram peritos na matéria, e que «os cegos não podem julgar as cores». Exigiam portanto a constituição de uma comissão independente de peritos para que se procedesse uma nova avaliação do trabalho. Além disso, segundo eles, tinha surgido um comprador potencial da obra, que propunha a soma suplementar esperada, de 100 ducados. A ameaça implícita de venda do quadro a terceiros e o facto de a primeira versão da obra ter podido mudar o contexto com a venda a um amador - venda que terá sido concluída pouco tempo depois é muito invulgar. De facto, segundo todas as aparências, os artistas - conseguiram que fosse invalidado um contrato juridicamente inatacável, apoiando-se em argumentos económicos e artísticos, e desviaram uma pintura religiosa da sua finalidade originalmente prevista. Foi assim que a Virgem dos Rochedos foi uma das grandes pinturas da história da arte dos tempos modernos a ser retirada do seu contexto religioso pouco depois de terminada e por iniciativa dos seus autores.³¹²

A partir da imagem abaixo, é possível visualizar como a encomenda final teria se parecido caso o processo jurídico não tivesse favorecido os artistas envolvidos. Predis hoje é comumente associado à produção dos dois anjos posicionados nas laterais do altar. No entanto, o site oficial da National Gallery afirma que: “Ambrogio de Predis quase certamente pintou o anjo tocando um alaúde, e quando Evangelista morreu, ele parece ter recrutado seu amigo, Francesco Napoletano, para pintar o anjo de verde tocando uma *vielle*”.³¹³ Apesar dessa associação de Predis e Napoletano, não podemos afirmar com total certeza que a produção tenha sido exclusivamente obra de Napoletano. Como mencionado anteriormente, esse foi um período histórico em que as *botteghe* operavam com uma estrutura de colaboração. É relevante observar que “a capela da confraria foi destruída em 1576, o retábulo foi quebrado e partes foram vendidas”.³¹⁴

³¹¹ ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci, 1452-1519*. Köln: Taschen, 2017. p. 111.

³¹² Ibid., p. 115.

³¹³ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-ambrogio-de-predis-an-angel-in-red-with-a-lute>.

³¹⁴ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-ambrogio-de-predis-an-angel-in-red-with-a-lute>.

IMAGEM 12 - Reconstituição pormenorizada do retábulo do altar que incorpora a Virgem dos Rochedos, segundo Malaguzzi-Valeri

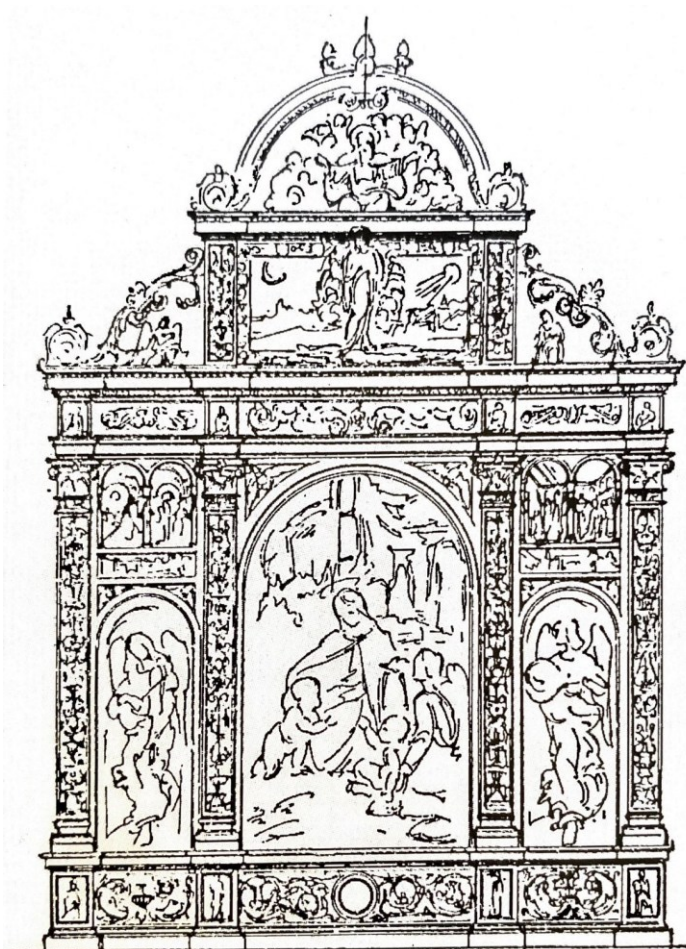


Imagem retirada do livro de Frank Zöllner, *Leonardo da Vinci*. p. 111.

IMAGEM 13 - *Um anjo de vermelho com um alaúde*, por Giovanni Ambrogio de Predis



National Gallery. London. 1483. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-ambrogio-de-predis-an-angel-in-red-with-a-lute>. Acesso em: 9 jun. 2023.

IMAGEM 14 - *Um anjo em verde com um Vielle*



Atribuído a Francesco Napoletano. National Gallery. London. 1483. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/associate-of-leonardo-da-vinci-francesco-napoletano-an-angel-in-green-with-a-vielle>. Acesso em: 9 jun. 2023.

Maria C. Passoni,³¹⁵ em sua pesquisa, destaca que Ambrogio liderou uma oficina em Milão e ocupou cargos importantes na corte de Ludovico Sforza. De maneira semelhante, Roberta Battaglia afirma que Predis atuou como o desenhista oficial na corte sforzesca.³¹⁶ Predis, sendo contemporâneo de Da Vinci, já possuía uma carreira consolidada antes dele e “Ele, portanto, nunca adaptou realmente seu estilo ao de Leonardo. Isso pode ser visto mais claramente em seus retratos, que permaneceram no tipo de perfil tradicional, ainda é o padrão

³¹⁵ PASSONI, Maria Cristina. *Alcune Considerazioni su Giovanni Ambrogio de Predis Miniatore e uno Smalto Inedito*. 2010. p. 355-400. Disponível em: https://www.academia.edu/41022315/alcune_considerazioni_su_giovanni_ambrogio_de_predis_miniatore_e_uno_smalto_inedito. Acesso em: 9 jun. 2023.

³¹⁶ BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011. p. 26.

preferido para retratos oficiais neste período em Milão”.³¹⁷ Contudo, como discutido no subcapítulo 1.3, os artistas lombardos foram frequentemente avaliados com base em um ideal comparativo que se desenvolveu posteriormente, centrado no trabalho de Leonardo da Vinci. Francesco Valeri,³¹⁸ em sua pesquisa de 1917, se dedicou a analisar esses artistas lombardos em busca de equivalências entre Da Vinci e todos os artistas lombardos.

Valeri menciona Ambrogio de Predis como colaborador ou aprendiz, gerando uma aparente contradição sobre a verdadeira natureza da relação de Predis com Da Vinci. Essas funções têm propósitos distintos, embora possam se entrelaçar e complementar dentro do ateliê, mantêm diferenças que merecem ser destacadas. No entanto, ao analisar o estilo e a técnica de Predis, Valeri aponta, paradoxalmente, que Predis permaneceu leal à tradição artística lombarda, mas também argumenta que ele abandonou seu estilo em favor do que aprendeu com Leonardo. Isso fica evidente nas duas citações a seguir.

De certa forma ligado a Leonardo, teve de compor seu próprio modo artístico – aprendido com os antigos mestres lombardos dos quais preservava a cor acinzentada, desprovida de transparências – com os novos ideais da arte. O resultado foi uma estranha mistura de qualidades boas e mediocres: o anjo de perfil é bem construído em suas linhas gerais e não lhe falta grandiosidade, mas a execução das figuras de ambos os jogadores celestiais é banal, a tez é maçante em tons, as extremidades são defeituosas. As mãos ósseas do anjo tocando viola, com dedos longos muito descolados um do outro, a Preda repetirá no retrato assinado da mesma galeria em Londres.³¹⁹

[...]

O pintor abandonou, na medida do pôde, a tradição da antiga escola lombarda e perscrutou mais profundamente a alma de seu modelo, apresentando-o mais completamente ao observador, modelando com nova sabedoria os amplos planos do rosto, fazendo com que toda a delicadeza das luzes e sombras bem revelasse que ele olhou proveitosamente para a arte de Leonardo, seu amigo, professor e colaborador. Quando a proximidade do mestre florentino falha, o retratista lombardo às vezes retorna à antiga tradição lombarda. Natureza pouco assimiladora, de limitado fervor artístico, apegada à tradição, como quase todos os mestres lombardos da geração mais velha, o Preda às vezes abandonará mais tarde, as belas e saudáveis regras que seu

³¹⁷ “[...] *He therefore never really adapted his style to that of Leonardo. This can be seen most clearly in his portraits, which remained the traditional profile type. still the favored pattern for official portraiture at this period in Milan*”. KEITH, Larry; ROY, Ashok. Giampietrino, Boltraffio, and the influence of Leonardo. *National Gallery technical bulletin*, v. 17. 1996. p. 80

³¹⁸ VALERI, Francesco M. *La corte di Lodovico il Moro: gli artisti Lombardi*. Vol. 1. Milão: Ed. Hoepli, 1917.

³¹⁹ “*Vincolato in certo modo a Leonardo egli dovette comporre la propria maniera artistica — appresa dai vecchi maestri lombardi dei quali conservò il colorito grigiastro, privo di trasparenze — coi nuovi ideali dell'arte. Ne risultò così una strana miscela di buone e di mediocri qualità: l'angelo di profilo è ben costruito nelle sue linee generali e non manca di grandiosità, ma l'esecuzione delle figure d'entrambi i celesti suonatori è trita, il colorito è sordo di toni, le estremità son difettose. Le mani ossute dell'angelo che suona la viola, dalle lunghe dita troppo staccate fra loro, il Preda ripeterà nel ritratto firmato della stessa Galleria di Londra*”. VALERI, Francesco M. *La corte di Lodovico il Moro: gli artisti Lombardi*. Vol. 1. Milão: Ed. Hoepli, 1917. p. 12.

parceiro aprendera: ele ainda nos mostrará retratos apresentados de perfil, diligente de técnica meticolosa como um aluminador, um pouco rígido e frio.³²⁰

Na citação acima, observa-se um aspecto interessante: o artista é rotulado como “maçante” ou “mediocre” quando recorre à tradição iconográfica lombarda. Contudo, quando ele segue ou incorpora elementos do estilo de Leonardo, ele imediatamente é descrito como “sábio” e “delicado”. Conforme explicitado no subcapítulo 1.3, Predis segue uma abordagem que se baseia em dois fatores essenciais: primeiro, ele mantém a continuidade da tradição artística lombarda, preservando a plasticidade das figuras representadas com tons de pele pálidos que contrastam com os trajes em cores quentes. Esse contraste entre a palidez da pele e a vivacidade das vestimentas em tons quentes permite que o observador percorra as roupas ricamente detalhadas e suas dobras proeminentes, criando uma sensação de movimento nos tecidos. Esse jogo de cores é uma característica evidente na tradição artística lombarda e pode ser observado em outras obras de artistas como Marco d'Oggiono, em seu retrato *Portrait of a Man aged 20 ('The Archinto Portrait')*, e Giampietrino na pintura *The Virgin Nursing the Child with the Infant*.

Na pintura intitulada “Flora”, do artista Francesco Melzi, assim como em outras obras com a temática “Salomé”, que serão discutidas ao final desta dissertação, é possível notar que o tom de pele, anteriormente interpretado como pálido e sugerindo “ausência de vida”, deve ser visto dentro de um contexto mais amplo de composição. Nesse contexto, considera-se o tom de pele em relação à harmonia das cores que ele contribui para criar no cenário retratado como um todo. Além disso, é relevante considerar que Milão tinha interações culturais frequentes com Veneza, como no caso dos artistas Boltraffio e Oggiono, que passaram pelo ambiente veneziano. Portanto, é provável que essa rede de influências tenha contribuído para que esses artistas dominassem a arte de equilibrar contrastes, resultando em uma harmonia marcante em suas obras.

³²⁰ “Il pittore ha abbandonato, fin dove gli era possibile, la tradizione della vecchia scuola lombarda e scrutando più addentro nell'animo del suo modello, presentandolo più completamente all' osservatore, modellando con sapienza nuova i larghi piani del viso, rendendone tutta la delicatezza delle luci e delle ombre ben rivela d'aver guardato con profitto all'arte di Leonardo, suo amico, maestro e collaboratore. Quando la vicinanza del maestro fiorentino gli verrà meno, il ritrattista lombardo tornerà qualche volta alla vecchia tradizione lombarda. Natura poco assimilatrice, di limitato fervore artistico, attaccato alla tradizione, come quasi tutti i maestri lombardi della vecchia generazione, il Preda abbandonerà qualche volta, più tardi, le belle e sane norme che il suo socio gli aveva appreso: ci mostrerà ancora ritratti presentati di profilo, diligenti di meticolosa tecnica da alluminatore, un po' rigidi e freddi” (VALERI, Francesco M. *La corte di Lodovico il Moro: gli artisti Lombardi*. Vol. 1. Milão: Ed. Hoepli, 1917. p. 18).

Outro elemento-chave presente na obra de Predis é o uso das sombras, que desempenhou um papel fundamental ao realçar áreas específicas. Esse jogo entre luz e sombra é cuidadosamente orquestrado por ele, como pode ser observado no retrato de Maximiliano I, e é uma técnica recorrente em outras obras lombardas, como vimos na análise anterior da pintura “Girolamo Cassio”, de Antonio Boltraffio.

3.6 Andrea Solario (1465-1524)

“Solario era, por formação, quase tanto um veneziano quanto um leonardesco milanês”

Bernarde Berenson

Andrea Solario, nascido em Milão por volta de 1465, tem sua data de nascimento sujeita a debates no campo historiográfico, com a ausência de consenso entre os especialistas. Sua imagem histórica está associada a dois indivíduos: Leonardo da Vinci e seu irmão, o escultor Cristoforo Solario. Pesquisas mais recentes sugerem que Solario, na verdade, provavelmente se inspirou em Antonello da Messina, como consta no site oficial da National Gallery: “Solario estava ativo em Veneza em 1495, onde o desenvolvimento de seu estilo inicial foi influenciado pelo trabalho de Antonello da Messina e seus seguidores”.³²¹ Traçar os possíveis contatos que Solario teve com esses indivíduos, bem como as regiões que visitou, nos ajuda a compreender suas produções. Conforme veremos adiante, Solario estabeleceu uma relação íntima com o uso das cores, dominando a composição cromática além dos limites da paleta leonardesca. “Suas composições revelam a influência de pintores como Antonello da Messina e Leonardo da Vinci, bem como de artistas flamengos, em particular aqueles cujas obras ele poderia ter conhecido em coleções italianas e francesas”.³²² Ao longo de sua trajetória, ele assimilou em sua paleta uma ampla gama de influências europeias, como já demonstrado na Tabela 2 desta dissertação.

O ano de nascimento de Andrea é desconhecido, geralmente colocado no meio ou final da sétima década do século XV, e primeira formação. Seu nome é encontrado em escrituras lavradas em Milão em 1481, 1486 e 1487, nas quais Alberto, Giacomo e Pietro Solari de tempos em tempos atuam como procuradores dos outros irmãos, incluindo ele e Cristoforo. Solario aparece na primeira pessoa, sem a qualificação de mestre, em documento datado de 16 de agosto de 1488, como testemunha da lavratura de um testamento.³²³

³²¹ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/andrea-solario>.

³²² Disponível em: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/solario-andrea/portrait-young-man>.

³²³ “Di Andrea si ignorano anno di nascita, di solito posto alla metà o alla fine del settimo decennio del Quattrocento, e prima formazione. Il suo nome si trova in atti rogati a Milano nel 1481, nel 1486 e nel 1487 in

De acordo com o Museo Nacional Thyssen Bornemisza, Solario fazia parte de uma família de artistas, mas foi o primeiro a demonstrar interesse específico pela pintura. Entretanto, de acordo com Quattrini, “(...) é difícil adivinhar uma formação anterior do Solario em Milão. Andrea se move no mesmo contexto em que ocorre o treinamento de Giorgione”,³²⁴ conforme já discutido no capítulo 1. No Renascimento, o trabalho em um ateliê abrangia uma ampla gama de ofícios, e ao se tornarem mestres, os artistas dominavam várias habilidades, incluindo a fusão, escultura, desenho e pintura. Dessa forma, considerando que seu irmão era escultor, podemos inferir que os fundamentos essenciais desse universo artístico já estavam presentes na prática artística de Solario, mesmo antes de seu contato com Leonardo. Venturi, em 1942, afirma que “Andrea Solario atraiu muitos seguidores para sua órbita”.³²⁵ Portanto, a trajetória histórica de artistas como Rafael, que, aos 17 anos, já possuía “o título de magister no contrato para a execução do retábulo da coroação de São Nicolau de Tolentino”,³²⁶ indica que, naquele contexto da época, esses artistas eram iniciados nesse mundo desde tenra idade, de acordo com os padrões da época.

No que diz respeito às pinturas realizadas por Solario, podemos afirmar, com base no desejo da clientela da época, que ele demonstrou um forte interesse por temáticas religiosas, dedicando-se com afínco a interpretações bíblicas tanto do Antigo quanto do Novo Testamento. “De 1507 a 1509 esteve ativo na Normandia ao serviço do Cardeal d'Amboise. Sua última obra datada é de 1515”.³²⁷ Porém, é importante considerar que, no mesmo período, houve o surgimento de uma pequena burguesia mercantil, o que ampliou as possibilidades de aquisição de bens como pinturas e esculturas. Isso nos leva a perceber que Solario também desenvolveu expertise em retratos, possivelmente para atender à crescente demanda da clientela europeia, que se estendia aos países do norte.

Andrea Solario se concentrou principalmente na pintura religiosa, mas também foi um grande retratista. Seu estilo assimilou os modelos e soluções de Leonardo, ao mesmo

cui Alberto, Giacomo e Pietro Solari di volta in volta agiscono da procuratori per gli altri fratelli, compresi lui e Cristoforo Solario compare in prima persona, senza la qualifica di maestro, in un documento del 16 agosto 1488, come testimone alla stesura di un testamento. QUATTRINI, Cristina. *Andrea Solario: Madonna con il Bambino*. p. 4. Disponível em: http://www.restituzioni.com/wp-content/uploads/2018.cat_43.pdf. Acesso em: 25 jul. 2023.

³²⁴ “è difficile indovinare una precedente formazione di Solario a Milano. Andrea si muove nello stesso contesto in cui avviene la formazione di Giorgione”. Ibid.

³²⁵ “Andrea Solario stesso, che attrasse nella sua orbita tanti seguaci di lui”. VENTURI, Adolfo. *Leonardo e la sua scuola*. Novara: Istituto geografico de Agostini, 1942. p. XXXVIII.

³²⁶ MAJO, Ippolita. *Rafael: Coleção Grandes Mestres*. São Paulo: Ed. Abril, 2011. p. 154.

³²⁷ Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/andrea-solario>.

tempo em que refletia o trabalho de Antonello da Messina. A pintura de Solario revela um profundo conhecimento da arte flamenga, evidente, por exemplo, em *A Lamentação* (Musée du Louvre, Paris).³²⁸

Com base no esboço apresentado abaixo, é evidente que o artista lombardo estava profundamente envolvido com a temática religiosa e, ao mesmo tempo, demonstra um profundo compromisso com a qualidade do desenho e da forma. Embora possuísse um domínio notável das paletas cromáticas e fosse hábil em harmonizar cores, sua obra tinha sua base na minuciosa prática do desenho. Ele demonstra uma preocupação meticulosa com sua compreensão do espaço como um todo, garantindo que cada personagem ocupasse um local específico sem gerar confusão visual. Essa abordagem organizacional revela seu desejo de alcançar a harmonia renascentista em suas composições.

A expressividade dos rostos é um traço distintivo desse artista, que se distancia da perspectiva passiva de aceitação de uma realidade imutável, como a morte de Cristo. Conforme evidenciado no desenho, os personagens bíblicos são humanizados, revelando a tristeza da Virgem e a surpresa e indignação nos rostos dos demais envolvidos na trama.

No início de 1507, Solario foi convidado para a França pelo cardeal Georges I d'Amboise, que o encarregou de decorar a capela dos castelos em Gaillon, residência dos arcebispos de Rouen. Solario permaneceu lá até pelo menos setembro de 1509. Grande parte da escassa documentação que se relaciona com o artista está associada aos pagamentos que ele recebeu na França da família d'Amboise. Em seu retorno a Milão, trabalhou para o sobrinho e herdeiro do cardeal, Carlos II d'Amboise, governador de Milão, e para outros membros das elites políticas e eclesiásticas da cidade.³²⁹

³²⁸ Disponível em: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/solario-andrea/portrait-young-man>.

³²⁹ Disponível em: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/solario-andrea>.

IMAGEM 15 - *A Lamentação sobre o Cristo morto* (1507-1509), por Andrea Solario



Papel. Técnica: gráfico. 189 x 186. Disponível em: https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1895-0915-771

O que se destaca é que, ao compararmos este desenho preparatório com a pintura exposta no Louvre, podemos perceber que a narrativa geral e a organização dos personagens permanecem consistentes. No entanto, é nos detalhes que encontramos mudanças significativas na mensagem transmitida. Na pintura final, notamos uma representação dos personagens de forma menos expressiva; a Virgem não mais apresenta o rosto torcido pela angústia da perda. Essa alteração pode ser atribuída à natureza religiosa da obra, mantendo um discurso que sugere resignação e submissão aos mandamentos divinos.

É importante observar que a figura da Virgem enlutada em perfeita resignação está enraizada em uma tradição medieval que remonta a tempos anteriores a Giotto. Nessa tradição iconográfica, a Virgem, na melhor das hipóteses, é representada com algumas lágrimas em seu rosto. Entretanto, entre o estágio do desenho preparatório e a pintura final, há uma série de fatores que podem influenciar essas discrepâncias. Essas variações podem ser atribuídas a

demandas específicas do encomendador, bem como às escolhas do próprio artista, que, ao explorar diferentes possibilidades, acaba optando por manter ou excluir elementos específicos de acordo com a mensagem desejada.

IMAGEM 16 - *Déploration sur le Christ mort* (1509), por Andrea Solario



Louvre, França. Óleo sobre madeira. 1,78 m x 1,63 m. Disponível em: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010064323>. Acesso em: 26 jul. 2023.

Uma pintura preciosa, atenta aos efeitos da luz, decretará o sucesso do regresso de Andrea Solario a Milão, com o parêntese da estadia em Gaillon ao serviço do cardeal Georges d'Amboise, iniciada em 1507 e concluída antes de agosto de 1511 (presumivelmente após a morte do prelado em 25 de maio de 1510). Pinturas devocionais, de pequeno e médio porte, e retratos são sua especialização. A menção literária mais antiga implica uma clientela selecionada: Galeazzo Flavio Capra (Milão, 1487-1537), secretário de Girolamo Morone (retratado por Solario na famosa pintura da coleção Gallarati Scotti em Milão) e depois de Francesco II Sforza, em *Anthropologia* – um diálogo entre os poetas Lancino Curzio e Francesco Musicola e o poeta médico Girolamo Segazzone ambientado na Milão de Luís XII – compara Andrea e Cristoforo Solari, Leonardo, Rafael e Michelangelo aos grandes artistas da antiguidade. O rótulo de Leonardo é redutor para este pintor, cuja influência em Milão

nas primeiras décadas do século XVI, em primeiro lugar sobre Luini, não deve ser negligenciada.³³⁰

Na pintura final, que apresenta uma rica paleta de cores à maneira veneziana, evocando até mesmo as cores utilizadas por seu contemporâneo Rafael, Solario se distancia do modelo lombardo convencional. No entanto, ele se aproxima da abordagem de paisagem tipicamente leonardesca, que emprega a perspectiva atmosférica. As paisagens e personagens em segundo plano na obra de Solario nos remetem às composições de Antonello da Messina, notáveis em suas pinturas “Jesus no Horto” e “São Gerônimo”, ambas em exibição na National Gallery em Londres. Portanto, como a citação acima indica, o “rótulo de Leonardo é redutor para este pintor”. É evidente que, no fundo da pintura, todos os objetos são, com precisão, meticulosamente desenhados e delineados. Solario opta por usar linhas distintas para marcar as formas, seguindo o estilo de Botticelli, deixando de lado o *sfumato*.

³³⁰ “Una pittura preziosa, attenta agli effetti di luce, decreterà il successo di Andrea Solario tornato a Milano, con la parentesi del soggiorno a Gaillon al servizio del cardinale Georges d’Amboise (Delieuvin 2017, con bibliografia precedente), iniziato nel 1507 e concluso prima dell’agosto 1511 (presumibilmente dopo la morte del prelado il 25 maggio 1510). Quadri devozionali, di piccole e medie dimensioni, e ritratti sono la sua specializzazione. La più antica menzione letteraria sottintende una clientela selezionata: Galeazzo Flavio Capra (Milano, 1487-1537), segretario di Girolamo Morone (ritratto da Solario nel celebre quadro della collezione Gallarati Scotti di Milano) e poi di Francesco II Sforza, nell’*Anthropologia* (Venezia 1533, f. 15v: cfr. Agosti 2015, p. XIV) – un dialogo fra i poeti Lancino Curzio e Francesco Musicola e il medico poeta Girolamo Segazione ambientato nella Milano di Luigi XII – paragona Andrea e Cristoforo Solari, Leonardo, Raffaello e Michelangelo ai grandi artisti dell’antichità. L’etichetta di leonardesco è riduttiva per questo pittore, la cui influenza a Milano dei primi decenni del Cinquecento, in primo luogo su Luini, non va trascurata”. QUATTRINI, Cristina. *Andrea Solario: Madonna con il Bambino*. p. 4. Disponível em: http://www.restituzioni.com/wp-content/uploads/2018.cat_43.pdf. Acesso em: 25 jul. 2023.

IMAGEM 17 - *A Man with a Pink* (1495), por Andrea Solario

National Gallery. 49.5 x 38.5 cm. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-solario-a-man-with-a-pink>. Acesso em: 27 jul. 2023.

No retrato “*Man with a Pink*” na National Gallery, destaca-se a notável atenção dedicada às mãos, com veias nitidamente detalhadas, conferindo vida ao retratado. A tonalidade rosada na carnção do personagem destoa da paleta geralmente clara e pálida adotada em Milão, que ele próprio utilizaria posteriormente, por volta de 1520-1524, na pintura “*Salome mit dem Haupt Johannes d. Täufers*”.³³¹ Além disso, o retrato rompe com a idealização convencional e apresenta um indivíduo com características físicas humanas distintas, denotando linhas de expressão e cabelos grisalhos na parte superior da cabeça. Embora a obra seja notavelmente luminosa e empregue cores quentes, Solario emprega sombras no rosto para realçar sua forma quadrada e assimétrica. A sombra é mais pronunciada próxima à sobrancelha e diminui gradualmente em direção ao queixo e o pescoço. De acordo com a descrição da National

³³¹ Disponível em: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1800/?offset=0&lv=list>.

Gallery, a Veneza da década de 1490 desempenhou um papel central nas inovações do retrato, graças à assimilação de novas técnicas da pintura holandesa contemporânea. “Solario pintou o homem da última moda usando uma pose de três quartos, em vez de perfil, colocada no fundo de um vale verde”.³³²

Segundo a historiadora Andrea Bayer,³³³ no contexto da arte milanesa, nota-se um certo “fascínio pela perspectiva e encurtamento agudo, arquitetura clássica e a representação do espaço permaneceram fortes entre os pintores milaneses até o século XVI”. Além disso, ela aponta que Solario “é um dos primeiros grandes exemplos de um artista renascentista italiano trabalhando na França”, e destaca que suas pinturas eram “semelhantes a joias eram muito cobiçadas e tiveram um grande impacto sobre os artistas franceses”. Bayer reconhece as raízes lombardas de Solario, afinal, “sua carreira foi baseada em Milão, e lá ele foi um dos seguidores mais ilustres de Leonardo”. Apesar das inúmeras referências nas quais Solario se baseou para compor suas pinturas e das obras que seguem um caminho diferente da idealização leonardesca, ele é amplamente considerado como um seguidor de Leonardo da Vinci.

Em 1907, Bernard Berenson³³⁴ expressa sua opinião contundente sobre a arte lombarda, destacando que Leonardo da Vinci foi o ponto central para aquela região. Ele enfatiza que a pintura renascentista milanesa pode ser compreendida a partir da influência de Leonardo, que se reuniu “em torno do artista que determinou tanto seu caráter e moldou seu curso”.³³⁵ Berenson ainda sugere que talvez tenha faltado capacidade intelectual por parte dos milaneses, que, em sua limitação, não conseguiram acompanhar o nível de Leonardo.

Se Leonardo não foi o melhor para o Milão, pode-se afirmar que nem o Milão foi o melhor para Leonardo. Em face das produções de Predis, Boltraffio, Cesare da Sesto, Giampietrino, Solario, Oggiono, Luini, Sodoma e outros, pode soar paradoxal duvidar que a longa morada de Leonardo tenha sido um ganho claro para a escola. Mas a maioria dessas produções são realmente de pequeno valor intrínseco. O único interesse sério ligado a eles é que eles registram as idéias do mestre; sua principal atração é que eles registram essas idéias em termos tão fáceis de entender e lembrar que, como jingles mnemônicos, lisonjeiam as mentes mais comuns. Tire a participação de Leonardo nessas composições e você terá tirado quase tudo o que lhes

³³² Andrea Solario. *A Man with a Pink*. National Gallery. 49.5 x 38.5 cm. 1495. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/andrea-solario-a-man-with-a-pink>. Acesso em: 27 jul. 2023.

³³³ Bayer, Andrea. “Pintura do século XVI na Lombardia”. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art. 2000. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/lomb/hd_lomb.htm. Acesso em: 26 jul. 2023.

³³⁴ BERENSON, Bernard. *North Italian painters of the Renaissance*. GP Putnam's sons, 1907. Disponível em: <https://archive.org/details/northitalianpai00beregoog/1865-1959>.

³³⁵ “*Milanese is grouped around the artist who so determined its character and shaped its course that it has ever since been known as his school -the school of Leonardo da Vinci-while its finest products have commonly passed for his [...]*” Ibid, p. 106,

deu valor. Somos gratos a esses lombardos por preservarem os desenhos do estilo florentino.³³⁶

Ele destaca que problemas tão significativos parecem “ter despertado pouco interesse em qualquer um dos alunos de Leonardo, seja porque as pinturas que o mestre executou em Milão ofereciam exemplos insuficientes, seja porque os estudiosos não tinham inteligência para compreendê-los”.³³⁷ Além disso, ele afirma que aqueles que tentaram entender a grandeza de Leonardo não tiveram sucesso, e “certamente as tentativas de Marco d'Oggiono encorajam a conclusão de que os outros fizeram bem em se abster”. Desde Berenson, houve progressos significativos na compreensão e aprofundamento da arte lombarda no Renascimento. No entanto, ainda existe um longo caminho a ser percorrido para explorar completamente esse tópico, não apenas devido à escassez de fontes materiais, mas também devido às concepções de que esses artistas, por si só, não são merecedores de estudo fora de uma perspectiva comparativa com Leonardo da Vinci. O desafio de compreender a arte lombarda é mais uma questão moral do que metodológica, e dismantlar esses preconceitos é o verdadeiro trabalho hercúleo dos historiadores imersos nesse mundo lombardo.

³³⁶ “If Leonardo was not the better for Milan, it may be maintained that neither was Milan the better for Leonardo. In the face of the productions of Predis, Boltraffio, Cesare da Sesto, Giampietrino, Solaria, Oggiono, Luini, Sodoma, and others, it may sound paradoxical to doubt that Leonardo's long abode was clear gain for the school. But most of these productions are really of small intrinsic value. The only serious interest attached to them is that they record ideas of the master's; their chief attraction is that they record these ideas in terms so easy to grasp and remember that, like mnemonic jingles, they flatter the most commonplace minds. Take away Leonardo's share in these compositions, and you have taken away nearly all that gave them worth. We are grateful to these Lombards for preserving designs of the Florentine”. BERENSON, Bernard. *North Italian painters of the Renaissance*. GP Putnam's sons, 1907. Disponível em: <https://archive.org/details/northitalianpai00beregooog> . p. 108.

³³⁷ “Such serious problems seem, as I have said, to have had slight interest for any of Leonardo's pupils, either because the pictures the master executed at Milan offered insufficient examples, or because the scholars lacked the intelligence to comprehend them. Certainly Marco d'Og. giono's attempts encourage the conclusion that the others did well to abstain”. Ibid, p. 118.

4 SALOMÉ OU SALOMÉS? UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DA HISTÓRIA BÍBLICA A PARTIR DA ARTE LOMBARDA DO SÉCULO XVI

Ao longo dos séculos XV e XVI, testemunhamos uma proliferação de representações pictóricas da história bíblica de Salomé na arte italiana. A cena da degolação de João Batista, que é um ponto focal central nessa narrativa, atraiu a atenção da arte europeia, especialmente a partir do final do século XVI. No contexto desta pesquisa, o que merece destaque é a interpretação, compreensão e representação dessa cena dentro do restrito âmbito da arte italiana lombarda. Especificamente, esse estudo se concentra em alguns artistas milaneses, como Andrea Solario, Giampietrino, Bernardino Luini e Cesare da Sesto. Compreender como esses artistas assimilaram e reinterpretaram, cada um à sua maneira, a cena da degolação de São João Batista é de suma importância. Isso nos permite analisar não apenas a arte renascentista italiana lombarda do século XVI na Lombardia como um marco significativo na pintura europeia, mas também ajuda a discernir o impacto imagético gerado por esses artistas lombardos nas produções posteriores que, muito provavelmente, foram influenciadas por suas obras.

Os pintores Giampietrino, Cesare da Sesto, Andrea Solario e Bernardino Luini abordaram a história bíblica de Salomé, cada um à sua maneira. Portanto, os espectadores têm a capacidade de realizar análises comparativas entre essas obras, mesmo que tenham sido criadas em diferentes momentos. Não obstante, a origem exata dessas quatro pinturas, encomendadas por um mecenas, patrono, fraternidade ou ordem religiosa, permanece incerta. Dada a conjuntura da época, é plausível supor que elas tenham sido produzidas sob encomenda. No entanto, não podemos afirmar com precisão quais influências textuais levaram esses artistas a conceber essas obras, uma vez que a história da degolação de João Batista não se limitava às Escrituras Sagradas como única fonte de referência.

Os apócrifos cristãos são ricos em referências a João Batista. O primeiro deles – do Evangelho de Tomé e os Evangelhos judaico-cristãos (Jerônimo, Comentário sobre Isaías; Jerônimo, contra os Pelagianos; Epifânio, Heresias) – foram tratados em detalhes e, em sua maior parte, oferecem paralelos com episódios dos evangelhos canônicos. Textos apócrifos posteriores contêm muito mais material de interesse sobre João [...].³³⁸

³³⁸ BURKE, Tony. *The New Testament and Other Early Christian Traditions in Serapion's Life of John the Baptist*. Christian Apocrypha: Receptions of the New Testament in Ancient Christian Apocrypha, 2014. p. 281.

"The Christian Apocrypha is rich with references to John the Baptist. The earliest of these – from the Gospel of Thomas (log. 46, similar to Matt 11:11/Luke 7:28) and the Jewish-Christian Gospels (Jerome, Commentary on Isaiah 4; Jerome, Against the Pelagians 3; Epiphanius, Heresies 30) – have been treated in detail and, for the most part, offer parallels to episodes from the canonical gospels. Later apocryphal texts contain far more material of interest about John and elucidate much of what is found in Life Bapt" (tradução livre).

Também não é possível afirmar que as pinturas foram diretamente influenciadas por textos específicos. Isso se deve, em parte, à alta taxa de analfabetismo que caracterizava a época, além do fato de que as bíblias estavam disponíveis em latim e geralmente eram lidas no momento da missa por padres, uma vez que os custos de reprodução de cópias eram dispendiosos. Portanto, é plausível supor que esses artistas tenham criado suas obras com base na tradição oral, transmitida por meio do contato com outras pessoas que compartilhavam o conhecimento da história do assassinato de João Batista e que passavam essas narrativas de uma geração para outra.

Essas datas não coincidem com nenhuma das datas de festa estabelecidas para João Batista nas tradições orientais ou ocidentais [...] interage com uma variedade de textos e tradições – alguns deles são considerados escrituras canônicas, outros não; algumas são tradições estabelecidas que sobreviveram até hoje, outras não.³³⁹

No livro de Mateus,³⁴⁰ encontramos uma análise mais concisa, com poucos detalhes sobre os acontecimentos. Neste relato, o papel de Herodias, ex-esposa de Filipe, e de sua filha Salomé,³⁴¹ é omitido. Salomé, em particular, não desempenha um papel de destaque na trama. De fato, na narrativa de Mateus, o nome da jovem Salomé nem mesmo é mencionado. Os eventos cruciais e o desfecho da história estão centrados na ambição de sua mãe, Herodias, e na personalidade ambígua do rei Herodes Antipas. A princípio, Herodes fica “contristado” com o pedido de sua enteada/sobrinha. No entanto, em seguida, ele ordena que João seja “amarrado e lançado na prisão”, e, posteriormente, decapitado. Isso nos apresenta Herodes como um homem atormentado por conflitos morais, tentando decidir como agir diante da situação envolvendo João Batista. Apesar das calúnias que João Batista lançou contra seu casamento incestuoso com sua cunhada, Herodes, de acordo com o texto de Mateus, temia João Batista devido à sua santidade, que já naquela época era reconhecida por alguns grupos de fiéis.

³³⁹ Ibid., p. 293-294. “*These dates do not coincide with any of the established feast dates for John the Baptist in either eastern or western traditions [...] interacts with a variety of texts and traditions – some of these are now considered canonical scripture, some are not; some are established traditions that have survived to today, some are not*” (tradução livre).

³⁴⁰ SAGRADAS, Escrituras. *Tradução do novo mundo das escrituras sagradas*. Cesário Lange-SP: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados, 1986. p. 14.

³⁴¹ Convencionou-se nomear a filha de Herodias de “Salomé”, porém o nome exato da jovem não é um consenso dentro da historiografia. No livro de Mateus e Marcos, Salomé é nomeada apenas como “filha” ou “donzela”.

No livro de Marcos,³⁴² encontramos mais detalhes sobre a trama que envolve a morte de João Batista, mas a ambiguidade em relação à personalidade do rei ainda persiste. Em Marcos, somos apresentados a um breve diálogo entre Herodias e sua filha: “Salomé: *‘Que devo pedir?’* Herodias: *‘A cabeça de João, o batizador’*. Nesse momento, surge no imaginário judaico-cristão o papel fundamental de Herodias como a instigadora do assassinato, destacando-se como “um dos poucos exemplos de mulheres exercendo poder significativo na Bíblia”.³⁴³ As circunstâncias nas quais Herodias e Salomé são retratadas no Testamento cristão moldaram sua representação, que a tradição da Igreja perpetuou como um exemplo de “comportamento pecaminoso, desviante e herético”.³⁴⁴ Essa imagem acabou se enraizando e se consolidando na mentalidade religiosa ao longo dos séculos.

O grau de influência que eles tiveram na execução de João Batista, portanto, pode ter sido deliberadamente construído para transmitir os perigos da influência feminina e do comportamento heterodoxo. É historicamente mais correto atribuir uma responsabilidade pragmática e política a Antipas pela execução de João. Apesar disso, sua esposa e enteada assumiram a culpa pelo fim horrível do profeta do primeiro século.³⁴⁵

Quando examinamos as representações da história bíblica de Salomé, notamos que a jovem adquire protagonismo nas obras de arte à medida que os séculos avançam. A historiadora Barbara Baert nos proporciona uma análise detalhada de trabalhos realizados no período medieval, destacando a decapitação de João Batista. O que chama a atenção é que, ao longo dos séculos, os artistas, dentro de seus parâmetros criativos e intelectuais, mesmo ao seguir a história clássica de João Batista, recriaram narrativas em suas pinturas com base em sua própria interpretação do evento bíblico. Mesmo vinculados a contratos preexistentes, podemos inferir que havia margem para os pintores expressarem suas interpretações pessoais e subjetivas, fundamentadas em seu repertório cultural³⁴⁶ adquirido ao longo de suas trajetórias artísticas.

³⁴² SAGRADAS, Escrituras. *Tradução do novo mundo das escrituras sagradas*. Cesário Lange-SP: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados. 1986. p. 6; p. 14-31.

³⁴³ KNIGHT, Jennifer Lassley. Herodias, Salomé, and John the Baptist's Beheading: A Case Study of the Topos of the Heretical Woman. *International Social Science Review*, v. 93, n. 1, 2017. p. 1-2. “one of the few instances of women exercising significant power in the Bible”.

³⁴⁴ Ibid., p. 1-2. “church tradition has preserved as an example of sinful, deviant, and heretical behavior”.

³⁴⁵ Ibid., p. 1-2. “The degree of influence that they had in the execution of John the Baptist, therefore, may have been deliberately constructed to convey the dangers of womanly influence and unorthodox behavior. It is more historically accurate to place a pragmatic, political responsibility on Antipas for John's execution. Despite this, his wife and stepdaughter have shouldered the blame for the first-century prophet's gruesome end”.

³⁴⁶ BOURDIEU, P. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. México: Siglo Veinteuno, 1997.

Barbara Baert chama a atenção para a variedade nas representações de Salomé. Em algumas pinturas, ela é retratada como uma criança inocente, alheia ao crime, enquanto em outras, assume o papel de uma mulher adulta e cúmplice que encanta por meio de sua dança imoral e profana. Essa diversidade de interpretações é semelhante à falta de consenso na narrativa bíblica, conforme já exemplificado. Nas artes, encontramos as mesmas divergências e controvérsias em relação à representação do banquete e da decapitação do profeta. Não obstante, é notável que a maioria das obras, particularmente as que serão analisadas nesta pesquisa, realizada pelos artistas lombardos, concordam na divinização de João Batista. Ele é comumente retratado como uma vítima cuja vida foi interrompida pelas mãos de indivíduos marcados por seus pecados, como luxúria, incesto e paganismo. João é equiparado a Jesus, uma vez que seu sacrifício ocorreu enquanto ele, por meio de pregações públicas, defendia sua fé.

Cristo e João encontram-se, sobretudo pelo sacrifício mútuo. A conexão foi desenvolvida exegeticamente durante a alta Idade Média. [...] Talvez nenhuma outra criatura além do Batista pudesse competir tão abertamente com o sofrimento e a morte de Cristo. Durante o século XV, quando o culto de *Johannesschüssel* atinge seu apogeu, o assunto começa a aparecer também de forma pictórica.³⁴⁷

A partir desse contexto, João Batista foi brutalmente executado, servindo como exemplo para dissuadir qualquer tentativa de ofender o rei Herodes e sua família. A árvore genealógica da família de Herodes já era complexa, com inúmeros casamentos entre parentes. Herodes, por exemplo, casou-se com sua cunhada Herodias, que, por sua vez, era casada com seu irmão Filipe I. Além disso, Herodes tinha várias esposas. O que mais chama a atenção é o fato de ele ter se casado com Herodias enquanto ela ainda era casada com Filipe I, que estava vivo na época do matrimônio.

Enquanto a poligamia inicial de Herodes deixou a árvore genealógica da dinastia uma teia emaranhada, a documentação familiar de Josefo fornece um grau de clareza. Em resumo, Herodias era filha de Aristóbulo IV, tornando-a neta de Herodes por meio de sua segunda esposa, Mariamne o Hasmoneu. A maioria dos estudiosos concorda que o primeiro casamento de Herodias foi com Herodes Filipe I, seu meio tio e filho da outra esposa de Herodes, Mariamne II. Salomé, então, provavelmente era filha de Filipe. Enquanto isso, Antipas — filho de Herodes com outra esposa conhecida como Malthace, o Samaritano — mantinha um casamento de longa data com a filha de Aretas IV, rei de Nabateia. Essa aliança politicamente carregada, possivelmente

³⁴⁷ BAERT, Barbara. The Head of Saint John the Baptist on a Platter: the Gaze of Death. *Ikon*, v. 4, 2011. p. 168. “Christ and John and each other, especially through their mutual sacrifice. connection was exegetically developed during the high Middle Ages. [...] Perhaps not a single other creature besides the Baptist was allowed to compete so openly with the suffering and death of Christ. During the fifteenth century, when the cult of the *Johannesschüssel* reaches its apogee, the subject begins to appear also in a pictorial form”.

arranjada pelo próprio Augusto, foi crucial para o desenvolvimento cultural do reino. Josefo registra que Antipas acabou se apaixonando por Herodias e a persuadiu a deixar seu meio-irmão e se casar com ele. Ela concordou, e Antipas arranjou para expulsar sua esposa. Essa decisão lasciva e impulsiva arruinaria sua aliança com Nabateia, levando a tensões nas fronteiras e eventual guerra. Além disso, Antipas e Herodias haviam violado a lei sagrada do Levirato, especificamente no que diz respeito às relações sexuais com a esposa de um parente.³⁴⁸

De acordo com Knight, existem várias narrativas sobre a morte de João Batista, incluindo a versão do historiador judeu Flávio Josefo (37 d.C.), que se diferencia da visão cristã ortodoxa, oferecendo uma perspectiva única sobre esse evento histórico religioso. Dentro das diversas interpretações possíveis dos eventos relacionados ao aniversário de Herodes Antipas, o banquete para seus convidados, a dança de sua enteada/sobrinha e, por fim, a decapitação de João Batista, há outros aspectos dignos de uma análise mais profunda. Por aqui, vamos nos ater à complexidade da figura de Salomé, levando em conta sua representação nas obras dos artistas lombardos.

Voltando nosso foco para a figura da jovem Salomé, podemos observar que sua atuação é dividida em duas grandes etapas distintas. Primeiro, ela é a responsável por realizar uma dança tão cativante que encanta todos os presentes à mesa de jantar, a ponto de seu tio/padrasto prometer-lhe qualquer pedido, inclusive metade do seu reino. Baert destaca a importância da dança na construção narrativa da história evangélica, lembrando, na Grécia Antiga, os banquetes costumavam ser animados por dançarinos e dançarinas conhecidos como *horchijstridal*, que “também podiam ser prostitutas. Isso não significa que a dança fosse considerada moralmente censurável, uma percepção provavelmente surgiu muito mais tarde (...)”.³⁴⁹ É notável, portanto, que a imagem de Salomé tenha sido moldada, construída e reconstruída ao longo dos séculos. “O que é estranho é que a jovem é de sangue real e, portanto,

³⁴⁸ KNIGHT, Jennifer Lassley. Herodias, Salomé, and John the Baptist's Beheading: A Case Study of the Topos of the Heretical Woman. *International Social Science Review*, v. 93, n. 1, p. 5, 2017. “While the initial polygamy of Herod left the dynasty's family tree a tangled web, the familial documentation from Josephus provides a degree of clarity. In summary, Herodias was the daughter of Aristobulus IV, making her Herod's granddaughter by way of his second wife, Mariamne the Hasmonaeen. Most scholars agree that Herodias's first marriage was to Herod Philip I, her half-uncle and son of Herod's other wife, Mariamne II. Salomé, then, was likely to have been Philip's daughter. Meanwhile, Antipas—Herod's son via another wife known as Malthace the Samaritan—had been in a long-standing marriage with the daughter of Aretas IV, king of Nabataea. This politically charged alliance, possibly arranged by Augustus himself, was crucial for the cultural development of the kingdom. Josephus records that Antipas eventually fell in love with Herodias and persuaded her to leave his half-brother and marry him. She agreed, and Antipas arranged to oust his wife. This lustful and impulsive decision would ruin his alliance with Nabataea, leading to border tensions and eventual warfare. Additionally, Antipas and Herodias had violated sacred Levirate law, specifically in regard to sexual relations with a kinsman's wife”.

³⁴⁹ BAERT, Barbara. The dancing daughter and the head of John the Baptist (Mark 6: 14-29) revisited: an interdisciplinary approach. *Louvain Studies*, v. 38, n. 1, p. 20, 2014. “The dancing women might also be prostitutes. This does not mean that dance was considered morally objectionable – a perception probably arose”.

não das classes mais baixas de acrobatas ou prostitutas. Além disso, ela é um membro da família e ainda muito jovem”.³⁵⁰ No círculo religioso, essa noção se perpetuou, pois ela se tornou uma mulher carregada de pecados, que supostamente agiu com plena consciência dos seus atos ao optar pela morte de João Batista a partir do desejo vingativo de sua mãe. E, em segundo lugar, ao perceber o poder que tinha em suas mãos, Salomé corre para sua mãe para saber o que deveria pedir ao rei, pois, apesar de frequentemente ser retratada como uma jovem de moral duvidosa e ser perpetuada na história como uma mulher promíscua, que utilizou da dança como atributo de sedução e vulgaridade, não se sabe ao certo qual a idade exata de Salomé. A maior parte dos especialistas especulam a idade de doze anos, enquanto outros julgam que ela tinha no máximo dezoito.

Detalhes sobre a idade de Salomé e sua participação na dança, por exemplo, apresentam outro conjunto de questões. O escritor cristão do século II, Justino Mártir, refere-se a Salomé como uma *παῖς* (pais), que significa ‘criança’. A análise hereditária fornecida por Josefo é incompatível com a pouca idade de Salomé na época da morte de João. Kraemer observa que alguns estudiosos sugeriram que ela poderia ter dezoito anos, mas tais argumentos foram formulados para resolver tensões [...].³⁵¹

O fato de Salomé recorrer à mãe em busca de orientação sobre como agir sugere, muito provavelmente, sua inexperiência em questões políticas, bem como uma dependência emocional e intelectual da figura materna. Esse comportamento é típico de uma criança ou adolescente em busca de orientação. “Salomé era originalmente sem nome. Seu papel na história é mais persona do que personalidade”.³⁵² Salomé não deve ser vista como uma “pessoa”; ela personifica sua mãe, representando assim o desejo de vingança pessoal e política conduzido por seu padrasto/tio e sua mãe. Ela é essencialmente um instrumento dentro do caótico contexto político e religioso. Isso não diminui sua relevância na história principal,

³⁵⁰ KNIGHT, Jennifer Lassley. Herodias, Salomé, and John the Baptist’s Beheading: A Case Study of the Topos of the Heretical Woman. *International Social Science Review*, v. 93, n. 1, p. 8-9, 2017. “What is strange is that the young girl is of royal blood and hence not from the lower classes of acrobats or prostitutes. She is moreover a family member and still quite Young”.

³⁵¹ Ibid., p. 8-9. “Details regarding Salomé’s age and participation in the dance, for instance, present another set of issues. The second century Christian writer Justin Martyr refers to Salomé as a *παῖς* (pais), which means ‘child’. The gospels describe her as old enough to have danced impressively, but still a young girl no older than her early teens. The hereditary analysis Josephus provides is incompatible with Salomé’s young age at the time of John’s death.³² Kraemer notes ‘some scholars have suggested that she could have been as old as nineteen, but such arguments have been formulated to resolve tensions [...]’”.

³⁵² BAERT, Barbara. The dancing daughter and the head of John the Baptist (Mark 6: 14-29) revisited: an interdisciplinary approach. *Louvain Studies*, v. 38, n. 1, p. 20, 2014. “Salome was originally nameless. Her role in the story is more persona than personality”.

embora seu protagonismo seja mais derivado das pinturas e representações do que dos textos bíblicos.

Não obstante, ao considerarmos, finalmente, as pinturas dos artistas lombardos, surge a questão: quais inspirações ou influências os levaram a criar essas obras? Foram referências textuais? E, em caso afirmativo, derivaram dos textos de Mateus ou Marcos? Ou será que recorreram a textos não canônicos ou apócrifos? É plausível que esses artistas tenham tido acesso aos escritos de Josephus? Ou talvez tenham obtido conhecimento sobre o evento por meio da tradição oral? As possibilidades são variadas e passíveis de especulação, mas até que novas descobertas arqueológicas e documentais ocorram, nossa principal fonte de informações permanecerá nas pinturas desses artistas, que, por si só, já oferecem uma riqueza de dados valiosos.

4.1 Salomé: uma ou muitas?

Na obra de Cesare, Salomé é retratada em um vestido vermelho quente, uma cor pode ser interpretada como simbolizando a dúvida moral da personagem, dada a história bíblica de sua mãe como adúltera. O artista realça os seios da personagem, deixando-os levemente expostos e iluminados. Em suas mãos Salomé, uma delas aponta para a cabeça decepada de João Batista; se observarmos essa mão que aponta para a morte, notamos que está posicionada de modo semelhante como à forma como os artistas geralmente representam mãos apontando para o céu, evocando devoção e agradecimento ao divino. Dentro do contexto da pintura, podemos inferir que ela rompe com as leis do Deus judaico-cristão ao matar um de seus servos. A outra mão de Salomé repousa em suas partes íntimas, sugerindo a alegação de adultério, bem como insinuando que o homem que lhe traz a cabeça de João Batista pode não ser apenas um servo, mas possivelmente o amante de sua mãe, Antipas, ou simbolizar a submissão dele aos seus desejos de Salomé, já que foi ele (Antipas) quem concedeu a cabeça do profeta à jovem.

IMAGEM 18 - *Salomé* (1512-1516), por Cesare da Sesto



Kunsthistorisches Museum Wien.

Óleo de álamo. 136,5 x 79,6 cm. Viena. Disponível em: <http://www.khm.at/en/object/1779/>.

Um aspecto notável reside na escolha compartilhada por todos os artistas de adotar um fundo preto e realçar a iluminação em áreas específicas dos personagens. Essa técnica de luz e sombra nos remete ao estilo lombardo-milanês, que ganhou notoriedade após 1520 e se difundiu por toda a Itália, culminando no tenebrismo de Caravaggio. No caso de Cesare, ele adorna os cabelos à vista de Salomé e também a retrata com a leveza e o caimento de seu vestido; ele demonstra habilidade com as curvas dos corpos e seus músculos, como podemos observar no servo e no pé da mesa, ambos ricamente trabalhados.

Uma das características mais enigmáticas da pintura de Cesare reside no pé da mesa, que assume a forma de uma criatura mítica grega conhecida como a “Esfinge”. Este ser mítico ganhou notoriedade por meio do conto clássico de Sófocles datado de 427 a.C., na tragédia de Édipo.³⁵³ Seria simplista supor que a representação da Esfinge nessa pintura servisse apenas fins decorativos. Além disso, não podemos afirmar que Cesare se baseou exclusivamente no relato específico de Sófocles, uma vez que ele poderia ter tomado conhecimento sobre essa

³⁵³ SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000024.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

criatura mítica por meio de outras obras clássicas que estavam disponíveis na época ou mesmo por meio de tradições orais. Hesíodo, em sua *Teogonia*,³⁵⁴ também cita a presença da Esfinge.

No Renascimento, era comum a incorporação de elementos pagãos em narrativas de temáticas bíblicas. O que nos chama atenção é o propósito dessa figura mítica dentro desse contexto. Na narrativa de Sófocles e Hesíodo, a Esfinge é retratada como uma entidade malévola enviada pelos deuses, após a morte do Rei Laio, para desafiar os cidadãos de Tebas com enigmas mortais. Se alguém desafiado pela Esfinge não conseguisse decifrar o enigma, a criatura o devoraria imediatamente. Acredita-se que a Esfinge grega tenha sido uma adaptação da Esfinge Egípcia, embora com significados diferentes. “Para os egípcios, servia como guardião, e para os gregos, era um monstro que devorava os homens”.³⁵⁵

Não obstante, a Esfinge presente na pintura de Cesare não corresponde exatamente à descrição da criatura mencionada por Sófocles, mas se alinha mais com concepção mais ampla de uma Esfinge grega. Como afirma o texto: “Ó Júpiter! Só ele pôde vencer a horrenda Esfinge, de garras aduncas e de cantos enigmáticos”.³⁵⁶ Portanto, encontramos inúmeras representações da Esfinge em vasos gregos e em pinturas desenterradas por meio de escavações arqueológicas: “a esfinge também está presente na arte e na escultura das civilizações micênica, assíria, persa e fenícia”.³⁵⁷ Contudo, podemos identificar a Esfinge retratada por Cesare como grega devido à presença da cabeça feminina, seios, asas e corpo de leão com alado. O uso de uma cabeça de mulher era característico das representações gregas, ao contrário das Esfinges egípcias, que geralmente ostentavam cabeças masculinas.

Além disso, é possível deduzir que a inclusão da esfinge na pintura serve como um elemento moral, associando o caráter de Salomé e, por extensão, o de sua mãe. A Esfinge é representada como um animal metamórfico e híbrido, destinado a trazer desgraça para todos. “A esfinge criou seca e fome e só deixaria os tebanos sozinhos se resolvessem seu enigma. (...) embora seja capaz de mudar sua forma, (...) qualquer um que ousasse responder ao enigma e

³⁵⁴ HESÍODO. *The poems and fragments*. Tradução: A. W. MAIR. Ed. Oxford. 1908. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=478. Acesso em: 10 out. 2023.

³⁵⁵ SILVA, N. Daniel. *Esfinge*. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-antiga/esfinge.htm>. Acesso em: 10 out. 2023.

³⁵⁶ SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000024.pdf>. p. 62. Acesso em: 10 out. 2023.

³⁵⁷ CARTWRIGHT, Marcos. *Esfinge*. Publicado em 2012. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/sphinx/>. Acesso em: 10 out. 2023.

não o fizesse corretamente era morto e devorado pela esfinge”.³⁵⁸ Portanto, o enigma desempenha um papel fundamental na figura da Esfinge, enganando seu adversário para que possa devorá-lo. Essa natureza traiçoeira pode lançar luz sobre como devemos interpretar a história de Salomé a partir da narrativa de Cesare.

IMAGEM 19 - *Salome with the Head of Saint John the Baptist* (1507-1509), por Andrea Solario



The Metropolitan Museum of Art. 57.2 x 47 cm. Disponível em: Andrea Solario | Salome with the Head of Saint John the Baptist | The Metropolitan Museum of Art (metmuseum.org)

Na obra de Solario,³⁵⁹ observamos que o servo de Salomé não é retratado de corpo inteiro, diferentemente da pintura de Cesare, na qual ele é representado em sua totalidade. Essa ausência pode ser interpretada no contexto de sua posição na hierarquia social da época, reforçando que ele era apenas um servo que cumpria ordens e as executa conforme ordens do Rei de seus superiores, isto é, apenas alguém insignificante na história. Salomé, por outro lado, é representada com uma expressão angelical, fixando os olhos na bandeja que segura a cabeça de João Batista. Surpreendentemente, ela não demonstra arrependimento ou horror diante da

³⁵⁸ CARTWRIGHT, Marcos. Esfinge. Publicado em 2012. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/sphinx/>. Acesso em: 10 out. 2023.

³⁵⁹ Andrea del Solario produziu outra pintura acerca da História da Salomé. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/82/Andrea_Solario%2C_%2C_Kunsthistorisches_Museum_Wien%2C_Gem%C3%A4ldegalerie_-_Salome_mit_dem_Haupt_Johannes_d._T%C3%A4ufers_-_GG_898_-_Kunsthistorisches_Museum.jpg.

situação; seu rosto enigmático transmite uma sensação de tranquilidade em meio ao assassinato encomendado.

A pintura de Solario nos apresenta uma Salomé contemplativa em relação aos seus atos. Ela não parece tentar afastar a culpa pelo assassinato, mas sim analisar friamente o sangue que escorre da cabeça decepada. Sua expressão de serenidade carrega consigo uma aura de beleza e mistério. Diferentemente das outras três pinturas analisadas, a obra de Solario coloca a cabeça de João Batista como o personagem principal, enquanto Salomé desempenha um papel secundário na trama. “Solario consegue um efeito marcante ao contrastar a beleza idealizada e as joias de Salomé com a cabeça horrível de São João, segurada no alto pelo braço cortado do carrasco”.³⁶⁰ A tez pálida da cena está em sintonia com o estilo cromático lombardo discutido anteriormente nesta dissertação.

IMAGEM 20 – *Salomé*, por Giampietrino



Cerca de 1500 a 1550. 68,6 cm x 57,2 cm. Disponível em: Giampietrino | Salome | NG3930 | National Gallery, London

Na pintura do jovem pintor Giampietrino, uma atenção especial é direcionada à forma como o tecido do vestido de Salomé se ajusta em seu corpo, caindo de forma harmoniosa em

³⁶⁰ QUATTRINI, Cristina. *Andrea Solario: Madonna con il Bambino*. p. 4. Disponível em: https://restituzioni.com/wp-content/uploads/2018.cat_43.pdf. Acesso em: 25 jul. 2023.

seus braços através das mangas bufantes, refletindo o poder aquisitivo da jovem que o veste. Além disso, o pintor cobre a parte de trás do cabelo de Salomé, indicando, como já explicado anteriormente, a intenção de retratá-la como uma dama.

Entretanto, é notável a representação do servo de Salomé nesta obra. Ao contrário das outras representações discutidas anteriormente, este servo não aparece como um guerreiro musculoso ou ausente da cena. Ele não apenas entrega a cabeça de São João Batista, mas sua posição e expressão levam o observador a questionar se ele está entregando a cabeça do profeta ou puxando uma parte do vestido de Salomé para a sua direção. O olhar do servo está fixo em Salomé, sem medo de represálias, sugerindo um olhar de amante ou cúmplice, em vez do olhar de um simples servo.

Assim, o servo talvez simbolize a figura do Rei Herodes. Mesmo que ao longo da história Herodes tenha sido frequentemente inocentado, retratado como o rei que foi “seduzido” por Herodias, sua cunhada e depois esposa, e mais tarde por sua enteada/sobrinha Salomé, por meio da dança, na narrativa imagética em questão estamos testemunhando uma partilha de culpa entre Herodes, Herodias e Salomé. Esta ostenta a cabeça decepada, mas não olha para ela; seu olhar está voltado para o além, talvez em direção à sua mãe, Herodias, a verdadeira mentora do crime. Isso cria uma narrativa densa em simbolismo, permeada por denúncias, mistério e morte.

IMAGEM 21 - *Salomé with the head of John the Baptist* (1515-1525), por Bernadino Luini



62.23 x 51.43 cm. Disponível em: *Salome with the Head of Saint John the Baptist* – Works – Museum of Fine Arts, Boston (mfa.org)

Na obra de Bernardino Luini, Salomé³⁶¹ é retratada como alguém destemida, ciente de suas ações e racional, demonstrando indiferença diante do ato que acabou de ocorrer. Mesmo sem fixar o olhar diretamente no observador ou no servo que executou a sentença, ela segura com firmeza a bandeja. Seu olhar parece se perder no horizonte, provavelmente encarando sua mãe.

Luini³⁶² segue o exemplo de Giampietrino ao apresentar Salomé com um olhar que sugere que o crime foi orquestrado por outra pessoa. A questão que se coloca é se a jovem Salomé, ao segurar uma cabeça decepada, percebe as consequências de seus atos. Mesmo que ela não carregue toda a culpa sozinha, é possível estejamos testemunhando a morte da inocência

³⁶¹ Bernardino Luini possui outras pinturas sobre essa temática de Salomé João Batista. Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/04/Bernardino_Luini_-_Salome_with_the_Head_of_John_the_Baptist_-_WGA13772.jpg.

³⁶² Uma incógnita em aberto nessa pintura é a mão abaixo da mão de Salomé. Ela passa a impressão de pintura inacabada. Essa mão remete a um esboço apressado. Não combina em nada com o restante da técnica empregada na pintura como um todo. Uma análise laboratorial seria conveniente para mensurar se esse braço fazia parte do desenho final, ou se foi feita alguma alteração posterior na pintura, ou se o próprio Luini realmente o fez.

na obra, ou a perda da confiança na figura de sua mãe. “Salomé não é completamente inocente, mas é a menos culpada das três. Sua culpa é que ela só quer o que sua mãe quer (...) o juramento de Herodes causa o desfecho fatal da história”.³⁶³

4.2 A bandeja e seu simbolismo

A bandeja desempenha um papel de significância nas quatro obras aqui analisadas. Colocar o profeta e batizador de Jesus sobre uma bandeja evoca a ideia da profanação e sacrilégio. O uso da bandeja nos leva à associação com a exposição de objetos, em especial de alimentos, como frutas e animais abatidos destinados ao consumo. Portanto, a bandeja, normalmente empregada para mostrar abundância e embelezar ambientes em banquetes e eventos, no contexto das pinturas sugere a espetacularização e banalização da morte do profeta. Eles também indicam um desrespeito pelas leis judaico-cristãs, revelando o deleite na exibição da carnificina de um homem considerado “santo”.

Todos os artistas optaram por incluir uma bandeja em suas pinturas. Em algumas delas, a bandeja possui um “pé”, como é o caso das obras de Cesare da Sesto e Giampietrino. Porém, nas pinturas de Bernardino Luini e Andrea Solario, a bandeja é simples, com poucos adornos ou suporte, sem estar sobre uma mesa de apoio. Nas pinturas de Cesare da Sesto e Giampietrino, é possível que a mesa tenha a função de sustentar a bandeja, ampliando assim a ênfase da exposição da morte, intensificando o desejo de espetacularização do evento.

Embora todos tenham abordado o mesmo tema, é possível identificar em cada artista uma intenção singular. Cada pintor conseguiu transmitir em sua obra sua perspectiva pessoal sobre a morte de João Batista. Nos detalhes, surgem as diferenças nos gostos e estilos, e nas minúcias, encontramos a riqueza na composição e a profundidade da cultura artística lombarda renascentista. Por muito tempo, essa cultura artística permaneceu eclipsada pela figura icônica de Leonardo da Vinci, o que limitou a análise desses artistas, sob a sombra de Leonardo da Vinci em Milão.

³⁶³ WEREN, Wim JC. Herodias and Salome in Mark's story about the beheading of John the Baptist. *HTS Theologies Studies/Theological Studies*, v. 75, n. 4, p. 4. 2019. “Salome is not completely innocent, but she is the one of the three who is the least guilty. Her fault is that she only wants what her mother wants [...] Not her dance but the oath of Herod causes the fatal outcome of the story”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao fim dessa pesquisa, surgiram mais dúvidas do que respostas. Essas questões merecem uma análise mais aprofundada no futuro, especialmente em relação à trajetória biográfica e artística da arte lombarda. No entanto, podemos concluir, até o momento, com segurança, que houve um desenvolvimento artístico constante e promissor na Lombardia, com destaque para Milão, que transcende a figura de Leonardo da Vinci. Embora faltem documentos acerca dos aspectos biográficos de alguns artistas, como Giampietrino ou Ambrogio de Predis, dispomos da sorte verificar fontes visuais que resistiram ao tempo e chegaram até nós. Esse arcabouço visual serviu como um alicerce fundamental nesta dissertação, conforme discutido anteriormente. Contudo, a investigação da arte lombarda exige a remoção do véu do conformismo e o esforço para deixar de enxergar esses artistas apenas como discípulos ou extensões de Leonardo.

Manifestações artísticas espalharam-se por toda a Europa. A experiência florentina, estritamente vinculada à cidade de Florença, embora impressionante em sua magnitude, não pode abranger a intrincada rede de interações e conhecimentos enraizados em diversas culturas além dessa localidade. Ao tentar identificar o estilo florentino em obras de artistas de outras regiões, como a Lombardia, corre-se o risco de negligenciar a chance de compreender e valorizar a riqueza dos artistas lombardos. Ficamos aprisionados em comparações frequentemente permeadas por julgamentos geográficos. Nesse sentido, é fundamental refletir sobre o panorama cultural que se delineou na cena da pintura, particularmente no contexto milanês, forjado pelos artistas lombardos que estiveram em contato com Leonardo da Vinci.

A presente pesquisa não pretende esgotar as discussões sobre o universo artístico lombardo. Pelo contrário, o objetivo é mais modesto: abrir uma possibilidade de análise, uma chave de acesso em que Leonardo não seja o único ponto de conexão para compreender as obras desses artistas. Nesta pesquisa, Leonardo da Vinci não é apresentado como um fundador ou criador da arte lombarda, mas como um contribuidor entre muitos outros fatores que também influenciaram a construção da cultura visual lombarda. Como evidenciado nesta pesquisa, examinar a arte lombarda fora da ótica do leonardismo revela um campo rico a ser explorado, oferecendo novas perspectivas para compreender outras culturas igualmente significativas, seja de Veneza ou do Norte da Europa. Este trabalho representa o primeiro passo, e esperamos que, no futuro, inspire outros pesquisadores e pesquisadoras a adentrar no universo artístico do Renascimento Lombardo.

REFERÊNCIAS

- ADY, Cecilia Mary. *A História de Milão sob o Sforza*. Londres: Methuen & Company, 1907.
- AGOSTI, Barbara. *Michelangelo*. São Paulo: Ed. Abril Coleções. 2011. (Coleção Grandes Mestres)
- ALBERTI, Leon Battista. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real. Tradução: Diego A. R. Silva. Madrid: Imprenta Real, 1827.
- ALBERTI, Leon Battista. *De pictura*. 1. ed. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ALIGHIERI, Dante. *Inferno: Divina Comédia*. Tradução: José Pinheiro. São Paulo: Ed. Principis, 2020.
- ALPERS, Svetlana. *Arte de Descrever: A Arte Holandesa no Século XVII*, A. São Paulo: Edusp, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: De Giotto a Leonardo*. v. 2. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- AUDUBERT, Albert. O Renascimento Francês. *Revista de história*, v. 41, n. 83, p. 3-19, 1970.
- BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Tradução de José Ruy Gandra. São Paulo: Ed. Abril Coleções, 2011.
- BAYER, Andrea. Definindo o naturalismo na pintura lombarda. *Pintores da Realidade: O Legado de Leonardo e Caravaggio na Lombardia*. p. 3-21. 2004. Disponível em: https://www.metmuseum.org/art/metpublications/Painters_of_Reality_The_Legacy_of_Leonardo_and_Caravaggio_in_Lombardy. Acesso em: 3 jan. 2023.
- BAXANDALL, Michael; PEREIRA, Vera Maria. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BAXANDALL, Michael. *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
- BAERT, Barbara. The Head of Saint John the Baptist on a Platter: the Gaze of Death. *Ikon*, v. 4, 2011.
- _____. The dancing daughter and the head of John the Baptist (Mark 6: 14-29) revisited: an interdisciplinary approach. *Louvain Studies*, v. 38, n. 1, p. 20, 2014.
- BELLONI, Cristina. *Milano in età sforzesca: 1450-1499*. Milão: Sellino, 1992.

BLACK, Jane. *Absolutism in Renaissance Milan: plenitude of power under the Visconti and the Sforza 1329-1535*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

BOURDIEU, P. *Capital Cultural, Escuela y Espacio Social*. México: Siglo Veinteuno, 1997.

BROTON, Jerry. *O Renascimento: uma breve introdução*. Oxford: OUP Oxford, 2006.

BYINGTON, Elisa. À sombra de Leon Battista Alberti: a crítica de arte em meados do século XVI. *Encontro de História da Arte*, n. 4, p. 106-116, 2008.

BURKE, Peter. *O Renascimento: cultura e sociedade na Itália*. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

_____. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luis XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

BURKE, Tony. "The New Testament and Other Early Christian Traditions in Serapion's Life of John the Baptist". In: *Christian Apocrypha: Receptions of the New Testament in Ancient Christian Apocrypha*. Edited by Jean-Michel Roessli and Tobias Nicklas. Göttingen: Vandenhoeck and Ruprecht, 2014.

CLARCK, Kenneth. *Leonardo Da Vinci: Vidas Ilustradas*. Tradução: Thaís Manzano. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 2003.

CASTELNUOVO, Enrico; GINZBURG, Carlo; CURIE, Maylis. Symbolic Domination and Artistic Geography in Italian Art History. *Art in Translation*, v. 1, n. 1, p. 5-48, 2009.

DA VINCI, Leonardo. *El Tratado De La Pintura. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real*. Tradução: Diego A. R. Silva. Madrid: Imprenta Real, 1827.

DAVARI, Stefano. Il matrimonio di Dorotea Gonzaga con Galeazzo Maria Sforza. *Giornale ligustico di Archeologia, Storia e Belle Arti*, v. 16, p. 363-390, 1889.

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*, Vol. 1. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editora Estampa, 1994.

DE ALMEIDA, João Ferreira. *A Bíblia sagrada, contendo o Velho e o Novo Testamento*. Sociedade Bíblica do Brasil, 1864.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da Arte e Tempo dos Fantasmas Segundo Aby Warbur*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

EISENBERG, Elizabeth A. A Verrocchio Sculpture as a Source for Leonardo and Raphael: The Evidence of Drawings. *Master Drawings*, v. 57, n. 1, p. 5-32, 2019.

ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GARIN, Eugenio. *Ciência e vida civil no Renascimento italiano*. São Paulo: Unesp, 1996.

GEDDO, Cristina. “‘Lombardia ed Europa. Incroci di storia e cultura’, a cura di D. Zardin, Milano, Vita e Pensiero”. In: GIAMPIETRINO: Leonardeschi tra Lombardia ed Europa: i ‘Giampietrino’ della Mitteleuropa. 2014. p. 69-108. Disponível: https://www.academia.edu/9679484/GIAMPIETRINO_Leonardeschi_tra_Lombardia_ed_Europa_i_Giampietrino_della_Mitteleuropa_. Acesso em: 13 ago. 2023.

GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1991.

GIUDICI, Giacomo. La cancelleria segreta sforzesca al tempo del duca Francesco II (1522-1535): contributo a una storia documentaria del ducato di Milano durante le Guerre d’Italia. *Reti Medievali Rivista*, v. 19, n. 2, 2018. <http://rivista.retimedievali.it> ISSN 1593-2214. DOI: 10.6092/1593-2214/587.

GOMBRICH, E. H. *Gombrich Essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Porto Alegre: Bookman, 2012.

_____. *Arte e ilusão*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Os usos das Imagens: Estudos sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual*. RS. 2012.

_____. *A História da Arte*. Ed. LTC. SP. 1 Ed. 1995.

_____. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. Pocket. 16a Ed. 1995.

GOODY, Jack. *Renascimentos: um ou muitos?*. São Paulo: UNESP, 2011.

HALE, John R. *Dicionário do Renascimento italiano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. São Paulo: Perspectiva. 1976.

HESÍODO. *The poems and fragments*. Tradução de A. W. MAIR. Ed. Oxford. 1908. Disponível em:

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.do?select_action=&co_autor=478. Acesso em: 10 out. 2023.

HUCHET, Stéphane. Postfaces au “Disegno”: La rationalité artistique moderne (d’) après Vasari. *Albertiana*, annata: III, n. 21, p. 229-238, 2018. DOI: <https://doi.org/10.19272/201812701009> · «albertiana» · xxi (n.s. iii) · 1/2018.

IPPOLITA, Majo di. *Rafael: Grandes Mestre*. São Paulo: Ed. Abril, 2011. (Coleções)

ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Rio de Janeiro: Ed. Intrínseca, 2017.

JÚNIOR, Hilário Franco. *A Idade Média: nascimento do ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 2001.

KEMP, Martin. *Leonardo da Vinci*. Tradução: Maria Ines Duque Estrada. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2004.

_____. *Leonardo da Vinci: the marvelous works of nature and man*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

KNIGHT, Jennifer Lassley. Herodias, Salomé, and John the Baptist's Beheading: A Case Study of the Topos of the Heretical Woman. *International Social Science Review*, v. 93, n. 1, 2017.

KOHL, J.; KOOS, M.; RANDOLPH, A. "Renaissance Love: Eros, Passion, and Friendship in Italian Art Around". In: PEDERSON, Jill. *Giovanni Antonio Boltraffio's Portrait of Girolamo Casio and the Poetics of Male Beauty in Renaissance Milan*. 1ª ed. Florença: Editora Deutscher Kunstverlag, 2014.

LONGONI, Giacinto. *Cenni sui dipinti di Marco d'Oggiono*. Lecco: Tipografia di Giuseppe Corti, 1858. Disponível em: <https://play.google.com/books/reader?id=oAaEM8ZOFJkC&pg=GBS.PP42&hl=pt>. Acesso em: 28 jun. 2023.

MAJO, Ippolita. *Rafael*: Coleção Grandes Mestres. São Paulo: Ed. Abril, 2011.

MARANI, Pietro C. Leonardo's drawings in Milan and their influence on the graphic work of Milanese artists. *Leonardo da Vinci master draftsman*, p. 155-190, 2003.

MORO, Simone. *Un'accademia milanese di fine quattrocento. Incontri tra letterati e dinamiche culturali all'ombra della domus di Gaspere Ambrogio Visconti*. Disponível em: <https://riviste.unimi.it/quadernidigargnano>. p. 137-185. ISBN 9788855265263 – DOI 10.13130/quadernidigargnano-fc-01-07. Acesso em: 5 jan. 2023.

PASSONI, Maria Cristina. Alcune Considerazioni su Giovanni Ambrogio de Predis Miniatore e uno Smalto Inedito. *Raccolta Vinciana*, v. 33, ano 2009. p. 355-400. Disponível em: https://www.academia.edu/41022315/alcune_considerazioni_su_giovanni_ambrogio_de_predis_miniatore_e_uno_smalto_inedito. Acesso em: 9 jun. 2023.

PAOLETTI, John T.; RADKE, Gary M. *Art in Renaissance Italy*. Londres: Laurence King Publishing, 2005.

PANOFSKY, Erwin. *Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. Significado nas Artes Visuais*. Tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 47-65.

_____. *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986.

_____. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Ed. Presença. 1960.

PEDERSON, Jill. Isola beata de Henrico Boscano: novas evidências para a Academia Leonardi Vinci na Milão renascentista. *Estudos do Renascimento*, v. 22, n. 4, p. 450-475, 2008.

PELGROM, Asker. Ludovico il Moro nell'Ottocento. Le due face del Rinascimento nel Risorgimento. *Incont. Rivista europea di studi italiani*, v. 26, n. 2, p. 83-98, 2011.

POLLOCK, Griselda. *Vision and Difference: Feminism, Femininity and the History of Art*. London; Nova York: Routledge, 2003.

QUATTRINI, Cristina. *A poet praised for his silence: Girolamo Casio painted by Boltraffio*. Nuovi Studi, v. 26, ano XXVI, 2021. Disponível em: <https://www.conceptualfinearts.com/cfa/2022/12/06/a-poet-praised-for-his-silence-girolamo-casio-painted-by-boltraffio/>. Acesso em: 25 jan. 2023.

QUATTRINI, Cristina. *Andrea Solario: Madonna com il Bambino*. p. 4. Disponível em: http://www.restituzioni.com/wp-content/uploads/2018.cat_.43.pdf. Acesso em: 25 jul. 2023.

RUFFINI, Marco. *Art without an author: Vasari's Lives and Michelangelo's Death*. Nova York: Fordham Univ Press, 2011.

RODRIGUES, Roberto da Silva. *Anatomia e pintura no libro di pittvra de Leonardo da Vinci*. 2015. Dissertação (Mestrado) - Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Guarulhos, 2015.

SAGRADAS, Escrituras. *Tradução do novo mundo das escrituras sagradas*. Cesário Lange-SP: Sociedade Torre de Vigia de Bíblias e Tratados. 1986.

SANTORO, Caterina. *Gli Sforza: La casata nobiliare che resse il ducato di Milano dal 1450 al 1535*. Milão: Lampi di stampa, 1999.

SPRING, M.; MAZZOTTA, A.; ROY, A.; BILLINGE, R.; PEGGIE, D. Painting practice in Milan in the 1490s: the influence of Leonardo. *National Gallery Technical Bulletin*, v. 32, 2011. p. 78-11.

SIMIONI, ANA P. C. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Ed. USP, 2019.

SNIDER, D. J.; DAVIDSON, T. Leonardo da Vinci's: last supper. *The Journal of Speculative Philosophy*, v. 1, n. 4, 1867.

STEWART, Pamela A. V. *Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500-1630: Image, Ritual, Performance*. Estados Unidos: University of Michigan, 2015.

SILVA, N. Daniel. *Esfinge*. Disponível em: <https://www.historiadomundo.com.br/idade-antiga/esfinge.htm>. Acesso em: 10 out. 2023.

SÓFOCLES. *Rei Édipo*. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000024.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

THEODOR, Erwin. O Renascimento na Alemanha. *Revista de História*, v. 41, n. 84, p. 273-288, 1970.

VALERI, Francesco M. *La Corte di Lodovico il Moro*: Gli Artisti Lombardi. Milão: ed. Ulrico Hoepli, 1917.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. 1 ed. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2011.

VENTURI, Adolfo. *Leonardo e la sua scuola*. Novara: Istituto geografico de Agostini, 1942.

VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Portugal: Ed. 70. Lisboa, 2007.

VERMOREL, Catherine. De la rhétorique au geste: l'actio dans le portrait peint de la Renaissance italienne. *Laboratoire italien*, 2020. p. 19. Disponível em: <http://journals.openedition.org/laboratoireitalien/5357>.

WACKERNAGEL, Martin; LUCHS, Alison. *The world of the Florentine Renaissance artist: projects and patrons, workshop and art market*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981.

WARNKE, Martin. *Artista da Corte: os Antecedentes dos Artistas Modernos*. São Paulo: Edusp, 2001.

WEREN, Wim JC. Herodias and Salome in Mark's story about the beheading of John the Baptist. *HTS Teologiese Studies/Theological Studies*, v. 75, n. 4, 2019.

WYATT, Michael (Ed.). *The Cambridge Companion to the Italian Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

ZÖLLNER, Frank. *Leonardo da Vinci, 1452-1519*. Köln: Taschen, 2000.

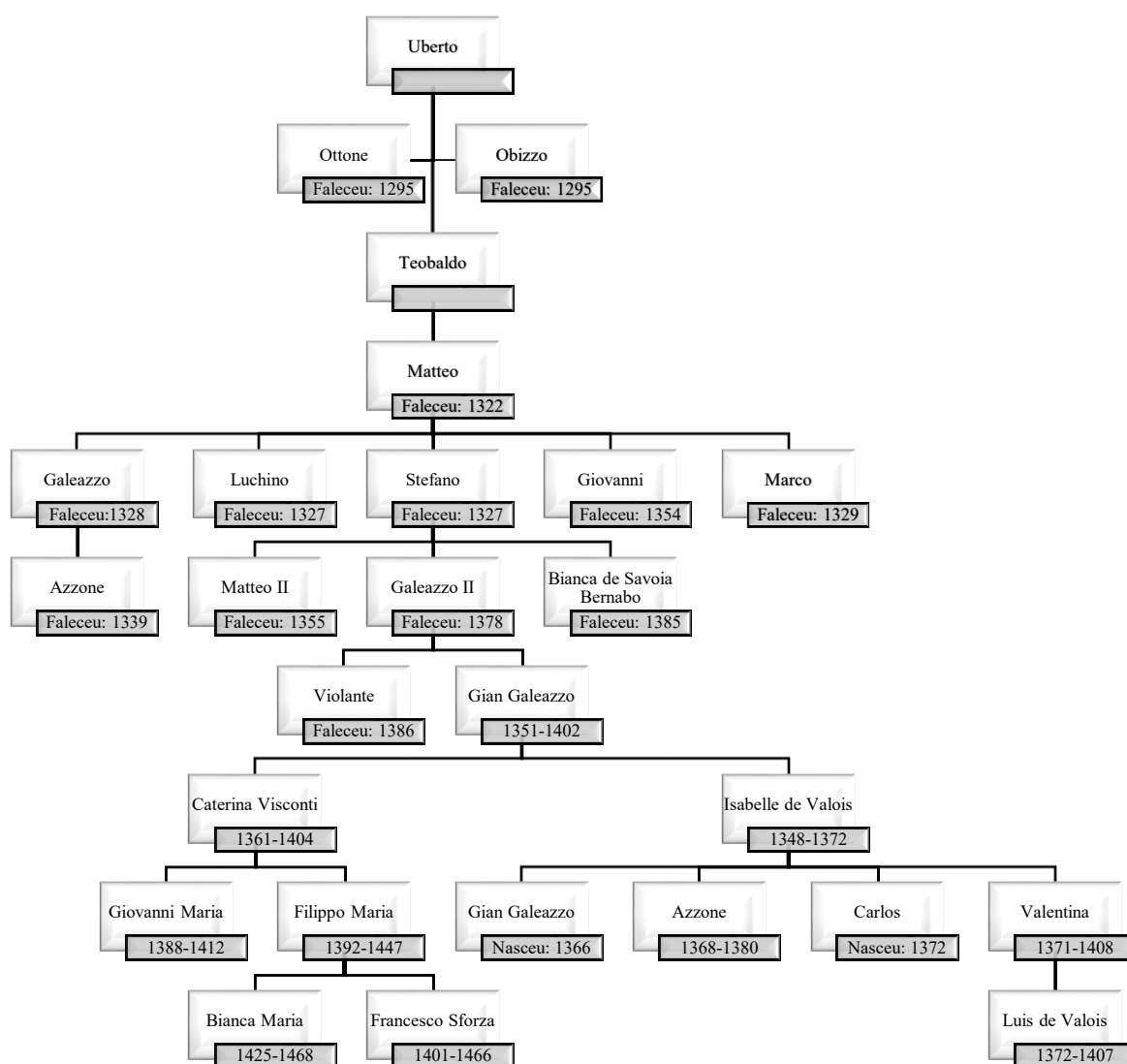
ANEXOS

ANEXO 1 - Mapa da Itália em 1494



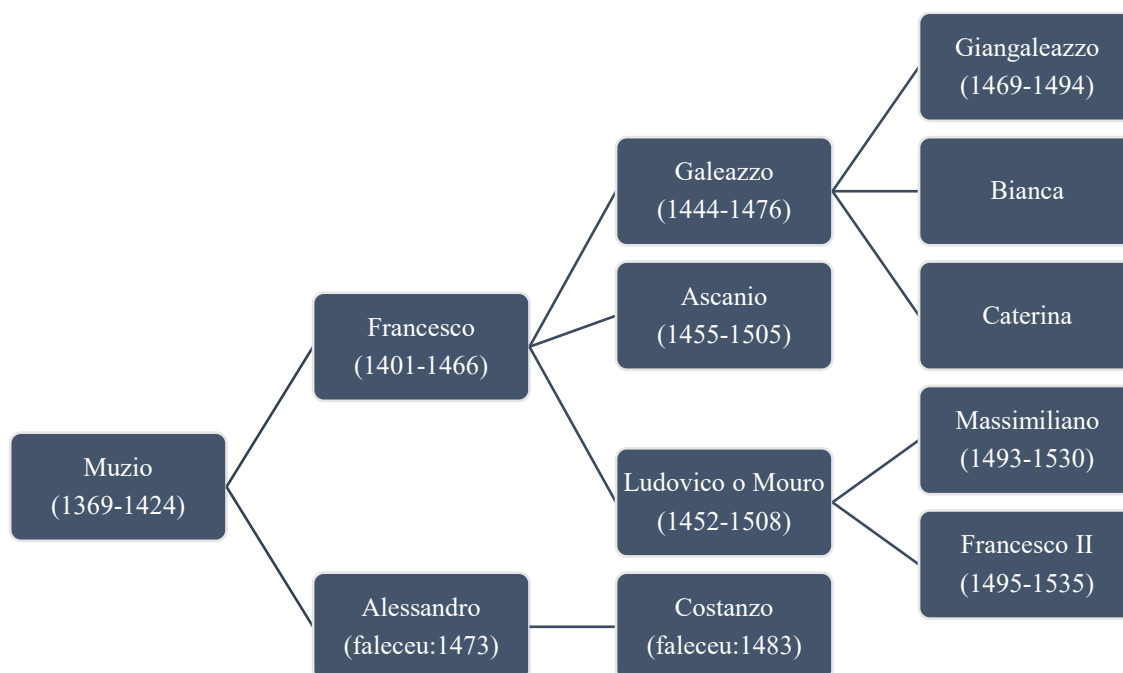
Inserido em destaque o Ducado de Milão governado pela família Visconti e herdado pelos Sforza. Acesso em: 31 mar. 2022. Disponível em:
https://maps.lib.utexas.edu/maps/historical/shepherd/italy_1494_shepherd.jpg

ANEXO 2 - Árvore genealógica da família Visconti para melhor compreensão das linhas de sucessões e descendências

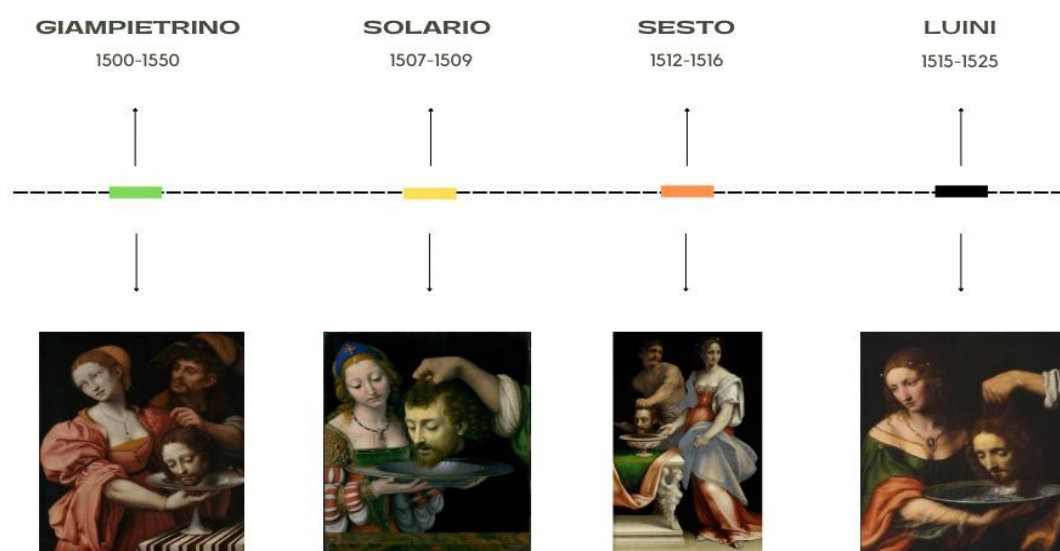


As informações contidas na árvore genealógica apresentada nesse texto foram retiradas do livro “Dicionário do Renascimento Italiano” de John R. Hale (1988) e do livro “Absolutism in Renaissance Milan: plenitude of power under the Visconti and the Sforza 1329-1535” da autora Jane Black (2009).

ANEXO 3 - Árvore genealógica da família Sforza³⁶⁴



³⁶⁴ Apenas os descendentes notáveis e historicamente relevantes, para os quais existe documentação ou evidência que atestem sua existência, foram incluídos na lista. Muzio e Ludovico Sforza tiveram outros filhos, embora no caso de Muzio ainda hoje não haja certeza sobre o número exato de filhos. Quando não há datas de nascimento ou morte na tabela, isso ocorre devido à falta de informações suficientes para datar esses eventos.

ANEXO 4 - Linha do tempo com as pinturas de temática Salomé**LINHA DO TEMPO: SALOMÉS**

As datas são aproximadas, e foram elencadas de acordo com as informações fornecidas pelos museus e demais bibliografias citadas nessa dissertação.