

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Elisa Lustosa Byington

**Giorgio Vasari e a edição das “Vidas”:
entre a Academia Florentina e a Academia do Desenho.**

Tese apresentada ao Departamento de Historia, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da
Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do título de Doutora em Historia,
na área de concentração História da Arte.

Orientador: Prof.Dr.Luiz Cesar Marques Filho
Área de Concentração: História da Arte

Campinas

2011

Unidade Becl
T/UNICAMP

Cutter B989g
V. _____ Ed. _____
Tombo BC 92884
Proc. 16-130-11
C _____ D X
Preço R\$ 11,00
Data 13/10/11
Cód. til. 808435

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Bibliotecária: Sandra Aparecida Pereira CRB8 nº 7432

Byington, Elisa Lustosa
B989g **Giorgio Vasari e a edição das “Vidas” : entre a Academia**
Florentina e a Academia do Desenho / Elisa Lustosa Byington. --
Campinas, SP : [s. n.], 2011.

Orientador: Luiz Cesar Marques Filho.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Vasari, Giorgio, 1511-1574. 2. Borghini, Vincenzo, 1515-1580.
3. Varchi, Benedetto, 1503-1565. 4. Accademia delle arti del disegno -
(Florença, Itália). 5. Critica de arte. 6. Arte italiana - (Florença,
Itália) - Séc. XVI. I. Marques Filho, Luiz Cesar. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

Título em inglês: Giorgio Vasari and the “Lives”: between the Florentine
Academy and the Art Academy

Palavras chaves em inglês (keywords): **Accademia delle arti del disegno -**
(Florença, Itália)
Art criticism
Art, Italian - (Florença, Itália) - 16th
century

Área de Concentração: História da Arte

Titulação: Doutor em História

Banca examinadora: Luciano Migliaccio, Cassio da Silva Fernandes, Claudia
Valadão de Mattos, Patricia Dalcanele Meneses

Data da defesa: 29/06/2011

Programa de Pós-Graduação: História

ELISA LUSTOSA BYINGTON

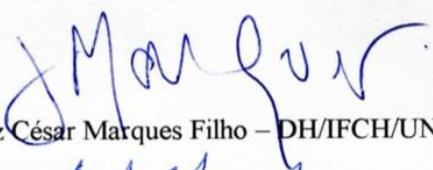
**“Giorgio Vasari e a edição das “Vidas”: entre a Academia
Florentina e a Academia do Desenho”**

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento
de História do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual de Campinas
sob a orientação do Prof. Dr. Luiz César Marques
Filho.

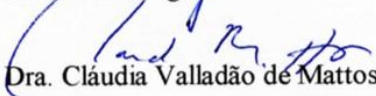
Área de Concentração: História da Arte

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 29/06/2011.

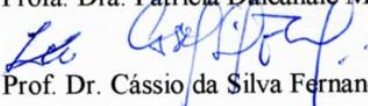
BANCA


Prof. Dr. Luiz César Marques Filho – DH/IFCH/UNICAMP (orientador)


Prof. Dr. Luciano Migliaccio – DH/IFCH/UNICAMP


Profa. Dra. Cláudia Valladão de Mattos – DCS/IFCH/UNICAMP


Profa. Dra. Patricia Dalcanele Meneses – UFJF


Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes – UNIFESP

Prof. Dr. Leandro Karnal – DH/IFCH/UNICAMP

Prof. Dr. Jens Michael Baumgarten – UNIFESP

Prof. Dr. Nancy Ridel Kaplan – Pós-Doc/UNICAMP

JUNHO/2011

Resumo

A primeira edição de “As Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue aos nossos dias”, escrita por Giorgio Vasari (1511-1574), arquiteto e pintor de Arezzo, é publicada em 1550. Ela é marcada pelas questões que animavam a Academia Florentina (1541) - a questão da história, da língua vernácula e da sua difusão - e pela “disputa entre as artes”, conforme proposta por Benedetto Varchi (1503-1565) nas célebres “Duas Lições”. A segunda edição das “Vidas”, publicada em 1568, será marcada por outra academia e por nova versão da “disputa”; i.é, pela *Accademia delle Arti del Disegno* e o texto “*Una Selva di Notizie*”, escrito por Don Vincenzo Borghini (1515-1580), lugar-tenente da nova academia, rediscutindo a hierarquia entre as artes. Para a nova Academia, fundada em 1563, e para o texto “*Una Selva di Notizie*” (1564), a referência e modelo eram aqueles, institucional e intelectual, da década de ‘40. Tanto a academia dos artistas, fundada pelo próprio Vasari junto com o filólogo Borghini, seria inspirada na Academia Florentina, conforme declarado por eles, quanto a retomada da “disputa entre as artes” pelo lugar-tenente da Academia do Desenho, fazia referência à Lição de Varchi e às cartas escritas pelos artistas em resposta ao debate de quase vinte anos antes. Tais aspectos institucionais, e as distintas características do debate intelectual, influenciam respectivamente cada uma das edições com idéias que procuramos ressaltar e analisar no âmbito da política cultural do duque Cosimo I.

Abstract

The first edition of the “Lives of the most excellent architects, painters and sculptors from Cimabue to our days” written by Giorgio Vasari (1511-1574), architect and painter of Arezzo, is published in 1550. It is marked by questions that directed the Florentine Academy (1541) – the question of history, of the vernacular and its dissemination – and by the “dispute between the arts”, as proposed by Benedetto Varchi (1503- 1565) in the famous “*Due Lezioni*” (Two Lessons). The second edition of the “Lives”, published in 1568, is marked by another Academy and by new version of the “dispute”; i.e. by the *Accademia delle Arti del Disegno* and the text “*Una Selva di Notizie*”, written by Don Vincenzo Borghini (1515-1580), lieutenant of the new Academy, rejudging the hierarchy between the arts. For the new Academy, founded in 1563, and the text “*Una Selva di Notizie*” (1564), the reference and model were those, institutional and intellectual, of the ‘40s. Both the academy of the artists, founded by Vasari himself along with the philologist Borghini, would be inspired by the Florentine Academy, as stated by them, as the resumption of the “dispute between the arts” by the Lieutenant of the Academy of drawing, made reference to the Lesson of Varchi and letters written by the artists in response to the debate of almost twenty years before. Such institutional aspects, and the distinct characteristics of the intellectual debate, influence respectively each of editions with ideas that emphasize and analyze the cultural policy of the Duke Cosimo.

Sumário

Introdução

As Vidas Vasarianas: mito e desconstrução. p. 9

1 - O contexto histórico. p. 33

- 1.1 Florença, primeira metade do século XVI
- 1.2 O novo Príncipe - a política cultural
- 1.3 A necessidade da História e a questão da precedência.

2 - A Academia Florentina. p. 51

- 2.1 A organização da Cultura
- 2.2 A questão da língua vernácula e a identidade florentina.
- 2.3 Benedetto Varchi e o dissenso entre os acadêmicos
- 2.4 A escrita da História – questões de método
- 2.5 As constrictões da Contrarreforma

3 – Giorgio Vasari entre duas academias e dois “Paragoni”.p.79

- 3.1 A preparação da *editio princeps*
- 3.2 Paragone. Letrados e artistas
- 3.3 As “Duas Lições” e o Proêmio das *Vidas*
- 3.4 O título das *Vidas*: precedência e “Paragone”
- 3.5 A questão da arquitetura
- 3.6 As Vidas e os revisores da Academia Florentina
- 3.7 A pena e o pincel

4 – Dom Vincenzo Borghini. O orfanato, As Vidas, a corte, a Academia do Desenho. p.127

- 4.1 O personagem
- 4.2 Panorama atual dos estudos

- 4.3 Vincenzo Maria Borghini - nota biográfica
- 4.4 Prior de Santa Maria dos Inocentes, orfanato dos expostos.
- 4.5 Palavra e Imagem
- 4.6 A década de 70 e as constrações da Contrarreforma
- 4.7 Borghini consultor historico e artistico de Cosimo.
- 4.8 Borghini, a primeira edição das Vidas e a questão do *Paragone*.

5 - A Academia das Artes do Desenho. p.171

- 5.1 A nova academia dos artistas
- 5.2 A fundação da *Accademia et Compagnia dell'Arte del Disegno*
- 5.3 O modelo da *Accademia Fiorentina*
- 5.4 A Proselitismo e legitimação da Academia do Desenho na edição Giuntina.
- 5.5 A idéia das três artes do Desenho

Conclusão

Ilustrações

Bibliografia

Apêndices

1. Vida de Leon Battista Alberti – tradução notas e comentário
2. Vida de Francesco di Giorgio – tradução, notas e comentário
3. Vida de Baccio D'Agnolo – tradução, notas e introdução à leitura

Introdução

As *Vidas* vasarianas: mito e desconstrução.

Há quem diga que Giorgio Vasari inventou a arte do Renascimento¹, e mesmo quem sustente que a História da Arte não passa de notas de rodapé às *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* escritas pelo pintor e arquiteto aretino. Vasari foi responsável pela descrição dos princípios que nortearam a delimitação de um período de três séculos, pela eleição dos artistas e das obras que, para ele, identificavam a evolução da arte italiana do século XIII até os seus dias; evolução esta que significava a recuperação progressiva das formas da natureza e da arte antiga, por isso, chamada de *Rinascita*. Sem o seu livro, a idéia sobre o período que chamamos Renascimento, teria outros contornos e, provavelmente, protagonistas diferentes.

Vasari ressuscitou da antiguidade a idéia de progresso das artes para com ela descrever as conquistas da arquitetura, da escultura e da pintura, em um percurso evolutivo perseguido pelos artistas até serem capazes de realizar imagens tão perfeitas que pareciam vivas, dotadas de *moto e fiato*, movimento e sopro, diz ele sobre a arte de Leonardo que, por esta razão, inaugura a terceira e última parte de seu livro: “a fase que queremos chamar de moderna” – define. Analogamente ao ciclo biológico, o ciclo histórico é feito de infância, maturidade e inevitável decadência; uma idéia de evolução, tomada de empréstimo à antiguidade, como identificou E.H. Gombrich², com as idéias

¹ P.L.Rubin: “Giorgio Vasari invented Renaissance art”, in “*Giorgio Vasari. Art and History*”, ed.Yale University Press, London, 1995, p.5.

² O estudioso identifica no *Brutus* de Cícero a fonte para a estrutura da obra de Vasari e das idéias histórico-críticas expostas no Proêmio da Segunda Parte. Cfr.E.H.Gombrich, *Vasari's Lives e Cicero's Brutus*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 3-4, 1960, pp. 309-311; S.Ginsburg, *Filologia e Storia dell'Arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella Torrentina*, in *Testi, immagini e filologia nel secolo XVI*, Pisa, 2007, p.168-9: aponta em Vincenzo Borghini o mediador destas idéias em Vasari pois o texto antigo é modelo explicitamente declarado pelo filólogo em notas sobre o progresso das línguas, da literatura, da historiografia, das artes, ainda que as notas a

correlatas de ciclo e de processo, que deixaram marcas na teoria da arte até hoje, como bem analisou Hans Belting³.

Ainda que o método histórico de Vasari não seja mais o nosso, o aretino é até hoje o grande roteirista dos estudos sobre o Renascimento. Seu livro condiciona - muitas vezes sem que se tenha clara consciência - a pauta dos estudos, os temas, as idéias que temos sobre quais os artistas que contavam e valiam a pena serem pesquisados. Ainda que tal condicionamento tenha conduzido a não poucos equívocos, é uma sorte que seu livro exista. Sem ele nossa idéia do período seria indubitavelmente mais pobre. Até mesmo os artistas vênéticos que, como se sabe, não foram por ele tratados com a mesma atenção que os toscanos, possuem em Vasari uma fonte inestimável de informações das quais a historiografia não pode prescindir. Por quanto considerem as *Vidas* incipientes, o mesmo ocorre aos historiadores da arquitetura, pois não há monografia sobre arquiteto renascentista – alguns certamente menos do que outros - que prescindam das indicações do Vasari como dado a partir do qual pesquisar a documentação sobre a vida e obra, quando se tem o luxo de contar com tal documentação. Mas a fortuna, essa deusa caprichosa, além do belo livro nos deu também a difícil tarefa de desconfiar de suas histórias, desmascarar Giorgio Vasari em seus descuidos, seus condicionamentos de funcionário dos Medici, suas estratégias profissionais e vinganças pessoais, entre os muitos aspectos de uma exegese infinita cuja complexidade e sutileza exigem grande dedicação.

O racionalismo positivista do século XIX promoveu a pesquisa e análise de um grande volume de documentos e nos deu a fundamental edição anotada de Gaetano Milanesi, a mais usada até hoje. Mas o novo rigor histórico castigou também Vasari por suas informações aproximativas, imprecisas, os frequentes erros de data, a confusão entre o

este respeito tenham incerta datação.v.tb. V.Borghini, *Scritti inediti o rari sulla lingua*, (org. Woodhouse) 1971, *op.cit.*p.219

³ H.Belting, 1987 – Belting Hans, *Vasari and his legacy. The History of Art as a Process?* In *The End of the History of Art?*, University of Chicago Press, Chicago, p. 65-120.

lugar deste ou aquele acontecimento, e, em alguns casos, a crítica, por sua inadequação aos novos padrões científicos, pretendeu desmerecê-lo totalmente como historiador. Alvo fácil desde os primeiros tempos foi seu michelangelismo⁴, que, segundo os classicistas⁵, o tornariam criticamente inadequado para apreciação de outras formas artísticas, assim como o seu arraigado florentinismo, que o levou a ser liquidado por alguns como um exaltado bairrista mais do que historiador. Com diferentes argumentos, hoje temos tentativas análogas de minimizar a importância de seu livro ou de seu autor, segundo estratégias que poderíamos chamar de “desconstrução de Vasari”: seja considerando-o apenas como um excelente escritor de ficção, como quer a escola inspirada por Paul Barolsky⁶, seja negando-lhe a autoria do livro, como o faz Charles Hope, diretor do Warburg Institute de Londres, dizendo que Vasari teria sido apenas o mais medíocre entre os colaboradores das *Vidas*⁷.

Deixaremos de lado por ora tais posições extremas para tentar traçar uma linha que poderíamos chamar, não sem certo paradoxo, de desconstrução construtiva. Ou seja, uma abordagem aderente ao texto vasariano e suas fontes, que compreende o

⁴ O repúdio ao culto a Michelangelo fundado por Vasari e o ressentimento dos rafaelianos é expresso nas críticas do veneziano L.Dolce em seu *Dialogo della Pittura* (1557) – moduladas sobre as opiniões do Aretino – sobre a obsessão anatômica que condicionava e limitava a arte de Michelangelo; o elogio da variedade de temas e do colorido de Rafael e Ticiano, é, em parte, levada em consideração na edição de 1568. A este respeito, foi identificada a influência de V.Borghini sobre Vasari por meio de seu opúsculo *Una Selva di Notizie* in P.Barocchi, *Un'augurio a Raffaello Mattioli*, 1970, Firenze, pp.87-172; Idem, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, 1998, op.cit. Entre os exemplos no nosso século L.Venturi, “Egli ha fatto di Michelangelo il suo eroe, e su l'eroe che rappresenta la perfezione dell'arte vengono misurati gli altri artisti (...) Il Vasari dunque contribuisce a far disconoscere il debito che l'arte del rinascimento aveva verso l'arte del medioevo e a imporre per due secoli l'idea che solo nel Cinquecento si fosse arrivati alla perfezione dell'arte” Ele fez de M. o seu herói e, sobre este herói, que representa a perfeição da arte, são avaliados os outros artistas (...) O Vasari então contribui ao desconhecimento do debito que a arte do renascimento tinha com a arte da idade média e a impor por dois séculos a idéia de que somente nos Quinhentos se tivesse alcançado a perfeição da arte. in L.Venturi, *Storia della critica d'arte*, ed.Einaudi, Turim, 1964 e 2000, p.116-117

⁵ Cfr. Ofensiva regionalista e classicista pela qual Michelangelo era considerado o grande culpado dos artificios e deformações do maneirismo. C.Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, Veneza, 1648; M.Boschini, *Carta del navigar pittoresco*, Venezia, 1660, Gio.Pietro Bellori, *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1565. Remeto a fortuna crítica traçada por P.Barocchi, “Premessa al commento secolare delle Vite”, in *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti* nelle redazioni del 1550 e 1568, Commento I, Florença, 1966, p.IX-XLV, publicado também in P.Barocchi, *Studi Vasariani*, ed.Einaudi, 1984, p.3-34.

⁶ Citamos especialmente o congresso de estudos vasarianos em honra de P.Barolsky in Anne Barriault [et al.], *Reading Vasari*, University of Georgia, USA, 2005

⁷ Conferencia pronunciada na Universidade de Pisa e na Universidade de Roma em 2002/2003. C.Hope, *Le Vite vasariane: un esempio di autore multiplo*. Ed. a cura di Anna Santoni, 2005

confronto com as idéias dos autores a ele contemporâneos, a avaliação das diferenças entre as duas redações de 1550 e 1568, a análise das colaborações de origem diversa, e as conseqüências críticas para a interpretação do livro. Uma linha de trabalho que, ao ampliar a pesquisa no sentido cultural, tem acertado sua validade histórica e dado maior credibilidade ao texto. Ao contrario de Cellini cuja saborosíssima “Vida” é repleta de mentiras acertadas pela critica, Vasari não mente. Omite, erra, manipula, faz proselitismo, se gaba, mas, no estudo de sua obra, os historiadores não encontram falhas que possam ser chamadas de mentiras. Mesmo em relação a seus exageros ou proselitismo é importante observar com quanto equilíbrio ele julgue contemporâneos rivais como Bandinelli ou Cellini⁸, ainda que estes lhe tivessem reservado tratamento ultrajoso.

A presente reflexão sobre os atuais caminhos dos estudos vasarianos não pretende ser uma “fortuna critica” mas apenas um roteiro - à guisa de introdução a este trabalho. Ele se origina na tradução das *Vidas*, atividade que constitui, necessariamente, para todos os que nela se aventuram, ocasião preciosa de pesquisa e reflexão sobre as fontes da historia da arte - a chamada literatura artística. A tradução dos textos italianos do século XVI é um trabalho repleto de riscos, no qual é necessária atenção constante ao emprego de cada termo. Trata-se de um momento histórico em que as palavras estão em constante movimento entre diferentes âmbitos, sendo imbuídas de novos significados neste transito, passando muitas vezes de um significado poético a um significado técnico no campo da nascente teoria das artes⁹.

⁸ Sobre a Vida do Cellini (Vasari-Milanesi, VII,p.623), Milanesi comenta em nota elogiosa que “*Vasari parla di Benvenuto coll'imparzialità degna d'uno storico, e da'suoi scritti niuno può accorgersi che tra loro ci fosse amarezza*”.

⁹ A este respeito, v. o estudo de R. Le Mollé, sobre “la signification très mobile, très fluctuante de ces mêmes termes employés dans des environnements sémantiques toujours un peu différents, si bien que les mots n'ont jamais exactement la même signification. (...) le lexique vasarien est extrêmement différencié, qu'il vibre des connotations très fines et que les jugements, les idées, les sentiments de l'auteur expriment toute la subtilité des leurs nuances bien davantage au niveau de ces modulations sémantiques que dans des phrases bien articulées.” in *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les “Vite”*, ed. Ellug, Bordeaux, 1989, p. 6. Para o estudo da nascente teoria da arte cfr. L.Mendelsohn, - *Paragoni. Benedetto Varchi's “Due Lezioni” and the Cinquecento Art Theory*, UMI Research Press, Studies in the Fine Arts: Art Theory, 1978,p.xviii-xix. Instrumento inestimável são os volumes

De particular interesse as “*Due Lezioni*” de Benedetto Varchi, duas conferências nas quais o filósofo se detém, primeiramente, sobre o vocabulário empregado por Michelangelo no célebre soneto “non ha l'ottimo artista” a fim de descrever a criação artística, e prossegue, na segunda lição, *Della maggioranza delle arti*, com a disputa pela primazia entre as artes. Esta constitui ocasião de definição e distinção entre as diferentes artes¹⁰, um marco importante no processo de legitimação das artes visuais e dos artistas em âmbito acadêmico.

Nas várias partes que compõem “*As Vidas dos mais excelentes....*” encontramos as marcas das idéias vigentes e os rastros de uma teoria das artes que ia se articulando. A começar pelo *Proemio di tutta l'opera* - introdução geral sobre o valor de cada uma das diferentes artes e da capacidade de seus artistas -, diretamente referido à segunda das *Due lezioni* de Benedetto Varchi, até a definição da disciplina do desenho, com sua dupla natureza mental e física, passando pelas idéias de imitação, tanto da natureza, quanto da antiguidade. Inevitável portanto para a leitura crítica do livro, e melhor abordagem das biografias, nos determos nos proêmios – nos limitaremos sobretudo ao primeiro - , assim como nas dedicatórias que ajudam a situar a originalidade do livro e evidenciar as questões especialmente sentidas na época.

A partir dos Congressos Internacionais dos anos 50, 70 e 80, o livro das *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* foi sempre menos considerado de maneira episódica e instrumental, e sempre mais objeto de uma abordagem abrangente que problematizou o texto em função da múltipla personalidade do autor e

organizados por Paola Barocchi reunindo textos de outro modo dificilmente consultáveis, *Scritti D'Arte del Cinquecento (org.)* Milano – Napoli, 1971-77; *Trattati d'Arte del Cinquecento*, III vol., 1960

¹⁰ B.Varchi, *Due lezioni* Firenze, in *Trattati D'Arte del Cinquecento* (ed P. Barocchi), Florença, 1960, I. Tb Barocchi, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, op.cit.,1998, traz a Segunda lição, “Della maggioranza delle arti”, junto com as cartas dos artistas,

das características do ambiente em que foi gerado. Para tanto, além da publicação da correspondência vasariana, e do estudo sistemático dos documentos referidos ao autor, foi de fundamental importância para a crítica, a edição das *Vidas* com as redações de 1550 e 1568 confrontadas - realização notável de Rosanna Bettarini e Paola Barocchi publicada a partir de meados dos anos '60 até 1987. Projeto já acalentado por Julius Von Schlosser, e em seguida por Karl Frey, sua materialidade possibilitou uma leitura de tipo diverso a partir do confronto das diferenças substanciais entre a primeira e a segunda edição, resultando na percepção de problemas que deram origem a uma nova geração de pesquisas.

Por sua imensa complexidade, o livro de Giorgio Vasari passou a ser considerado sempre mais um núcleo de estudos do qual se irradiam pesquisas de história e historiografia da arte, de história dos artistas, história do colecionismo, da história da literatura, da lingüística e do vocabulário artístico, além de história social e política, devido à atuação do autor na invenção de formas e imagens que serviram à legitimação da monarquia absoluta de Cosimo I Medici. Na leitura crítica das *Vidas*, tornou-se sempre menos possível cindir a personalidade do historiador e crítico, da atuação como artista e empresário.

Esta consideração, que acreditávamos óbvia e banal, foi explicitamente contestada pela mais recente monografia sobre as *Vidas* que tem por título *Giorgio Vasari storico e critico*, historiador e crítico, publicado em Florença, com patrocínio da Universidade de Turim, em 2006, pela Olschki, editora que é quase um mito para quem se dedica aos estudos do Renascimento. No livro, os autores Mario Pozzi e Filippo Mattiotta propõem a cisão do crítico e historiador em relação à sua arte e atuação como artista, pois essa, segundo afirmam, o próprio Vasari, como crítico, condenaria:

“É embaraçoso somente que Vasari pintor às vezes se abandone ao maneirismo, ao trabalho de expediente, em suma, realize pinturas que ele mesmo a rigor teria tido que

condenar (...)nós, aqui, nos ocuparemos somente do critico e do historiador, jamais do pintor.”

“Imbarazza solamente il fatto che il Vasari pittore a volte si abbandoni alla maniera, lavori di pratica, insomma realizzi dipinti che egli stesso a rigore avrebbe dovuto condannare (...) noi qui ci occuperemmo solo del critico e dello storico, mai del pittore”¹¹

Não nos é dado saber qual a fonte que autoriza os autores a essa tomada de posição. A fama e o sucesso de Vasari em seu tempo foi devida sobretudo a sua atuação como artista e sabemos o quanto esta era motivo de orgulho e satisfação para o autor d’*As Vidas*, sentimentos registrados em passagens ao longo de todo o livro, bem como em sua correspondência¹². Podemos observar que, não obstante os avanços, o nível de arbítrio da critica permanece grande. Para a história, assim como para a arte, a noção de progresso parece inadequada e de difícil aplicação. Apesar do conhecimento e análise de tantos documentos, do cansaço de tantos estudos, às vezes parece que as chamadas conquistas não se consolidam e dificilmente se estabelece uma nova compreensão, um solo comum a partir do qual somar esforços.

Não pensávamos que ainda fosse possível esse tipo de pudor neo-classicista em relação ao maneirista Vasari, a ponto de desconsiderar o testemunho do autor na conclusão da edição de 1550 onde ele atesta a identidade entre sua linguagem e sua experiência de pintor: “... *io ho scritto come pittore e nella lingua che io parlo*” (escrevi como pintor e na língua que falo) - afirma, estabelecendo a própria diferença em relação aos literatos que escreviam sobre arte. Cientes da importância que revestia a questão da língua, a importância dos debates em curso sobre a expressão vernácula, escrita e falada, esta afirmação do autor não nos parece que possa ser considerada retórica ou de pouco valor, nem mesmo deixada de lado pela critica vasariana.

¹¹ M.Pozzi e F.Mattioda, *Giorgio Vasari Storico e critico*, ed. Olschki, Florença, 2006, p.XVIII

¹² Citamos a titulo de exemplo a carta de Vasari a Vincenzo Borghini sobre suas pinturas no Vaticano dizendo que as obras dos mestres do passado tinham ficado “cegas”diante das suas. Milanesi, VIII, carta CCL, p.498

Apesar de ser artista de singular formação literária¹³, e de ter contado para a edição de seu livro com a colaboração e revisão de literatos que pertenciam a Academia Florentina, a reivindicação de Vasari de uma língua própria aos artistas caminha *pari passu* com sua afirmação da identidade do artista moderno, digno do louvor e das biografias que a eles dedica. A este respeito é interessante a revelação do autor - no âmbito da narrativa sobre o surgimento d'*As Vidas* em casa do cardeal Farnese¹⁴ -, sobre os primeiros encontros com os letrados, quando mostrava suas anotações ao Caro, Molza e Tolomei: na ocasião pensava em completá-las e entregá-las a um deles para, depois de “revistas e organizadas, fazê-las publicar sob outro nome que o meu.”¹⁵ Passagem eloqüente do processo de legitimação do autor-pintor no contato com os letrados e da aprovação por estes da sua “historia escrita em linguagem falada”.

A leitura crítica do texto vasariano - e tanto mais a tradução, como observávamos acima -, pressupõe a análise do vocabulário do autor, a pesquisa das fontes literárias que possibilitem o esclarecimento da terminologia por ele empregada, a distinção das diferentes conotações segundo o período ao qual se refere ou as circunstâncias em que surge, a posição do vocábulo na frase, a proximidade deste ou daquele outro adjetivo que lhe altera o sentido; adjetivos que, no mais das vezes, não são apenas adjetivos mas conceitos relativos a determinada teoria e prática artísticas, cujo vocabulário crítico ainda estava em formação.

Roland Le Mollé em seu “*Vocabulaire de la critique d’art dans les Vie*”, seleciona dez palavras especialmente freqüentes no texto vasariano: *unione, chiaro scuro, luce e lume, tavola, quadro, mórbido bizzarro, capriccio, imitazione*¹⁶, para com elas tentar penetrar nos “aglomerados semânticos das quais elas participam”. A seleção é feita

¹³ J.von Schlosser, chama atenção para a importância da formação humanística do autor nos seus escritos. In *La letteratura artistica*, La Nuova Italia, Firenze, 1935, 1996, p.290

¹⁴ Vasari-Milanesi, p.682

¹⁵ “...risolutomi, finalmente, vi misi mano con intenzione, finita che fusse, di darla a uno di loro, che, rivedutola ed acconcia, la mandasse fuori sotto altro nome che il mio”. Vasari-Milanesi, VII, p.682. A passagem deixa transparecer o processo de legitimação do autor-pintor no contato com os letrados e a aprovação da sua historia escrita em linguagem falada.

¹⁶ R.Le Mollé, Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d’art dans les “Vite”, ed. Ellug, Bordeaux, 1989, p.15

segundo uma tentativa de separação entre o “vocabulário teórico”, representado pelo termo “imitazione”, o “vocabulário crítico”, representado pelos termos “bizzarro, capriccio, morbido e unione” e o “vocabulário do artista” para o qual foram selecionados os termos “luce, lume, chiaro scuro” e dois termos do vocabulário do artesão “tavola e quadro”.

O meritório exercício de análise, ainda que não seja totalmente esclarecedor, é útil exploração do universo semântico ao qual pertencem. Uma vez que, não obstante a oscilação de significado dos termos empregados, observa o estudioso francês, as palavras adotadas por Vasari possuíam um peso. A este propósito, o próprio autor afirma, no final da edição Torrentiniana, que, ao confiar a revisão do texto a outros, para que cuidassem das questões de ortografia e gramática, o fez com toda a confiança, mas proibiu-os de intervir na exatidão semântica: *“pur che i sensi non si alterasino et il contenuto delle parole ancora che fosse male intessuto, non si mutasse.”*¹⁷ (Contanto que os sentidos não fossem alterados e o conteúdo das palavras ainda que mal urdido não fosse mudado) – escreve ele insistindo na especificidade da sua linguagem e das idéias que exprimia sobre arte.

Para aprofundar a compreensão das gamas semânticas em jogo no texto vasariano percebe-se a importância da análise da fortuna crítica dos termos, o confronto com fontes anteriores e contemporâneas, de modo a compreender as inovações, as concordâncias, as divergências. Neste sentido as duas coletâneas de fontes publicadas por Paola Barocchi, com três volumes cada uma, *“Trattati d’Arte del Cinquecento”* e *“Scritti d’Arte del Cinquecento”*, são instrumentos de trabalho inestimáveis que põe à disposição do estudioso textos que, no mais das vezes, são de difícil acesso. Analogamente, o índice analítico da mencionada edição, com as redações de 1550 e 1568 das *Vidas*, feito pela eminente estudiosa, é uma ferramenta preciosa onde ela

¹⁷ G.Vasari, *Conclusione dell’opera agli artefici e a’ lettori*, in *Le Vite de’ più ...*, 1550, ed. Einaudi, 1991, Vol. II, p.917

registra os nomes próprios, vocábulos técnicos e as palavras que constituem temas dos vários tratados ou que sejam significativos da cultura do autor. Barocchi define este como um índice temático e não lingüístico e, no primeiro volume desta extraordinária edição das *Vidas*, anunciava um glossário lingüístico ao final do processo, aos cuidados de Rosanna Bettarini, jamais publicado¹⁸.

A inexistência de um léxico vasariano é algo de incrível dado o numero de séculos que os estudiosos tem clamado por um. Desde as cobranças feitas a Filippo Baldinucci, culpado de ignorar a terminologia vasariana em seu *Vocabulario delle arti del disegno* de 1681, o qual seria, em tal caso, decerto muito mais rico¹⁹. Para o trabalho de tradução, tanto mais, a existência de um glossário seria inestimável. Ainda que fosse sucinto - incipiente em relação a real dimensão enciclopédica de um tal trabalho -, dedicado, em parte, ao vocabulário técnico, de significado mais estável, e, em parte, ao vocabulário critico, cujas palavras oscilam e quase nunca tem o mesmo significado: *vago, capriccioso, leggiadro, morbido, facile, difficile, terribile....*

No prefacio aos seus *Studi Vasariani* de 1984, Paola Barocchi, recorda com ironia o comentário de um colega no Congresso do IV centenário de publicação das *Vidas* em 1950, dizendo que não sabia o que ainda havia para estudar de Vasari. A estudiosa comenta a grande guinada que os estudos deram desde então, tendo vivido um novo inicio a partir daquela data.

Em 1980, no âmbito da grande mostra “*Os Medici e la Toscana del ‘500*”, ficou evidente o papel crucial tido por Vasari na ideação e promoção da política cultural que

¹⁸ G.Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P.Barocchi, Commento, I, Firenze 1966, pp.IX-XLV.

¹⁹ “...se Baldinucci, che ci diede quel così scarso Vocabulario toscano delle arti del disegno, lo avesse lavorato sulle Vite del Vasari, qual copiosa messe di termini non ci avrebbe egli dato?” Tommazo Temanza, arquiteto veneziano, amigo de Miliza e Algarotti, intelectual de prestígio que revaloriza Vasari em carta a Bottari 30/XI/1759, cit. In P.Barocchi, *Premessa al Commento secolare del Vite*, op.cit.p.8

consolidou o domínio da família Medici. Tal reconhecimento resultou no ano seguinte nas iniciativas do Simpósio “*Giorgio Vasari: Tra Decorazione Ambientale e Storiografia artistica*” - cujo livro sai somente 1985 - e nas duas exposições aretinas, uma na igreja de San Francesco, que reunia a produção artística do nosso autor e seus contemporâneos, e outra na Casa Vasari, que expunha documentos, cartas, manuscritos, muitos deles inéditos, resultando no catálogo *Principi letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*. A oportunidade de confrontar documentos sobre a gestação das duas diferentes edições das *Vidas* foi ocasião extremamente fértil e impulso qualitativo para os estudos que vieram depois. As monografias de Roland Le Mollé, *Giorgio Vasari, l’homme des Medicis* (1995) e a de Patrícia Rubin, *Giorgio Vasari Art and History* (1995), Leon Satkowski, *Giorgio Vasari: architect and courtier* (1993) para citar apenas três trabalhos de cunho mais abrangente que reconhecem tal dívida. As iniciativas não apenas consentiram uma nova visão do contexto do mecenato Medici mas foram o estímulo para as novas pesquisas documentais sobre os personagens e episódios relacionados à concepção de uma obra extraordinária como as *Vidas*.

Hoje as pesquisas vasarianas se dedicam ao mapeamento da cultura romana e florentina do século XVI, mais capilarmente a partir das Academias que se formam nos anos '30 e '40: quem eram os protagonistas, quais interesses os uniam e qual influência tiveram sobre a forma e o método das *Vidas*. Indaga-se sobre o tipo de influência exercida direta ou indiretamente por figuras como Pietro Bembo, Paolo Giovio, Benedetto Varchi, Pier Vettori, Vincenzo Borghini, exímio filólogo e principal colaborador de Vasari, para citar apenas alguns, cuja cultura e atuação tem sido objeto de estudos. As pesquisas incluem, necessariamente, a análise das leituras que tais letrados faziam dos clássicos, Aristóteles e Platão, Plínio, Cícero, Horácio, Quintiliano, e de que maneira eles teriam sido mediadores das mesmas: tanto para as idéias que orientam Vasari, como para a estruturação do texto vasariano.

As recentes pesquisas sobre a figura de Vincenzo Borghini, Prior do *Ospedale degli Innocenti*, orfanato dos expostos de Florença, tem trazido informações inéditas sobre esta figura crucial no panorama intelectual da época, descuidada pela critica durante décadas. Filólogo ligadíssimo ao Vasari, muito ativo na idealização dos programas iconográficos para Cosimo I, o reverendo Borghini foi também membro fundador e lugar-tenente da Academia das Artes do Desenho, cujo pensamento e atuação nos traz reflexões interessantes com novas possibilidades de compreensão das *Vidas*.

Em trabalho de 2002, na Universidade de Roma - La Sapienza, a partir da leitura do manuscrito *Una Selva di Notizie* de Borghini²⁰, eu mesma identifiquei o papel determinante das idéias do filólogo sobre a arquitetura – que deixava de ser “a principal e mais nobre”, conforme o dizer de Benedetto Varchi, seguido por Vasari na primeira edição - na alteração do titulo da edição de 1568. Em seu opúsculo, Borghini atribuía à arquitetura papel inferior em relação à Pintura e Escultura, posição oposta à preeminência comumente aceita por todos - de Varchi a Vasari e Vincenzo Danti – ainda que dúvidas já se insinuassem, apesar da ausência de uma clara formulação.

O título da edição Giuntina, “*As Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*”, passava de modo deliberado os arquitetos da primeira para a última posição. Segundo a lógica do “paragone” e da precedência, o fato possui significado inequívoco: ao atribuir diferente posição, atribuía-se outro valor para a arquitetura na hierarquia entre as artes. Mudanças neste sentido são disseminadas nas paginas da segunda edição, inseridas até mesmo na *Vida de Brunelleschi*, paradigma do novo *status* do artista, exemplar em relação aos arquitetos, e em outras passagens significativas da edição de 1568.

²⁰ Borghini Vincenzo, *Una Selva di Notizie*, (1564) Kunsthistorisches Institut in Florenz (Max-Planck-Institut), manuscrito K 783 (16), Inv.n.r.: 60765, fasc. a, f. 16; publicado pela primeira vez por P.Barocchi in *Un’augurio a Raffaello Mattioli* (introdução e notas), Florença, 1970. A estudiosa identifica no manuscrito o texto mencionado por Borghini, em carta a Vasari de agosto de 1564, depois das polemicas sobre a hierarquia entre as artes que envolveram o funeral de Michelangelo, e considera a influencia das idéias de Dom Vincenzo aqui expostas sobre algumas mudanças, principalmente quanto ao confronto Michelangelo e Rafael, na segunda edição.

A este trabalho critico inédito sobre as mudanças do valor artístico da arquitetura entre as duas redações das *Vidas*, dei prosseguimento no mestrado na Universidade de Campinas, sob orientação do prof. Luiz Marques. A continuidade das pesquisas nesta direção - objeto inicial do meu projeto de doutorado - demonstrou a fertilidade das intuições presentes já naquele trabalho que levantava a problemática da arquitetura em meados do século XVI: a disciplina que havia sido a vanguarda da renovação das artes no século XV passa a ser vista em meados do XVI, em particular em Florença, no seu aspecto de ofício técnico, repertório de regras codificadas.

A questão da arquitetura envolve problemas filosóficos para a legitimação das artes e sua nascente teoria. Apesar disso, a problemática a ela ligada nas páginas vasarianas tem sido negligenciada pela crítica do século XX, mesmo a mais sofisticada, que parece tê-la relegado ao status epistemológico de “notas de rodapé”. Este foi o destino dado por Barocchi às considerações de V.Borghini sobre arquitetura ao publicar o manuscrito de *Una Selva di Notizie*²¹, acima mencionado, deixando de lado a importante mudança crítica em relação à arquitetura que ocorre naqueles anos no ambiente do aretino. Condição que fez passarem despercebidas as teses do Prior nos estudos posteriores sobre Vasari Arquiteto, entre os quais citamos a monografia de Claudia Conforti, que indica a influência das idéias de Borghini sobre arquitetura no sentido oposto das afirmações feitas por ele no texto!²² Os estudiosos se atêm as palavras de Vasari no final do *Proemio* sem problematizá-las:

²¹ V. Nota anterior. Na publicação, a estudiosa relegou as opiniões de Borghini sobre arquitetura às notas de rodapé. As objeções de Borghini à hierarquia consolidada não foram analisadas e a idéia da superioridade da arquitetura como sendo cara a Vasari continuou a ser repetida nas monografias sobre o aretino entre as quais citamos, C.Conforti, *Vasari Architetto*, obra completa, ed. Elekta, 2001. A estudiosa chega mesmo a indicar o papel de Borghini como decisivo para as ideias de V.sobre a superioridade da arquitetura – o contrário do afirmado por Don Vincenzo; Analogamente L.Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and the Cinquecento Art Theory*, op.cit.1982, trata as posições de Varchi sobre arquitetura, arte posta por ele no topo da hierarquia, de maneira marginal, nas notas de rodapé.

²² C.Conforti diz que V. justifica a topografia narrativa das *Vidas* “ecoando as argumentações do amigo e acadêmico (sic) Vincenzo Borghini”. op.cit.,p.10

“Cominceremmo adunque da l’Architettura come la più universale e più necessaria et utile agli uomini et al servizio et ornamento della quale sono l’altre due”/

“Começaremos então pela arquitetura por ser esta a mais universal e mais necessária e útil aos homens, a serviço e ornamento da qual estão as outras duas”.

Na busca de melhor focalizar a questão, sublinhamos, primeiramente, o lugar ocupado pela arquitetura nas *Duas Lições* de Varchi, para evidenciar o problema da diferente avaliação a que é submetida a outrora “mais nobre das artes” no opúsculo de Borghini *Una Selva di Notizie*. Esta constatação é passo importante para registrar as incertezas sobre a admissão da disciplina nos estatutos da *Accademia delle Arti del Disegno*; os problemas ligados à formação e ao exercício da profissão em meados do século. Como se sabe, Giorgio Vasari não é e nem pretende ser um teórico. Suas idéias estão sujeitas às correntes intelectuais da época que se manifestam no texto e estão disseminadas nas diferentes biografias. Com o intuito de focalizar os aspectos problemáticos da posição da arquitetura no cenário florentino, prosseguimos também no trabalho de tradução das *Vidas* de alguns arquitetos. Aqui apresentamos as traduções anotadas das *Vidas* de Leon Battista Alberti, Francesco di Giorgio Martini e Baccio D’Agnolo, caracterizadas, cada uma, por diferentes problemáticas²³, acompanhadas de comentário e bibliografia específica. (v. apêndice, I,II,III)

Como dizíamos, tem havido um pulular de novos estudos sobre a relevante figura do frei beneditino e o ambiente intelectual no qual surgiu o livro de Giorgio Vasari. Particularmente iluminantes tem sido, a meu ver, as publicações do *Comitato di Studi Vincenzo Borghini* e os trabalhos de Eliana Carrara, Silvia Ginsburg, Anna Fubini Leuzzi, Riccardo Drusi, Rick Scorza, entre outros que hoje indagam sobre a influencia que os métodos da filologia teriam exercitado na época, servindo de modelo para a

²³ Além da tradução e comentário da Vida de Bramante, por mim tratada em trabalho anterior, traduzimos também a *Vida de Baldassare Peruzzi*, *Vida do Cronaca*, e a dos trezentistas Andrea Orcagna, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti. Por sua importância para o ambiente vasariano, traduzi também o “Trattato delle Perfette Proporzioni” (1567) de Vincenzo Danti.

historia, para a historia da língua e para a historia da arte. Faço referência especialmente ao catalogo da exposição e aos atos do congresso *Vincenzo Borghini, Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I* e do congresso *Testi, Immagini e filologia nel XVI secolo* publicados respectivamente em 2005 e 2007. Neste ultimo, o trabalho capilar de Silvia Ginsburg coloca de maneira convincente o papel decisivo de Borghini - amplamente documentado na segunda edição – na elaboração das idéias que teriam orientado o nosso autor desde a primeira edição.

Mal comparando, o volume dos estudos que hoje envolvem a exegese vasariana e condicionam a nossa tradução e análise critica se aproxima dos esforços necessários aos estudiosos do século XV e XVI, reunidos em torno da tradução do *De Architectura* de Vitruvio, cuja interpretação, tradução do latim e comentário, como se sabe, foi objeto de intensa colaboração de literatos, antiquários, arquitetos e artistas, com o ambicioso objetivo comum de compreender melhor a civilização clássica.

Felizmente, no nosso caso não se trata de tirar da leitura e tradução de Vasari um modelo estético como ocorria em relação a Vitruvio. Mas nosso objetivo de melhor compreensão do livro, da historia do Renascimento e da historiografia da arte do período, que acompanha de modo imprescindível o trabalho de tradução, permanece um objetivo ambicioso, ainda que mais prosaico do que criar um modelo de vida e de arte como ocorria aos nossos ilustres antepassados.

Nos últimos anos, o sucesso dos livros de Paul Barolsky nos EUA – *Michelangelo's nose, Why Monalisa Smiles*, etc – resultou em considerável influencia sobre novos estudiosos que lhe dedicaram um Congresso de trabalhos inspirados por sua abordagem das *Vidas*, com o titulo *Reading Vasari*, publicado em 2005. Barolsky escreve de maneira erudita e sedutora explorando em seus textos os aspectos ficcionais da narrativa vasariana, sublinhando o brilho e o humor (*the wit and humour*)

das mesmas – como ele diz -, entre outras características que, no seu entender, fazem do nosso Aretino um grande escritor. Em sua análise, o professor americano diz que os erros históricos de Vasari são na verdade ficção, meros expedientes literários urdidos pelo autor das *Vidas* com o intuito de traçar o perfil deste ou daquele artista, das características da sua arte, e de tornar mais expressiva certas idéias. Barolsky aproveita para rir de historiadores de fama, apontando ocasiões em que mesmo os mais célebres teriam tomado ao pé da letra as histórias inventadas por Vasari²⁴.

No congresso acima mencionado o título das comunicações pode dar uma idéia do tipo de pesquisa: *The fun of reading Vasari*, de autoria do próprio Barolsky, *Michelangelo haha*, *Vasari's Mothers*, *Vasari's Woman*, leituras que buscam identificar tipos literários e aspectos pitorescos do livro, estratégia que, de certo modo, lembra os interesses da primeira metade do século XX, quando seccionavam o autor aretino segundo públicos e gostos diferentes, como se fosse um escritor de contos, e publicavam: *Il Vasari aneddotico: fantasie e bizzarie degli artisti tratte dalle Vite*, Roma, 1947; ou mesmo um século antes, em 1859, como fazia Carlo Milanesi, irmão do célebre Gaetano, que publica *Capricci e aneddoti di artisti estratti dalle Vite*, destino que resta às *Vidas* se destituídas de importância histórica.

Entre os principais seguidores de Barolsky, a publicação de David Cast “*The delight of art: Giorgio Vasari and the traditions of the humanist discourse*”(2009), revela nova atenção da Universidade americana que andava esquecida do artista e escritor aretino desde a monografia de Patricia Lee Rubin (1995) e da publicação em 1998 das atas do congresso *Vasari's Florence*, organizado em 1992 por Philip Jacks, em Yale. O livro de Cast focaliza em *delight*, o deleite - outra palavra que assume vários significados no texto vasariano – o terreno de subjetividade necessária à apreciação da arte, o espaço semântico no qual ordem social e cultural se encontravam. Mas o trabalho em questão,

²⁴ P.Barolsky, “*Why Monalisa Smiles and other tales by Vasari*”, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1991e tb, Idem, *Michelangelo's Nose. A Myth and its maker*, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania, 1990.

que Cast já havia proposto de forma embrionária no mencionado Congresso *Reading Vasari*, baseia sua análise de nuances linguísticas do século XVI, de termos que em italiano possuem uma imensa gama de significados, em traduções para o inglês, sem nem mesmo o confronto com a língua original, tornando difícil, com tal método, qualquer consequência relevante do ponto de vista hermenêutico.

Ao lado da mitificação de Vasari como autor literário, esta vertente de estudos nega-lhe o papel de historiador. Nas palavras de Barolsky, o aretino é louvado como “escritor extraordinário cuja qualidade nenhum historiador das passadas gerações teria aproximado” – “de Panofky a Chastel e Roberto Longhi”, segundo o autor. Nos parece reler Gaetano Milanesi que se refere ao aretino como “*scrittore bellissimo, raccontatore piacevole, mirabile nelle descrizioni*” e outros positivistas que exaltavam o escritor incomparável para descartar o historiador, culpado de muitos erros. Ou mesmo Jacob Burckhardt, que reserva às *Vidas* o lugar epistemológico de “leitura refrescante”. Os escritos de Barolsky tiveram inicialmente o mérito de sublinhar a tradição literária na qual se inscreve Vasari – não foi o primeiro nem o único estudioso a fazê-lo - e de desmascarar a gravidade com que certos estudiosos lêem o livro, como fosse obra contemporânea de história, convidando a um exercício de maior acuidade crítica. Mas o tratamento das *Vidas* como mero exercício literário comprometeu, no nosso entender, o alcance crítico de sua leitura.

A questão da escrita da história – que atinge as *Vidas* diretamente - era tratada com grande seriedade pela Academia Florentina e considerada estratégica para a afirmação da antiguidade do ducado da Toscana. Era muito sentida por Cosimo, que mantinha às suas expensas vários historiadores empenhados na pesquisa da história florentina, como fonte de legitimidade ao seu domínio.²⁵ Ao considerarmos as palavras de Vasari na conclusão da edição Torrentiniana, constatamos que tal pseudo-elogio, alardeado

²⁵ R.J. William's, *Vincenzo Borghini and Vasari's Lives*, Princeton University, Ann Harbour, 1989, (tese.cópia datilografada),p.42ss.

por Barolsky e Cia., teria parecido ao próprio autor como somente outra maneira de desmerecer seus esforços:

*“E mi sono ingegnato per questo efetto con ogni diligenza possibile verificare le cose dubbiose, con più riscontri, e registrare a ciascuno artefice nella sua vita quelle cose che elli hanno fatte. Pigliando nientedimeno i ricordi e gli scritti da persone degne di fede, e col parere e consiglio sempre degli artefici più antichi che hanno avuto notizia delle opere e quasi le hanno vedute fare”.*²⁶

(E por tal razão me engenhei com todo o zelo possível a verificar as coisas duvidosas, com vários confrontos, e a registrar na vida de cada artífice as coisas que fez. Tomando para tanto nada menos do que as recordações e escritos das pessoas dignas de fé e sempre com parecer e conselho dos artífices mais antigos que tiveram noticia das obras e quase as viram fazer.)

Sabemos que o resultado não corresponde plenamente à intenção do autor e que, numerosas vezes, há o registro de obras fundamentais de um artista na *Vida* de outro. Um exemplo é a *Galatea* de Rafael, mencionada na biografia de Baldassare Peruzzi e de Sebastiano Del Piombo e não na do próprio Rafael; além de outras incongruências cuja observação deu lugar a certa moda em negar a Vasari a autoria das *Vidas*. Ou da maior parte delas. E assim temos, por um lado, a desconstrução da identidade de Vasari como historiador e sua mitificação como autor literário, por outro, temos a desconstrução da sua identidade de autor cujo nome estaria no frontispício do livro somente para dar prestígio e legitimidade ao conteúdo.

Charles Hope, diretor do Warburg Institute de Londres, é, como mencionamos, o mais importante integrante dessa posição. Entre seus argumentos, o professor inglês aponta a falta de coerência estilística, a imprecisão de dados sobre artistas que Vasari deveria conhecer bem, a precisão sobre obras que ele não deveria conhecer, o fato do texto, algumas vezes, se referir a Vasari na terceira pessoa. Acima de tudo, Hope assinala a incipiência crítica da carta de Vasari a Benedetto Varchi no âmbito da celebre enquête

²⁶ G.Vasari, *Agli artefici e ai lettori* (1550), ed. Einaudi, Vol.II,p.916; o conteúdo deste epílogo, sugerido por V.Borghini em carta 24/1/1550 (cfr.*Il Carteggio di Borghini,I (1541-1552)*, ed.S.P.E.S, Florença, 2001, K.Frey,1923-1930,I,p.253), é reenviado por Vasari a Borghini depois de escrito pedindo-lhe que o corrija e acrescente o que considerar necessário (antes de 22/2/1550,Idem, Borghini,p.302; Frey,p.257; Milanese, 1906,p.475)

sobre a *Disputa entre as artes*, argumentando que, alguém que escreve aquela carta em 1547, não poderia escrever dali a dois anos os três sofisticados *Proemios* das Vidas.

Protagonista de conferencia sobre o assunto na Universidade de Roma e na Universidade Pisa em 2002, o professor de Oxford, anunciou um livro que por ora não se viu, ainda que a conferência tenha sido publicada em uma coletânea de ensaios sobre a questão da autoria múltipla na literatura clássica, pela Universidade de Pisa em 2005²⁷. Para comprovar a impossibilidade da autoria vasariana, Hope toma ao pé da letra a narração da autobiografia onde Vasari aponta como data inicial para a obra o célebre jantar em casa do Cardeal Farnese em 1546²⁸. Tal data, como é sabido, não se repete nas afirmações de Vasari ao se referir à preparação do livro que ele indica como fruto de duro trabalho: “não a fadiga de dois meses mas de dez anos / *non le fatiche di due mesi ma di dieci anni*”²⁹. O estudioso inglês é especialista em Ticiano e outros artistas venetos, objeto de biografias facciosas por parte de Vasari, fato que poderia explicar parcialmente sua hostilidade e veemência contra o aretino. O professor de Oxford se deixa levar a comparações de cunho pouco científico e aceita a discutibilíssima data de 1546³⁰ como quem estabelece o inicio de uma competição, ignorando toda a literatura a respeito, passando a medir a capacidade de Vasari em relação a seus próprios alunos, os quais, segundo ele, sendo imensamente mais capazes do que o aretino, não teriam conseguido escrever em tão breve tempo aquele numero de paginas mesmo com computadores!

²⁷ Conferencia pronunciada na Universidade de Pisa e na Universidade de Roma em 2002/2003. C.Hope, *Le Vite vasariane: un esempio di autore multiplo*. Ed. a cura di Anna Santoni, 2005

²⁸ Vasari-Milanesi, VII,p.683.

²⁹ Vasari, Roma, 8 março 1550 a Cosimo em Pisa, in Frey I, op.cit., CXXXI, p.270; Na “*Conclusione agli artefici et ai lettori*” (1550), falando sobre o perido de elaboração da obra ele diz: “*ancora che com somma fatica mia e spesa e disaggio, nel cercare minutamente dieci anni tutta l’Italia per i costumi, sepolcri et opere di quegli artefici de’quali ho descritto le Vite*”,ed.Einaudi,II,op.cit.p.916. Só assim foi possível apresentar a Anibal Caro uma prova do seu trabalho já no final de 1547, como resulta na célebre carta escrita pelo letrado do dia 11 de dezembro, “*m’havete dato la vita a farmi vedere parte del Commentario che avete scritto degli artefici del disegno...*”v. Milanesi, I, p.272

Mais complexo do que tais posições liquidatárias, é termos, hoje, ao lado da consciência da intrincada personalidade do autor que assina a obra, consciência da questão das diferentes colaborações, em certa medida documentada. Ou seja, à personalidade multifacetada do autor, soma-se a questão dos numerosos colaboradores do livro, à exemplo dos canteiros de obras arquitetônico-pictóricas que ele dirigia, alguns deles mencionados nas páginas das *Vidas*³¹. Como por exemplo na admissão:

A questão não é nova e com frequência se confundiu com a tentativa de atribuir os méritos das *Vidas* aos colaboradores de Vasari, tendência já presente entre contemporâneos rivais como, por exemplo, Benvenuto Cellini, que, diante do sucesso do livro, insinuava a autoria de Borghini nos versos “*Giorgio Vasari e il frate priore son uno solo anche se paiono due*”. A maledicência de Cellini foi tomada como testemunho e repetida por outros exegetas que a enriqueciam com as próprias interpretações ao se inteirarem de cartas e documentos que deixavam patente a colaboração de Dom Vincenzo, entre outros prelados. A celebrada erudição do frei beneditino e a grande amizade que os unia, junto a certo preconceito e desconfiança em relação à cultura literária do pintor-escritor, fizeram com que a existência de colaboradores – cujo papel foi muita vezes superdimensionado - fosse considerada algumas vezes como prova da limitada autoria de Vasari.

Este é o caso da colaboração do letrado Silvano Razzi, no âmbito da segunda edição, interpretada exageradamente por seu irmão, Dom Serafino, que escreveu, em 1588, que este “*tinha escrito a maior parte das Vidas / aveva esteso la maggior parte delle Vite*”³². Afirmação esta repetida acriticamente por alguns comentadores desde

³¹ “*tanta difficoltà, che più volte me ne sarei tolto giù per la disperazione, se i fedeli e i veri soccorsi de’ buoni amici (...) non mi avessero fatto buono animo e confortato a tirare avanti gagliardamente, con tutti quelli amorevoli aiuti che per loro si poteva, di advisi e di riscontri diversi di varie cose*” G. Vasari, *Conclusione agli artefici e ai lettori, Vite, II, 1550*.

³² Schlosser, 1964, op.cit., p.345; M.D. Davis, *Il testamento di Benedetto Varchi in Principi, letterati e artisti nelle carte*, 1985, op.cit., p.193

então. Alguns nomes são citados com gratidão pelo autor dentro do livro, como é o caso de Borghini e de frei Marco da Verona, por exemplo, entre outros, sendo um número impreciso mas certamente amplo mencionado por ele de maneira genérica nas dedicatórias. As resistências a tratar a questão de maneira sistemática e equilibrada parecem ainda dominantes. Na monografia *Giorgio Vasari Scrittore*, publicada em 1905³³, Scoti-Bertinelli já procurava identificar mãos diferentes na escritura das *Vidas* e apontava o importante papel tido por Vincenzo Borghini. Tal abordagem crítica foi então asperamente censurada pela escola filológica de Kallab e Von Schlosser que o liquidou como quem “estava sempre em busca de coisas estranhas” e afirmou que: “*a parte realmente não sua se reconhece com facilidade e é exteriormente distinta (...). Chegamos então a conclusão que As Vidas do Vasari devem ser consideradas como obra exclusivamente sua e pessoal*”³⁴. No catálogo da mencionada exposição documental de Arezzo, em 1981, Charles Davis³⁵ chamava a atenção favoravelmente para o fato do livro de Scoti-Bertinelli ser anterior à publicação da correspondência vasariana, a qual iria ainda revelar nos anos seguintes um número ainda maior de ajudantes. Passados quase trinta anos de tais considerações, muito se caminhou nesta direção mas o trabalho de Scoti-Bertinelli parece ser ainda algo por terminar.

Entre as contribuições mais significativas, *Vincenzo Borghini and Vasari's Lives* de Robert J. Williams (1989)³⁶, à distância de quase noventa anos, retomava a leitura das fontes borghinianas e de outros documentos nos arquivos florentinos. Williams identifica algumas cartas relativas a colaboração do reverendo Marco da Verona, a quem Vasari agradece no livro, como dissemos, e a utilização feita por ele das

³³ Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari Scrittore*, Pisa, Estratto degli annali della scuola normale di Pisa, Vol. XIX, 1905.

³⁴ J. von Schlosser, elenca as partes por ele consideradas resultado evidente de colaboração: “*le iscrizioni tombali della prima edizione che gli furono fornite da Annibal Caro, dall'Adriani, dal Segni e da altri, il capitolo di un amico, Cosimo Bartoli, sulle miniature di Attavante (2 edizione), la lettera dell'Adriani, un estratto di poca importaza sulla storia dell'arte di Plinio che fu introdotto senza nessuna organicità durante la stampa della II edizione prima della Vita del Beccafumi.*” *La letteratura artistica*, op.cit. p. 292-3

³⁵ Davis Charles, in *Principi, letterati ed artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Arezzo, settembre- novembre, 1981, Firenze, 1984. op.cit., p. 226-228

³⁶ Williams Richard Joseph, *Vincenzo Borghini and Vasari's Lives*, Princeton Univ., Ann Harbour, (diss. 1988), 1989, datilografado.

anotações de Borghini em viagens a Volterra, notícias que o aretino utiliza na segunda edição das *Vidas*, sintetizando-as e enriquecendo-as com apreciações críticas³⁷. No entanto, em relação à ampla documentação por ele levantada nos arquivos florentinos, Williams poderia ter avançado algo mais na análise do papel tido por Borghini já na primeira edição, e não apenas no âmbito mais seguro da segunda edição.

De maneira não muito diferente de Charles Hope, Thomas Fragenberg³⁸, a quem já nos referimos acima, deixando de examinar e discutir a longa tradição do debate, e de enfrentar a complexidade da questão, afirma que os proêmios que introduzem as três fases das *Vidas*, assim como as partes teóricas relativas às três artes, teriam sido escritos depois de pronto o livro e elaborados pelos revisores “censores” da Academia Florentina³⁹, Giovan Battista Gelli, Pierfrancesco Giambullari e Cosimo Bartoli. Assim como Hope, Fragenberg em suas deduções parece cobrar uma coerência extemporânea entre as varias partes do livro e de acordo com esta lógica - sediada em Oxford, como vimos –, que evidenciaria a falta de unidade da obra do pintor que escrevia nas horas vagas, deduzir que os responsáveis pela estrutura da obra, e verdadeiros autores da parte mais consistente em termos de teoria e historia da arte, teriam sido, na verdade, os tais revisores-funcionários da Academia Florentina. Papel especial é atribuído ao reverendo Cosimo Bartoli⁴⁰, apontado neste caso como um dos

³⁷ R.J.Williams, op.cit.,p.254-262

³⁸ Thomas Frangenberg, *Bartoli, Giambullari and the Prefaces to Vasari's Lives* (1550)in *Journal of the Warburg and Courtald Institutes*, LXV, 2002 (2003), pp.244-261

³⁹ Os censores da Academia eram eleitos periodicamente, sendo encarregados de controlar a forma e conteúdo das conferencias tidas em sua sede e das edições dos textos dos acadêmicos, impressas pelo Stampatore Ducale, Lorenzo Torrentino ou outro.

⁴⁰ Prelado do Battistero di San Giovanni desde 1540 (DBI,1964,p.561), Bartoli foi membro muito ativo da Academia Fiorentina autor de um livro de gramática e ortografia com o Giambullari, defensor das teses “aramaicas” de Gelli, traduziu e ilustrou o *De re edificatoria* de L.B.Alberti publicado no mesmo ano e com o mesmo editor das *Vidas* com frontispício desenhado por Vasari. Colaborou na revisão da primeira edição das *Vidas*. Colaborou na segunda edição com informações sobre o Camposanto de Pisa e sobre os artistas venetos pois, desde 1552, Cosimo I o havia transferido a Veneza. Na segunda edição, coube a Bartoli também solicitar informações sobre outros artistas do norte como, por exemplo, o Pordenone. Na correspondência não há vestígio de subserviência de Vasari em relação a ele, muito pelo contrário: “*Voi mi havete quase fatto perdere la vista a fatto* – lamenta Bartoli -: *che vi giuro a Dio, che sono stato in campo santo quasi sei hore et ho cacato sangue a legere quelle cosaccie che mi chiedete; et quelle che si son potute leggere vi si mandano in queste*”(17/4/1561). Desde de 1554, atuou como colaborador de Vasari no programa decorativo de Palazzo Vecchio onde foi aos poucos substituído por Vincenzo Borghini a partir de 1559.

maiores teóricos das artes do século XVI⁴¹. Nesta hipótese também, Vasari não passaria de um contador de anedotas.

Como dissemos, o trabalho de incontáveis pesquisas documentais tem esclarecido muitos aspectos da composição das *Vidas* sem negar a originalidade da obra nem desmerecer o papel do autor. Para o nosso estudo foi de fundamental importância examinar o papel da Academia Florentina na organização da cultura do principado. A análise das dinâmicas internas da Academia na década de '40, demonstram que os acadêmicos acima mencionados eram as principais autoridades em matéria de ortografia e gramática, como também de história, atuando conjuntamente na defesa das teses que apregoavam a origem autóctona de Florença. Os revisores das *Vidas* correspondem ao grupo de intelectuais mais próximo ao Duque, mas não eram exatamente “amigos” do autor, nem provavelmente compartilhavam de uma mesma visão da língua e da história, como poderemos observar⁴². Habitualmente elencados de modo indistinto, com Vincenzo Borghini misturado entre eles na revisão do livro, a correspondência demonstra, como veremos, que este último era o interlocutor de Vasari dentro do grupo, posto ali pelo autor como pessoa de sua confiança. Apesar de não ser membro da Academia Florentina⁴³, Borghini gozava de prestígio junto ao Duque.

Analisar as colaborações das quais se beneficiou o livro não significa discutir a autoria do texto nos termos de hoje, mas adquirir instrumentos para uma mais profunda análise crítica e contextual, prestando atenção interpretativa aos vários aspectos da elaboração do mesmo, marcada por inúmeros vícios. John Shearman aconselhava como única

⁴¹ Em novembro 2009 houve um Congresso Internacional de estudos em Mântua e em Florença, promovido conjuntamente pelo Kunsthistorisches Institut, a Fondazione Centro di Studi Leon Battista Alberti e a Villa I Tatti, sobre vários aspectos da atividade de Cosimo Bartoli. Não tivemos acesso ao conteúdo da comunicação de T. Fragenberg de título: “*Cosimo Bartoli as art theorist*”.

⁴² Para uma análise das idéias do grupo Lenzoni, Gelli, Giambullari, Bartoli, e do poder que detinham na *Accademia Fiorentina*, nos beneficiamos dos estudos sistemáticos de M. Plaisance, 1972, 1974, 1990, 2004.

⁴³ V. adiante. Borghini tinha prestígio junto a Lello Torelli e serve como intermediário nas negociações entre o Duque e o editor Giunti, antes da escolha de Lorenzo Torrentino como Impressor Ducal em 1546.

coisa a ser recomendada para apurar nosso instinto ao ler Vasari é *“think harder about his purposes as author, and as artist.”*⁴⁴ Hoje sabemos que isso é somente uma parte do programa.

⁴⁴ J. Shearman, *Giorgio Vasari and the Paragons of Art* in Vasari's Florence, Cambridge University Press, U.K., 1998, p.17

1. O contexto histórico

1.1 Florença, primeira metade do século XVI

“Ed era entrata [nel 1494] in Italia una fiamma ed uma peste che non solo mutò gli stati, ma e’ modi ancora del governargli ed e’ modi delle guerre...” Francesco Guicciardini, *Storie Fiorentine*, 1508-9

A morte de Lorenzo II Magnifico em abril de 1492, aos 43 anos, marca o fim da “época áurea” de domínio dos Medici, inaugurada com Cosimo, o Velho. Ou, ao menos, de um período que assim foi visto pela historiografia posterior, em tempos caracterizados por menor liberdade e maior instabilidade, que precisou do brilho desta imagem do passado para a consolidação de uma nova identidade florentina.

A sucessão de Lorenzo por seu filho Piero no governo de Florença, é marcada pela humilhação da cidade dois anos depois, diante da entrada triunfal do rei francês Carlos VIII⁴⁵. O fato odioso, prescipsita a necessidade de mudança existente na sociedade, sublinhando os contornos da crise interna e externa que o grande carisma e capacidade política do Magnífico haviam conciliado até então.

Por um lado, a manutenção do difícil equilíbrio entre o Imperador, o rei da França e o papado; por outro, a crise econômica devida à concorrência de Flandres na indústria têxtil, as dificuldades do comércio no Mediterrâneo depois da avançada turca e a Tomada de Constantinopla - questões que eclodem na ausência de um líder, pondo a nu o descontentamento popular. No sistema vigente, sob a aparência de república, as instituições eram apenas nominalmente as mesmas da antiga Comuna, esvaziadas, na prática, de suas funções originais. A necessidade de “renovação” que caracteriza o

⁴⁵ Carlos VIII (1470-1498) – da dinastia dos Valois - viajava acompanhado de um imponente exército com o qual se dirigia ao reino de Nápoles sobre cujo trono ele reclamava direito hereditário por parte de sua avó paterna, Maria Angiò (1404-1463).

renascimento em geral é sentida de maneira crescente nos diferentes ambientes de Florença⁴⁶.

A crise de 1494, que resulta na expulsão de Piero de Medici e família, é a primeira grande crise interna e externa a por em discussão a estrutura institucional do poder dos Medici, senhores de Florença. Ao longo dos Quatrocentos, desde Cosimo o velho, este haviam sido habituados a contar com gregários e amigos nos postos chave. A disputa pelo poder que se instaura, opõe os *Ottimati* e os *Popolari*. Mas o grito contra tirania dos Medici encontra sua principal voz e inspiração não nos líderes políticos, mas no líder religioso frei Girolamo Savonarola, um tribuno que arrasta multidões em suas pregações pela renovação, pela liberdade, pela reforma dos costumes e retomada dos valores religiosos.

Savonarola defendeu o governo popular e foi favorável à instituição do *Consiglio Grande*, a exemplo de Veneza, modelo que seria adotado pela nova Constituição como instrumento de mais ampla participação nos processos decisórios. A autoridade, no entanto, deveria ser posta sob o signo da religiosidade e da penitência. A nova Constituição republicana de dezembro 1494 institui, de fato, o *Consiglio Grande*, mas limitou o acesso a este seria limitado aos florentinos com “benefício”, isto é, aos cidadãos com mais 29 anos cujas famílias haviam pertencido aos antigos magistérios de Florença. Ainda que de modesta envergadura, a democratização satisfazia as camadas médias da burguesia.

No aspecto religioso e moral, as invectivas do frade Gerolamo Savonarola contra o papa Alexandre VI, Rodrigo Borgia - alvo costumeiro de seus sermões na catedral superlotada -, resultam na excomunhão e morte na fogueira do líder carismático, evento traumático encenado de modo espetacular ao centro da Piazza della Signoria, em 1498.

⁴⁶ R.von Albertini, *Firenze dalla Repubblica Principato. Storia e coscienza politica*, ed.Einaudi, 1955, 1995,p.3

Todavia, a pregação do frei dominicano, como se sabe, deitou raízes profundas na sociedade florentina. Não deixou indiferentes intelectuais importantes nem artistas de fama como Botticelli e Michelangelo. Este último trabalhou em prestigiosas iniciativas da Republica (1494-1512) liderada pelo *Gonfaloniere* Piero Soderini, chefe do governo que contava com Niccolò Macchiavelli entre os seus mais próximos colaboradores.

A deposição de Piero Soderini em 1512, pelas tropas de Carlos V, é marcada pelo retorno dos Medici ao poder em um regime que dura até 1527. Neste período, são eleitos dois papas da família Medici, Leão X (1513-1521) e Clemente VII (1523-1534), que deixam a cidade às ordens de Roma.

Depois da morte de Leão X, em dezembro de 1521, e da partida do cardeal Giulio de Medici para Roma - onde seria eleito papa com o nome de Clemente VII em novembro de 1523 -, o governo da cidade é entregue ao cardeal Silvio Passerini, na posição de tutor dos jovens herdeiros Alessandro (1510-1537), bisneto de Lorenzo II Magnífico, e Ippolito (1511-1535) neto do Magnífico.

Nesta ocasião, levado na *entourage* do Cardeal Passerini em 1524, Giorgio Vasari vive em Florença pela primeira vez. Segundo narra o próprio aretino, na autobiografia acrescentada no final da edição Giuntina das *Vidas*, em 1568, na ocasião, ele estudava diariamente com os jovens Medici, seguindo as aulas do humanista Piero Valeriano (*Hieroglyfica*, 1556) que lhes era preceptor.

Desde o final do século, o pensamento humanista sobre política que havia caracterizado o Quatrocentos - caracterizado por tratados histórico-filosóficos e pela construção utópica de estados imaginários -, dá lugar ao debate que procura se ater ao

fato concreto e não mais ao ideal. Os pensadores buscam discutir a situação existente e os mecanismos de manutenção do poder, o que hoje chamaríamos de governabilidade. As discussões em Florença se davam essencialmente no âmbito dos Orti Oricellari, jardim monumental onde outrora havia funcionado a academia neoplatônica, ambiente onde se respirava liberdade bem diversa da que poucos anos mais tarde marcaria a Academia Fiorentina, instituída em 1541 por Cosimo I.

Ainda que tivesse proibido de exercer atividade política desde 1512, Niccolò Maquiavel tomava a palavra nas reuniões do *Orti Oricellari*, expressando suas idéias republicanas, sua análise da crise do Estado, e as condições para a superação da mesma; as reflexões sobre o uso da força que acompanha o exercício do poder e as digressões sobre o conceito de “necessidade”.⁴⁷

Era ali que também se expressava o pensamento oposto de Francesco Guicciardini⁴⁸, o qual defendia abertamente as posições da aristocracia e elaborava teses que seriam propícias para justificar o autoritarismo no futuro principado de Cosimo I.

O devastador Saque de Roma, atuado pelo exercito imperial em 1527, espécie de cruzada luterana contra a Roma papalina, traz dificuldades para os Medici em Florença. A carestia e a peste reaparecem dizimando a população na cidade e nos arredores, oferecendo novo impulso para a oposição. A última república (1527-30) retoma expressamente os ideais de Savonarola. Mas o faz adotando a radicalização progressiva das posições populares e promovendo o uso da violência, a perseguição aos aristocratas e aos *Grandes*, desencadeando um processo que aprofunda a crise de representação da sociedade florentina, que acabaria levando Florença para longe do sistema republicano. Tais acontecimentos, principalmente a onda de violência, seriam

⁴⁷ R.von Albertini, op.cit., p.49

⁴⁸ R.von Albertini, op.cit., p. 85-103

decisivos para determinar certa atitude política adotada pela aristocracia depois de 1530. A tentativa cultivada desde 1494 de fazer um governo que aliasse os Ottimati e as camadas populares, sem os Medici, havia falido definitivamente.

A idéia do principado se instala aos poucos: seja como maneira de esconjurar a Republica, seja de garantir estabilidade ao governo da cidade, minada pela carestia e pela peste⁴⁹. Impulsionados pelo papa Clemente VII Medici, e com o apoio do Imperador, os Medici retornam a Florença e, Alessandro de Medici, filho bastardo de Lorenzo II, em julho de 1531, é nomeado duque. É adotado pulso firme na punição dos adversários, com perseguições, torturas e reforços de vários tipos, na autoridade e na justiça, para defender o governo. Em 1532, também sob pressão do papa, é instituído o Principado. Ao abolir a Signoria e o cargo de Gonfaloniere, o governo passa a funcionar com o “Conselho dos Duzentos” e o “Conselho dos Quarenta e Oito”, ambos vitalícios. A este último, cabia nomear os quatro conselheiros que deveriam compor o executivo que, em tese, deveria funcionar como a antiga *Signoria*; na prática, tais figuras atuavam apenas como conselheiros pessoais do Duque Alessandro que autorizava ou não o Conselho e as magistraturas a se reunirem.

Cresce o descontentamento na aristocracia, que pensava conservar o antigo poder e se vê relegada a uma função meramente consultiva sem poder deliberativo. Os Medici haviam se tornado *primi inter pares*, um degrau acima do resto da aristocracia. O fato era intolerável para figuras como Filippo Strozzi, por exemplo, homem refinado e carismático, banqueiro de grande projeção internacional, habituado a papel preeminente na sociedade florentina; figura que, por esta razão, mais tarde se verá impelido ao papel de líder da oposição. Além disso, em 1534, a antiga idéia maquiaveliana da milícia - de que a cidade deveria ser defendida das invasões estrangeiras pelos próprios cidadãos e não por mercenários -, é instituída com nova interpretação e

⁴⁹ v. Furio Diaz, *Il granducato di Toscana. I Medici*, Torino, UTET, pgs .1-83;85-100

função diferente: passa a constituir arma de defesa do poder não da ameaça estrangeira mas, principalmente, de eventuais ameaças internas⁵⁰.

O numero de exilados aumenta e, do exílio, se organiza um movimento contra a tirania de Alessandro em torno do Cardeal Ippolito de Medici que dominava um amplo circulo de relações em Roma. Figura eminente de alto perfil cultural e politico, o Cardeal Ippolito morre em 1535, nas proximidades de Gaeta, ao sul de Roma, cidade por onde transitava a caminho da Tunisia, para encontrar Carlos V que lá se encontrava no combate contra os turcos. Apesar das noticias de descontentamento da elite, e dos rumores sobre o envenenamento de Ippolito, cuja responsabilidade remetia em ultima instancia a Alessandro, o encontro do Imperador com o jovem duque Florença - que lhe vai de encontro em Napoles meses depois -, resultará, em fevereiro de 1536, no apoio desejado pelo novo príncipe. Carlo V promete visita à cidade e lhe concede em esposa a filha natural Margherita D' Austria, eventos que fornecem a esperada legitimação ao novo curso dos Medici; duas ocasiões a serem celebradas em pompa magna.

A entrada de Carlos V em 29 de abril de 1536 é a primeira grande oportunidade do jovem Giorgio Vasari que se encontra em posição de singular protagonismo na corte florentina para provar seus dotes de artista, de organizador, e sobretudo sua capacidade de *fare presto*⁵¹, qualidade da qual se gaba e pela qual será elogiado e benquisto pelos mecenas impacientes. Entretanto, no dia 6 de janeiro de 1537, o duque Alessandro é assassinado pelo primo Lorenzino de Medici o qual justifica seu gesto como liberação do tirano. Para Vasari, que gozava de grande prestígio na corte do duque Alessandro, sobre o qual havia depositado grandes esperanças para a própria

⁵⁰ R.Von Albertini, 1955, 1995, op.cit.,p.127-9

⁵¹ Na *Vida do Tribolo* (Milanesi, VI.p.67-9)Vasari narra a façanha desta primeira grande realização e a inveja que desperta a posição de preminencia atribuída a um forasteiro como ele. Na autobiografia (Milanesi,VII,p.658-9) V. situa o inicio de sua dedicação a arquitetura como tendo ocorrido pouco antes desta ocasião, que “*vegendo io che il duca era tutto dato alle fortificazioni ed al fabbricare, cominciai, per meglio poterlo servire, a dare opera alle cose d’architettura, e vi spese molto tempo.*”

carreira, o momento é de extrema dramaticidade e ocasião de reflexão sobre a sua vida e profissão⁵².

Como observamos acima, ao longo da última República havia se estabelecido uma fratura irreversível entre povo e aristocracia. Em tal contexto, o Principado acabou sendo visto como única medida contra a volta da República e do governo do povo compreendidos como ameaça maior. A aristocracia não conseguiu exprimir solução diferente.

No quadro de ameaças internacionais, que perigava dar a Florença um governador espanhol designado por Carlos V, e do temor, por outro lado, de uma nova articulação do governo popular, não há tempo para riscos na sucessão de Alessandro de' Medici. A solução foi encontrada no jovem Cosimo, filho de Maria Salviati (neta do Magnífico), e órfão do *condottiero* Giovanni delle Bande Nere, membro de um ramo lateral dos Medici, escolha plenamente justificável em termos de sucessão dinástica. Aos 17 anos, o jovem órfão é indicado às pressas pelo *Conselho dos Quarenta e Oito*, que procura impor limites ao seu poder e garantir o próprio papel no governo da cidade, determinando que Cosimo seja chamado apenas de “capo e primário” (chefe e primeiro) mas não de Duque. A ilusão de controle, alimentada pelo Conselho nas primeiras horas, logo se revela infundada: em poucos meses o jovem duque alcança a maioria e os primeiros sucessos na consolidação do próprio poder, vencendo a batalha contra os opositores e os exilados de Florença inconformados com o novo curso autoritário dos Medici.

O duque Cosimo busca a afirmação da própria autoridade através da aliança com o Imperador e do controle rigoroso sobre todos os âmbitos da sociedade, efetuado por meio de milícias, espões, e a prática da justiça igualmente severa. Reorganiza também

⁵² Em agosto de 1537 G.V. trabalha na Igreja e Mosteiro de Camaldoli por indicação do seu velho mestre de latim. Sobre este momento da carreira e vida de Vasari v. L.Marques, *A Vida de Michelangelo Buonarroti por Giorgio Vasari. Tradução, Introdução e Comentário*. Tese de livre docência, Unicamp, março, 2010.

as finanças e moderniza o poder judiciário, pondo todos os cidadãos em situação de igualdade perante a lei, ficando ele próprio acima de todos como símbolo da autoridade do Estado. Organiza a milícia - de modo a ter uma guarda mais fiel e menos cara do que as tropas mercenárias -, destinada ao mesmo tempo a garantir maior unidade a seu território⁵³. Em 1561, com análoga intenção, institui a Ordem dos Cavaleiros de Santo Stefano, com sede em Pisa, visando prestigiar e reforçar a defesa da costa Toscana.

Formalmente Cosimo I não altera a constituição de 1532. O *Conselho dos Duzentos* e o *Conselho dos Quarenta e Oito* não são abolidos mas, de fato, o poder passa totalmente para as mãos do príncipe e seus conselheiros. Os *Quarenta e Oito*, que seriam a magistratura mais alta, a suprema corte de justiça, ora subjaz totalmente ao controle do príncipe, instrumento dócil através do qual ele exprime a própria vontade. Como observa Von Albertini, estamos diante do nascimento do que na história européia foi chamado de absolutismo.

O príncipe exerce atividade múltipla e tentacular sobre os mais diferentes âmbitos da vida da cidade por meio de colaboradores de confiança. Há a figura do chamado “maggiordomo di corte”, mordomo na acepção de “administrador”, cargo ocupado por Pierfrancesco Riccio, encarregado dos pagamentos, membro fundador da Academia Fiorentina – sede das discussões sobre a língua - apesar dos poucos lustros literários⁵⁴. Acima de todos, comanda o primeiro-secretário, considerado o braço direito do príncipe, presente em todas as decisões importantes, inclusive relativas a cultura. Francesco Campana e, depois dele, o famoso jurista Lelio Torelli, são figuras onipresentes nas ações do principado. Suas ações envolvem as decisões relacionadas à Academia Fiorentina, a escolha dos temas a serem ali debatidos, as discussões sobre a decoração do palácio, e a distribuição dos cargos no âmbito cultural.

⁵³ R.Von Albertini,op.cit.p.238

⁵⁴ Alessandro Cecchi, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42. Bd., H. 1 (1998), pp. 115-143

Logicamente, eles estão por trás da maioria das atividades artísticas e institucionais de Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini em Florença, seja a reforma e decoração do Palazzo Vecchio, seja da fundação da Academia do Desenho, mais tarde, em 1563. Lelio Torelli, a quem Borghini considera como um pai⁵⁵, é protagonista de importância estratégica nas decisões relativas as atividades do principado; figura que só recentemente começa a ser estudado em sua importância para o âmbito histórico-artístico.

1.2 O novo Príncipe - a política cultural.

“por estupidez mais do que por liberdade, em Florença não se dignam de fazer reverência a ninguém (...) e por isso são alheios aos modos das cortes que creio pouco o sejam tanto (...) Mas os jovens facilmente se afastariam desta civilização e se habituariam aos costumes cortesãos se o príncipe assim quisesse. Para tanto, precisaria projetar tudo minuciosamente e eleger todos os jovens que na nossa cidade devem ser estimados (...) que agora são jovens e logo serão velhos, crescidos na sua escola, e não nascerá na nossa cidade quem saiba viver sem um príncipe que os entretenha, onde hoje parece tudo o contrário”.

Discorso di Lodovico Alamanni sopra il fermare lo stato di Firenze nella devozione de' Medici [1516]⁵⁶

Nas primeiras décadas do século, Lodovico Alamanni ensinava aos Medici como fazer os florentinos deixarem as velhas idéias republicanas - aquele estúpido apego a certa noção de liberdade -, e o método para afeiçoá-los aos costumes de corte, aos comportamentos e ocasiões que se promovem em torno a um príncipe. Fazê-los deixar “o capuz pela capa”, exemplificava o Alamanni, atraindo os inimigos para a própria esfera de influencia, ao invés de tentar eliminá-los.

⁵⁵ cfr. menção de Borghini a Torelli no Testamento..

⁵⁶ “.. Ma e' sono avezzi in una asineria più presto che libertà, che in Fiorenza non degnano di fare reverentia a qualunque (...) e per questo sono alieni da' modi delle corte, che io credo che pochi altri sieno tanto (...) Ma i giovani facilmente si divezzarebbono da questa civiltà et assuefarebboni alli costumi cortesani se 'l príncipe volessi. Per far questo bisognarebbe che disegnassi tritamente et elegessi tucti que' giovani che nella nostra città (...) sono da dovere essere extimati (...) che hora son giovani et allora saranno vecchi, allevati nondimeno nella sua scuola, ne nascerà che nella città nostra non si sapra vivere senza um príncipe che gl'intratenga dove ora pare tutto il contrario”. *Discorso di Lodovico Alamanni sopra il fermare lo stato di Firenze nella devozione de' Medici* [1516], in R.von Albertini, op.cit. Apendice:p.383-4

Cosimo I (1519-1574) parece ter entesourado tais conselhos, que atribuíam especial importância à ação capilar do poder, que deveria dotar-se de instrumentos para acompanhar os cidadãos no caminho da renúncia paulatina a expressão da própria vontade, e das idéias de liberdade, em favor da estabilidade de um principado.

A política cultural foi instrumento essencial para a monarquia absoluta de Cosimo I. O exame das iniciativas nesta direção, e dos contornos que assumiram na administração do principado, é fundamental para a compreensão do contexto em que surgem *As Vidas* de Giorgio Vasari bem como as significativas diferenças entre a primeira e a segunda edição. A consciência da importância para a própria promoção e legitimidade dos aspectos simbólicos veiculados pela cultura, o esforço permanente para a incorporação da tradição cultural e artística dos Medici de modo a fazer esquecer sua origem em ramo secundário da família, o uso permanente por ele feito da história para enaltecer o próprio papel, foram parte da estratégia que acompanhou a afirmação e expansão do domínio de Cosimo I: de duque de Florença em 1537 a Granduque de Toscana em 1570; uma parábola que o leva do governo da cidade à soberania sobre o território.

A mudança de residência ducal em 1540, do Palazzo Medici na via Larga⁵⁷ para o Palazzo della Signoria, obedece à esta estratégia. O gesto, com ar de desafio, sucede as importantes vitórias militares contra os opositores do regime e a punição exemplar dos inimigos com a execução de Filippo Strozzi, líder dos exilados. A decisão de habitar o Palazzo della Signoria possuía forte carga simbólica e marcava, aos olhos de todos, a transformação da antiga sede do poder civil em residência ducal: *“Volendo mostrare che era principe assoluto et arbitro del governo, e torre l’animo a coloro che*

⁵⁷ hoje chamado Palazzo Medici-Riccardi. Foi comissionado em 1445 por Cosimo, o velho, a Michelozzo. Durante os Quatrocentos, e parte dos Quinhentos, foi um dos símbolos do chamado “quartelão Medici” que reúne o Convento de São Marcos, o “jardim das esculturas”, chamado de Jardim de São Marcos, a Igreja de San Lorenzo, com as célebres sacrestias de Brunelleschi e de Michelangelo.

presumessero, come altre volte era avvenuto, che fosse diviso il governo della città da quello della famiglia de' Medici”/ Querendo demonstrar que era príncipe absoluto e arbitro do governo, e a dissolver a intenção dos que presumiam, como tinha ocorrido de outras vezes, que houvesse divisão entre o governo da cidade e a família Medici – escreverá Giovan Battista Adriani em sua *Istoria* de 1583.

Extremamente atento a todos os aspectos que envolviam a própria imagem, na mudança, o Duque Cosimo - jovem órfão proveniente do Mugello, periferia da cidade, que, quando eleito, aos 17 anos, Francesco Guicciardini e o *Consiglio dei Grandi* de Florença haviam pensado poder manipular como um fantoche -, sublinha provocatoriamente seu gesto, destinando o antigo apartamento dos Piores às babas e empregadas domesticas⁵⁸.

Trabalhador incansável, imensa capacidade de organização, Cosimo despacha praticamente sozinho as questões do Estado, se intromete em tudo, e dá ordens que não admitem objeções⁵⁹. Paralelamente às vitórias militares, à limitação dos poderes do Conselho e a punição dos rebeldes, o jovem monarca chama do exílio antigos opositores dos Medici, como o filólogo Pier Vettori e o filósofo Benedetto Varchi, confiando-lhes cargos e tarefas importantes, iniciativa que os constrangeriam à fidelidade ao novo curso. Cosimo reformula a direção do *Studio Fiorentino*, principal sede acadêmica toscana antes da reabertura da Universidade de Pisa em 1543 - mas cria em 1542 a *Accademia Fiorentina* com a qual absorvia a experiência da *Accademia degli Umidi*, – grupo de jovens intelectuais que cultivava a língua toscana, reunião bem mais informal que nela se extinguia.

⁵⁸ F.Borsi, *L'architettura del Principe*, ed.Giunti, Firenze 1980.pp.225-6

⁵⁹ R.von Albertini, p.281-5

Cosimo percebe o potencial de uma tal academia e o papel que a difusão da língua vulgar, cultivada pelos *Umidi*, poderia ter para a unificação dos seus domínios. Os estatutos de 1541, elaborados por Francesco Campana, primeiro-secretário do Duque, colocam a *Accademia Fiorentina* sob proteção e tutela do regente, e instauram, por meio desta, uma nova relação entre poder e cultura que, sob ele, em nível sem precedentes, tornar-se-á uma extensão da burocracia⁶⁰. A exemplo dos antepassados, sua figura deveria ser abrilhantada pela glória de mecenas, amante das letras e das artes.

A reabertura da Universidade de Pisa em 1543, depois de longos anos de interrupção, é acompanhada por uma lei do dia 10 julho de 1543 que obriga aos estudantes toscanos a fazerem seus estudos em Pisa e não em Bolonha, Ferrara ou Pádua: “*non hanno causa di farlo essendo lo Studio di Pisa hoggi Il migliore Studio di Italia a iuditio di tutti i dottori e scolari che sono qua*”.⁶¹ Por outro lado, há o incentivo a vinda de estudantes não toscanos e o recrutamento de professores de fora⁶².

No âmbito da estratégia de legitimação cultural, identificada na utilização do passado para glorificação do presente, o jovem Cosimo programa também a edição impressa dos mais importantes clássicos da Biblioteca Medici, coleção de grande importância para o humanismo florentino, tarefa inicialmente confiada ao filólogo Pier Vettori que contará com a colaboração do frei beneditino Vincenzo Borghini desde 1546.

⁶⁰ M.Plaisance, *Une premiere affirmation de la politique culturelle de Come Ier: la trasformation dell'Academie des "Umidi" en Academie Floretine*, in *Les Ecrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance*, ser. 1, ed. A.Rochon, Paris, 1973, 361-438;sobre a Academia Fiorentina v. tb. R.Von Albertini, *Firenze dalla Repubblica al Principato*, ed. Einaudi, Turim,p.289ss.

⁶¹Carta de Francesco Campana a P.F.Riccio 12/11/1544 pedindo-lhe para perseguir dois estudantes, um de Pistoia e outro de Florença, culpados de terem ido se inscrever em Bolonha, cit.in M.Plaisance, op.cit.p.126

⁶² Michel Plaisance - *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551. Lasca et les "Humidi" aux prises avec l'Academie Florentine*, p.126 in *Les Écrivains et le pouvoir....II*, 1974,p.361-438,

Para o sucesso de tal política editorial, e como alavanca para as iniciativas da Academia Florentina, Cosimo I institui o cargo de “Impressor Ducal”, encarregando-o de publicar e dar a maior difusão possível às reflexões e debates sobre a língua toscana em todo o ducado. Depois de algumas negociações com os Giunti, que contam com a mediação do mensenhor Borghini⁶³, foi escolhido o impressor holandês Lorenzo Torrentino⁶⁴, que se transfere de Bolonha, onde vivia, para Firenze em 1547⁶⁵.

Naqueles anos, Torrentino publica - com as seis esferas vermelhas, símbolo dos Medici, em grande evidencia sobre o frontispício - os livros de Giovio, Varchi, Giambullari, as *Prose della volgar língua* de Pietro Bembo, a *Storia d'Italia* de Francesco Guicciardini, como também as *Vite de' più eccellenti architetti, scultori e pittori* de Giorgio Vasari em 1550. Fontes epistolares nos informam do suporte nada desinteressado por parte do Duque Cosimo I a primeira autêntica história da arte italiana que devia resultar em uma obra científica de primeiro nível, tanto que para a edição da mesma foi requerida a dedicação dos principais censores da Academia Florentina⁶⁶, figuras-chave na política cultural cosimiana.

⁶³ Sobre a participação do Borghini nas negociações com Giunti para a escolha do impressor ducal, v. R.Scorza, *Frontespizio del Serpente e del Giglio per Giunti (1546/7)*, in V.Borghini, *Filologia e Invenzione*, 2002, op.cit.p.62-3.

⁶⁴ Laurens Leenaertz van den Bleeck, nativo de Geemert, no ducado de Bramante, se transferiu para Bolonha adotando o nome de Lorenzo Torrentino. Trabalhou para Cosimo em Florença de 1547 a 1563, data de sua morte. C.Simonetti, *La Vita delle Vite vasariane*, Olschski, Florença, 2005, p.28. O autor diz que para a atividade redacional na publicação dos clássicos da Biblioteca Medicea Torrentino emprega o polígrafo Ludovico Domenichi (1515-1564) que antes estava ao serviço do livreiro veneziano Gabriele Giolito de' Ferrari da Trino.

⁶⁵ O contrato é elaborado por Lelio Torelli, jurista, braço direito de Cosimo I, na época auditor em Bolonha, que firma também o documento no dia 5 de abril de 1547 com o qual o pela qual o ilustre “mercator librorum” tornou-se “*Magnificus Dominus Laurentius Leonardi Torretinus typographus ducalis*”. v. Tb. carta de Torelli a Lorenzo Pagni, secretário do Duque na corte de Pisa com data de janeiro de 1546(7) que é um esboço do contrato. Carta publicada na íntegra In C.Simonetti, *La vita delle 'Vite'...*, 2005, op.cit.p.35-6

⁶⁶ Carlo Lenzoni, Giovan Battista Gelli, Pier Francesco Giambullari, Cosimo Bartoli, formavam um grupo compacto de intelectuais fieis ao duque que ocuparam os principais cargos na Academia Florentina desde o início. Colaboravam na edição dos livros uns dos outros e Giambullari e Bartoli escreveram em conjunto um manual de gramática e ortografia vernácula. Atuavam quase como um partido, segundo M.Plaisance, *Culture et politique a Florence de 1542 a 1551 in Les écrivains et le pouvoiren Italie a l'epoque de la renaissance*, I, op.cit.pp.123-235

1.3 A questão da precedência e a necessidade da Historia.

As iniciativas de Cosimo I no campo das letras incluíram a contratação de vários historiadores que trabalhavam contemporaneamente sobre a história de Florença. Não que fosse novidade a dedicação dos florentinos à disciplina “magister vitae”. O fervor em relação a historia e a expectativa sobre seu papel como fonte de legitimação não pode ser compreendido sem “a questão da precedência”⁶⁷; questão de cerimonial surgida em 1541 sobre a precedência junto ao Imperador, devida a casa dos Medici e não a casa dos Estenses, que obcecou o duque durante décadas. Tudo começou em razão de um encontro com o Imperador Carlos V e o papa Paulo III em setembro de 1541, durante o qual o duque de Ferrara cavalgou à direita do Imperador e no banquete foi ele a oferecer o guardanapo ao soberano.

A precedência era honra devida a determinada personagem ou dinastia em razão de sua maior nobreza ou de sua maior antiguidade. O delicado problema movimentou não apenas juristas e diplomatas, na busca de resolver o contencioso, mas também historiadores, lingüistas e filólogos com a única finalidade de provar a origem mais antiga de Florença. A questão era tão sentida que dificilmente pode-se analisar a febre de historia que se respirava no ducado sem levar em conta tal disputa, matéria de prestígio e dignidade municipal, importante para a afirmação externa e interna de Cosimo I.

Diante da necessidade de provar a maior antiguidade de Florença, as teorias se multiplicavam. Havia a corrente que se refazia a Leonardo Bruni e principalmente a Poliziano, para quem Florença havia sido fundada por Augusto, a qual se contrapunha a dos partidários de uma fundação pelos longobardos no século VIII. Na Academia Fiorentina havia o grupo de Giovan Battista Gelli que em seu livro *Sulle origini di*

⁶⁷ R.J.Williams, *Vincenzo Borghini and Vasari's Lives*, 1989, op.cit.,p.46ss

Firenze (1545) defendia a tese de que Florença precedesse Roma de muito e que tivesse sido fundada por Aram, descendente direto de Noé, vindo da Mesopotâmia para a Toscana. Em apoio a tais idéias, e em defesa do amigo, Pierfrancesco Giambullari, especialista em línguas semíticas, publica *Il Gello*, em 1546 onde a origem da língua florentina é identificada no etrusco, hebraico e outras fontes que não o latim, sublinhando a independência da Toscana⁶⁸.

A história mítica, apresentada como real, onde a independência da toscana é constantemente sublinhada, era levada muito a sério pelo grupo de letrados protagonizados por Gelli, Giambullari e Bartoli, especialmente poderosos dentro da Academia Fiorentina, e, por ideologia, particularmente fiéis ao duque (que percebia a conveniência de tais teses) e à idéia de principado⁶⁹. A tese “aramaica”, espécie de programa cultural daquela facção, provocava hilaridade em outros ambientes de Florença, como demonstra a correspondência entre Vasari e Vincenzo Borghini, que se referia ao grupo como o das “baie aramee”, ou seja, das “besteiras aramaicas”. Reação análoga havia dentro da Academia em intelectuais como Varchi. Todavia, prova do prestígio deste grupo de letrados, lá estão eles retratados na primeira tapeçaria da importante série monumental com as *Storie di Giuseppe* (1545-53). Desenhada por Bronzino no biênio 1545/6 - realizada pelo atelier dos mestres flamengos instalados em Florença na ocasião -, Gelli e Giambullari aparecem representados no banquete da corte do jovem duque e sua consorte⁷⁰ (v.ilustrações)

Ao lado das letras, havia grande fervor de atividades artísticas que desde logo deixaram marca profunda no tecido urbano da cidade em um processo rápido e

⁶⁸ D'Alessandro Alessandro, *Il 'Gello' del Giambullari. Mito e ideologia nel Principato di Cosimo I*, in *La Nascita della Toscana*, convegno di studi per il IV centenario della morte di Cosimo I (1974), 1980, ed. Olschki, Florença, pp.73-104

⁶⁹ Michel Plaisance - *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551. Lasca et les "Humidi" aux prises avec l'Academie Florentine*. p.137

⁷⁰ L.Meoni *La rappresentazione della corte. I ritratti di artisti, intellettuali e personaggi illustri in Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino*, catalogo da exposição, ed. Presidenza della Repubblica Italiana, 2010, p.251-265.

evidente em cujo âmbito o tradicional mecenatismo privado das grandes famílias florentinas foi sendo substituído pelas comissões públicas. Não apenas a estátua de Giovanni delle Bande Nere, pai de Cosimo I (Baccio Bandinelli, 1540), posta diante da igreja de São Lourenço, onde estavam tumultados todos os Medici, mas a Loggia do Mercado Novo (Battista Tasso 1547-51) e o Mercado do Peixe, assim como a decoração dos novos ambientes do Palazzo Vecchio por Francesco Salviati e Giorgio Vasari (1555) - contratado pelo duque em 1554 - as fontes parietais do Bandinelli para a sala Grande, a estatua do Netuno na praça (1559), a organização da Piazza della Signoria, a construção da ponte de Santa Trinità (1558) e do grande edifício dos Uffizi (1560), a grande regia do Palazzo Pitti (comprado por Eleonora em 1550).

As realizações eram destinadas a promoção da imagem de “*Liberalitas*”⁷¹ do novo duque, que seria imortalizada pelas pinturas de Vasari nas decorações do Palazzo Vecchio⁷², sobretudo no salão central central, como também pela série de medalhões comemorativos idealizados por Borghini para o pátio do palácio em 1565-6⁷³.

A questão histórica foi acompanhada pela elaboração de formas visíveis de afirmação do lugar de Florença no programa decorativo dos palácios, nos cenários das festas, e nas numerosas manifestações realizadas pelo ducado para sua promoção e legitimação. Além dos exemplos já dados, este propósito será evidente também na decoração efêmera do matrimônio de Francesco I com Giovanna d’Austria em 1565 – com programa elaborado por Vincenzo Borghini. Nos arcos triunfais, preparados para receber o cortejo que acompanhou a entrada da esposa em Florença, a afirmação da

⁷¹ Para a evolução desta idéia no Renascimento, V. M. Warnke, “*liberalitas principis*” in *Arte, Committenza Ed Economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Turim, 1995, p.84-92

⁷² v. Chandler Kirwin, W., *Vasari's Tondo of Cosimo I and his architects in the Palazzo Vecchio* in *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XV,1, 1971, pp. 104-122, especialmente, p.114

⁷³ O projeto está na correspondência de Borghini com Cosimo e de Borghini com Vasari desde abril de 1565 mas a ocasião para o projeto se apresenta na oportunidade de decorar o pátio interno do palácio para cuja idealização Borghini se baseia na biografia de Augusto escrita por Suetônio para comemorar os feitos de Cosimo: das fortificações à fundação da Academia do Desenho, R. Scorza, *Progetto per le medaglie commemorative di Cosimo I (1565). Contesto, evoluzione e programma in Vincenzo Borghini, Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I*, ed. Olschki, 2002, p.72-83

importância das letras e das artes locais, havia onde o retrato dos principais protagonistas do passado e presente, ocupavam um lugar privilegiado (Arco de Porta Prato, v. **ilustração**). Na eficaz elaboração desta história visual da glória toscana, que alcança linguagem particularmente articulada nos anos 60/70, fase madura do ducado de Cosimo I de Medici, podemos identificar a razão do sucesso e do predomínio da atuação da dupla Vasari & Borghini. Nas decorações, efêmeras ou permanentes, nas obras públicas ou privadas, seja de caráter sacro ou profano, eles põe a serviço do duque os instrumentos iconológicos necessários para a desejada celebração da própria glória.

2 - A Academia Florentina

2.1 A organização da Cultura.

Em novembro de 1540 um grupo de jovens letrados funda a *Accademia degli Umidi*⁷⁴, para discutir as novas correntes literárias e valorizar a literatura em vernáculo florentino, depurando-a de elementos de outras regiões. O grupo dos *Umidi* tinha origem na tradição de discutir, cultivar e promover a língua e a literatura florentinas: colecionava textos antigos, compunha versos, canções, propunha encenações satíricas e burlescas nas festas populares. Intuindo a importância que a promoção e difusão do vernáculo poderia ter para a unidade do ducado, o jovem monarca, apropria-se da experiência do grupo dos “*Umidi*”, transformando a Academia recém-nascida em outra, com outros propósitos, e o nome bem mais sério e oficial de *Accademia Fiorentina*⁷⁵.

No início de 1542, os estatutos aperfeiçoados por Francesco Campana, primeiro-secretário de Cosimo I, colocaram a *Accademia Fiorentina* sob proteção e tutela do duque, instituindo assim um veículo disciplinador do conjunto de idéias e iniciativas culturais do principado, dotando-a de tarefas e privilégios bem determinados. Por meio deste instrumento, com inegável habilidade, Cosimo, o jovem, consegue atrair os letrados e artistas para sua esfera de domínio, passando a monopolizar a associação dos melhores intelectuais com o intuito de criar consenso e reforçar o próprio prestígio⁷⁶.

⁷⁴ O nome das academias remetia a uma cosmologia de derivação tanto aristotélica quanto neo-platônica, com fortes acentos herméticos e alquímicos: *Umidi*, *Infiammati*, *Oscuri*, *Gelati*, *Accesi*, são nomes que se referem especificamente aos elementos e a esfera física. p.ex. *Umidi* em razão da umidade necessária para o crescimento das plantas e a reprodução dos seres humanos. Nos versos dos *Umidi* referências aos poderes da umidade para a imortalidade. No contexto platônico água é o ambiente de Vênus, o meio do nascimento místico de Venus Urania.cfr.L.Mendelsohn, *Paragoni*, op.cit. p.20

⁷⁵ Remeto aos estudos e a documentação publicada por M.Plaisance, 1973, 1974, 1990,1995.

⁷⁶ Cfr.especialmente M. Plaisance, *Une première affirmation de la politique culturelle de Cosme Ier: la transformation de l'Académie des "Humidi" en Académie Florentine (1540-42)* in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (première série),1973, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, p.361-438

O cultivo e a difusão da língua vernácula - em particular o exercício de interpretação de Petrarca e de Dante -, assim como a escrita da história florentina, das origens ao presente, eram consideradas missões específicas dos acadêmicos. A Academia não reunia apenas os letrados mas também os principais artistas, ainda que estes não ocupassem cargos específicos na Instituição. Em 1542, a Academia Florentina contava 95 membros eleitos, sendo cônsul Carlo Lenzoni e, censores, Cosimo Bartoli e Pierfrancesco Giambullari, encarregados de aprovar as palestras e zelar pela qualidade e forma das publicações⁷⁷, nomes familiares aos historiadores da arte por terem sido revisores d'As *Vidas* de Giorgio Vasari. Os cargos eram renovados a cada seis meses mas os nomes acima citados, assim com o de Giovambattista Gelli, irão se repetir nos postos-chave, mais do que quaisquer outros, até 1550, atravessando crises que envolvem demissões, perseguições e algumas readmissões⁷⁸.

Nas condições do regime que se instala paulatinamente, a Academia, encarregada de organizar e vigiar sobre a vida cultural florentina, se torna um lugar de “enfrentamento mais ou menos mascarado, uma espécie de teatro de sombras onde se descarregava no campo cultural as tensões provenientes do campo político.”⁷⁹ Seguindo pesquisa capilar sobre o funcionamento da Instituição florentina na sua primeira década de existência, Michel Plaisance identifica as diferentes alianças entre os membros desta Academia e a diversa organização dos mesmos em diferentes circunstâncias. Segundo tal reconstrução, ao longo da década de '40, o núcleo original dos *Humidi* teria sofrido freqüente marginalização, além de cerceamento à própria liberdade de expressão, marcadamente satírica e burlesca, devido aos caminhos sempre mais controlados e aos papéis sempre mais bajuladores reservado aos intelectuais do principado.

⁷⁷ A reforma de 1547 prevê quatro censores, com mandato de um ano, aos quais cabe: “*vedere ed esaminare tutte le composizioni che giornalmente in prosa o in versi usciranno degli accademici avanti che o nell'academia si leggano pubblicamente o ch'elle vadan fuori alla stampa*”. in M.Plaisance, 1974, II, p.187.

⁷⁸ M.Plaisance, *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551: Lasca et les Humidi aux prises avec l'Académie Florentine*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (deuxième série), 1974, Université de la Sorbonne Nouvelle, Centre Censier, Paris, pp.123-235

⁷⁹ M.Plaisance, 1974,p.123; Nos estudos capilares que dedica a instituição florentina, P. faz referência ao conceito de “campo cultural” e à metodologia de Pierre Bourdieu.cfr. P.Bourdieu, *Economia das Trocas Simbólicas*, Ed. Perspectiva, São Paulo, 1974

É justamente o grupo formado por Lenzoni, Giambullari, Gelli e Cosimo Bartoli, a revelar-se o mais próximo das necessidades de Cosimo e o mais fiel à chamada tradição florentina. Seja do ponto de vista linguístico-literário (culto de Dante e dos estudos gramaticais), seja do ponto de vista filosófico (continuação do platonismo cristão de ascendência ficiniana), eles rivalizavam os letrados como Benedetto Varchi e Ugolino Martelli que haviam estudado em Pádua e eram portadores de uma cultura aristotélica, em diversos aspectos inédita em Florença⁸⁰. Varchi, poeta e filósofo brilhante, havia retornado do exílio em 1543, no âmbito da política cosimiana de atrair de volta antigos opositores dos Medici. O grupo mais ligado ao duque, composto de eclesiásticos na maioria, se caracterizava também por uma cultura de tipo enciclopédico, à diferença do núcleo original dos *Humidi* -, ao qual pertencia o poeta burlesco Anton Francesco Grazzini, o Lasca -, mais ligado às questões da criação literária, a qual eram sensíveis Benedetto Varchi e Niccolò Martelli.

Michelangelo era o grande gênio florentino, chamado de divino ainda em vida, nome tutelar da Academia Florentina, onde ele jamais pisou. Além de membros da administração cosimiana e dos letrados, a Academia reunia os artistas Bronzino, Tribolo, Cellini, Salviati, Pontormo, Tasso, Francesco da Sangallo, Ammannati, Danti, entre outros. Mas estes não ocupavam cargos oficiais.

Em fevereiro de 1546, sob os cuidados de Francesco Campana, primeiro-secretário do duque, há início uma reforma da Academia que se conclui em 1547 - aos cuidados de Lelio Torelli, sucessor de Campana, falecido em outubro de 1546 -, com a vigência de novas regras de funcionamento.

⁸⁰Para a discussão do papel de B.Varchi na difusão do aristotelismo oriundo do norte da Itália em Florença, cfr.L.Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, UMI, Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1982.

Os novos estatutos, sancionados em sessão promovida na residência de Torelli, no dia 4 de março de 1547, visava aumentar o controle sobre a forma e conteúdo da produção acadêmica, sobre a produtividade e o número de publicações da Instituição, e a excluir os membros que não se adequassem. Torelli confirma a eleição de Giambullari a cônsul, candidatura impulsionada por ele dias antes. Ao consulado de Giambullari, sucede Giovambattista Gelli, seguido por Cosimo Bartoli, no segundo semestre de 1548⁸¹.

As novas regras de funcionamento são detalhadamente descritas em um documento de trinta páginas, que prevê quatro censores com mandato de um ano aos quais cabe:

“ver e examinar diariamente todas as composições que em prosa o em verso fossem produzidos pelos academicos antes que fossem lidos publicamente ou que fossem impressos”

“vedere ed esaminare tutte le composizioni che giornalmente in prosa o in versi usciranno degli accademici avanti che o nell’academia si leggano pubblicamente o ch’elle vadan fuori alla stampa”. Os censores podiam e deviam “aggiungere, mutar o tor via, se cosa alcuna vi fosse che non quadrasse al giudicio loro”⁸².

A língua das composições deve ser alvo de especial atenção:

“considerem com suma diligencia os quatro censores juntos reunidos a qualidade das palavras e dos modos de dizer: e não aceitem composições que não possuam estas duas coisas, isto é, palavras e modos florentinos”

considerino con somma diligenza i quattro censori, adunati insieme, la qualità delle parole e i modi del dire: e non accettino composizione che non abbiano queste due cose, cioè, parole e modi Fiorentini”,⁸³

⁸¹ M. Plaisance, 1974, p.204

⁸² in M. Plaisance, “Culture et Politique à Florence de 1542 à 1551. Lasca e les “Humidi” aux prises avec L’Academie Florentine” in *Les écrivains et le pouvoir ... II*, 1974, pgs.123-235: especialmente, p.185-218

⁸³ Idem, nota anterior

Os censores controlam até mesmo os espetáculos que a Academia pode organizar. As novas normas visavam também regulamentar as tarefas e o fluxo da produtividade dos acadêmicos de maneira mais eficiente, segundo normas burocráticas:

“Considerando que os exercícios acadêmicos devem ser ler publicamente e privadamente, compor obras em verso ou em prosa e traduzir as ciências e as outras coisas úteis e honradas de qualquer outra língua e trazê-las para a nossa florentina, queremos e ordenamos que qualquer Acadêmico, exceto os isentos, seja solicitado e obrigado todo ano a satisfazer ao menos uma das obrigações acima mencionadas”

“Atteso che gli esercizi degli accademici debbono essere, leggere publicamente e privatamente, comporre opere in versi o in prosa e tradurre le scienze e le altre cose utili e onorate di qualunque altra lingua e recarle nella nostra fiorentina, vogliamo e ordianiamo che qualunque Accademico, eccettuati gli esenti, sia tenuto e obbligato ogni anno a soddisfare ad uno almeno degli obblighi sopradetti...”⁸⁴”.

Em meados de 1547, em obediência aos novos estatutos, seria determinada a exclusão de diversos membros, por não estarem em dia com as obrigações de ler e publicar textos previamente censurados pelos acadêmicos. Entre eles Pietro Aretino, – não sabemos se por vontade própria ou decisão dos “censores”.

A reforma da Academia Florentina foi posta em pratica em coincidência com nova política editorial, atuada por meio da contratação do impressor flamengo Lorenzo Torrentino para o cargo de Stampatore Ducale em abril de 1547. A escolha recaiu em Torrentino devido a qualidade gráfica de seu trabalho e às garantias comerciais que apresentava⁸⁵, sendo ele encarregado não só da impressão mas também da importação e exportação, aspecto estratégico que oferecia ao poder maior possibilidade de controle sobre os livros em circulação.

⁸⁴ in M.Plaisance, 1974,II, p.173

⁸⁵ C.M.Simonetti, publica o facsimile do contrato e discute tais aspectos que o tornariam ainda mais interessante aos olhos do poder, in La vita delle “Vite”vasariane, ed.Olschki, Florença, 2005,p.

Desde o início de 1546 Vasari estava em contato com Anton Francesco Doni, membro da Academia e homem de confiança de Cosimo I, que publicou 20 livros nos anos 1546-7 e tinha em programa imprimir o livro das *Vidas* já no ano seguinte, por ele citado com título muito próximo ao definitivo⁸⁶. A edição, como sabemos, irá ocorrer somente em 1550, aos cuidados do Impressor Ducal Torrentino, sob o crivo dos acadêmicos acima citados, naquela altura também censores da Academia Florentina, com função muito bem definida.

Em março de 1547, a obra de Vasari sobre a vida dos artistas havia sido citada por Benedetto Varchi nas célebres *Due Lezzioni* que discutiam questões da criação artística apresentadas em dois sucessivos domingos da quaresma em março de 1547, em concorridas palestras na sede de Santa Maria Novella, sobre as quais falaremos adiante.

Prosseguindo sua investigação, Benedetto Varchi, nos anos de 1547-8, realiza uma enquête inédita e chama os artistas a responderem sobre a primazia entre as artes. As cartas que disto resultam são por ele publicadas junto com as “*Due Lezzioni*” em 1550⁸⁷. Entre os artistas chamados, Vasari era o único a não ser membro da Academia Florentina. É possível que a ausência do aretino da Academia se deva aos estatutos restritivos da reforma empreendida entre 1546/7. Mas a ausência de Vasari, mesmo em anos futuros, é sem dúvida fato curioso e tão mais significativo devido ao papel tido por ele na fundação da outra academia em 1563, a *Accademia delle Arti del Disegno*, instituição destinada aos artistas.

⁸⁶ Carta de A.F.Doni a Francesco Revesta 10/3/1547 cita a próxima publicação de “*Le Vite de gli artefici, architetti, scultori & pittori, cominciando da Cimabue fino a tempi nostri, scritte per Giorgio Vasari pittore aretino, com una introduzione nell’arti del medesimo non meno necessaria che nuova*”. Ao ser preterido pelo impressor flamengo Lorenzo Torrentino, Doni deixa Florença por Veneza com carta a Cosimo (setembro de 1547) na qual se lamenta da qualidade das obras que tinha sido obrigado a imprimir como p.ex. *Il Gello* de Giambullari. M.Plaisance, 1974, II, p.170-1

⁸⁷ As *Due Lezzioni* de Benedetto Varchi, ocorridas em março de 1547 na sede da Academia, foram publicadas por Torrentino em 1550. A carta de G.V. data de fevereiro de 1548.

Analogamente, o filólogo Vincenzo Borghini - parceiro de Vasari e primeiro lugar-tenente da *Accademia delle Arti de Disegno* -, jamais se filiaria a Academia Florentina apesar da convivência e das intensas ligações com seus integrantes, entre os quais, citamos, seu irmão Agnolo Borghini, Bernardo Minerbetti⁸⁸, Nicolò Martelli, Luca Martini, Benedetto Varchi, além de Pietro Aretino⁸⁹.

2.2 A questão da língua vernácula e a identidade florentina.

A questão da língua revestiu importância crucial e o impulso dado a sua difusão foi de tal ordem que, em 1550, quando as *Due lezioni* e a “*Vita de’ più eccellenti architetti, pittori e scultori*” foram publicados, Florença era líder na literatura vernácula, superando Veneza no número de traduções de autores clássicos e na publicação de novas edições de Aristóteles bem como de crítica e poesia contemporânea⁹⁰.

Em Florença não havia Universidade, como em Pádua ou Bolonha. Havia o *Studio Fiorentino* cujas normas de funcionamento passam a ser ditadas pela *Accademia Fiorentina* que, de certo modo, assumiu as funções do *Studio*⁹¹. Particularmente depois da reabertura da Universidade de Pisa em 1543, destinada à formação especializada, para a qual Cosimo I chama grandes nomes vindos de fora⁹², a atividade do *Studio Fiorentino* se reduziria ulteriormente.

⁸⁸ Bispo de Arezzo, responsável pela ordenação de Borghini sacerdote em 12/03/1541 pertenceu ao grupo do *Umidi*. Minerbetti era extremamente ligado ao Vasari e é figura influente na contratação dele por Cosimo I para a decoração do Palazzo Vecchio em 1554.

⁸⁹ Agnolo Borghini, irmão mais velho de Vincenzo, era membro da Academia e chegou a ser reitor em 1550.

⁹⁰ Cf. Moreni, *Annali Tipografia*, sobre as publicações de Torrentino entre 1548 e 1550, in L. Mendelson, *Paragone*, cap.1, n.34, p.194, Tb. M. Plaisance, *Les écrivains*, II, p.189, lista 22 obras publicadas em 1548, 30 em 1549, 28 em 1550 e 40 em 1551.

⁹¹ Em 22 de fevereiro de 1542, se dá a transferência do poder do Reitor do Studio Florentino ao Consul da Academia. M. Plaisance, *Les écrivains...*, II, 1974, p.145

⁹² Exemplos: Robortello e Porzio (filosofia), Faloppio (anatomia), Vesalio e Guidi (medicina). Cfr. D. Marrara, *L’Università di Pisa come Università statale del Granducato mediceo*, Milano, Giuffrè, 1965.

O *Studio* permanecia encarregado de garantir formação propedêutica de tipo humanista aos jovens florentinos enquanto à *Università* cabia a formação especializada e à *Accademia* cabia fazer a ligação entre as duas instituições. O filólogo Pier Vettori, chamado por Cosimo do exílio, é designado para o ensino do grego no *Studio Fiorentino*; Andrea Dazzi para o das “letras gregas e latinas”. Este núcleo de humanistas, no entanto, entre outros que faziam igualmente parte da *Accademia*, se vêem frear em algumas de suas prerrogativas pela onda modernista e pela política de defesa e aperfeiçoamento técnico da língua toscana que adquire grande proporção sob o impulso do príncipe.

Ao comparar a *Accademia Fiorentina* às outras existentes na Itália, o literato Anton Francesco Doni, membro da mesma, mencionado acima como editor candidato a publicação das *Vidas*, comenta que esta havia sido criada para permitir aos jovens se “exercitarem”⁹³, preparando-os melhor para o desempenho da vida pública. A proximidade de atuação da *Accademia* e do *Studio Fiorentino* é atestada também pelo fato de que, as sessões privadas da mesma, normalmente às quintas-feiras, fossem organizadas na sede do *Studio*. Tais sessões eram ocasião de convívio oferecida aos jovens para aprofundar conhecimentos sobre várias ciências e começarem a se exercitar na arte da palavra, na eloquência, faculdade importante para o exercício na vida pública.

Era hábito que aos domingos os Acadêmicos mais experientes se exibissem em lições públicas devotadas à ilustração da língua vulgar, freqüentadas por jovens ansiosos em aprender, por personalidades públicas ligadas ao duque, e por um amplo público de curiosos que com elas se divertia. A metade das lições registradas nos anais da

⁹³ A.F.Doni, “*L’Accademia di Siena non fu fatta per altro che per mostrare al mondo i belli intelletti loro, quella di Padova per imparare et insegnare molta dottrina utile e onorata. Quella di Firenze, qual vive hoggi illustre, per esercitar la gioventù et far frutti degni di una sì mirabil pátria...*”, La Zucca, Venetia, Girolamo Polo, 1584, p.120, cit.in M.Plaisance, 1974,II,p.128

Accademia Fiorentina se dedicava a analisar algum aspecto de Petrarca, um quarto delas versava sobre Dante, e o resto abordava poemas de autores mais recentes como Pietro Bembo, Vittoria Colonna, Michelangelo, entre outros menos conhecidos⁹⁴. A partir de 1550 esta liberdade temática passaria a ser limitada a um elenco fornecido aos Acadêmicos por Lelio Torelli⁹⁵, braço direito de Cosimo, sobre cuja atuação há muito por investigar.

Os debates sobre as questões da língua, da gramática e da ortografia, dividiam os membros da Accademia⁹⁶. O livro *Prosa della volgar lingua* do humanista, poeta e gramático Pietro Bembo, publicado pela primeira vez em 1525, havia se tornado referência para todos - fossem estes contra ou a favor de suas teses -, e texto fundamental para a adoção e difusão do vulgar toscano como língua oficial fora da Toscana. Não obstante, o reverendo Bembo era alvo de acesa polêmica por parte dos florentinos, certos da superioridade do próprio vernáculo, inconformados com a teorização por parte de um forasteiro veneziano que havia elegido os mestres do século XIII, Boccaccio e Petrarca, como referências absolutas para a escrita da língua toscana, respectivamente prosa e verso. Não apenas o ilustre gramático ignorava deliberadamente a literatura florentina dos Quatrocentos, citando poucos exemplos, como também a língua falada no presente, em favor da norma culta escrita. Além disso, desconsiderava Dante Alighieri como modelo – um mito para os florentinos -, culpado, segundo ele, de adotar um vocabulário tosco e pouco refinado.

O grupo dos “florentinistas” considerava que os estudos realizados por gramáticos de outras regiões - fundadores do prestígio do vernáculo florentino sobre a língua literária -, expropriavam, de fato, a jurisdição dos próprios florentinos que possuíam a língua natural. Carlo Lenzoni, Cosimo Bartoli, Pierfrancesco Giambullari, Giovan Battista Gelli,

⁹⁴ 1990 – Plaisance Michel, *Leçons publiques et privées de la Académie Florentine (1541-1552)* in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, actes du colloque, Paris, mai, 1988, org. G.Mathieu-Castellani et M. Plaisance, ed. Aux amateurs de Livres, Paris.

⁹⁵ M.Plaisance, 1990, p.116

⁹⁶ M.Plaisance, 1973,1974

pertenciam a este grupo florentinista que se considerava roubado em suas prerrogativas de donos da língua. A eles, afinal, deveria caber não somente a língua falada mas também seus desdobramentos literários, bem como a elaboração dos níveis de precisão que esta poderia alcançar, rivalizando com o latim e o grego.

Pietro Bembo chegava a teorizar que o uso quotidiano da língua falada seria fonte de contaminação e impediria a elaboração da língua nos registros mais belos e cultos. Como reação a este estado de coisas, em 1546-8, Pierfrancesco Giambullari (1495-1555) escreve “*della lingua che si scrive e si parla a Firenze*” oferecendo-a ao futuro príncipe Francesco I no dia do seu aniversário 25 de março⁹⁷. Por ser a primeira gramática da língua florentina escrita por um florentino, foi muito apreciada nos ambientes literários da cidade. Nos mesmos anos, Carlo Lenzoni escreveu “*In difesa della lingua Fiorentina e di Dante*” mas queimou a obra quando estava para ser publicada, já aprovada pela Academia. As anotações que ficaram com o Giambullari foram editadas amorosamente por Cosimo Bartoli, o mais longo do grupo (1503-1572), em 1556, depois da morte dos dois amigos.

Bartoli e Giambullari trabalhavam juntos na edição de ensaios e traduções de clássicos latinos, seguindo as novas regras ortográficas expostas em “*Osservazioni per la pronuncia Fiorentina*” de autoria dos dois, mas assinada com o pseudônimo de Neri Dortellata. A matéria, combatida polemicamente na Academia, era muito ironizada por Varchi⁹⁸. Ambos integram também a “Commissione dei riformatori della lingua” instituída pela Academia em 1550⁹⁹.

⁹⁷ Diz. Biografico degli Italiani, p.309

⁹⁸ Piero Fiorelli, *Pier Francesco Giambullari e la riforma dell'alfabeto* cit. in Studi di filologia italiana, XIV, 1956) in M. Plaisance, *Les écrivains et le pouvoir...*, II, op.cit.p.137,n.39

⁹⁹ Diz. Biografico degli Italiani, p.309

2.3 Benedetto Varchi e o dissenso entre os acadêmicos.

Apesar da discordância em relação às restrições feitas por Pietro Bembo a Dante, o escritor, filósofo, filólogo e historiador Benedetto Varchi era a favor das posições do ilustre humanista, de quem seria encarregado de pronunciar a oração fúnebre em fevereiro de 1547, bem como de organizar uma nova edição da *Prosa della volgar lingua* em 1548, com dedicatória a Cosimo I, publicada pelo impressor Torrentino. O filósofo de Montevarchi sustentava posições mais cosmopolitas do que a maior parte da Academia Fiorentina, tendo freqüentado outros ambientes acadêmicos no norte da Itália. Era, portanto, alvo de ataques dos latinistas, por sua suposta negação das formas clássicas em favor dos italianismos, e da oposição dos partidários puristas do vernáculo, que o condenavam por ter escolhido um autor não-toscano como modelo¹⁰⁰.

Benedetto Varchi (1503 – 1565) tinha retornado a Florença no início de 1543, como resultado da política de Cosimo de atração dos intelectuais que se encontravam no exílio em razão do credo republicano. Ausente da cidade desde 1530, Varchi tinha vivido em Veneza, Pádua e Bolonha, importantes sedes universitárias que lhe deram formação e experiência mais cosmopolita do que a respirada pela maioria na *Accademia Fiorentina*. No exílio, tinha sido preceptor dos Strozzi e tinha sido retratado por Ticiano (c. 1540). (v.ilustrações) Era membro da *Accademia degli Infiammati* de Pádua e amigo do grupo dos *Umidì*, núcleo fundador da Academia Fiorentina, com os quais sempre se correspondeu, enviando a estes textos e poesias mesmo durante o exílio¹⁰¹. Em Florença, manteve o apelido “*L’infiammato*” (inflamado)¹⁰² que o vinculava a esta origem.

¹⁰⁰ L.Mendelsohn, *Paragoni...* op.cit,p.10

¹⁰¹ M.Plaisance, op.cit. II, 1974.

¹⁰² O emblema da *Accademia degli Infiammati* era a imagem de Hercules na pira funerária, como alusão ao poder transformador do fogo e à imortalidade de Hercules. Motto: “*arso Il mortale al ciel andrà l’eterno*”. Símbolo da alma inflamada através do amor. Cfr. L.Mendelsohn, *Paragoni...*op.cit.p.20

Para Julius von Schlosser¹⁰³, Varchi é a mais importante figura literária anterior a Vasari na Itália Central na primeira metade do século XVI. Intelectual brilhante, Varchi obtém grande sucesso desde sua primeira palestra na Academia, em abril de 1543, na sede de Santa Maria Novella, que atrai uma multidão impressionante de pessoas¹⁰⁴. Para tais apresentações públicas, Varchi escolhe, em geral, temas com abordagem filosófica mais ampla, que pudessem interessar a um público maior, segundo ele mesmo esclarece.

A singularidade e independência do seu pensamento em relação ao ambiente com frequência o deixam isolado dentro da Academia, alvo de inveja e incompreensões¹⁰⁵. Seja por suas posições em relação à língua vernácula, sobre as quais retornaremos, seja por suas idéias em relação a história em geral e a história florentina em particular, seja por sua diferenciada formação filosófica, Benedetto Varchi não era simpático ao grupo de Giambullari, Gelli, Bartoli e Carlo Lenzoni, círculo de amigos que conseguiria impor o próprio domínio na cena florentina através da atuação coesa na Academia.

Na primeira década de funcionamento da Academia, as posições adotadas sobre cada tema ecoavam posições políticas opostas ainda muito vivas na sociedade nestes primeiros tempos do principado. A rivalidade entre os grupos, anteriormente mencionada, correspondia também a uma maior fidelidade dos primeiros ao principado, *versus* uma sensibilidade ainda de tipo republicana do outro. Para além do âmbito político, há quem veja excessiva simplificação no tocante às idéias filosóficas neste esquema que não contemplaria, entre outras coisas, o sincretismo aristotélico-platônico

¹⁰³ J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Wien. (trad.it *La letteratura Artistica*, da edição atualizada por Otto Kurz, 1935, reimpressão 1998), p.288.

¹⁰⁴ M.Plaisance, *Leçons publiques et privées de la Académie Florentine (1541-1552)* in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, actes du colloque, Paris, mai, 1998, org. G.Mathieu-Castellani et M. Plaisance, ed. Aux amateurs de Livres, Paris, 1990, p.115

¹⁰⁵ M.Plaisance reconstrói as eleições dos censores e reitores da Academia, os debates e diferentes alianças que se estabeleciam em torno da questão da língua e da questão da História in *Les écrivains et le pouvoir...*, II, 1974, p.

que caracteriza o ambiente florentino, do qual Varchi seria um porta-voz em seus sonetos¹⁰⁶.

Ocorre que no dia 1 de fevereiro de 1545, Benedetto Varchi foi eleito cônsul da Academia¹⁰⁷. Dias depois, o filósofo seria vítima de uma intriga, ao que tudo indica sem fundamento, acusado do estupro de uma jovem camponesa durante uma festa de carnaval em sua Villa¹⁰⁸. O episódio infamante dá idéia da acrimônia e da força de seus inimigos dentro e fora da Academia¹⁰⁹. O filósofo de Montevarchi não fazia mistério da própria homossexualidade: escrevia sonetos aos jovens rapazes, preferência que lhe havia procurado perseguições morais também fora de Florença, além da pilheria de amigos¹¹⁰. Era também um brilhante polemista e suas apresentações públicas obtinham grande sucesso, seja pelo carisma do filósofo, seja por trazerem, como referimos anteriormente, idéias diferentes do núcleo mais tradicional da Academia: tanto no que diz respeito à língua, quanto à metodologia para a escrita da história. Varchi se distinguia dos tradicionalistas igualmente por seu passado político – havia sido preceptor dos filhos de Filippo Strozzi –, pelo ecletismo do seu pensamento filosófico, como também pela acentuada sensibilidade às questões da criação literária,

¹⁰⁶ L.Mendelsohn, Aponta para o aristotelismo heterodoxo de Varchi que usava Aristóteles para explicar Platão e vice-versa, como na sua adoção de Aristoteles para explicar o amor platônico. Semelhante sincretismo –diz M. –já havia na literatura Toscana cujo primeiro exemplo teria sido Dante. in *Paragoni. Benedetto Varchi's "Due Lezioni" and the Cinquecento Art Theory*, UMI Research Press, Studies in the Fine Arts: Art Theory, 1982, p.6

¹⁰⁷ M.Plaisance, 1974, p.140

¹⁰⁸ A biografia anônima de B.Varchi, redigida por um amigo, que narra o fato da camponesa de 12 anos violentada por um convidado pisano em uma festa de carnaval em sua Villa. Atribui a armação da denúncia e condenação de Varchi a Carlo Lenzoni levada adiante por G.B. Strozzi e Bernardo Segni, in Benedetto Varchi, *Storia Fiorentina* org. Gaetano Milanese, I, p.28, U.Pirotti Umberto, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze, 1971,p.25-27; G. Manacorda, *B.Varchi, l'uomo, il poeta, il critico*, Pisa, 1903, p.157-161, in M.Plaisance, 1974, n.50,p.141-2, o qual comenta que os estudos acima não registram que Varchi havia sido eleito cônsul antes de tal processo; Diz.biografico degli Italiani,p.

¹⁰⁹ Em seu discurso de posse de 12 abril de 1545, Varchi se refere a “ingiuria”da qual foi vítima por culpa de “alcuno troppo poco saggio o troppo ambizioso, per non dire forsennato e maligno”.in Varchi, *Opere, II*,p.339cit. in M.Plaisance, 1974,n.55,p.143

¹¹⁰ v.versos burlescos de Anton Francesco Grazzini, il Lasca, figura eminente do grupo dos *Humidi*, também homossexual mas fazia troça do Varchi.

diversamente da concepção enciclopédica dominante no outro grupo. Versejava e escrevia comédias, além de ensaios na língua vulgar¹¹¹.

O amor que nutria pelo vernáculo - fato comprovado por seus conselhos a Benvenuto Cellini -, o faz comprar briga também com o grupo dos humanistas. Dentre eles, se desentende publicamente com Pier Vettori, o célebre filólogo, seu antigo mestre e amigo, em junho de 1546, ironizando as críticas e restrições feitas por este à língua vulgar, consideradas por Varchi como mera incompreensão do filólogo, devida, na verdade, à incompetência no manuseio da mesma¹¹².

A referida denúncia por estupro teria partido do pai da jovem por incentivo de Carlo Lenzoni¹¹³, dizia-se no ambiente. Acusação que, mesmo se fosse inverídica, deixa transparecer a rivalidade reinante. Varchi é preso, processado, condenado a pagar indenização, e depois solto e dispensado da indenização¹¹⁴. O julgamento dos *Otto di Guardia* é datado de 26 de março; Varchi toma posse como cônsul da Academia dia 12 de abril.

Durante o consulado de Varchi na Academia, em 1545, visto que não havia inscritos para pronunciar as lições previstas pelo estatuto¹¹⁵, o filósofo, que deveria estar no ostracismo, se encarrega pessoalmente de realizar todas elas, no intuito de garantir o

¹¹¹ Escreveu a comédia “La suocera” de grande sucesso, publicou um livro de sonetos, *Carte Carnacialeschi* e o *Libro della Beltà e Grazia*. O amor de Varchi pela língua falada é atestado pelo episódio no qual aconselha Benvenuto Cellini a não alternar a linguagem da sua autobiografia quando por ele interpelado para conselhos de como modificá-la.

¹¹² A conferência de Varchi *Dell’Invidia* em 22 de março de 1546, causa grande alvoroço. Nela o filósofo se refere também aos humanistas que acreditavam ser fácil compor em língua toscana e ao não conseguir passavam a criticá-la e a desprezá-la. Cit. in M.Plaisance, 1974,n.67,p.146-7

¹¹³ V.nota anterior.

¹¹⁴ M.Plaisance, 1974,n.50,p.142

¹¹⁵ O mesmo havia ocorrido durante o consulado de Ugolino Martelli em 1544, a quem Varchi era muito ligado, quando o grupo de Giambullari, Gelli, Lenzoni e Bartoli não se propõe para as lições públicas. Ambos haviam estudado em Padua e eram próximos aos Humidi e as exigências relativas à criação literária, segundo reconstrução de M.Plaisance, *Culture et politique a Florence de 1542 a 1551*, Paris, 1974,p.136-9

programa semestral. A continuidade das 24 lições sustentadas por ele neste período terá influência significativa sobre o ambiente¹¹⁶.

As idéias filosóficas de Varchi, ainda que fragmentárias e não necessariamente originais, segundo a crítica, são significativas para o meio literário e artístico, tendo sido muito influentes nos anos '40 para a base da teoria da arte¹¹⁷. Especialmente em razão das célebres *Due lezioni* de março de 1547 que tematizavam, cada uma de maneira diferente, a natureza da experiência artística.

2.4 A Escrita da Historia – questões de método

Difícilmente processo judiciário como o sofrido por Varchi pode ter ocorrido sem o conhecimento prévio de Cosimo que, no entanto, nada fez para evitar. O duque ignorou a historia e, pouco mais tarde, no final de 1546 ou início de 1547¹¹⁸, encarregou-o de escrever a *Storia Fiorentina*, abrangendo o período entre 1527 e 1538. Ou seja, o período que iniciava com a Revolta Florentina e a instituição da ultima Republica, passando pelo governo e assassinato do duque Alessandro de' Medici (1530-1537), até a ascensão ao poder de Cosimo I em janeiro 1537. A tarefa lhe conferia prestígio mas, também, garantia sua fidelidade, limitando, ao mesmo tempo, a atuação como filósofo tida até então¹¹⁹. A obra em dezesseis volumes acabou não sendo publicada. Ao que tudo indica, não apenas porque a *Storia* de Varchi não fosse especialmente elogiosa e

¹¹⁶ L.Mendelsohn, 1982, op.cit.p.

¹¹⁷ L.Mendelsohn, 1982, op.cit.p.5

¹¹⁸ U.Pirotti, *Benedetto Varchi...*p.30. Em outubro de 1546 morre Francesco Campana, primeiro-secretario do Duque, que é substituído por Lelio Torelli, a quem Varchi era muito ligado, como demonstra o fato de ter indicado Torelli para secretario da Academia durante o seu consulado. O convite para escrever a Historia Fiorentina possivelmente se deu por seu intermédio.

¹¹⁹ A propósito da obediência que o vínculo lhe impunha, v Vasari sobre Varchi na *Vida de Michelangelo* diz que este não teria aceitado pronunciar a Oração fúnebre sem o consentimento de Cosimo: “*accioché l’eccellente virtù di Michelangelo fusse lodata dall’eccellente eloquenza di tant’uomo, quant’era il Varchi: il quale per esser particolarmente a’servigi di Sua Eccellenza, non arebbe preso senza parola di lei cotal incarico, ancor che, come amorevolissimo di natura..*” VII,288

nem omitisse episódios políticos pouco edificantes mas, provavelmente, porque, quando ficou pronta, já não interessava qualquer historia que não fosse somente celebração do poder de Cosimo¹²⁰.

O método histórico de Varchi, provável resultado do seu aristotelismo, como querem alguns, resultado da reflexão sobre a idéia de que a historia é o reino dos “fatos específicos”, segundo suas palavras, é provavelmente resultado também de seu aprendizado com o filólogo Pier Vettori que defendia a “*minuta e particolare trattazione*”. Analogamente o método defendido por Vincenzo Borghini em seu tratado¹²¹ - também discípulo de Vettori – que o especifica também nas cartas endereçadas por ele a Vasari em ocasião da elaboração da edição de 1568.

Além do amplo uso da documentação dos arquivos, aos quais Varchi tem acesso irrestrito, o filosofo adota técnica quase jornalística realizando também entrevistas a testemunhos diretos daqueles anos. A este respeito é interessante observar a afirmação de Vasari na *Conclusione agli artefici e ai lettori* sobre o método, na qual ele defende, já na edição de 1550, este aspecto de historia oral quando diz:

“... Usando nada menos do que as recordações e os escritos de pessoas dignas de fé, e sempre com parecer e conselho dos artifices mais antigos e que quase as viram fazer” *Pigliando nientedimeno i ricordi e gli scritti da persone degne di fede, e con parere e consiglio sempre degli artefici più antichi e che quasi le hanno veduto fare”.*¹²² (grifo nosso).

Como dissemos anteriormente, difícil compreender a febre de historia alimentada por Cosimo I sem ter em mente a questão que o afligia envolvendo a precedência da casa dos Medici sobre a casa dos Este de Ferrara. Em 1545 há um agravamento da crise

¹²⁰ U.Pirotti Umberto, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze, 1971; v.tb.M.Firpo, *Politica, religione e cultura nella Firenze cosimiana*, in *Fra l'ospedale e il Principe*,org.R.Drusi e G.Bertoli, 2005, p.21-36;v.S.Ginsburg, *Il ruolo di V.Borghini nella Torrentinana*,op.cit

¹²¹ V.Borghini, *Discorsi*, I, ed.Giunti, Florença, 1584, p.11, publicado postumo.

¹²² G.Vasari, *Conclusione agli artefici e ai lettori*, 1550, ed. Einaudi, 1991, p.916

devido à iniciativa do Embaixador de Ferrara na corte de França que reivindicava junto ao Rei a precedência em relação ao embaixador dos Medici. Diante de tamanha necessidade de provar a maior antiguidade e maior glória de Florença, as reconstruções e teorias sobre a origem da cidade e da civilização toscana se multiplicavam.

A escrita da história, o método adotado, a relação com os documentos, pode ser considerada a segunda questão que divide os ânimos dentro da Academia Fiorentina e fora dela, opondo mais uma vez Benedetto Varchi e o grupo dos florentinistas, prosélitos da origem lendária de Florença. Neste aspecto, mais uma vez, observamos a maior proximidade de Vasari e Borghini das idéias de Varchi, não apenas sobre a língua vernácula, mas também sobre a história.

Como referido anteriormente, entre os anos 1542 e 1545, Giovan Battista Gelli redige o livro *Sulle origini di Firenze*, com dedicatória ao duque, no qual defendia a tese de que Florença tivesse sido fundada por Noé, vindo da Mesopotâmia para a Toscana, ali morrendo aos 900 anos de idade. A tese possuía raízes profundas em Florença e teria surgido pela primeira vez em Giovanni Villani, no início do século XIV, que apontava as origens etruscas de uma tradição toscana autóctone, elemento que impulsionava a consciência da desejada dimensão regional independente, onde os toscanos antecipavam amplamente os romanos¹²³. Cosimo estava informado desde o início sobre o projeto um tanto ousado, visto com hilaridade por alguns. Tratava-se de construção despidoradamente propagandística e anti-histórica que referia a origem de Florença a um contexto mítico e de fabulas antigas. Intelectual muito prolífico a serviço do Principado, o florentinismo de Gelli era tal que o fazia referir-se a Roma com amargura, como povo que desde os tempos antigos tinha vivido de rapinas artísticas

¹²³ G.Cipriani, *Il mito etrusco nel Rinascimento Fiorentino*, 1980, cit. in L. Dolcini, *Le storie di Giuseppe. Uno Studio iconológico in Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino*, catálogo da exposição, Roma, 29 de abril a 30 junho 2010, ed. Presidenza della Repubblica Italiana, 2010, p.154.

“piuttosto un ricettaculo di forestieri che una città (mais um receptáculo de forasteiros do que cidade)¹²⁴”.

Em apoio a tais idéias, Pierfrancesco Giambullari, estudioso de línguas semíticas, publica *Il Gello*, em 1546, aprovado por unanimidade pelos censores da Academia, impresso por Anton Francesco Doni que naqueles anos havia sido chamado por Cosimo para contrastar o monopólio de Giunti¹²⁵. O livro se propõe como diálogo entre Giambullari, Gelli, Lenzoni e um quarto personagem, *messer* Curzio, onde a forma dialógica permite sublinhar, discutir e refutar eventuais críticas. Em suas elocubrações, chegam a uma definição da língua toscana bem mais complexa: “*ela é composta de etrusco antigo, Grego, latim, alemão, francês e de alguma outra semelhante a estas, fabricada pela necessidade, enriquecida pela comodidade e introduzida pelo uso durante muitíssimo tempo, como facilmente pode-se demonstrar quando se quer raciocinar*”¹²⁶. *Il Gello*, espécie de manifesto deste grupo, teria nova edição em 1549.

O duque se deleitava com este grupo e percebia a conveniência política de tais teorias.¹²⁷ Particularmente nos anos 1545/6, período em que o conflito entre o papa Paulo III e Cosimo I era muito agudo, *Il Gello* não devia desagradar à corte. Pelo contrario. O papa cobiçava as terras toscanas para sua família com a justificativa de que seu sobrinho Ottavio Farnese havia esposado Margherita D’Austria, viúva do duque Alessandro. Cosimo I, a sua vez, procurava consolidar o regime: persegue as

¹²⁴ J. Schlosser, *Letteratura artistica...* p.194

¹²⁵ A propósito das opiniões sobre o valor literário do livro, é interessante a carta de A.F.Doni a Cosimo I em setembro de 1547 quando, ao ser preterido em favor do impressor Torrentino, escreve: “.. lascio il campo libero a chi lo vuole che il mio cervello non contrasta volentieri con questi capi secchi, il quali col farmi stampare hora il Gello del Giambullari, hor forzarmi alle lettere del Martello (...) né mai m’hanno dato opera a stampare che vaglia (...) harei stampato le buone...”M.Plaisance, 1974,p.170-1

¹²⁶ “*ella è composta dell’etrusco antico, di Greco, di latino, di tedesco, di francese e di qualcuna altra simile a queste, fabbricata dalla necessità, arricchita dal comodo e introdotta dall’uso, per lunghissimo spazio di tempo, come agevolmente si può mostrare quando vi piace di ragionarne*”. P.F.Giambullari, *Le lezioni e il Gello*, p.155 in M.Plaisance, 1974,p.165

¹²⁷ Michel Plaisance, *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551. Lasca et les “Humidi” aux prises avec l’Academie Florentine*. p.137; A. D’Alessandro, Il “Gello” di Giambullari. Mito e Ideologia nel Principato di Cosimo I in *La Nascita della Toscana*, Convegno di studi per il IV centenario di morte Cosimo I, ed.Olschki, Firenze, 1980.

ordens religiosas e expulsa os dominicanos do convento de San Marco, eterno reduto dos subversivos nostálgicos de Savonarola.

Eloqüente imagem do favor que o grupo de Gelli devia gozar junto ao duque é a primeira tapeçaria da espetacular série com as histórias de “José no Egito”. A prestigiosa iniciativa para celebrar a própria corte, trazia os retratos de Gelli e Giambullari no banquete do jovem duque e sua consorte (v. [ilustrações](#)) A realização do ciclo de 20 tapeçarias, tem início justamente no biênio de 1545/6, se estendendo até 1553¹²⁸. O acordo sobre o início do trabalho parece ter ocorrido justamente nos dias que Bronzino terminava o retrato de Cosimo I, em agosto de 1545, em Poggio a Caiano, ocasião em que esteve presente Nicholas Karcher.

A gradiosa série era destinada a decorar a “Sala dos Duzentos” no Palazzo Vecchio, cobrindo portas e janelas, de modo a propor um ambiente total, deixando brilhar no escuro a trama de ouro e prata de que eram feitos. Desde 1544, Cosimo se empenhava em instalar em Florença um atelier de tapeçarias de alta qualidade, dirigida pelos mestres flamengos Nicholas Karcher e Jan Vost. Para esta, o duque destina a significativa sede dos jardins de esculturas de San Marco, símbolo máximo do mecenatismo de Lorenzo il Magnifico.

A primeira tapeçaria da série, “*Giuseppe in Prigione e il banchetto del faraone*”, baseada em desenho e “cartone” do Bronzino, é considerada a prova e declaração de intenções de todo o ciclo. Nela, observamos a figura de Giambattista Gelli, de pé, em primeiro plano, que parece ter seu livro na mão e Pierfrancesco Giambullari que fala ao

¹²⁸ L.Moroni, *Le Storie di Giuseppe. Il capolavoro dell'arazzeria Fiorentina*, in *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino*, catálogo da exposição, Roma, 29 de abril a 30 junho 2010, ed. Presidenza della Repubblica Italiana, 2010, p.195ss.

ouvido de Cosimo I, (v. **ilustrações**)¹²⁹ no banquete que reúne a corte do jovem duque. A presença de Cosimo Bartoli é registrada mais tarde, na tapeçaria “La coppa di Giuseppe ritrovata nel sacco di Beniamino”, de 1550-3. A representação deste grupo de letrados, em realização de tamanha importância, não deixa dúvidas sobre a posição ocupada por eles junto ao duque na década de 1540.

A delicada posição de Varchi não lhe consentia de combater publicamente as teses do *Il Gello*. Mas ele não deixa de fazê-lo na *Storia Fiorentina* onde registra claramente a própria posição:

“E qual maior vaidade e perda de tempo seria querer confutar com razões e autoridade as ridículas opiniões de alguns modernos? Estes, seguindo os escritos do frade Annio da Viterbo e outros escritores fabulosos, segundo nosso parecer, afirmam ter sido Firenze edificada por Hercules Egípcio há cerca de mil seiscientos e oitenta anos antes de Cristo (...) e outras anedotas que não devem ser acreditadas ou escritas por homens prudentes, nem mesmo recitadas”

(E qual maggiore vanità o perduta opera sarebbe che il volere le ridicole opinione d'alcuni moderni con ragioni e con autorità confutare? I quali dietro gli scritti di frate Annio Viterbese, o d'altri in gran parte, secondo il giudizio nostro, favolosi scrittori, affermano essere Firenze edificata da Ercole Egizio anni circa millesecentottanta innanzi l'avvenimento di Cristo (...) e altre cotali novelle da non dover essere da uomini, non che da uomini prudenti, non dico credute e scritte, ma recitate)”¹³⁰

A propósito do método histórico adotado por Varchi na escrita da *Storia Fiorentina*, importante notar a nítida distinção que ele tem necessidade de marcar em relação a Paolo Giovio, alertando quanto aos perigos do método subjetivo declaradamente seguido pelo autor das *Historiae*¹³¹. Apesar de ter muito elogiado o Giovio em vida,

¹²⁹ *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino*, catálogo da exposição, Roma, 29 de abril a 30 junho 2010, ed. Presidenza della Repubblica Italiana, 2010, tav.7,p.101, e tb.pgs.153,154

¹³⁰ A passagem continua com a análise irônica das ginásticas etimológicas sobre o surgimento do nome de Florença na língua aramaica. B.Varchi, *La Storia Fiorentina*, cit. In M.Plaisance, 1974, p.167

¹³¹ *Historiarum sui temporis*, publicadas entre 1550 e 1552 por Lorenzo Torrentino como dedicatória a Cosimo I, narra os acontecimentos em Florença de 1494 a 1547, da fase republicana ao principado, compostas ao longo da vida e completadas quando deixa Roma por Firenze depois que papa Paulo III lhe nega a diocese de Como, sua cidade natal, onde ele havia construído a villa chamada por ele de “Museo”, destinada a coleção dos retratos do

depois da morte, como resultado de suas pesquisas de arquivo, Varchi compôs uma obra dedicada exclusivamente a elencar os erros e imprecisões cometidas pelo médico e historiador de Como. Distribui entre os acadêmicos florentinos o opúsculo *Errori di Paolo Giovio nella storia*¹³² com uma lista dos erros históricos cometidos.

Interessante notar como esta crítica de Varchi, datada dos anos '50, é ecoada por Vasari na segunda edição de 1568 quando, na “Descrizione delle Opere di Giorgio Vasari”, sua autobiografia, faz explícitas restrições ao método de Giovio para valorizar as diferenças e maior rigor profissional do próprio trabalho:

*“bastando-lhe um apanhado geral, [Giovio] não examinava os detalhes, não dizia as coisas como tinham ocorrido efetivamente mas grosso modo (bastandogli fare gran fascio, non la guardava così in sottile, non dicea le cose come stavano appunto, ma così alla grossa)”*¹³³.

A distinção de Vasari em relação a Giovio e outros letrados que escreviam sobre arte, nos parece já presente no *Proemio da Segunda Parte* na edição Torrentina, sobre o qual voltaremos adiante¹³⁴.

A iniciativa de Benedetto Varchi, mestre de *savoir-faire e faire-savoir*, visava certamente esclarecer questões de método diante das reconstruções fantasiosas abraçadas por seus detratores, mas sobretudo marcar posição e valorizar sua competência de historiador diante do ambiente florentino, fazendo-o sobressair em relação ao bispo de Nocera, personagem que gozava de tal fama e prestígio a ponto de ter merecido exéquias solenes à sua morte, em dezembro de 1552, a ele tributadas por

homens ilustres, devido a sua recusa a assistir às sessões do Concílio di Trento. A obra seria traduzida simultaneamente para o vernáculo por L. Domenichi. A dedicatória a Cosimo é por ele concordada com o primeiro-secretário Lelio Torelli antes de deixar Roma, T.C.Price Zimmerman, DBI, Treccani,

¹³² B.Varchi, *Errori di Paolo Giovio nella storia*, org. V.Follini, Badia di Fiesole, 1882, cit. in Sonia Maffei, “*Sculor di sensi e non miniator di vocaboli*”. *Alcune considerazioni sul rapporto tra Giovio e Plinio il Vecchio*, in *Testi immaginigi e filologia nel XVI secolo*. Op.cit.p.37.

¹³³ Vasari- Milanesi, op.cit. VI, p.389

¹³⁴ G.Vasari, *Proemio della Seconda Parte*, ed. Einaudi, 1991, p.207

Cosimo I em San Lorenzo, igreja depositária das tumbas da família Medici. Tamanha honra seria reservada somente a grandes personagens, como Carlos V, em 1558, e Michelangelo em 1564.

Nos longos anos em que se dedicou a escrever a *Storia Fiorentina*, a certa altura, no final da década de '50, Benedetto Varchi obteve dispensa por parte do Duque para se ocupar da questão da língua. Importante apologia do orgulho municipal, a língua florentina era novamente alvo de aceso debate que contrapunha diferentes leituras do pensamento de Pietro Bembo e uma interpretação particularmente radical por parte de Ludovico Castelvetro. É nesta ocasião que, entre 1560 e 1565, Varchi redige o *Ercolano, dialogo nel quale si ragiona generalmente delle lingue e in particolare della fiorentina e della toscana*, pondo-se ao lado de Anibal Caro contra Castelvetro, na disputa que se arrastava desde 1553.

O início da diatribe é a crítica de Castelvetro à canção encomiástica “venite all’ombra dei Gigli d’oro” de Anibal Caro, elogio aos reis de França escrito por encomenda ao Cardeal A. Farnese. Esta culmina na publicação de “Ragioni d’alcune cose segnate nella canzone di Anibal Caro”(1559), onde Castelvetro censura detidamente os erros no léxico, o uso improprio de vocábulos estrangeiros, aponta a falta de uma linguagem homogênea. No *Hercolano*, Varchi justifica as escolhas de Caro¹³⁵.

Para a elaboração do tratado, Varchi conta com a colaboração de Dom Vincenzo Borghini, que, segundo documentos examinados recentemente, teria contribuído com diversas apostilas¹³⁶. Em 1548, um ano após a morte de Pietro Bembo, Varchi havia

¹³⁵ V. Marchetti, Lodovico Castelvetro, DBI.

¹³⁶ A. Sorella, *Postille di Borghini nel suo esemplare dell’edizione Torrentiniana (1549) delle Prose del Bembo* in Vincenzo Borghini, *Filologia e Invenzione*, op.cit. pp.322-327. As anotações exprimem dissensos e também elogios em relação às posições de Bembo. Cita a carta de 9/5/1563 com a qual Borghini estimulava o amigo a concluir o *Hercolano* o tratado que deveria acompanhar o ponto de vista de Pietro Bembo sobre a língua dos florentinos e calar as polêmicas anti-toscanas. Na mesma carta emerge que Borghini tinha feito própria a idéia sustentada por Varchi há vinte anos que as *Prose* de Bembo eram na verdade uma defesa da florentinidade. As apostilas trazem à tona de

publicado uma edição póstuma das *Prose della volgar lingua*, com dedicatória a Cosimo I, livro ao qual nos referimos anteriormente. Sobre esta edição, o filólogo Borghini trabalha e faz anotações a partir de 1556, identificando, a cada passo, a questão gramatical sobre a qual Bembo discorria, tratando de explicitar as fontes utilizadas pelo o eminente gramático veneziano; trabalho análogo, provavelmente, ao que estava habituado a fazer para subsidiar os escritos de Vasari. A carta de Borghini ao filósofo em 9 maio de 1563, admite que Bembo não lhes basta e dramatiza a situação do debate sobre a língua vernácula, solicitando o historiador e filólogo a intervir em resposta aos ataques de Ludovico Castelvetro como um dever:

“Mas bem digo que esta nossa língua não se tenha ainda embatido em alguém que tenha claramente e perfeitamente expressado e desvendado sua natureza. Se vós não o fizerdes quem o fará?” Ma ben dico che a me pare che questa nostra lingua non si sia abbattuta ancora in uno che habbia chiaramente et perfettamenteemente espressa et aperta la natura sua. Et se questo non lo farete voi, chi lo fara’?”¹³⁷.

O *Hercolano* adapta a visão de Bembo às necessidades florentinas que não podiam endossar a opinião do autor da *Prose*, defensor da tese de que os nativos da língua não seriam capazes de falar bem a língua em registro culto, devido à contaminação cotidiana. O livro de Varchi admitia que forasteiros pudessem até mesmo superar os nativos da língua na escrita culta mas defendia a preminência dos florentinos “nell’altre cinque maniere”, ou seja, nas expressões cômicas e burlescas para as quais é necessária “naturalidade e florentinidade”. Para ele, a língua deveria ser chamada de língua florentina e não língua toscana. O *Hercolano* acabaria sendo publicado póstumo em 1570 pelo próprio Borghini que exigiu que seu nome fosse retirado de algumas passagens em que sua autoridade em matéria era explicitamente mencionada¹³⁸.

maneira clara a identidade de visão entre Borghini e Varchi na maneira de julgar o pensamento de Bembo que fazem supor a utilização destas por parte de Varchi.

¹³⁷ V.Borghini, in G.Belloni, 1998, op.cit.p.135-141

¹³⁸ F.Pelle, *La consulenza al Varchi per l’Hercolano* in Vincenzo Borghini. *Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Olschki, Florença, 2002, p.341-344

A preocupação com o maior rigor histórico e com a correta documentação, ganha terreno na década de '60, com o desaparecimento da geração de Gelli /Gambullari, e ascensão dos discípulos de Pier Vettori. Ela não se limitou aos historiadores do Ducado, mas se estendeu a todo o ambiente, condicionando igualmente a criação dos artistas preocupados em dar uma imagem fiel ao lugar real dos acontecimentos representados¹³⁹.

Como corolário, em 1570, o Duque instituiu o “Archivio Notarile”, destinado à organização e preservação dos registros legais, aberto para a consulta pública durante algumas horas por dia¹⁴⁰. Assim como os documentos, os restos arqueológicos foram reconhecidos como sendo importantes ferramentas históricas, resultando na ação de Cosimo que lhes determina a preservação: tanto das inscrições quanto dos emblemas e outros tipos de registro. A partir da conservação, o prestígio adquirido por este tipo de registro histórico, acaba resultando no reforço da antiguidade de certas tradições florentinas. Do ponto de vista da sistematicidade histórica, é das mais importantes conquistas de Cosimo e, a influencia de Borghini não deve ser minimizada na adoção de tais medidas conservativas.

2.5 As constrições da Contrarreforma

A *Accademia Fiorentina* reuniu os maiores intelectuais da época e, em seu âmbito, na primeira década de existência, foram largamente partilhadas as doutrinas reformistas de Juan de Valdés¹⁴¹. O religioso espanhol, estreitamente ligado à corte de Carlos V, refugiado na Italia em 1529 para fugir da Inquisição espanhola, fixara residência em

¹³⁹ v.cartas de Vasari pedindo que lhe enviassem desenho com a paisagem no lugar da batalha, obedecendo ao ponto de vista requerido para dar verossimilhança à cena.

¹⁴⁰ R.J.Williams, *Vincenzo Borghini and Vasari's Lives*, Princeton University, 1989, p. 45

¹⁴¹ M.Firpo, *Inquisizione romana e Controriforma. Studi sul cardinal [Giovanni Morone](#) (1509-1580) e il suo processo d'eresia*, Nuova edizione rivista ed ampliata, Brescia, Morcelliana, 2005; *Politica religione e cultura nella Firenze Cosimiana*, p21-36 in *Fra l'ospedale e il Principe*, 2005, op.cit.

Nápoles onde permanece até a morte em 1541. Suas idéias foram cultivadas por figuras como Benedetto Varchi, Cosimo Bartoli, Giambattista Gelli, Pietro Aretino, Anton Francesco Doni, Nicolò Martelli e Anton Francesco Grazzini, o Lasca. Idéias às quais provavelmente foi simpático também Cosimo I, que primeiramente apoiou a eleição pontifícia do Cardeal Reginald Pole (1549) e depois a do Cardeal Morone (1555), notórios protagonistas de tal ala reformista da Igreja, mais tarde considerada herética. A este pensamento reformista brando¹⁴², que permeava também a Badia Florentina, era provavelmente familiar o próprio monsenhor Vincenzo Borghini, futuro braço direito de Vasari, que contava Erasmo entre os livros que levava consigo para Arezzo em 1541¹⁴³. De inspiração valdesiana eram também os afrescos do coro de da igreja de San Lorenzo, derradeira obra do Pontormo, terminada por Bronzino em 1558, para o qual foi provavelmente Benedetto Varchi a fornecer o programa¹⁴⁴.

A posição simpática aos moderados reformistas, o espírito vagamente anticlerical, e a independência em relação ao papa que havia marcado o governo de Cosimo I, se transformaria substancialmente nas décadas de '50 e '60, depois da morte do publicamente odiado Paulo III, em 1549, pontífice de “natureza diabólica”, de “ânimo e core corrupto”, segundo as palavras do duque, que o definia um “heretico”. A reaproximação a Roma, ocorrida após a eleição de Giulio III, receberia de Cosimo I uma feição exemplar. O duque trata a imediata publicação de um *Index* de livros proibidos, persegue os heréticos, e promove um primeiro auto-da-fé em 1550, repetido em maior escala em fevereiro de 1552, com a queima dos livros, cerimoniais de expiação e condenação dos heréticos. Na ocasião, presente Cosimo I, entre os livros proibidos, foi queimado o panfleto latino de Jean Calvin, traduzido e publicado por Lodovico Domenichi, razão pela qual o estimado polígrafo foi condenado a prisão

¹⁴² Abraçava as teorias reformistas da justificação somente pela fé, subtraindo importância aos sacramentos e a submissão à liturgia, querendo com isso atingir sobretudo os benefícios eclesiásticos ligados aos abusos da Igreja que queriam reformar. V. Adriano Prosperi, *Il Concilio di Trento*, Torino, ed. Einaudi, 2001; sobre o amplo ambiente ligado às ideias de Valdés, Idem, *Michelangelo e gli “spirituali”* in A. Forcellino, *Michelangelo Buonarroti, Storia di una passione eretica*, Torino, ed. Einaudi, 2002.

¹⁴³ E. Carrara, *Et portai nel fanghotto...*

¹⁴⁴ Sobre a questão valdesiana e a distância tomada por Vasari de Pontormo na edição de 1568, v. A. Pinelli, *Vasari e il Pontormo*, in *La bella maniera*, Ed. Einaudi, Turim, p.5-32

perpétua, pena da qual conseguiu se redimir “não sem muitas humilhações”¹⁴⁵. Intelectual próximo ao Vasari, citado por ele na biografia de L.B. Alberti como tradutor do *De Pictura*, esteve entre os profissionais consultados para a edição das *Vidas* em 1547, antes da decisão oficial pelo impressor ducal Lorenzo Torrentino. A partir daquela data, o próprio Domenichi viria a trabalhar em Florença como revisor da coleção de clássicos da Biblioteca Medici, tendo sido também tradutor das *Historiae* do Giovio, antes do dramático episódio acima mencionado¹⁴⁶.

Depois dos auto-da-fé, o pior em termos de arbítrio ainda estaria por vir. Na década seguinte, em 1566, o duque entregaria à justiça Vaticana o literato e diplomata Pietro Carnesecchi, oficialmente sob sua proteção, figura de grande prestígio intelectual, próximo às teses de Bernardino Occhino, que, uma vez nas mãos do Tribunal de Roma, foi condenado e decapitado diante do Castel Sant’Angelo, em outubro de 1567. A prova de fidelidade da Toscana à Santa Sé lhe renderia dois anos depois, em 1569, a elevação ao título de Grão-duque, com cerimônia de coroação na Capela Sistina em 1570.

Apesar da iniciativa papal da coroação ter desagradado ao Imperador, que considerou o ato uma intromissão do Vaticano em âmbito de sua alçada, o novo status da Toscana punha um fim técnico à longa “disputa pela precedência” – a qual nos referimos anteriormente¹⁴⁷ - que havia contraposto Florença e Ferrara desde 1541.

No avançar da década de ‘60 - período que coincide com o trauma da morte por malária da amadíssima esposa e de dois filhos em 1562 -, ao se colocar como aliado incondicional do papado, Cosimo adotaria e poria também em prática as teses do

¹⁴⁵ E. Garavelli, *Lodovico Domenichi e i “nicodemiana” di Calvino*, Vecchiarelli editore, 2004.

¹⁴⁶ Carta de L.Domenechi em Florença a G.Vasari em Rimini 15/10/1547 sobre a oportunidade junto às impressoras em Veneza. Na ocasião o polígrafo está em Florença à espera de Cosimo sobre seu futuro profissional.

¹⁴⁷ Ver capítulo sobre a escrita da história.

Concilio de Trento¹⁴⁸ em matéria artística e arquitetônica. A reforma das principais igrejas de Florença, conduzida por Vasari – com a colaboração de Borghini e dos membros da Academia del Disegno na decoração -, a abolição das iconostases características da herança medieval, é iniciativa que promove a imagem do duque como se tratasse da construção de novas igrejas, levando-o por isso a ser chamado de “novo Constantino”¹⁴⁹.

¹⁴⁸ M.Firpo, *Inquisizione romana e Controriforma. Studi sul cardinal [Giovanni Morone](#) (1509-1580) e il suo processo d'eresia*, Nuova edizione rivista ed ampliata, Brescia, Morcelliana, 2005

¹⁴⁹ V.cap. sobre a Vincenzo Borghini.

3 – Giorgio Vasari entre duas academias e dois “Paragoni”.

3.1 A preparação da *editio princeps*. A historia escrita em língua falada.

A primeira edição de “*As Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue aos nossos dias*”, publicadas pela primeira vez em 1550, é marcada pelas questões que animavam a Academia Florentina - a questão da historia, da língua e da sua difusão - e pela “disputa entre as artes”, conforme proposta por Benedetto Varchi nas célebres “Duas Lições”. A segunda edição, em 1568, será marcada por outra academia e por outra “disputa”, i.é, a *Accademia delle Arti del Disegno* e pelas idéias expostas no texto *Una Selva di Notizie*, escrito por Dom Vincenzo Borghini, lugar-tenente da nova academia, rediscutindo a hierarquia entre as artes. Para a nova Academia, fundada em 1563, e para o texto *Una Selva di Notizie*, a referência e modelo eram aqueles, institucional e intelectual, da década de ‘40. Tanto a academia dos artistas, fundada pelo próprio Vasari junto com o filólogo Borghini, seria inspirada na Academia Florentina, conforme declarado por eles, quanto a retomada da “disputa entre as artes” por seu lugartenente, após o funeral de Michelangelo, fazia referência à Lição de Varchi e às cartas escritas pelos artistas em resposta ao debate, quase vinte anos antes.

A primeira redação de “*As Vidas*”¹⁵⁰, é editada no âmbito da política cultural de Cosimo I atuada pela Academia Florentina, órgão do estado encarregado de organizar as idéias e iniciativas culturais do Principado. O livro toma forma final sob o crivo oficial dos revisores da Academia, Carlo Lenzone, Giambattista Gelli, Pier Francesco Giambullari, Cosimo Bartoli, acompanhados pelo filólogo Vincenzio Borghini, amigo de Vasari - ausente de Florença durante a impressão -, tendo sido publicado em dois volumes, em

¹⁵⁰O título original da *editio princeps* de 1550: *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritti in lingua Toscana da Giorgio Vasari Pittore Aretino. Con una sua utile & necessaria introduzione alle arti loro*)”

março de 1550, pelo “Impressor Ducal” Lorenzo Torrentino¹⁵¹, com dedicatória a Cosimo I.

A Instituição havia sido fundada em 1541 pelo jovem duque com o intuito de promover a língua vernácula, aproximá-lo dos intelectuais e artistas do principado, e condicionar-lhes a atuação. Os mencionados revisores, chamados de “censores”, eram eleitos entre os acadêmicos periodicamente com a tarefa de examinar, aprovar e conformar a produção literária a determinados *standards* de conteúdo, estilo e de linguagem. A reforma realizada em 1546/1547, sobre a qual já nos referimos¹⁵², previa quatro censores, com mandato de um ano, e estabelecia novas regras de funcionamento. A eles cabia: “*ver e examinar diariamente todas as composições que em prosa ou em verso fossem produzidas pelos academicos antes de serem lidas publicamente ou impressas.*”¹⁵³

As novas normativas burocráticas coincidem com as iniciativas de política editorial e a criação da figura do “Impressor Ducal”, escolhido no profissional holandês Lorenzo Torrentino, encarregado das publicações mas também da exportação/ importação dos livros de interesse, oferecendo ao poder o controle sobre a circulação das obras que vinham de fora¹⁵⁴. Torrentino se transfere a Florença em 1547, sendo designado como *Magnificus Dominus Laurentius Leonardi Torrentinus, typographus ducalis*, e trabalha

¹⁵¹ Carta do dia 29/03/1550 de Giambullari em Florença a Vasari em Roma anuncia que a impressão está concluída (Vasari-Frey, I, p.267-8), tb Ch.Davis, p.217-8; L.Corti, Il libro delle Vite del Vasari (1550) in *Principi letterati e artisti nelle carte di G.Vasari*, 1981, p.220-1. Para a história da impressão das duas redações d’As Vidas, v.C.M.Simonetti, Le vite delle “Vite” Vasariane, Ed. Olschki, Florença, 2005.

¹⁵² Os novos estatutos constam de um documento de 30 páginas com regulamento burocrático de todos os aspectos da vida da Academia. Em outubro de 1546, Francesco Campana morre e é substituído por Lelio Torelli no cargo de primeiro-secretário do duque. Entre os excluídos da Academia em 1547, Pietro Aretino e artistas como Cellini e Bronzino. V. M.Plaisance, “Culture et Politique à Florence de 1542 à 1551. Lasca e les “Humidi” aux prises avec L’Academie Florentine” in *Les écrivains et le pouvoir ... II*, 1974, pgs.123-235: especialmente, p.185-218

¹⁵³ “vedere ed esaminare tutte le composizioni che giornalmente in prosa o in versi usciranno degli accademici avanti che o nell’academia si leggano pubblicamente o ch’elle vadan fuori alla stampa”. in M.Plaisance, 1974, II, p.187. Sobre os deveres dos censores em relação a língua das composições, v. capítulo Academia Florentina.

¹⁵⁴ Contrato estipulado tb.por Lelio Torelli, em abril de 1547, v.C.M.Simonetti, *Le vite delle “Vite” vasariane*, ed. Olschki, 2005, p.35-42

para o Duque até a morte em 1563. Nos primeiros anos, no período entre 1548 e 1551, publica 120 títulos¹⁵⁵.

Exatamente neste período, ao menos desde o início de 1547, Vasari estava em contato com alguns acadêmicos florentinos¹⁵⁶ tratando da publicação do seu livro, em fase conclusiva¹⁵⁷. A primeira menção ao livro d’*As Vidas* que conhecemos ocorre em carta de Paolo Giovio a Vasari, datada 27 de novembro de 1546¹⁵⁸, na qual o humanista, tendo visto o material já preparado por Vasari, encoraja o artista a prosseguir na tarefa - *“voi attenderete al vostro libro; e io mi offerisco revisore et vi si dir’ che sarà eterno fatto nuovo per il Duca”* - ao invés de incorporá-lo ao próprio tratado como hipotizado.

Vale a pena explorar esta passagem e fazer um passo atrás para colher as novidades trazidas que marcam a passagem de Vasari da pena ao pincel, a transformação do artista em autor. O fato exposto na carta acima é precedido por uma celebre reunião alguns meses antes em Casa do Cardeal Alessandro Farnese, em Roma. Desta temos notícia pelas recordações de Vasari em sua autobiografia, escrita vinte anos depois, para a edição de 1568, quando rememora a gênese da primeira edição das *Vidas*. O encontro narrado pelo autor se dava em ambiente habitualmente freqüentado por ele e um consistente grupo de letrados entre os quais o aretino menciona Paolo Giovio, Claudio Tolomei, Francesco Maria Molza, Anibal Caro, intelectuais provenientes da “Academia dei Vignaiuoli”. Citamos¹⁵⁹:

¹⁵⁵ C.M.Simonetti, *Le Vite delle “Vite”*...op.cit.p.33

¹⁵⁶ É longa a lista de membros da Academia com os quais estava em contato já antes da publicação, entre os quais citamos A.F.Doni, B.Minerbetti, B.Varchi, L.Martini, Pier Vettori, Pierfrancesco Riccio, além dos revisores das *Vidas*.

¹⁵⁷ *“mi congratulo che habiate condotto el libro al fine, quale vi farà glorioso (...) è necessário che io li dia una sbruffata di acqua di rosa (...) e se non avete fretta lo faremmo stampare qui a Roma”*. Carta de Giovio 8/07/1547 indica que o livro necessitava de uma revisão final que Giovio se dispõe a fazer assim como se dispoe a imprimir o livro em Roma. A não ser que V. quisesse dedicá-lo a Cosimo, diz Giovio, e assim obter que o livro seja impresso “da quello sua nuovi Todeschi”, i.é., Lorenzo Torrentino

¹⁵⁸ Frey, Carteggio, I, lxxxvii, p.174-5. São quatorze cartas enviadas por Giovio ao Vasari no biênio 46-47 que documentam as primeiras leituras do manuscrito, o incentivo de Giovio ao escritor estreante e a busca de um editor.

¹⁵⁹ Esta célebre passagem sobre reunião em casa do Cardeal Farnese em Roma, em 1546, foi objeto de intenso debate crítico sobre quando e se teria efetivamente se realizado. S.Ginsburg, hipotiza que a reunião tenha realmente

“certa noite viemos a conversar sobre o museu do Giovio e os retratos dos homens ilustres (...) e, passando de uma coisa a outra, como se faz conversando, disse monsenhor Giovio disse ter tido sempre grande vontade - e de tê-la ainda -, de acrescentar, ao seu Museu e livro dos Elogios, um tratado no qual se discorresse sobre os homens ilustres na arte do desenho, desde Cimabue até os nossos tempos. Estendendo-se, mostrou ter grande conhecimento e juízo sobre as coisas das nossas artes. Mas è verdade que, bastava-lhe um apanhado geral, não examinava os detalhes, e nas considerações sobre os artífices trocava os nomes ou os sobrenomes, a pátria, as obras, ou não dizia as coisas como eram exatamente, mas grosso modo. Quando Giovio acabou de falar, voltando-se a mim, perguntou o Cardeal: o que dizes, Giorgio? Não será esta uma bela obra e fadiga? Bela, respondi, monsenhor ilustríssimo, se Giovio for ajudado por alguém da arte a por as coisas no devido lugar e a dizer como estão realmente. (...) Poderiais então, acrescentou o cardeal (...), dar-lhe vós um resumo e uma ordenada noticia de todos os mencionados artífices e suas obras segundo a ordem nos tempos (...). Tarefa que, mesmo sabendo estar acima das minhas forças, prometi, segundo minhas possibilidades, desempenhar com muito prazer. E assim me pus a procurar minhas anotações e escritos feitos sobre o assunto desde jovenzinho, por passatempo e pela afeição que tinha à memória dos nossos artífices, dos quais cada noticia me era caríssima, juntei tudo o que me parecia a propósito e levei ao Giovio.”¹⁶⁰

existido em 1543, periodo em que justamente aquele circulo de intelectuais se reunia na Accademia della Virtù (inspirada a seu tempo por Ippolito Medici). *Il ruolo di V. Borghini...*, 2007, op.cit. p.154-5.

Hoje é amplamente partilhada a convicção de que Vasari trabalhava no livro pelo menos desde 1540 ou antes, como dito por ele mesmo em carta a Cosimo I: “vi porgo non le fatiche e l’ostento non di due mesi ma quelle di dieci anni...” (Milanesi, XXXVIII) e na “Conclusione della opera agli artefici e ai lettori”, de 1550, “*nel cercare minutamente dieci anni tutta la Italia per i costumi, sepolcri et opere di quegli artefici, de’ quali ho descritto le vite...*”, ed. Einaudi, II, 1991, p.915; ChDavis, L’origine delle vite in *Principi, letterati ed artisti*, 1981, p.213-5.

¹⁶⁰ “... si venne a ragionare una sera tra l’altre del museo del Giovio, e de’ ritratti degli uomini illustri (...) e passando da una cosa all’altra, come si fa ragionando, disse monsignor Giovio di aver avuto sempre gran voglia, ed averla ancora, d’aggiugnere al Museo e al suo libro degli Elogi um Trattato nel quale si ragionasse degli uomini illustri nell’arte del disegno, stati da Cimabue fino ai tempi nostri. Dintorno a che allargandosi, mostro certo aver gran cognizione e giudizio nelle cose delle nostre arti. Ma è ben vero che, bastandogli fare gran fascio, non guardava così in sottile; e spesso favelando di detti artefici, o scambiava i nomi, i cognomi, le patrie, le opere, o non diceva le cose come stavano appunto, ma così alla grossa. Finito che ebbe il Giovio quel suo discorso, voltatosi a me, disse il Cardinale: che ne dite voi, Giorgio? Non sarà questa una bell’opera e fatica? Bella, risposi io, monsignor illustrissimo, se il Giovio sarà aiutato da chicchessia dell’arte a mettere le cose a luogo loro, ed a dirle come stanno veramente. (...) Potrete dunque, soggiunse il Cardinale (...) dargli un sunto voi, ed una ordinata notizia di tutti detti artefici, e dell’opere loro secondo l’ordine de’ tempi; (...). La qual cosa, ancorchè io conoscessi esse sopra le mie forze, promisi, secondo il poter mio, di far ben volentieri. E così messomi giù a recercare i miei ricordi e scritti, fatti intorno a ciò infin da giovanetto per um mio passatempo, e per uma affezione che io aveva alla memoria de’ nostri artefici, ogni notizia de’ quali mie era carissima, misi insieme tutto quel che intorno mi parve a propósito, e lo portai al Giovio; il quale, poiche ebbe molto lodata quella fatica, mi disse: Giorgio mio, voglio che prendiate voi questa fatica di distendere tutto in quel modo che ottimamente veggio saprete fare; perciocché a me non dà il cuore, non conoscendo le maniere, ne sapendo molti particolari che potrete sapere voi: sanza che, quando purè io lo facessi, farei al massimo um trattetto simile a quello di Plinio”. Vasari-Milanesi, VII, p.681-3

No prosseguimento do seu relato Vasari registra imediata valorização dos seus escritos da parte do bispo de Nocera que percebe a singularidade da sua contribuição e se oferece como editor, pois, como autor, “eu faria no máximo um tratadinho semelhante ao de Plínio /o farei il più un trattattetto simile a quello Plinio.”¹⁶¹ - teria dito Giovio - , ou seja, com informações gerais e em latim. Comentário atribuído por Vasari ao Giovio para sublinhar analogamente a própria distância de Plínio e marcar o que não pretendia fazer.

Silvia Ginsburg observa a inversão de papéis entre artista e humanista onde cabe ao primeiro fazer ao segundo objeções de cunho científico. A estudiosa identifica nas críticas de Vasari ao método aproximativo de Giovio a sintonia com os métodos filológicos de Borghini e Pier Vettori. E observa que idéias de tal importância para a estruturação do livro devem ter estado presentes precocemente na vida de Vasari por meio do amigo Vincenzo Borghini que, segundo este raciocínio, seria o inspirador do desenho histórico presente na edição Torrentina¹⁶². Sobre isto, voltaremos adiante.

A carta de Giovio acima citada registra a tempestiva valorização da especificidade histórico-crítica da contribuição vasariana e da sua linguagem. Na intensa correspondência entre 1546/7 que acompanha as leituras do manuscrito, o humanista se comporta como incentivador entusiasmado, crítico e orientador sempre disponível em relação ao escritor-estreado a quem ele prognostica glória imortal graças ao livro, segundo ele, meio superior à pintura para perpetuação de si.

São meses decisivos que marcam a afirmação de Vasari na “profissão de outrem”, a conquista da legitimidade a alternar sua atividade entre a pena e o pincel. O processo aponta para a valorização da união entre o saber gerado pela experiência empírica,

¹⁶¹ Vasari-Milanesi, VII, p. 682

¹⁶² S.Ginsburg, *Il ruolo di Vincenzo Borghini nella Torrentiniana* in *Testi immagini e Filologia*, ed. della Normale, Pisa, 2007, p.160

combinado à reflexão e análise crítica. É a transformação do pintor em autor, pela qual ele não esperava, se damos fé às suas palavras, na autobiografia acima citada, condição que lhe foi atribuída pela apreciação dos letrados do ambiente do cardeal Farnese ao lerem o manuscrito das *Vidas*:

“Parecendo [ao Giovio] que eu não estivesse muito decidido a fazê-lo, me fez aconselhar pelo Caro, o Molza, o Tolomei, e outros meus amicíssimos: porque, resolvendo-me, pus mãos a obra com a intenção de uma vez terminada entregá-la a um deles que, depois de revê-la e organizá-la, a publicasse com outro nome que não o meu (ma parendogli che io a cio fare non fusi molto risoluto, me lo fece dire al Caro al Molza al Tolomei ed altri miei amicissimi: perchè, risolutomi, finalmente vi misi mano com intenzione, finita che fusse, di darla a uno di loro, che, rivedutola ed acconcia, la mandasse fuori sotto altro nome che il mio”.

As recordações de Vasari podem não ser factualmente exatas, há vasta literatura empenhada em desmascará-lo tomando-as ao pé da letra e argumentando que Claudio Tolomei havia deixado Roma em 1545 e que Francesco Maria Molza tinha falecido em 1544. Hoje admite-se amplamente que a conversa pode ter ocorrido em ocasiões diferentes e que Vasari, a vinte anos de distancia, citava personalidades que lhe pareciam mais significativas ou que para ele tinham tido importancia em diversas circunstâncias. Silvia Ginsburg hipotiza que a reunião tenha realmente existido e supõe para sua realização a data de 1543, período em que justamente aquele circulo de intelectuais se reunia na *Accademia della Virtù*, associação que havia sido inspirada em seu tempo por Ippolito Medici, a quem Vasari recorda como figura chave na propria formação ¹⁶³. Mas a substância e a datas das primeiras leituras feitas das anotações acumuladas por ele ao longo da vida – “desde juvenzinho” – o entusiasmo e o incentivo dos amigos letrados a publicá-las corresponde ao conteúdo das cartas conhecidas.

Em dezembro de 1547 a apreciação da qualidade da obra é ainda mais explicita na carta de Anibal Caro ao elogiar a utilidade e o deleite do texto, a qualidade da escrita-

¹⁶³ S.Ginsburg, *Il ruolo di V.Borghini...*,2007,op.cit.p.154-5.

falada como predicações que o consentem de preconizar o sucesso do livro: “será perpétuo pois a Historia é necessária e a matéria agradável”¹⁶⁴.

Ao lado da correspondência com Giovio e com Anibal Caro, velhos conhecidos do ambiente letrado romano¹⁶⁵, que lêem o manuscrito e com os quais Vasari se aconselha, nos mesmos anos, observamos os contatos de Vasari na Academia Florentina visando promover o livro que começa a ser conhecido e citado.

O academico Benedetto Varchi, em março de 1547, no âmbito das “Duas Lições” proferidas na Academia Florentina, se refere de maneira elogiosa ao trabalho de Vasari. O impressor Anton Francesco Doni¹⁶⁶, também em março de 1547, registra em carta, entre os livros que pretende publicar no ano seguinte, *Le Vite degli artefici, architetti, scultori e pittori, cominciando da Cimabue fino ai tempi nostri, scritte da Giorgio Vasari pittore Aretino, con una introduzione nell’arti del medesimo non meno necessaria che nuova*¹⁶⁷, título já muito próximo ao que viria a ter na edição de 1550. Na ocasião, Doni era secretário da Academia Florentina, e, entre 1546 e 1547, foi

¹⁶⁴ Frey, Carteggio, I, lettera n.103, p.208, A.Caro a Vasari, 15/12/1547: “m’havete data la vita a farmi vedere parte del commentario che havete scritto de gli artefici del disegno[...] Parmi anchora bem scritta et puramente et con belle avvertenze. Solo vi desidero che se ne levino certi trasportamenti di parole e certi verbi, posti in fine, che si fanno talvolta per eleganza e a me generano fastidio. In um’opera simile vorrei la scrittura appunto come il parlare. Et questa è così veramente se non in pochissimi lochi, i quali rilegendo avvertirete, subito et emmenderanno facilmente. Del resto mi rallegro com voi, che nella professione altrui habbiate fatte sì bella et utile fatica et vi annunzio, che sarà perpetuo: Perchè l’Historia è necessaria et la materia dilettevole.” cfr.Barocchi, observa que Giovio insiste na imortalidade d “as Vidas” em contraposição a caducidade da atividade de pintor. Barocchi, *Premessa al Commento delle Vite*, in *Studi Vasariani* p.3 e nota2, p.24

¹⁶⁵ Vasari-Frey, I, p.6, em 1531-2, “i miei protettori sono monsignore Jovio, meser Claudio Tolomei et il Cesano”.

¹⁶⁶ Anton Francesco Doni (1513-1574) teve uma impressora incentivada por Cosimo I que publicou 20 livros nos anos 1546-7. Será substituído por Torrentino, que oferecia maiores garantias profissionais, no cargo de impressor ducal (v.nota seguinte). Fama de irascível, deixa Florença por Veneza onde publica *Disegno* (1549), representante do pensamento florentino. Em ‘48 rompe com seu grande amigo Ludovico Domenichi que passa a trabalhar com Torrentino na edição dos clássicos da Biblioteca Medici. D.McTavish, in G.V. *Principi, letterati ed artisti nelle carte...*, p.195-7

¹⁶⁷ Carta de Anton Francesco Doni a Francesco Regesla em 10 março de 1547 menciona o livro de Vasari entre os de próxima publicação por sua impressora. Cfr. *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, p.194-7; carta de Vasari a Lodovico Domenichi em 15 outubro 1547, Idem, p.195

impressor muito ativo em Florença, impulsionado por Cosimo I para fazer concorrência ao monopólio dos Giunti¹⁶⁸.

Paolo Giovio devia estar ao corrente do projeto de Doni. É a seu convite que, em maio, o polígrafo, visita a “Sala dei Cento Giorni” em Roma, obra realizada pela “pena” de Vasari no Palazzo della Cancelleria, para o Cardeal Alessandro Farnese. A encomenda havia sido obtida pelo aretino graças à indicação do bom Giovio¹⁶⁹. Doni escreve a Vasari agradecendo a carta de apresentação que lhe havia aberto portas: *“Altro non poteva aspettare io dalla lettera vostra, & dalla cortesia sua la quale m’ha imposto al cor cento legami* (nada de diferente eu poderia esperar da vossa carta & cortesia a qual me impôs ao coração uma centena de vínculos”. Na missiva, Doni faz referencia a carta sobre a referida pintura de Vasari, recém-publicada por ele, com dedicatória ao todo poderoso Lelio Torelli, nas suas *Lettere* (1547)¹⁷⁰: *“scusatemi se non ho saputo esprimere con l’inchiostro quel che voi havete dipinto con i colori”* (desculpe-me se não soube expressar com a tinta o que vós pintastes com as cores)¹⁷¹. A carta não faz menção à futura publicação do livro de Vasari, já presente no elenco enviado dois meses antes na correspondência entre Doni e Francesco Regesla acima citada.

No processo de negociação para a publicação de seu livro, Vasari escreve também ao polígrafo Ludovico Domenichi - recém transferido de Veneza a Florença para trabalhar como revisor/editor – pedindo-lhe que se ocupasse do seu livro, provavelmente com intenção de sondar o interesse dos impressores venezianos que o interlocutor conhecia bem. Pela resposta enviada a Vasari, que se encontrava em Rimini (15/10/1547)¹⁷²,

¹⁶⁸ Domenico Moreni, *Annali della tipografia di Lorenzo Torrentino impressore ducale*, Firenze, Carli, 1811; S.Bongi, *Annali di Gabriel Giolitto de’Ferrari da Trino di Monteferrato stampatore in Venezia*, Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, presso i principali librai, 1890-97, 2, vol.1, 1863 cit. in Ch.Davis, in *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, p.194-6. C.M.Simonetti, afirma que a carta de L.Torelli (8/01/1546) revela que Torrentino teria sido escolhido por sua experiência no comércio librário europeu. op.cit.,2005,p.36-7

¹⁶⁹ Carta de Giovio ao Cardeal Alessandro Farnese onde louva a rapidez e eficiência de G.V.: “fattivo e manesco”.

¹⁷⁰ A.F.Doni, *Lettere*, 1547. Em carta dedicada a Lelio Torelli, Doni descreve “Sala dei Cento Giorni” realizada por Vasari no Palazzo della Cancelleria, em Roma.

¹⁷¹ Carta de Doni em Roma dia 22/05/1547 in C.Simonetti, *La Vita delle “Vite” Vasariane*. Firenze, 2005, p.62

¹⁷² Vasari-Frey, I,p.202

Domenechi aguardava uma definição do Duque sobre o próprio futuro profissional para poder se comprometer com o aretino e, entretanto, o alertava sobre a avareza dos impressores venezianos:

“bisogna che voi facciate altro pensiero che d’haver un centinaio di copie del libro; perché, volendo questo, non che ne causassi utile, ma non troverei chi lo volesse stampare per l’avarizia de gli impressori. Et credo che assai parebbe ritrarre quando io ne potessi avere um XV o XX ducati et altrettante copie stampate” (é preciso que tenhais outra intenção que obter uma centena de cópias do livro; porque, se o quisésseis, não que não fosse útil, mas não encontraria quem o quisesse imprimir pela avareza dos gráficos. E creio que muito me pareceria se pudesse obter um XV ou XX ducados e outras tantas cópias impressas”.

Penso que a observação se não se refira a tiragem da edição mas a cópias de cortesia ao autor¹⁷³. Tradutor do livro *De Pictura* do Alberti, citado por Vasari na biografia do humanista, o polígrafo de Piacenza passaria dali a pouco a ser o corretor das edições gregas e latinas publicadas pelo editor Torrentino que se instala em Florença, em meados do ano, como “Stampatore Ducale”¹⁷⁴. Cabe aqui observar que a entidade da tiragem das *Vidas* não é conhecida¹⁷⁵. Ainda que Vasari diga na edição de 1568 “*da um gran numero che allora si estampò non se ne trova ai librai pure un volume*”.

No final da carta a Vasari, Domenichi diz que Doni lhe manda lembranças e menciona os elogios feitos por este aos afrescos do aretino no Palacio della Cancelleria, em Roma, publicados nesta data¹⁷⁶. Prova de que o irruento Doni ainda vivia em Florença – antes da partida repentina para Bolonha e depois Veneza - e ainda não havia

¹⁷³ A.Rossi, Nota testologica, in *Le Vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani*, (1550) ed. Einaudi, 1991, p.XXXI

¹⁷⁴ Lorenzo Torrentino assina o contrato com o Duque em abril de 1547. Pelo contrato ele oferecia não apenas qualidade de impressão mas também garantias de comercio e distribuição que parece ter sido decisivas para a escolha do Duque. C.M.Simonetti, *La Vita delle “Vite” Vasariane*, Ed.Olschki, Florença, 2005, p.34-5

¹⁷⁵ C.M. Simonetti, 2005, admite não ter elementos sobre a tiragem do livro. op.cit. p.71

¹⁷⁶ L. Domenechi conclui a carta dizendo “*Doni vi si raccomanda molto*” e diz que este acaba de imprimir as suas cartas. Frey, *Carteggio*, I, carta n. 99, p.202-3..tb. Cfr. Ch.Davis, *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, p.194;

rompido com o fraterno amigo Domenichi que logo chegaria até mesmo a denunciar por heresia¹⁷⁷.

Neste período parece amadurecer em Vasari a escolha do lugar e do impressor do livro. Na carta de 8 de julho de 1547, Giovio escreve a Vasari em Florença dizendo-lhe que, caso ele não tivesse pressa, poderiam esperar a passagem do aretino por Roma a caminho de Napoles para juntos fazerem a revisão; ele se encarregaria da impressão em seguida:

“Exceto se o duque Cosimo, a quem deveria entitular a obra, quando não quisesse dedicá-la a pessoa mais baixa [alude a si mesmo], digo, que neste caso da dedicatoria a Sua Excelencia, ela faria imprimir àqueles seus novos alemães” (“Eccieto se il D. Cosimo, al quale dovrette intitolare l’opera, quando non volesse dedicarla a persone più basse, dico, che in quel caso della dedicatione a Sua Excelentia la faria stampare a quei sua novi todeschi”)¹⁷⁸.

Na época não se fazia distinção entre flamengos e holandeses - como era o caso de Torrentino -, e alemães, “todeschi”, como o define Giovio que pelo visto estava informado sobre o recente acordo com o “Stampatore Ducale”¹⁷⁹. No ano seguinte, aliás, Torrentino publicaria *“Vita Leonis decimis”* (1548), do bispo de Nocera.

A opção definitiva por Florença, surge na carta de 29 de janeiro de 1548, escrita por Giovio de Roma a Vasari, ainda em Rimini:

“Louvo extremamente a vossa obra e observei o que me parece. Os outros censores vossos amigos terão dito a deles. (Io laudo estremamente l’opra vostra et ho notato quel che mi par’. Gli altri censori amici vostri havran detto la parte loro)”.

¹⁷⁷ Notícias dadas por Don Miniato Pitti a Giorgio Vasari em Arezzo (22/02/1548) in Vasari-Frey, I, pp.217-8. Doni se transfere a Veneza ainda em 1548, onde continuaria a trabalhar no campo da editoria e a publicar suas próprias obras *“Disegno”* (1549) expressão das idéias florentinas sobre arte. v.tb.D.McTavish, in *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, p.196-7

¹⁷⁸ Frey, Carteggio, I, carta n.95, p.198

¹⁷⁹ Em 1548, Torrentino publica *Vita Leonis decimis* de Paolo Giovio.

Giovio compreende que Vasari não quer imprimir o livro em Roma, menciona a leitura de outros “censores” amigos de Vasari - nesta altura, final de 1547, devemos identificar o interessamento dos membros da Academia Florentina -, adverte o aretino sobre cuidados na impressão, sobre a importancia de pagar bons revisores, e convém sobre as razões de dedicar o livro ao duque, entendendo ser este o desejo do aretino, enviando-lhe até mesmo o modelo da dedicatória, hoje perdido¹⁸⁰.

Com este intuito Vasari escreve a Cosimo I, dizendo ter sido criado pela ilustríssima casa Medici, elecando as razões da dedicatória ao duque do seu livro sobre os artistas, atribuindo-se a total responsabilidade pelas opiniões criticas expressas na obra, assim como pela língua nela adotada que não é diferente da *“língua che la natura mi habbia dato”*¹⁸¹.

Pouco depois, em 22 de fevereiro de 1548, Don Miniato Pitti também escreve ao Vasari sobre as possibilidades de impressão do livro, indicando-lhe o impressor flamengo que se estabeleceu em Florença (*“quel fiammingo che ha ritto la stampa qua”*), ou seja, Lorenzo Torrentino, descartando Doni (s’hebbe a fuggire daí birri) e o Domenichi, referindo que tinham rompido relações.¹⁸²

Segundo Karl Frey, a impressão das *Vidas* teria ocorrido entre novembro de 1549 e março de 1550. C.M.Simonetti, discute a argumentação do estudioso alemão contrapondo o próprio conhecimento dos procedimentos da impressão manual em

¹⁸⁰ Frey, Carteggio, I, cit. , carta n.107. Frey anota que não há um anexo à carta com o modelo da dedicatória.

¹⁸¹ Frey , Carteggio II, p.140-1, atribui a esta carta data de 1546, ainda que o conteúdo se refira ao pedido de Vasari ao Duque de se fazer promotor da impressão das *Vidas*. Para o comentário à carta de Vasari e sua datação vinculada à carta de Giovio, v. C.M.Simonetti, *Le vite delle “Vite” vasariane*. Olschki, 2005, nota 45 e p.64-5. Nesta carta, s.d.,considerada um rascunho, Vasari também pede ao duque de fazer parte da “virtuosa e honorata Companhia”, a Academia Florentina, para ser legitimado como letrado.

¹⁸² Frey, Carteggio, I, op.cit. carta n. 109, p.217-8.

questão, em favor de uma antecipação da data de início do trabalho ao final de 1548¹⁸³.

3.2 Paragone. Letrados e artistas.

Em correspondência de setembro de 1547, Paolo Giovio havia aconselhado Vasari a mostrar o livro a Benedetto Varchi¹⁸⁴. Como ambos se encontrassem em Florença na ocasião, não restam registros da opinião do filósofo de Montevarchi, o qual, todavia, já o conhecia pois havia citado o trabalho de Vasari nas célebres *Due Lezioni* (Duas Lições), em março daquele ano.

O acadêmico Benedetto Varchi havia se referido ao aretino no âmbito das considerações sobre o progresso das artes em Florença - “dove la Pittura già spenta rinacque” - sendo por ele designado como “novo Plínio”: “por ter escrito longamente e com grande diligencia M. Giorgio d’Arezzo, meu amicíssimo, à exemplo de muitos outros pintores antigos...”¹⁸⁵. Sem ter consciencia de que Vasari queria justamente se distanciar dos comentadores como Plínio, como observamos.

A primeira lição, conforme tradição na Academia, era uma exegese literária. No caso, do soneto de Michelangelo¹⁸⁶, “*non ha l’ottimo artista*” - que aqui traduzimos –, que versava sobre a criação artística. A segunda lição, trazia para o âmbito academico o debate sobre o *Paragone*, a disputa pela superioridade entre as artes. Para tanto, tratava da conceituação das artes visuais e do estabelecimento de uma hierarquia entre elas; qual dentre as artes era a mais nobre, a mais útil, a mais universal, a mais difícil.

¹⁸³ Frey, Carteggio, I, comentário à carta n.112,pgs. 248-253, cit in C.M.Simonetti, 2005, op. cit. n.50,p.67.

¹⁸⁴ Frey, Carteggio, I, op.cit., carta n.97, p.200-1.

¹⁸⁵ “si per lo avere scritto lungamente e com gran diligenza M. Giorgio d’Arezzo, mio amicissimo, a imitazione di molti altri pittori antichi piuttosto di Plinio”, B.Varchi, Lezione nella quale si disputa, Florença, 1547, in Barocchi, Trattati d’Arte del Cinquecento I, 1960, p.36

¹⁸⁶ Remetemos à edição anotada feita por P.Barocchi, Scritti d’Arte del Cinquecento, III, Milano-Napoli, 1971-7.

O tema da disputa entre as artes não era novo para o público. Pelo contrário, era tão recorrente no ambiente que foi chamado por Julius Von Schlosser – primeiro historiador moderno a se ocupar do assunto – de “cavalo de batalha” da teoria das artes em Florença, do século XV ao XVIII¹⁸⁷. No caso que aqui nos interessa, o tema, relançado por Benedetto Varchi em 1547, por sua relevância e atualidade, terá grande repercussão e influencia sobre a primeira edição d’*As Vidas*, sendo tratado por Vasari no “Proêmio de toda a obra”. O mesmo é republicado, quase sem variações, na monumental segunda edição em 1568.

As “Duas Lições” de Varchi, realizadas na sede da Academia Florentina em Santa Maria Novella, não foram freqüentadas apenas pelos acadêmicos, mas também por prelados, humanistas, artistas, políticos e empresários, como sempre ocorria com o brilhante orador¹⁸⁸. Poucas semanas antes, no dia 27 de fevereiro de 1547, Varchi havia pronunciado a oração fúnebre de Pietro Bembo, falecido em Roma no mês anterior.

A repercussão das *Due Lezzioni* de Varchi fora amplificada pela enquete de tipo inédito lançada em seguida pelo filósofo que solicitava o envolvimento direto dos artistas, chamados a responder sobre a especificidade de cada arte, tema da Segunda Lição. A pergunta endereçada aos artistas visava saber qual delas, Escultura ou Pintura, era por cada um deles considerada a principal e porquê. Os artistas consultados por Varchi, tentando equilibrar o número de pintores e escultores, foram Vasari, Tribolo, Cellini, Battista Tasso, Francesco Sangallo, Pontormo, Bronzino e Michelangelo. Todos, à exceção de Vasari, membros da Academia Florentina. A Michelangelo, louvado como

¹⁸⁷ J. Von Schlosser, *La Letteratura Artistica*, ed. it. 1936, 1996, Ed. Nuova Italia, Florença, p. 228-9

¹⁸⁸ A propósito do dotes de Varchi como orador, v. G. Vasari, VII, p. 314: “*e quivi con quella eleganza, con que’ modi, e con quella voce che próprio particolari gli furono, in orando..*”

divino ainda em vida, Varchi atribuía o ápice das três artes, assim como faria Vasari em seu livro, idéia que gozava de unanimidade no ambiente florentino¹⁸⁹.

A questão da disputa retornaria de grande atualidade durante a preparação do funeral de Michelangelo, em 1564, ocasião de grande importância para elaboração das idéias sobre as artes e os artistas. O dissenso, liderado por Benvenuto Cellini, obriga a Vincenzo Borghini, lugar-tenente da *Accademia delle arti del Disegno*, responsável por certas decisões polemicas na decoração, à re-elaboração das idéias discutidas nas “Duas lições”, com conseqüências críticas sobre a segunda edição do livro de Vasari, publicada em 1568¹⁹⁰.

A intensa política editorial de Cosimo, já mencionada, em poucos anos, faz de Florença a cidade campeã nas publicações em vernáculo. Importante notar que o livro das “*Due lezioni nelle quali si dichiara un soneto di Michelangelo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte tra la Scultura o la Pittura...*”, serão publicadas no mesmo ano, e pelo mesmo editor, das *Vidas* de Vasari, isto é, o impressor oficial do ducado, Lorenzo Torrentino, em 1550, com as seis esferas dos Medici no frontispício. Com as mesmas características, e na mesma data, seria também publicada a primeira tradução do *De Architectura* em língua vernácula, feita por Cosimo Bartoli – aprovada pelos censores da Academia em 1548 -, com desenho de Vasari na capa.

Varchi estabelecia a superioridade da arquitetura sobre as outras duas artes, pela nobreza do fim, pela utilidade, e pelos numerosos saberes que desta derivam e nela se buscam, deixando-a fora da enquete, em posição de *hors concours* – a única arte que

¹⁸⁹ V. Gelli e a comparação entre Michelangelo e Dante.

¹⁹⁰ E. Byington, *A arquitetura nas “Vidas” de Vasari no âmbito da disputa entre as artes: a Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica*, mestrado Unicamp, Campinas, SP, 2004; Idem, *A arquitetura e a disputa entre as artes nas “Vidas” vasarianas*, in *A Fabrica do Antigo* (org. Luiz Marques), Ed. Unicamp, 2008, p. 113,

não apenas imitava a natureza mas era capaz de vencê-la¹⁹¹ –, com a justificava de que a arquitetura já havia sido tratada por Vitruvio e Alberti:

“se não tivesse cogitado longamente antes Vitruvio no doutissimo e bellissimo proemio dos seus livros de arquitetura – o qual entretanto na nossa opinião atribui-lhe [predicados] demais -, e depois também Leon Battista Alberti, nobile fiorentino exercitadissimo em muitas artes e ciências, no bellissimo e doutissimo proemio dos seus livros de arquitetura, poderíamos tratar diffusamente. Mas remetendo- nos a autoridade destes, diremos somente que a arquitetura é nobilíssima entre todas as artes depois da medicina, não só pela regra do fim por nos estabelecida acima, a qual é infalível, assim como a do sujeito, mas ainda pela utilidade e pelos muitíssimos conhecimentos que desta se cavam e nela se buscam”)

*“rimetendoci all’autorità loro, diremmo solamente che l’architettura è nobilissima di tutte l’altri arti dopo la medicina, non solo per la regola del fine data di sopra da noi, la quale è infallibile, e così del subbietto, ma ancora per l’utilità e moltissime cognizioni che d’essa si cavano e in essa si ricercano”*¹⁹².

No entanto, parece evidente que, por suas características distintas, a arquitetura não se prestava ao contraditório simétrico que ele se propunha a arbitrar¹⁹³.

¹⁹¹ “Dell’arti alcune vincono la natura, come s’è detto di sopra dell’architettura, che fanno quello che ella non può fare, alcune sono vinte da lei come tutte quelle che non arrivano a quella perfezione della natura..”, B.Varchi, *Della maggioranza delle arti* in *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, Ed.sillabe,Florença, p.20-3. Ainda sobre a superioridade diz que algumas arte “sono subalternanti o vero principali, le quali si chiamano da’ filosofi latini com il nome Greco architetoniche, e queste sono quelle che danno i principi alle altre, come la aritmética alla musica..”Idem, p.20

¹⁹² “Se non fusse favellato lungamente prima Vitruvio, nel suo dotissimoe bellissimo proêmio posto innanzi a’suoi libri dell’architettura – nel quale però, secondo il poço giudizio nostro le attribuisce troppo -, e poi purê, ne; suo bellissimo proêmio innanzi a’suoi libri dell’architettura, M. Leonabattista Alberti, nobile Fiorentino et in molte cosi arti come scienze esercitassimo, ne potremmo trattare diffusamente. Ma rimettendoci all’autorità loro diremmo solamente che l’architettura è nobilissima di tutte le arti e dopo la medicina secondo noi non solo per la regola del fine data di sopra da noi, la quale è infallibile, e così del subbietto, ma ancora per l’utilità e moltissime cognizioni che d’essa si cavano e in essa si ricercano”, B.Varchi, *Della maggioranza e nobiltà delle arti. Disputa prima*. In Barocchi, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, op.cit., 1998, p.23

¹⁹³ A inclusão e exclusão da Arquitetura será um problema igualmente para Vasari e para a Academia das três Artes do Desenho que chega a excluir os arquitetos dos seus estatutos em meados de 1563, sobre o que falaremos adiante.

3.3 Vasari e as Duas Lições

*Não tem o grande artista um só conceito
Que o mármore sozinho não contenha
Com sua abundancia, e somente aquela alcança
A mão que obedece ao intelecto
O mal que evito e o bem que me prometo
Em ti, Dona gentil, orgulhosa e diva
Assim se escondem, e para que eu mais não viva,
Contrária trago a arte ao desejado efeito
Amor então não basta, nem sua beldade
Nem dureza, fortuna, ou supremo desdenho
Do meu mal tem culpa meu destino ou sorte
Que em seu coração morte e piedade
Ajam em um só tempo e meu pouco engenho
Não saiba, ardendo, extrair senão morte¹⁹⁴.*

Michelangelo Buonarroti

A Primeira das “Duas Lições” de Benedetto Varchi na Academia Florentina era a exegese literária de um soneto de Michelangelo, conforme tradição naquela sede¹⁹⁵. Mas o poema em questão - que traduzimos acima -, tematizava a natureza da experiência artística. Varchi diz que a missão do artista para Michelangelo é revelar a forma contida na matéria, a qual ele busca e encontra segundo o conceito que tem em mente. É uma idéia expressa também pelo poeta-escultor a propósito da “Noite”, escultura da Sacristia Nova de San Lorenzo, sobre a qual Michelangelo declara não tê-

¹⁹⁴*Rime, 151*- Non ha l'ottimo artista alcun concetto / C'un marmo solo in sè non circoscriva / Col suo soverchio, e solo a quello arriva/ La man che ubbidisce all'intelletto/ Il mal ch'io fuggo e il ben ch'io mi prometto/ In te, Donna leggiadra, altera e diva,/Tal si nasconde, et parchi'io più non viva, /Contrario ho l'arte al disiatto efetto/Amore dunque non ha, ne tua beltate/O durezza o fortuna o gran disdegno/Del mio mal colpa, o mio destino, o sorte,/ Se dentro del tuo cor morte, et pietate/Porti in un tempo, et che 'l mio basso ingegno/ Non sappia, ardendo, trarne altro, che morte.

¹⁹⁵ Remetemos à edição anotada de feita por P.Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, III, Milano-Napoli, 1971-7.

la criado e sim tê-la liberada da pedra. No célebre soneto, acima citado, dedicado a Vittoria Colonna, a arte serve como metáfora do amor, e vice-versa, ambos misturados em um hermetismo místico, sendo considerada culpa unicamente do amante/artista se é feita a revelação da forma, mal ou o bem¹⁹⁶.

O comentário de Varchi ao soneto de Michelangelo não foi contestado pelo autor. Pelo contrário, a reação positiva do mestre a esta interpretação é confirmada em carta enviada por Michelangelo a Luca Martini, membro da Academia Florentina, letrado próximo a Varchi e aos artistas, na qual se mostra lisonjeado com o comentário e pede que seus sentimentos sejam transmitidos ao autor por Martini¹⁹⁷.

O filósofo de Montevarchi procede a uma análise minuciosa do vocabulário da primeira quadra do soneto, na busca da exata definição de cada termo, a ligação dos mesmos com a poesia ou a filosofia, sua origem grega ou latina, seu emprego por Dante ou Petrarca, sua concepção no presente. A análise busca também maior precisão dos termos em relação às artes, aspecto que para nós é fonte preciosa de informação sobre o estado da crítica de arte e da linguagem nos anos e no ambiente em que foram escritas as *Vidas*. Varchi analisa e distingue os vocábulos: artista e artífice, idéia e conceito, mão e intelecto, arte e ciência, imagem e exemplo, forma e matéria, comentando os últimos dois em analogia a corpo e alma.

¹⁹⁶ A respeito da análise de Varchi v. L.Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and the Cinquento Art Theory*, 1982; o mais célebre estudo sobre o soneto em Panofsky (*Idea*, op.cit.Cap.VI). O estudioso alemão aponta para o sincretismo entre aristotelismo e neo-platonismo na análise de Varchi: “la singolarità sta ora in questo – diz Panofsky - che il Varchi, gran platônico, interpreta qui in senso puramente aristotélico la nozione della essenza di questo concetto artistico ideale avanzata nella poesia michelangiolesca e il suo rapporto con l’opera d’arte reale... E di fatto non si trova nulla nella poesia di Michelangelo che si opponga a una simile accezione del termine concetto. Di per se stesso, il pensiero che l’idea di un’opera d’arte esista nell’artista in atto è altrettanto aristotélico quanto il concetto che l’opera d’arte stessa esista racchiusa nel marmo o nel legno in potenza (grifo nosso). Platonico, o meglio, neo-platonico, sarebbe soltanto quando fosse affermata un’assoluta supremazia dell’Idea sull’opera d’arte attuata nella realtà”. E.Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell’estetica*, (1924), La Nuova Italia, 1996, p.74-5

¹⁹⁷ Carta a Luca Martini (XLVII) e carta a Benedetto Varchi (XLVIII) in Barocchi e Ristori, *Il Carteggio di Michelangelo Buonarroti*, IV, 1979

O vocábulo “artista”, adotado pelo poeta-escultor ao invés do habitual termo “artífice”, é toscano¹⁹⁸ - afirma Varchi. O seu emprego não aparece em Petrarca – prossegue - mas em Dante, em mais de uma passagem da *Commedia*. O paralelo estabelecido aqui pelo filósofo entre Dante e Michelangelo será muito explorado mais tarde pelos florentinos. Pela primeira vez a distinção entre artesão e artista é explorada com tanta exatidão¹⁹⁹.

O artista para Varchi ocupa posição intermediária entre o reino terrestre e celeste; num nível mais alto do que as ações humanas e em um plano inferior a Deus. O papel mediador da arte torna-se tema constante nas *lezioni*, estabelecendo seu propósito moral e consequentemente seu valor social.

Ao explicar o soneto, Varchi precisa que a matéria do escultor é o mármore; os que trabalham com o bronze, já na antiguidade eram chamados de estatuários²⁰⁰. Ele se pergunta se o significado de “grande artista” (ótimo artista, o artista perfeito), ao qual se refere Michelangelo no primeiro verso, designe somente o escultor como o maior entre todos. Conclui dizendo que, caso Michelangelo tivesse realmente afirmado que a escultura é superior as outras artes, ele não teria nada a acrescentar. Mas sobre isto, diz Varchi, se discutirá na próxima *Lezione*; ou seja, a Lição sobre a disputa pela primazia entre as artes.

¹⁹⁸ “Credono alcuni che questa parola per non ritrovarsi appresso il Petrarca et essere in uso tra gli studianti moderni (...) sia piuttosto voce latina che toscana. (...)I quali il quanto si inganano mostra Dante in più luoghi; del qual si vede essere stato il nostro poeta studiosissimo. (...)É dunque artista vocábulo non latino ma toscano, e molto più che non é l’artefice, il quale è latino, et è meno volgare e plebeio che non è artigiano”B.Varchi in *Scritti D’Arte del Cinquecento*, p.1326-7

¹⁹⁹ S. Rossi – *Dalla botteghe all’accademia. Realtà sociale e teorie artistiche nella firenze dal XIV al XVI secolo*. Feltrinelli, Milano, 1980,p.103

²⁰⁰ Varchi in Barocchi, op.cit.p.1326;remete a definição de Gaurico.

As idéias expostas por Benedetto Varchi nas “Duas Lições” em março de 1547 se encontrarão disseminadas no livro do aretino²⁰¹. A “Disputa entre as artes” - relançada pelo acadêmico na Segunda Lição - é um dos eixos estruturantes d’*As Vidas* de Giorgio Vasari. As características de cada uma das artes, das qualidades de maior nobreza em função da utilidade, antiguidade, durabilidade, e de maior dificuldade intelectual, a maior proximidade do “desenho”, faculdade superior na mente do artista, fornecem as definições que servem de prólogo geral ao livro, no *Proemio di tutta l’opera*.

*“Antes de tratar os segredos destas [artes], ou a historia dos artistas – escreve Vasari – parece-me justo tocar em uma disputa gerada e nutrida sem propósito entre muitos, acerca do primado e da nobreza da escultura e da pintura, e não da arquitetura (que foi deixada de lado); sendo de uma parte e de outra levantadas muitas razões dignas de serem ouvidas e tidas em consideração por seus respectivos artistas”*²⁰².

Apesar de qualificá-la de “*disputa nascida e alimentada sem propósito*”, seguindo até certo ponto os passos de Michelangelo que, em resposta ao Varchi, declara considerar o debate perda de tempo - “*se emprega mais tempo do que em realizar as figuras*”²⁰³ – Vasari pondera que “*muitas das razões apresentadas são dignas de serem ouvidas e tidas em consideração pelos artistas*”. Ou seja, colhe a atualidade do debate e sua fertilidade para elaborações teóricas dos artistas, chamados pela primeira vez a se posicionarem com a pena além do pincel.

Não obstante habitualmente procure se colocar próximo ao divino mestre, o aretino respondia como pintor à enquete do Varchi, defendendo as prerrogativas de sua arte, descrevendo todas as possibilidades expressivas da pintura, a infinita capacidade de contrafazer a matéria e os fenômenos da natureza. Era uma primeira prova do pintor

²⁰¹ Podem se tratar de idéias comuns ao ambiente mas a concepção de que as artes são uma conquista coletiva ao longo tempo, e que assiste-se ao progresso permanente delas, são noções presentes no texto de B.Varchi, in *Pittura e Scultura*, op.cit.p.19

²⁰² G.Vasari, *Proemio di tutta l’opera*, I, 93

²⁰³ Carta de Michelangelo Buonarroti em Roma a Benedetto Varchi em Florença, abril/junho 1547: “*...si può far fare loro [Escultura e Pintura] una buona pace insieme e lasciar tante dispute, perché vi va più tempo che a far le figure*” in Barocchi, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, Ed.Sillabe, Florença, 1998, p.84

como autor, no mesmo momento em que estava preparando sua história dos artistas, escrita em língua falada²⁰⁴.

Para o ambiente florentino, a enquete do Varchi talvez tenha sido o sinal de que a habilidade literária não devesse mais ser considerada superior ao talento artístico para estabelecer legitimidade acadêmica. As medidas e pedidos de licença de Vasari para escrever uma história em língua falada, nas dedicatórias, soam, na verdade, como a reivindicação de uma língua própria. Antes do enquadramento oficial dado pela Academia Florentina, Vasari já havia recebido aprovação por parte de literatos da envergadura de Anibal Caro que elogia sua maneira de escrever, chamando-lhe a atenção justamente para manter a simplicidade, conservando-a no nível da sua fala e experiência²⁰⁵.

Os episódios citados parecem sintomas de que as artes visuais já não eram mais consideradas práticas mecânicas e sim, necessariamente, aliadas à teoria, de maneira que a imagem agora parecia demandar status igual ao da palavra²⁰⁶ (uma espécie de consolidação do *Ut Pictura Poesis* entre a expressão visual e língua escrita em Florença). Sobre isto voltaremos adiante.

A este propósito, a carta de Anibal Caro a Vasari em maio de 1548, estabelecendo a identidade entre pintura e poesia.

As palavras de Vasari no *Proemio da Segunda Parte delle Vite* parecem se referir a esta consciência do autor-pintor sobre a nova condição²⁰⁷:

²⁰⁴ Sobre história escrita em língua falada, valorizada na carta de Anibal Caro, 15/10/1547; v.tb. P.Barocchi, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, ed.sillabe, 1998,p.VIII-XIII

²⁰⁵ A.Caró escreve de Roma ao Vasari em 11/12/1547: “*Parmi ancora bene scritta e puramente e con belle avvertenze (...) In un opera simile vorrei scrittura appunto come il parlare; cioè, che avesse piuttosto del próprio che del metafórico o del pellegrino, e del corrente più che del affettato*” in Vasari-Milanesi, VII,p.682-3, n.1

²⁰⁶ L.Mendelsohn,p.32

²⁰⁷ G.Vasari, *Vite de' più eccellenti...*, 1550, ed. Einaudi,1991,I, p.207

“quando comecei, humanissimo leitor, a descrever estas Vidas; não era minha intenção fazer uma nota sobre os artifices ou um inventário, direi assim, das obras deles: nem julguei jamais digno fim destas minhas, não sei o quanto belas, mas decerto longas & penosas fadigas, redescobrir o numero, os nomes e a pátria de cada um; & ensinar em que cidade & em que lugar se encontrassem no presente as obras deles, ou esculturas ou edificações; pois isto eu teria podido realizar com um simples inventario, sem interpor em parte alguma meu juízo”.

“Quando io presi primeiramente umanissimo lettor mio, a descrivere queste vite, e’ non fu mia intenzione fare una nota degli artefici et uno inventario, diro cosi, delle opere loro, ne giudicai mai degno fine di queste mie, non so come belle, certo lunghe e fastidiose fatiche, ritrovare il numero et i nomi e le patrie loro, et insegnare in che citta e in che luogo appunto di esse si trovassino al presente le loro pitture o sculture o fabbriche; che questo io avrei potuto fare com una semplice tavola, senza interporre il giudizio mio.”

O aretino reflete sobre o fato da historia ser *“o espelho da vida humana, não por narrar secamente os fatos ocorridos a um príncipe ou repubblica, mas por transmitir os juízos, os conselhos, os partidos e as manobras dos homens”*. Ou seja, devido a importância de que é dotada a disciplina para ensinar a viver e a educar os homens, Vasari decidiu que²⁰⁸:

“Tendo começado a escrever a historia dos nobilíssimos artifices, para favorecer as artes, e ainda para honrá-las, considereei o quanto pude, a imitação de homens tão valentes, e, do mesmo modo, me esforcei não somente a dizer o que estes fizeram, mas também ao discorrer, a escolher o melhor do bom, e o ótimo do melhor, e a notar um pouco diligentemente o modo, o ar, a maneira, o traços e a fantasia dos pintores e escultores; investigando, o quanto mais diligentemente soube, para dar a conhecer àqueles que por si proprios não o sabem fazer, as causas e as raízes das maneiras como também as da melhora ou piora das artes, ocorrida em diversos tempos e a diversas pessoas.”(grifo nosso)

“.. avendo io preso a scrivere la istoria de’ nobilissimi artefici, per giovar all’arti quanto patiscono le forze mie, et apresso per onorarle, ho tenuto quanto io poteva, ad imitazione di cosi valenti uomini, il medesimo modo; e mi sono ingegnato non solo di dire quel che hanno fatto, ma di scegliere ancora discorrendo il meglio da’l buono, e l’ottimo da migliore, e notare um poco diligentemente i modi, le arie, le maniere, i tratti e le fantasie de’ pittori e degli scultori; investigando, quanto piu diligentemente ho saputo, di far conoscere a quegli che questo per se stessi non sanno fare, le cause e le radici

²⁰⁸ G.Vasari, Idem, p.207-8

delle maniere e del migliramento e peggioramento delle arti, accaduto in diversi temi e in diverse persone.”

Voltando ao *Proemio de toda a obra*, observamos a diversa postura do autor aretino – menos de dois anos depois da carta-resposta ao Varchi sobre *Paragone*²⁰⁹. Agora, na condição de condutor do debate sobre as artes, sua preocupação é apresentar a competição e a argumentação própria a cada uma delas, procurando se posicionar com maior imparcialidade. Vasari demonstra, por um lado, a qualidade do próprio saber; por outro, busca falar em nome de todos os artistas. Em tal posição, passa a enumerar e a descrever as razões de cada qual, adotando método e exemplos empíricos, com conceitos diferentes do Varchi, ciente de que é preciso distinguir sua contribuição e legitimar a própria distinção em relação aos letrados. Ele o faz, marcando-a com a problemática e a linguagem própria aos artistas.²¹⁰

Ainda que os interesses da Academia Florentina fossem inicialmente apenas literários, a natureza simbólica e evocativa das imagens foi com freqüência foco de atenção para os seus *litterati*, assim como o era para os artistas. As publicações de Gelli (1549)²¹¹, Bartoli, A.F.Doni, Paolo Pino sobre as artes, exemplificam tal interesse. As reuniões informais entre artistas e humanistas existentes nos Quatrocentos e início dos Quinhentos, que haviam dado origem a academias em varias cidades italianas, evoluíram, no avançar do século, em instituições controladas por patronos ou por governos, e desenvolveram regras sempre mais rígidas de conduta e afiliação.

²⁰⁹ Fevereiro de 1548.

²¹⁰ Mais tarde, em 1567, Vincenzo Danti afirma possuir linguagem e saber próprios ao artista, distintos do filósofo que habitualmente tratava tais argumentos *Trattato delle Perfette Proporzioni*: “Resta dizer que, não obstante às vezes neste meu tratado eu seja forçado a proceder com alguns meios da filosofia, não pretendo ser submetido às regras habituais e nem a definições de outros, se não quando me sera’ necessario delas me servir em algum particular, procurando que tudo se reduza a meu propósito e sirva a quanto desejo provar ou demonstrar nesta obra. Com isso, minha intenção é fugir, quanto mais souber e puder, as coisas superfluas e impertinentes”.in Barocchi, op.cit. p.1569. (trad. da autora) Danti era muito ligado também ao Varchi de quem herda os aposentos na Academia Florentina depois da morte deste em dezembro de 1566.

²¹¹ A lição de Gelli sobre dois sonetos de Petrarca dedicados ao retrato de Madonna Laura de Simone Martini foi impressa pelo editor Torrentino (Firenze,1549). Nela o academico faz um breve compendio da hisotria da arte florentina até Michelangelo. Gelli também escreve vinte vidas, não publicadas, cujo manuscrito foi divulgado pela primeira vez por Mancini. J.Schlosser, *La Letteratura Artística*, op.cit. p.199

As academias em geral, e a Academia Florentina em particular, foram responsáveis pelo estabelecimento de um vocabulário, pela formulação da gramática e pelas regras de sintaxe a serem adotadas pela língua vernácula. Em 1550, o Duque instituiu uma comissão encarregada de reformar a língua florentina da qual faziam parte Gelli, Giambullari e Bartoli. Com os instrumentos de controle da língua procuraram condicionar também as idéias que deveriam ser expressas.²¹²

A enquete promovida por Varchi entre os artistas em 1547/8 era, como dissemos, um fato inédito. O filósofo se aproxima das questões dos artistas no momento em que havia se distanciado dos letrados, como referimos; momento em que os artistas também haviam sido afastados da Academia Florentina pela reforma de 1547, como teve a lamentar o próprio Varchi em carta ao Aretino a respeito do Bronzino.²¹³ Em sua solicitação, Varchi se dirigia diretamente aos artistas e valorizava a contribuição destes chamando-os a responder sobre a superioridade entre as artes, sobre as prerrogativas de pintura e da escultura. A lista dos artistas convidados procurava equilibrar o número de escultores com o número de pintores uma vez que, naturalmente, cada qual defendia as prerrogativas da própria arte como aspecto de sua legitimidade social.

A crítica habitualmente ressalta que todos os artistas consultados por Varchi eram membros da Academia Florentina²¹⁴. No entanto, Vasari não o era na ocasião da enquete e nem havia sido anteriormente²¹⁵. Interessante notar que, dentre os oito, o aretino era o único não inscrito na Instituição e nela não ingressaria nem mesmo

²¹² “Evidence points to the academy as the single most important fact in establishing a unified theory of the arts during the second third of the sixteenth century, becoming more influential after 1550”. L.Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due lezioni and the Cinquecento Art Theory*, 1982, Cap.2, p.18

²¹³ Varchi, carta ao Aretino (21/04/1548) lamenta a exclusão de “tanti huomini da bene” entre eles aquele “pintor egrégio”, referindo-se ao Bronzino que era ligado também ao grupo do Lasca e ao cultivo da literatura burlesca.

²¹⁴ L.Mendelsohn, *Paragoni. Benedetto Varchi's Due Lezioni and Cinquecento Art Theory*, Ann Arbor, Michigan, 1982, p.25

²¹⁵ Mendelsohn assinala que os artistas consultados eram amigos de Varchi com os quais se correspondia mesmo antes do retorno a Florença. Ainda que sem apoio nos documentos, a inclusão de Vasari é possivelmente sinal da proximidade e comunidade de interesses entre os dois naquele momento em Florença.

quando esta se ocupa intensamente do seu livro, o qual não era uma tradução, nem um dos habituais trabalhos de interpretação literária, mas obra literária original e sem confronto em termos de volume e relevância²¹⁶. Isto talvez se deva ao fato dele ter se aproximado da Academia justamente no momento do endurecimento burocrático dos anos 1546-7, quando são excluídos letrados como Pietro Aretino, a quem era particularmente ligado, e artistas como Bronzino e Cellini. O que não basta para explicar sua posição, uma vez que artistas, como Vincenzo Danti, ingressariam mais tarde na Instituição, e Cellini, assim como Bronzino, entre outros excluídos neste momento, a ela retornariam nos anos '60.

Em carta a Cosimo I – provável rascunho – já citada, há a insinuação do desejo de ser considerado “*degno d’una Compagnia si virtuosa et honorata quanto la loro...*”²¹⁷. Mas isto não se verifica. As razões de tal distância de Vasari da Academia, até onde sabemos, não foram indagadas²¹⁸. Analogamente ocorreria ao reverendo Vincenzo Borghini, amigo e parceiro de Vasari, irmão mais novo de Agnolo Borghini, membro da Instituição desde o início. Fato curioso além do mais porque os dois seriam os principais artífices da futura *Accademia delle Arti del Disegno* fundada em 1563 que, vista sob este prisma, acentua seu caráter alternativo à Academia Fiorentina.

Mas retonamos `as “Due Lezioni”. A primeira Lição de Varchi se preocupa com a definição da arte - através da lógica e da linguagem, seguindo Aristóteles - como um dos hábitos do intelecto: “*secondo la definizione del Filosofo l’arte non è altro che un abito intellettivo che fa con certa e vera ragione.*” (segundo a definição do Filosofo arte

²¹⁶ V.Borghini em carta a Vasari 17/03/1550, lamenta não ter visto a dedicatória ao Duque antes da impressão para corrigir ou eliminar a ultima parte da dedicatória que poderia dar margens a interpretações indesejadas (Il carteggio di V. Borghini, I, op.cit.p.305). Ele se refere ao trecho no qual Vasari parece excessivamente atento às fofocas de corte.

²¹⁷ No rascunho de uma carta a Cosimo,pleiteando a edição do seu livro, exprime o desejo de ser considerado “*degno d’una Compagnia si virtuosa et honorata quanto la loro...*”. Frey atribui a esta a data de 1546. C.M.Simonetti, data posterior a janeiro de 1548, quando ainda pensava necessitar da legitimidade como letrado que a Academia lhe poderia garantir. In Simonetti, *Le Vite delle “Vite” Vasariane*, op.cit, 2005, p.65

²¹⁸ À exceção de C.Hope interpreta o fato como prova de sua tese que Vasari não seria o único autor do livro mas nele teria posição irrelevante em termos autorais.v.op.cit.

não é outro que um hábito intelectual que se faz com certa e verdadeira razão.) Entretanto, para explicar melhor – prossegue ele – *diremmo che l'arte è un abito fattivo, con vera ragione, di quelle cose che non sono necessarie, il principio delle quali è non nelle cose che si fanno ma in colui che le fa*” (diremos que a arte é um habito fatível, com verdadeira razão, daquelas coisas que não são necessárias, cujo principio não reside nas coisas que são feitas mas naquele que as faz)²¹⁹. Ou seja, o artista.

Na explicação exaustiva de cada termo, Varchi justifica a distinção entre “coisa necessária” e “não necessária”, fronteira que separa as ciências, sempre necessárias, das artes, desnecessárias. Quanto à distinção entre “habito ativo” e “habito fatível”, o primeiro diz respeito ao mundo da natureza e o segundo ao mundo do artifício. A dimensão do artifício é ora valorizada, uma vez que o princípio das coisas naturais reside nelas próprias, e o das coisas artificiais, pelo contrario, reside no artífice que as faz. São idéias que estarão presentes nas paginas introdutórias d’*As Vidas* dos artistas como um esboço de teoria das artes.

O acadêmico Varchi preparou o caminho para a mudança de status das artes visuais não apenas por distingui-las umas das outras mas por colocá-las em uma estrutura filosófica dentro da qual elas adquiriam significado moral²²⁰. Da parte do filósofo de Montevarchi, a enquete não parece ser uma tentativa consciente de dotar de base teórica algo considerado primeiramente como profissão pratica. Mas, de fato, as cartas dos artistas, publicadas junto com o livro, atribuem importância inédita ao testemunho dos mesmos sobre o fazer artístico e atestam a qualificação dos próprios a discorrer sobre a matéria. Não podemos deixar de considerá-las um passo importante para a futura afirmação dos artistas que participavam da Academia Florentina em condição de inferioridade, com direitos limitados.

²¹⁹ B.Varchi, *Lezione della maggioranza delle arti*. In P.Barocchi, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, Ed.Sillabe, Florença, p.15

²²⁰ L.Mendelsohn, p.32

Da *Disputa entre as artes* naquele momento, Vasari colhe justamente este aspecto de legitimação dos fundamentos intelectuais das artes, sua justificativa moral, decisivo para a afirmação do artista moderno que ele quer celebrar e cuja memória quer preservar em seu livro.

No contexto literário dos Quinhentos, a disputa pela primazia entre as artes, pertencia ao âmbito das competições vistas como processo dialético de harmonização de opostos. O princípio chamado de *Discordia Concors*, devia ser perseguido como prova de virtude do escritor, capaz de conciliar os opostos no final. Ao invés de evitar a contradição, buscava-se aprofundar a mesma, aceitando os argumentos opostos lado a lado, para buscar a conciliação no plano da lógica. É este o procedimento de Varchi no confronto entre Pintura e Escultura, no qual ele aprofunda as diferenças entre as duas disciplinas, a fim de chegar, na resolução retórica do debate, à união de ambas sob o denominador comum do Desenho²²¹.

Michelangelo em sua carta-resposta ironiza as conclusões do filosofo segundo quem “as coisas que tem um mesmo fim são a mesma coisa”, pondo as próprias convicções de artista em um plano distinto da filosofia e suas entidades abstratas da qual prescinde para realizar obras que são portadoras de problemas muito específicos²²².

Na argumentação exposta no *Proemio de toda a obra*, Vasari coloca as muitas razões que justificariam a superioridade da escultura, dedicando a esta a maior parte de sua exposição, para só depois passar a defender a primazia da pintura com poucas e decisivas afirmações que parecem contestar justamente o ponto central da teoria michelangiana.

²²¹ L. Mendelsohn, p. 39.

²²² P. Barocchi, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, ed. Sillabe, Florença, 1998, n.311, p.84

O aretino parece virar o jogo da definição dada por Michelangelo na mencionada carta ao Varchi. Nela, o mestre distinguia a escultura segundo as características de “tirar” ou de “por”, ou seja, segundo a matéria ser trabalhada por subtração ou por acréscimo, referindo-se, respectivamente, às obras esculpidas no mármore ou modeladas em terracotta para a fusão em bronze. Buonarroti aproxima o procedimento por acréscimo da pintura, atribuindo a esta expressão a condição menos prestigiosa uma vez que nelas, entre outras coisas, é consentido errar. Vasari, a sua vez, afirma que tal princípio comum, que aproximaria a modelagem da pintura, seria justamente o Desenho. Para tanto, o aretino apela para a autoridade de Praxiteles que julgava ser o molde em *terracotta* o pai da escultura – à semelhança da criação do primeiro homem, feito de barro por Deus.

No *Proêmio de toda a obra*, ao expor as diferenças entre as artes, o autor visa chegar à igualdade e união entre elas. Ainda que pautado pelo debate do Varchi, o aretino se distingue do seu modelo, seja na linguagem, seja na abordagem conceitual das artes, como alguém que não apenas se exercita no nível das idéias mas entende de fato da matéria. Vasari aceita as conclusões do filósofo de Montevarchi que suscitavam a ironia de Michelangelo. São elas que o possibilitam unificar as artes visuais sob um princípio comum e chegar a uma solução de igualdade, onde nenhuma é superior, por meio da formulação canônica das três artes irmãs, filhas de um mesmo pai, o Desenho.

“ Digo entao que a escultura e a pintura são irmãs, nascidas de um mesmo pai, o desenho, em um so parto e ao mesmo tempo; e não precedem uma a outra se não quando a virtude e a for’ca daqueles que a exercem faz passar um artífice diante de outro, e não por diferença ou grau de nobreza que verdadeiramente se encontre entre eles.”

“...Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate da um padre, che `e il disegno, in un sol parto et ad un tempo; e non precedono l’ una alla altra se non quanto la virtu e la forza di coloro che le portano adosso fa passare l’ uno artefice innanzi a l’ altro, e non per differenza o grado di nobilta che veramente si trovi infra di loro.”²²³

²²³ Vasari, Proemio di tutta l’ opera, Vite, 1550, I, ed.Einaudi, 1991,p.15

3.4 O título d'As Vidas. Precedência e Paragone.

Leatrice Mendelsohn observa que as “*Duas Lições*” de Benedetto Varchi refletem uma mudança temporária, porém significativa, na hierarquia das artes visuais na década de 1540²²⁴. Trata-se do momento em que a escultura eclipsa brevemente o prestígio superior da pintura há muito consolidado²²⁵. A grande dignidade moral da escultura que emerge do texto do filósofo de Montevarchi deve ser, todavia, colocada no contexto da inauguração da Sacristia Nova de San Lorenzo. Trata-se da ocasião em que as magníficas obras deixadas por Michelangelo são postas na Sacristia pelo Tríbolo, em 1545 (?), prestando-se ao proselitismo que visava trazer o grande mestre de volta a Florença²²⁶. Em tal circunstância, a afirmação da superioridade da escultura, a maior valorização da matéria *versus* a cor, da substância *versus* a aparência, adquire valor de afirmação do desenho florentino contra as prerrogativas do colorido veneziano²²⁷.

A este respeito vale notar que no título indicado por Anton Francesco Doni em 1547 para a obra de Vasari - “*Le Vite degli artefici, architetti, scultori & pittori...*”²²⁸-, os escultores eram nomeados antes dos pintores. Tal ordem de apresentação dos artífices irá mudar no título definitivo da edição de 1550, *Le Vite de'più eccellenti architetti pittori e scultori*, que nomeia igualmente os arquitetos em primeiro lugar, coerentemente com a primazia da arquitetura proposta por Varchi, aceita pelo aretino em seu Proêmio. Estes eram seguidos pelos pintores, que precediam os escultores. Passadas quase

²²⁴ L.Mendelsohn, Paragoni. Benedetto Varchi's *Due Lezioni* and the Cinquecento Art Theory, 1982,p.xxiii

²²⁵ “...*Et si potrebbe dire che la l'Architettura fusse subalternante, e la scultura, sotto la quale comprendo ancora la pittura, subalternata, conciossia che e sculture e le pitture si fanno per adornare gli edifizii e non all'incontro...*”B.Varchi, *Della maggioranza e nobiltà della arti*, in Barocchi, *Pittura e Scultura*, 1998,op.cit.p.24

²²⁶ “...e M. l'ha dimostro in San Lorenzo nelle sue architetture, col fare modelli di rilievo eguali alla grandezza dell'opere. E quegli che dicono che la machina del mondo `uma nobile e gran pittura, arebbero detto più veramente, secondo ch'io penso, e come può vedere ciascuno, se avessero detto scultura, come ne dimostra apresso i Latini il nome del cielo, che vuol dire `scolpito' e non dipinto, benché, per dire perfettamente, potevano aggiugnere `colorito'”. Varchi cita as esculturas de Michelangelo durante toda a argumentação, e, em particular, a Sacristia: “Ma che maggior magnificenza et ornamento si può vedere, che a Roma la Colonna di Traiano et in Firenze la sagrestia di san Lorenzo?”B.Varchi, *Qual sia la più nobile, o la scultura o la pittura. Disputa seconda*. In *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, p.49

²²⁷ L.Mendelsohn, 1982, p.55ss.

²²⁸ Carta de Doni a Francesco Regesla no início de 1547, já citada, onde o livro de Vasari surge listado entre os de próxima impressão.

duas décadas, em 1568, a nova mentalidade - da qual são expressivas as considerações de Borghini sobre a hierarquia entre as artes na *Selva di Notizie* -, ficará refletida no título da edição de 1568, que inverteu o lugar da arquitetura tirando-lhe a primazia pela primeira vez, fazendo-a deixar a primeira posição e passar ao fundo da lista: *As Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* – como consta na capa da edição Giuntina. Ordem esta que seria consolidada daquele momento em diante nos tratados e escritos de arte: Pintura, Escultura, Arquitetura.

A “questão da precedência” entre as artes no título do livro de Vasari estava relacionada à hierarquia entre as mesmas, e, o estabelecimento desta hierarquia, relacionado com a “Disputa”, conhecida como *Paragone*. Não vem ao caso se foi Doni ou Vasari o responsável pelo título provisório, que punha os escultores antes dos pintores em 1547, em coincidência com as instancias defendidas por Varchi nas “Duas Lições”. O fato é que o título com o qual seria publicado seu livro, que antecipa a pintura em relação à escultura – que antecipa a pintura em relação a escultura, salvaguardando o primado da arquitetura - reflete a posição assumida por ele já na carta de resposta a enquete do Varchi em fevereiro de 1548, na qual defende as prerrogativas da pintura.

3.5 A questão da Arquitetura

Em trabalho precedente tivemos ocasião de demonstrar²²⁹ a relação existente entre a questão da hierarquia entre as artes, discutida no ambiente dos letrados e artistas florentinos, e a alteração no título d’*As Vidas* de Vasari, entre a primeira e a segunda edição. A alteração no título da segunda edição refletia em particular uma mudança de status da arquitetura no maneirismo: de arte mais útil, única capaz não apenas de

²²⁹ E.Byington, *A arquitetura nas “Vidas” de Vasari no âmbito da disputa entre as artes: a Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica*, mestrado Unicamp, Campinas, SP, 2004; Idem, *A arquitetura e a disputa entre as artes nas “Vidas” vasarianas*, in *A Fabrica do Antigo* (org. Luiz Marques), Ed.Unicamp, 2008, p.113,

imitar mas também de vencer a natureza, como diz Varchi, a mais próxima das ciências e do pensamento, a mais distante da mão, como se dizia no século XV, a Arquitetura passa, em meados do século XVI, à posição de arte subsidiária da Pintura e Escultura. Ou seja, da condição de “arte subalternante”, como dizia o Varchi, passa a de arte subalterna, nos postulados vasarianos. Esta transformação já transparece no mencionado primeiro proêmio das *Vidas* quando, à propósito da arquitetura na obra de Michelangelo, artista símbolo da união entre as três artes, Vasari coloca a utilidade da arquitetura à serviço da pintura e escultura:

“Para que [M.] não tivesse que procurar outro mestre e ter onde apropriadamente colocar as figuras feitas por ele, a natureza doou-lhe tão completamente a ciência da arquitetura para que, sem precisar de outrem pode por si mesmo dar lugar honrado à imagens que conformou....”

*A costui perchè egli non avesse forse a creare da altro maestro dove agiatamente collocare le figure fatte da lui, ha la natura donato si fattamente la scienza dell'architettura che senza aver bisogno d'altrui, può e vale da sè solo ed a queste ed a quelle immagini da lui formate dare onorato luogo...”*²³⁰

A grande proximidade da matemática que outrora lhe havia garantido afinidade com as ciências e aura superior - devido ao caráter mais abstrato do espaço em relação à imagem -, passa a ser elemento de desvalorização da disciplina emprestando-lhe um conotado de técnica em oposição à *inventio* e ao caráter demiúrgico atribuído sempre mais à imagem criada pela mão²³¹.

Tais elementos contraditórios da abordagem vasariana das questões da arquitetura, tem sido um aspecto pouco estudado pela crítica, em razão da arquitetura ter sido, por um lado, incluída no *Paragone* devido a sua condição de integrante do sistema das “três artes do desenho” e, por outro, ao mesmo tempo, ter sido deixada de lado, pelo fato de suas características distintas criarem problemas de assimetria no arbitrato

²³⁰ *Proemio di tutta l'opera*, Vasari-Milanesi, I, p.103-4

²³¹ E.Byington, A poética do espaço arquitetônica versus a predominância das artes figurativas. Contradições críticas na obra de Giorgio Vasari, in *Renascimento Italiano. Ensaio e Traduções*, Ed.NAU, Rio de Janeiro, 2010, p.130-149

varchiano. A arquitetura, para a própria definição, levantava questões filosóficas e teóricas distintas, tanto na relação com a natureza quanto com a arte. Este segundo aspecto, tocava a questão da imitação da natureza como também a da *inventio* – conceito complicado por se tratar de obra coletiva -, celebrada na mística da “*mão que obedece ao intelecto*”, celebrada nos versos de Michelangelo.

A retórica das três artes do desenho, artes irmãs, filhas de um mesmo pai, o desenho, lançada por Vasari como resolução diplomática da disputa pela primazia ao final do *Proemio das Vidas*, era cara ao ambiente florentino. Sua formulação era substancial para a fundação da *Compagnia et Accademia delle Arti del Disegno*, em janeiro 1563. Entre as questões que dificultavam a inclusão plena da arquitetura, naquele momento, havia o mal estar em relação à formação e desempenho da profissão do arquiteto aspecto critico que vem à tona, por exemplo, no *Tratado delle Perfette Proporzioni* di Vincenzo Danti, assim como em algumas *Vidas* de Vasari. (v. apêndice, *Vida de Baccio D’Agnolo*). Questões que foram por mim abordados em trabalho em trabalho anteriormente referido, sobre os quais retornaremos no capítulo sobre a Academia do Desenho. É um âmbito de problemas que não são diretamente enfrentados pelos textos produzidos no ambiente de Vasari que continua a repetir, analogamente ao próprio Vasari, a formulação canonica de Benedetto Varchi, segundo quem a arquitetura é a arte principal.

Nem mesmo no *Proemio de toda a obra* da edição Giuntina, da qual havia alterado o titulo, Vasari deixa de seguir os passos do filosofo de Montevarchi, repetindo, no final, que começaria o livro com “*a Arquitetura, por ser a mais universal e necessária e útil aos homens e ao serviço e ornamento da qual estão as outras duas*”. Subordinação esta que já não era considerada tal, como podemos identificar em numerosas

passagens do texto vasariano. A começar pela posição que a arquitetura ocupa, segundo Vasari, na obra Michelangelo²³², artista símbolo da união entre as artes.

O primeiro texto em âmbito florentino a problematizar e discordar abertamente da primazia da arquitetura, é *Una Selva di Notizie*, ao qual já nos referimos²³³. O opúsculo foi elaborado por Vincenzo Borghini - figura fundamental para a obra vasariana a quem dedicamos capítulo à parte -, após a explosão da polemica sobre a hierarquia e precedência entre as artes por ocasião do majestoso funeral de Michelangelo, em Florença, em julho de 1564, de cuja organização ele havia sido o responsável, enquanto lugartenente da “Academia das Artes do Desenho”. O evento foi uma realização da recém-fundada academia dos artistas, ocasião de grande visibilidade e oportunidade para legitimação da própria capacidade, função e propósitos. Michelangelo “*capo, padre e maestro di tutti*”, dizia Vasari em carta a Cosimo I no 17 março 1564, entendendo que honrar o maior dos academicos deveria se refletir favoravelmente sobre os membros da academia²³⁴.

Na suntuosa cerimônia na igreja de São Lourenço, toda paramentada de negro e decorada segundo programa pensado para celebrar a história do grande gênio e a importância do mecenato dos Medici, o imponente cadafalso foi disposto na nave central. O monumento trazia a alegoria das artes da Pintura, Escultura, Arquitetura e Poesia postas nos quatro ângulos, tendo no alto da construção a representação da fama. Não se conservaram imagens mas apenas descrições textuais do cadafalso.

²³² A propósito da arquitetura posta a serviço das artes figurativas em Michelangelo, E. Byington, *A poética do espaço arquitetônico versus a predominância das artes figurativas*, 2004, 2010, op.cit.p.135.

²³³ B. Cellini nos seus *Due Trattati*, 1568, chega a uma formulação que põe a escultura como mãe de todas as artes e arquitetura em terceiro lugar: “*Assim conheci muitos homens de baixa arte que se deram à arquitetura e nesta demonstraram alguma coisa. Isto ocorre porque é arte agradabilíssima, como uma segunda filha da acima mencionada escultura; de maneira que esta deve ser a terceira arte (Così ho conosciuto molti altri uomini di bassa arte, i quali si sono dati all’architettura, e di quella hanno dimostrato qualche cosa. E questo avviene perchè l’arte è piacevolissima, sì come seconda figliola della sopradetta scultura; di modo che la viene a essere la terza arte)*”. *I Trattati dell’oreficeria e della scultura*, org. Carlo Milanese, Florença, 1857, p. 221

²³⁴ Frey, I, 737 (CDII). Descrição da cerimônia, detalhes da idealização e organização, encontram-se inseridos na *Vida de Michelangelo*, Milanese, VII, p.287-316

Enfurecido com a colocação da escultura do lado esquerdo da construção, em favor da pintura que ficou com o lado direito, Benvenuto Cellini não havia comparecido à cerimônia e havia publicado um libelo de protesto²³⁵ que provoca a resposta do lugar-tenente. Chamado a responder pelas decisões contestadas, o reverendo Borghini, no mês seguinte ao funeral, retoma a Lição de Varchi sobre a “Disputa”, discute as cartas dos artistas, estuda Plínio, e se declara “*mezzo dottorato in matéria*”, avisando ao Vasari que se preparasse pois estava escrevendo um texto no qual ele teria o que “*mastigar*”²³⁶.

O texto ao qual se refere Dom Vincenzo em sua missiva ao Vasari foi identificado por Paola Barocchi no manuscrito *Una Selva di Notizie*, publicado por ela pela primeira vez em 1970. Em sua análise, Barocchi dedica atenção às idéias expressas pelo amigo e parceiro de Vasari em relação à Pintura; releva a importância das opiniões do filólogo nas alterações relativas a arte de Rafael na edição Giuntina, observando a maior proximidade de Vasari em relação às posições de Ludovico Dolce na segunda edição devido a influência de Borghini.

Como observamos, curiosamente, na publicação do manuscrito borghiniano, a estudiosa italiana relega as passagens dedicadas à arquitetura ao lugar de notas de rodapé. O fato chama atenção em razão das posições polemicas e provocativas de Borghini no texto, discordando abertamente da “primazia da arquitetura”, considerando-a ofício mais próximo dos artesãos do que dos artistas, negando que esta arte “mais útil” pudesse ser considerada a “mais nobre”. Na *Selva di Notizie* Borghini atribui a arquitetura um lugar fora do olimpo das artes, ao qual tem condições de aceder somente em raras ocasiões, quando produz magnificência²³⁷. Este raciocínio é

²³⁵ *Sopra la differenza nata tra gli scultori e pittori circa il luogo d'istato dato alla pittura nelle esequie del gran Michelangelo Buonarroti*, Florença, 1564 in B.Cellini, *I Trattati della oreficeria e della scultura*, Florença Le Monnier, 1857, pp.229-233

²³⁶ Vasari-Frey, 4 agosto 1564...p. A cerimônia demandou meses para a preparação e foi realizada somente no dia 14 de julho.

²³⁷ E.Byington, Idem, 2002-4.

acompanhado pelo elogio do supérfluo como condição para a verdadeira arte. A arquitetura enquanto arte útil estaria em uma esfera separada das artes belas.

Curiosamente, Leatrice Mendelsohn, em seu livro sobre os *Paragoni*, procede analogamente a Barocchi. A estudiosa focaliza o debate na Pintura e Escultura no sistema das três artes, relegando as observações e considerações críticas sobre arquitetura às notas ao texto. Tal característica chama atenção por parecer confirmar a ausência de lugar epistemológico para o debate sobre as questões da arquitetura nesta fase do Renascimento. Nos referimos a Florença vasariana.

Dom Vincenzo deixou uma infinidade de textos inéditos. Outros ele fez publicar sem assinar, como a descrição das exéquias de Michelangelo junto com a Oração Funebre de autoria do Varchi²³⁸. Ainda que parecesse destinado a publicação, não chega a ser excepcional o fato do libelo borghiniano ter permanecido inédito. É provável que a influência sobre o texto vasariano, a possibilidade de determinar a alteração de afirmações sobre a posição hierárquica da arquitetura até mesmo na *Vida de Brunelleschi*, lhe bastassem. No caso, é muito possível também que o gosto pelo debate lhe tivesse passado em razão da morte de Varchi no final do ano seguinte, em dezembro de 1565, acontecimento que o obriga a se ocupar da edição do “Ercolano” que o filósofo não tinha conseguido publicar.

Apreço do filólogo Borghini pelo historiador e filósofo Varchi é declarado até mesmo após a morte deste quando comenta sobre a sorte tida por Michelangelo de falecer antes, para ter sua oração fúnebre pronunciada por ele. Do mesmo modo, declarada que ele tinha tido sorte de que *Academia das Artes do Desenho* já tivesse sido fundada em ocasião de sua morte para honrá-lo com tamanho funeral.

²³⁸ B.Varchi, *Orazione Funerale*..., op.cit. Giunti, 1564. Para a atribuição a Borghini, v.tb.Wittkower, 1974,op.cit.

Muito possivelmente o aspecto decisivo para a não publicação da *Selva* pode ter sido o fato de suas teses serem bastante comprometedoras para a retórica das três Artes do Desenho, determinante para a criação da *Accademia delle Arti del Disegno*, como realidade mais ampla do que as corporações profissionais. A idéia, em analogia às Três Graças (e às três virtudes teologais), será sempre mais cara a Vincenzo Borghini que delas faz um desenho²³⁹, pronuncia um discurso na Academia e chega a escrever uma novela²⁴⁰. Sobre isto voltaremos a falar no capítulo sobre a Academia do Desenho.

3.6 As Vidas e os revisores da Academia Florentina

Giovio é uma figura fundamental na elaboração e promoção da Torrentinana, como vimos. Mas o fato de concondar com Giovio ou discordar em relação a seus métodos e sua concepção da historia dos artistas (modelo ou não dos *Elogia*), não nos parece ser a única nem a mais importante via trilhada por Vasari na elaboração e estruturação das *Vidas*.

Ao procurar enquadrar a leitura das “*Vidas dos mais excelentes...*” e as duas redações do livro entre as duas Academias e os dois “Paragoni”, é nossa intenção considerar tais instituições e respectivos debates como parâmetros críticos para definição de posições no ambiente florentino. A partir destes, procurar esclarecer questões que situam Giorgio Vasari entre as influências do seu ambiente e dos diferentes colaboradores, pessoais e institucionais, nas duas edições do livro.

²³⁹ na ocasião das Bodas de Francesco I (1565), V.Borghini faz representar na decoração do arco da Porta a Prato as três artes do desenho “i.e., Scoltura, Pittura et Architettura nel modo che si dipingono le tre grazie ciascuna con i sui istrumenti in mano” in Legrenzi, Tb cit.in *Principi letterati et artisti*, 1981, op.cit.p.154

²⁴⁰ A idéia o agrada de tal modo que no ano seguinte “alguns dias depois de 18 de setembro de 1566”, faz discurso na Academia. Documento datado por Borghini e publicado por prof. Lorenzoni,

Principalmente diante das recentes discussões sobre a autoria das *Vidas* e tentativas de classificar o livro como um caso de autoria múltipla, supervalorizando o papel dos revisores da Academia Florentina - Pier Francesco Giambullari, Cosimo Bartoli e Carlo Lenzoni -, que cuidaram da edição, convém examinar melhor quem eram estes letrados e sobretudo em que âmbito se ocuparam do livro. A crítica normalmente se refere aos mencionados revisores como “amigos” de Vasari. Mas da análise da correspondência não emerge que estes sejam exatamente tais²⁴¹. A relação de colaboração que se estabelece entre eles, parece se desenvolver em atmosfera profissional, dentro dos parâmetros de atuação da Academia Florentina, responsável pela aprovação da forma e conteúdo das iniciativas não só da academia²⁴², como também determinante para grande parte das edições publicadas pelo Impressor Ducal Lorenzo Torrentino. Antes desta fase, os interlocutores do aretino na apreciação das *Vidas*, como já observamos, são outros.

Há os letrados que frequentavam a casa do Cardeal Alessandro Farnese, sobre os quais falamos, e, entre eles, em primeiro lugar, o bispo Paolo Giovio. Há os amigos prelados Dom Miniato Pitti e Dom Matteo Faetani, o qual se encarrega da primeira copia das *Vidas* na segunda metade de 1547, enquanto Vasari trabalhava em Rimini; além de, muito provavelmente, Dom Vincenzo Borghini e seu ambiente de filólogos, que Vasari devia freqüentar nestes anos de elaboração final do livro, particularmente no biênio de 1547/8 quando o livro acaba de tomar forma e é decidida a publicação²⁴³.

²⁴¹ Em carta a Cosimo I 8/3/1550, o próprio Vasari se refere a Carlo Lenzoni como “mio amicissimo”, o qual na ocasião é portador da carta com o exemplar das “*Vidas*” saído da gráfica, junto ao pedido de favor relativo a uma propriedade em Arezzo. A carta é também interessante para datar a elaboração do livro: “..vi porgo le fatiche e l'ostento non di due mesi ma quella di dieci anni; e spero che conoscerà, leggendole, l'amore, la cognizione ed il giudizio che ho di queste belle e virtuose arti e quanta diligenza io abbi usato nel condurla...” in Milanesi, VIII, p.295. Quanto a C.Lenzoni, interessante notar que o primeiro livro publicado por Torrentino em Florença sai da gráfica em janeiro de 1547 com apresentação dele “*Al molto Ver.M.Pierfrancesco Riccio, Maiordomo e Secretario dell Illmo. S.Duca di Firenze*”.

²⁴² V.cap. Academia Florentina e notas sobre as tarefas dos censores previstas nos estatutos de 1547 no início deste capítulo.

²⁴³ Correspondência Borghini–Vasari em 22/02/1550 menciona Pier Vettori como amigo comum. Il Carteggio di Vincenzo Borghini I, op.cit., p.304

Borghini volta a Florença em 1544 e, ao menos desde 1546, estava em contato com o editor Giunti e com o primeiro-secretário do duque, o jurista Lelio Torelli (v.adiante), figura chave na reforma da Academia Florentina e na contratação do “Impressor Ducal” Lorenzo Torrentino em 1547²⁴⁴.

Impossível não pensar na intervenção de Dom Vincenzio na decisão definitiva de Vasari pela impressão das *Vidas* em Florença. Ainda que, na ausência de documentos, não seja possível precisar como se deu o encaminhamento da impressão sob a responsabilidade de Torrentino, sob a responsabilidade dos revisores da Academia Florentina. Infelizmente não possuímos documentos que ilustrem esta passagem.

Em 1546/7 Borghini havia iniciado a colaborar com Pier Vettori nas pesquisas filológicas finalizadas a edição dos textos gregos e latinos da Biblioteca Laurenziana publicados pelo editor Bernardo Giunti. Datam desta época os desenhos por ele elaborados para frontispícios de tais edições²⁴⁵. Na mesma ocasião, Dom Vincenzio havia sido encarregado por Lelio Torelli de tratar com Bernardo Giunti a adequação da editora às exigências da nova política editorial de Cosimo, determinado a ter um “impressor ducal”²⁴⁶. Sabemos que Torrentino assina o contrato para o cargo em abril de 1547.

A primeira carta conhecida da extensa correspondência entre Borghini e Vasari, data de 10 de setembro de 1549²⁴⁷. Esta é marcada por grande intimidade e cumplicidade nos detalhes da negociação do acordo matrimonial do aretino com Nicolosa Bacci,

²⁴⁴ Torrentino publica a *Vita Leonis Decimus* do Giovio, ainda em 1548. Torelli era ligado ao Varchi e ao Giovio, com quem o bispo de Nocera, ainda antes de deixar Roma, em 1549, concorda a publicação das suas *Historiae* que começam a sair antes de sua chegada a Florença em 1550. In T.C.Price Zimmermann, Paolo Giovio, *Dizionario Bibliografico degli Italiani*, in Treccani.it

²⁴⁵ R.Scorza, *Frontespizio del “serpente ed il giglio” per Bernardo Giunti (1546-1547)* e “*Frontespizio per le edizioni giuntine dei testi classici della Biblioteca Laurenziana (1546-7)* in Vincenzio Borghini. *Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Firenze, 2002, p.61-8

²⁴⁶ A informação está em uma nota de Borghini que rememora os fatos 10 anos depois, dizendo que agia a pedido de Lelio Torelli, por ordem do Duque. R.Scorza, *idem*, p.62

²⁴⁷ *Il Carteggio di V.Borghini (1541-52)*, ed. S.P.E.S., Florença, 2001, p.289-291

conduzida por Monsenhor Borghini em Arezzo. Nesta, o amigo alterna o relato sobre as negociações do dote - mantidas por ele com a família da futura esposa de Giorgio -, com opinião sobre seus quadros, e a menção a uma parte da *Vida de Mino da Fiesole* que Borghini levava consigo por engano na bagagem e enviava de volta. O detalhe demonstra a intimidade não só com o autor mas também com o livro naquela data. A carta é precedida de pouco por outra com as recomendações e orientação do aretino ao frei Borghini sobre os termos da negociação e as condições do casamento para quem, como ele, precisava viajar constantemente²⁴⁸.

A escrita de Borghini é saborosa e viva, povoada de provérbios e de humor e parece buscar a popularidade da língua desde o início. E esta afeição à linguagem vernácula pode ter sido outro elemento forte na opção do aretino por Borghini em detrimento da revisão generosamente oferecida por Gioivo.

Na correspondência de Vasari com Borghini, que dura até a morte de Vasari em junho de 1574, o tom de cumplicidade e a qualidade da colaboração é absolutamente distinto das cartas com outros colaboradores ou revisores. Na ocasião da carta acima citada, Dom Vincenzio já atuava como revisor das *Vidas* – apesar de não ser membro da Academia -, corretor do texto e responsável pela compilação dos índices, e se revela a figura em quem Vasari deposita total confiança. Ambos formam uma espécie de dupla que dialoga com os revisores designados, ou pela Academia, ou por figura diretamente ligada ao Duque, entre os quais Giambullari é encarregado da correção das provas de impressão.

Há uma nota escrita por Vasari a Borghini, antes de partir para Roma, quando o livro já estava sendo impresso - entre a morte de Paulo III em setembro de 1549 e a eleição de

²⁴⁸ *Ricordo di Giorgio Vasari al reverendo Padre Don Vincentio Borghini da farsi in Arezzo*, in: Idem, p. 305

Giulio III em 22 de fevereiro de 1550²⁴⁹ - a comprovar a cumplicidade intelectual e a confiança no colaborador. Pede ao amigo para rever o “epilogo” da introdução teórica, deixando-lhe plena liberdade de modificá-lo; pede-lhe para terminar a errata; para mandar recompor uma pagina do capitolo sobre a escultura em razão de uma frase “guasta”. Convida o amigo também cuidar do “Principio”[Proemio] e do *“Titolo dell’opera* e dar-lhes graça. *“...et non dite Giorgio Vasari Pictor aretino et non fate come nella terza parte che fa ch’io non sia pictore che non mene vergogno”*²⁵⁰. Observação interessante que se refere a pagina em que constava somente o nome do autor, o que demonstra a insistência de Vasari em afirmar sua identidade de escritor-pintor.

Em capitolo sobre a Academia Florentina tivemos ocasião de situar os mencionados revisores como um grupo coeso de letrados que ocuparam os principais cargos na Instituição, repetidas vezes, na década de ‘40: de cônsul a secretario e censor. Um grupo que trabalhava junto na publicação de traduções e na promoção das idéias uns dos outros, como no caso das teses extravagantes de Gelli sobre as origens de Florença, defendidas por Giambullari no *// Gello*. Este, a sua vez, era parceiro de Cosimo Bartoli em muitas iniciativas editoriais, e na gramática assinda com o pseudônimo de Neri Dortellata, tendo sido por ele honrado com emocionada oração fúnebre em 1555.

No âmbito da discussão sobre a extensão do trabalho dos colaboradores n’*As Vidas*, alguns historiadores como Charles Davis relevaram reservas do autor em relação a

²⁴⁹ *Il carteggio di Vincenzio Borghini*, I, 1541-1552, Firenze S.P.E.S., 2001, carta n. 53, p.302, “Da prima ogni cosa che prieghi iddio che gli dja buon viaggio et allo arrivo suo buona fortuna e sai con pace sua et utile satifatione dellj Amici. Seconda che rivegiate lo epilogo et lo mozziate et cancelliate et agnugnate et soperite in quel che avessi mancato io; et acconcio si mandi al Giambullari. Terzo che finirete la tavola et cosi mettiate in margine gli errori, che se ne faccia annotatione e si facci rifare una carta nel capitolo della scoltura che non mene ricordo dove è guasta la costruzione et il senso. Quarto che aviate cura al Principio, al Titolo dellopra di dargli grazia et non dite Giorgio Vasari pictor Aretino et non fate come nella Terza parte che fa ch’io non sia pictore che non mene vergogno. Et tanto fate nel fine dellopra. Et tutte le cose che si posson fare a beneficio di tale opra si faccino senza paura e liberamente. Et cosi ricordarsi che io son Vostro e che mi comandate. Avvertite che se bene il Marcellino [GBAdriani] darà suoi pitaffi che e fecie che gnieno richiesti che meglio dia avendo smarritti quegli. Levate via in uno quel Gioginus ma dicasi o Vasarius o quella che vi torna meglio poiche non mi piacque mai. Vostro Giorgio Vasari”

²⁵⁰ V.nota anterior. *Il carteggio di V.Borghini* I, 1541-1552, Firenze, SPES, 2001, carta n.53, p.302

Cosimo Bartoli - sem duvida o mais versátil e longevo do grupo dos revisores, e com quem o aretino colaborou também na decoração do Palazzo Vecchio – interpretando-as com suspeita que se tratasse de algum tipo de ciúme: “*e in parte anche per la reticenza, piuttosto curiosa, dello stesso Vasari nelle Vite, per quanto attiene alla sua collaborazione con Bartoli*” – diz Davis²⁵¹.

Cosimo Bartoli era um intelectual poliédrico, membro muito ativo na academia florentina, pertencia a família tradicionalmente fiel aos Medici²⁵². Dotado de ampla cultura humanística e científica, o academico Bartoli se dedicava a compor uma gramática dos termos artísticos em vulgar. Traduziu o tratado arquitetônico *De Re Edificatoria* de Leon Battista Alberti, publicado por ele no mesmo ano das Vidas, com as ilustrações que o original não possuía, Bartoli possui o manuscrito dos comentarios de Lorenzo Ghiberti, o “Zibaldone” dos herdeiros e um caderno com desenhos de animais de Piero di Cosimo. O permanente interesse pelas artes, atestado por suas cartas, é visto pela critica como herança da amizade de sua família com Michelangelo, a quem auxiliam na implantação do canteiro em Borgo Ognissanti, próximo a casa dos bartoli, para a realização dos grupos funerários da Sacristia Nova. Em 1562, quando seu grupo de amigos já havia falecido²⁵³, Bartoli é nomeado por Cosimo I agente em Veneza e se transfere para a cidade lagunar onde permanece por dez anos. Em 1564, Bartoli publica em Veneza “*Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le provintie, le prospettive e tutte le altre cose terrene che possono occorrere alli huomini, secondo le vere regle di Euclide ed altri scrittori*”. Em 1568, publica sob o titulo de “Opuscoli Morali” a tradução de vários textos de L.B.Alberti, entre os quais De Pittura, com hiperbólica dedicatória a Vasari, louvando a união entre “a pena e o pincel”, e De Statua, com dedicatória bem mais fria ao Ammannati. Cosimo Bartoli

²⁵¹ In *Principi litterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Arezzo, 1981. Em novembro de 2009 foi realizado um Congresso Internacional de estudos sobre Cosimo Bartoli promovido pela Fondazione Centro di Studi Leon Battista Alberti juntamente com o Kunsthistorisches Institut de Florença e a Villa I Tatti, com a presença deste entre outros referidos historiadores que já haviam se ocupado da documentação relativa a Bartoli. Não tivemos acesso aos anais do Congresso.

²⁵² V. Judith Bryce, *Cosimo Bartoli, 1503-1572 : the career of a Florentine polymath*. Dans «Travaux d’humanisme et Renaissance» (191), Genève, Droz 1983; R.Cantagalli-N.De Blasi in *Diz.Biografico degli artisti*, p.561

²⁵³ Lenzoni, 1551, Giambullari, 1555, Gelli, 1563.

atuou também como colaborador de Vasari no programa decorativo de Palazzo Vecchio nos primeiros tempos – assim como Anibal Caro - onde foi aos poucos, a partir de 1559, substituído por Vincenzo Borghini.

No âmbito da primeira edição, e das controvérsias sobre a entidade da participação de Borghini, é interessante examinar a carta escrita pelo Prior de Le Campore - residência beneditina às portas de Florença - a Vasari em Arezzo, em 24/1/1550, ocasião em que a maior parte do livro já estava impresso. Nela parece evidente a relação entre os dois grupos onde Bartoli e Giambullari surgem como responsáveis oficiais pela impressão de uma obra cujo conteúdo e decisão dizem respeito a Vasari o qual delega amplos poderes a Borghini.

“se houver duvida discutirei com messer Cosimo [Bartoli] e Giambullari e com parecer deles se arrumará cada coisa. Mas uma vez não tendo sido ela arrumada (falo da obra inteira) como no inicio eu tinha querido, e, se não me engano teria sido melhor, se arrumará como será possível” (*se ci sarà dubbio conferirò con messer Cosimo [Bartoli] e Giambullari, et con lor consiglio si assetterà ogni cosa. Et poi come ella non si è assettata (parlo di tutta l'opera), come nel principio harei voluto et, s'io non m'inganno, sare' stato meglio, ella si assetterà nel modo che ella sadisfarà*)²⁵⁴.

O reverendo Borghini prossegue comentando sobre a entidade da obra e conseqüente dimensão do livro impresso que confirmaria a relação de Bartoli e Giambullari com a revisão e correção das provas mas não com a parte substancial do conteúdo.

“...a obra cresceu muito mais do que eles pensavam (a mim ela não tinha enganado), digo tanto mais em relação à impressão;” (*...l'opera è cresciuta tanto più di quello che color pensavano (che me non ha ella ingannato), dico tanto più rispetto alla stampa*)

A carta de Borghini acima citada é pontuada por insinuações sobre a necessidade de ignorar o que ocorre durante a impressão e que é melhor fazer como a “gatta di

²⁵⁴A Giorgio Vasari in Arezzo, 24/01/1550. Il Carteggio di V.Borghini, I, op.cit.p.299

Masino” , comenta o reverendo, referindo-se ao ditado que diz que a gata fez filhos cegos. Ou seja, é preciso fechar os olhos a certos erros, como ele repetirá em outra circunstancia. Propõe então que Vasari diga algumas palavras em causa propria, citando-lhe os tópicos que deveria tocar²⁵⁵. Na “*Conclusione agli artefici e ai lettori*”²⁵⁶, o aretino segue o conselho e aproveita o esqueleto sugerido pelo amigo, como podemos constatar.

Na correspondência, Dom Vincenzio não deixa de remarcar a própria distancia dos outros revisores. Em carta do dia 17 de março, já no final da impressão, ele escreve a Vasari lamentando não ter podido corrigir certa parte da dedicatória que não o agradava, na qual, segundo ele, o aretino dava margem a interpretações errôneas por parte do ambiente que tinha “má língua”, como teve a definir em outra ocasião. Diz ter entregado aos revisores todo o material acabado de maneira que acredita de acordo com o esperado por Vasari. O mesmo não pode dizer em relação aos outros revisores com os quais não possui afinidade alguma:

Estou certo que vos satisfará em boa parte. Não sei como satisfará a certos outros com quem me haveis juntado, certos [tipos] que não sei como possa eu satisfazê-los (“...et certo so che ella satisfará in buona parte a voi. Non so come sadisfarà a certi altri, che voi mi havete appiccato con certi che io non so come io satisfaccia loro.”)²⁵⁷

A distancia efetiva de Vasari e das suas idéias em relação ao grupo de revisores, cujo perfil intelectual procuramos identificar em capítulo sobre a Academia Florentina, é notável, por exemplo, como já obervamos, em relação à escrita da historia e seus

²⁵⁵ “*Primo che havete fatto questa opera per utile comune e honor de l'arte et artefici, et che vi siante ingegnato d'usare ogni diligenza in ricercare queste cose; et se purè e'fussi chi pesnassi che molte cose non fussino così (et per questo sara il 2) o non fussino dette tutte, ma lasciatene indietro assai (et questo sarà il 3), che voi rispondete che sapete molto bene che i giuditii son varii, ma che voi seguito sempre il certo et veduto etc. et domandato etc. Quanto a l'altro che e'non è possibile che uno sappia ogni cosa, ma che siate bem certo che si è detto l'importanza delle cose principali...*” Idem, Carteggio I, p.299-300

²⁵⁶ G.Vasari, *Conclusione dell'opera agli artefici e a' lettori*, ed. Einaudi, op.cit. p.916

²⁵⁷ *Il Carteggio di V.Borghini (1541-1552)*, 2001, op.cit.p.305

métodos²⁵⁸. Citamos a estranheza de Carlo Lenzoni em relação às idéias de relativismo histórico de Vasari, tão estruturantes para o pensamento do aretino que apreciava o valor dos artistas de acordo com o que haviam sido capazes de alcançar no próprio tempo²⁵⁹; etapas, cada uma delas, consideradas importantes para o pensamento evolutivo do autor aretino.

A Difesa della lingua fiorentina e di Dante de Carlo Lenzoni, publicada póstuma por seu grande amigo Cosimo Bartoli em 1556, registra uma das primeiras críticas às *Vidas* por parte justamente de um dos revisores da Torrentiniana. Lenzoni punha na boca de um personagem forasteiro, uma pergunta na qual foi lida referencia à ortodoxia do Bembo, esternando a estranheza em relação aos elogios a um artista trezentista, posto em pé de igualdade a um contemporâneo:

*“Vós não me reputarieis homem de pouco juízo se, querendo ser pintor, imitasse Giotto e não Rafael de Urbino? Tanto que Giotto seja tão estranhamente louvado por vosso Giorgio Vasari? (Or non mi terrestre voi per huomo di poco giudizio, se volendo esser dipintore, imitassi piuttosto Giotto che Rafael da Urbino? Tanto che Giotto sia così stranamente lodato dal vostro Giorgio Vasari)”*²⁶⁰.

O relativismo do juízo histórico era noção tão cara a Vasari que ele retorna à idéia no epílogo da edição Giuntina visando responder a tais críticas e esclarecer a idéia junto aos novos artífices, a quem importava passar determinados conceitos²⁶¹:

“A quem pudesse parecer que eu tivesse excessivamente elogiado a certos velhos ou modernos, e que se rissem ao comparar tais velhos aos da nossa Idade, não sei o que mais responder; se não dizer que entendo ter sempre elogiado não simplesmente mas, como se diz, de acordo com, tendo respeito aos tempos e outras símeles

²⁵⁸ Distancia igualmente grande das idéias do Varchi que, dadas as relações correntes, não poderia nem mesmo sido aventado para o eventual papel de revisor.

²⁵⁹ Idéia do relativismo histórico me parece comum a Varchi quando cita os versos de Dante a respeito da superação de Cimabue por Giotto e situa o processo evolutivo como obra coletiva. B.Varchi in *Pittura e Scoltura nel Cinquecento*, op.cit. p.19

²⁶⁰ S.Ginsburg, chama atenção para este aspecto em *Il ruolo del Borghini nella Torrentiniana*, 2007, p.10; passagem já citada por R.Williams, *V.Borghini and Vasari's Lives*, 1989, op.cit.p.180

²⁶¹ G.Vasari, *“L'autore agli artefici del disegno”*, Milanese, VII, 726

circunstancias. Na verdade, suponhamos, é como se, tendo sido Giotto no seu tempo louvadíssimo, não sei o que teriam dito dele e de outros antigos nos tempos do Buonarrotto: mesmo porque os homens neste século não estariam no grau que se encontram se antes não tivesse havido aqueles antes de nós”.

(A coloro, ai quali paresse che io avessi alcuni vecchi o moderni troppo lodato, e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere; se non che intendo avere sempre lodato, non semplicemente, ma, como si usa dire, secondo che, e avuto rispetto, ai luoghi, tempi ed altre somiglianti circostanze. E nel vero, come Giotto fusse, poniam il caso, ne' suoi tempi lodatissimo; non so quello che di lui e d'altri antichi si fusse detto, se fussi stato al tempo del Buonarrotto: oltre che, gli uomini in questo secolo non sarebbero nel grado che sono, se questi prima non fossero stati tali, e quel che furono innanzi a noi".)

A ideia do relativismo histórico vasariano me parece também comum a Varchi na primeira das Duas Lições, antes de analisar o soneto de Michelangelo, quando cita os versos de Dante a respeito da superação de Cimabue por Giotto, situando o processo evolutivo como obra coletiva²⁶².

Há a questão do diferente método de Vasari, além da questão da diferente ideologia histórica em relação ao grupo dos revisores, os quais sonhavam com uma história independente da Toscana. Para o autor aretino, o nexos privilegiado na narração ligava Florença a Roma, seja como origem histórica, seja como percurso estilístico, crítico, historiográfico, autobiográfico, distintivo da geração do maneirismo toscano-romano que ele pretende celebrar. Semelhante pesquisa, possui paralelo nas pesquisas de Borghini dos anos '40 para o *Tratado das famílias romanas*, no intento de demonstrar a descendência direta das famílias florentinas nas famílias romanas e, analogamente, a descendência direta dos florentinos modernos dos romanos antigos²⁶³.

²⁶² B.Varchi, in *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, op.cit, p.19

²⁶³ S.Ginsburg – *Il ruolo di V.Borghini nella Torrentiniana*, in *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo*, 2005, op.cit. p.164

3.7 A pena e o pincel.

O melhor entendimento dos objetivos, da atuação e do papel desempenhado pela Academia Florentina no panorama cultural e político do principado, nos parece crucial para a penetração crítica em certos aspectos da obra de Giorgio Vasari.

Neste contexto, no âmbito do debate sobre a língua florentina que apaixonava os ânimos e havia sido adotada por Cosimo I como instrumento de legitimação e unificação do principado, ganham significado uma série de definições de Vasari sobre a língua por ele adotada: “língua naturale”, “come io favello”, “língua fiorentina o toscana, come sia”, e assim por diante. Nas observações vasarianas sobre a língua, ao lado das desculpas de praxe, parece-nos identificar a reivindicação por parte do autor de uma língua própria de pintor, o desejo de se distinguir dos literatos da Academia, empenhados em grandes discussões sobre a gramática e as regras a serem adotadas para o vernáculo, prontos a aplicá-las nas conferências e publicações sobre temas artísticos. Junto com o pedido de legitimidade da língua adotada, há reivindicação do reconhecimento de um saber próprio a quem entende de arte por praticá-la.

Portanto *“muitos vocábulos das nossas artes, disseminados por toda a obra, podem seguramente ser usados, tendo sido levado a me servir destes pela necessidade de ser entendido por meus artífices mais do que o desejo de ser louvado”*²⁶⁴. Palavras que deixam transparecer uma sutil forma de protesto em relação a inserção provavelmente obrigatória do seu livro no âmbito das regras e das normas da Academia dos letrados, uma vez decidida a publicação das *Vidas* pelo editor oficial do ducado.

²⁶⁴ *molti vocaboli delle nostre arti, seminati per tutta l'opera, possono usarsi sicuramente, tiradomi a servirmi di loro il bisogno di essere inteso da' i miei artefici, più che dalla voglia di esser lodato*”

Afirmação análoga é feita por Vincenzo Danti que, em seu *Trattato delle perfette Proporzioni*, em 1567, pondera: “*ainda que a alguns possa parecer que o que trato neste meu livro seja mais conveniente a homens que viveram entre os estudos de filosofia do que a mim*”, para justificar seu impulso e legitimidade a escrever sobre arte devido a sua competência como artista que lhe deu “*por outro lado não menor ardor, devido a pratica que tenho da arte, particularmente pelo estudo que fiz sobre este assunto*”²⁶⁵.

Do mesmo modo, Vasari, se dirige aos artistas e ao publico leitor na conclusão do livro, atribuindo aos revisores carater especificamente técnico e não de conteúdo:

“Muito menos cuidei da ordem comum da ortografia, sem procurar saber se o z é melhor que o t ou se pode-se escrever sem h: porque submetendo-me em principio a pessoas judiciosas e dignas de honra, amadas por mim e que me amam singularmente, entreguei os cuidados desta obra, dando-lhes liberdade plena e inteira de conduzi-la como quisessem, contanto que o sentido das palavras não se alterasse e o conteúdo não mudasse (...) não tenho motivo para me arrepender não sendo minha intenção ensinar a escrever toscano mas descrever a vida e as obras dos artistas como fiz”

*(...Molto meno ho curato ancora l'ordine comune della ortografia, senza cercare altrimenti se la z è da più che il t o se si puote scrivere senza h: perché rimessomene da principio in persona giudiziosa e degna di onore, come a cosa amata da me e che mi ama singularmente, del diede in cura tutta questa opera, con libertà e piena e intera di guidarla a suo piacimento, pur che i sensi delle parole non si alterassino e i contenuti non si mutasse (...) non ho ragione di pentirmi non essendo massimamente lo intento mio lo insegnar scriver toscano, ma la vita e l'opere solamente degli artefici che ho descritti”)*²⁶⁶

Afirmações importantes também por indicarem ostentado distanciamento por parte de Vasari das questões de ortografia, alvo de acesos debates e de publicações por parte

²⁶⁵ “E ainda que a alguns possa parecer que o que trato neste meu livro seja mais conveniente a homens que viveram entre os estudos de filosofia do que a mim (...)A bem da verdade, apesar da pouca pratica que tenho no estudo das melhores ciências -, o que mais de uma vez me fez voltar o animo e o pensamento a outros assuntos e quase voltar atrás -, me deu por outro lado não menor ardor, devido a pratica que tenho da arte, particularmente pelo estudo que fiz sobre este assunto, Vincenzio Danti Trattato delle perfette proporzioni in Paola Barocchi, Scritti d'arte del 500, op. cit. p.1568-9.

²⁶⁶ G.Vasari, *Conclusione dell'opera agli artefici e a' lettori*, Torrentino, Florença, 1550, ed.cons. Einaudi, Turim, II,p.916-7

dos acadêmicos, especialmente por parte de Giambullari e Bartoli. Mas, na afirmação da questão da língua “florentina ou toscana, como queiram” – como escreve Vasari, definições em relação as quais, dentro e fora da Academia, estava-se longe de qualquer unanimidade.

4 - Dom Vincenzo Borghini – o Orfanato, *As Vidas*, a Corte e a Academia do Desenho, *Una Selva di Notizie*.

4.1 O personagem

Só recentemente a obra e a personalidade de Vincenzo Borghini (1515-1580) passaram a ser objeto de interesse e alvo de pesquisas sistemáticas. A complexa figura do frei beneditino, membro da Badia Fiorentina, colaborador do Vasari nas duas edições das *Vidas*, autor dos programas para os ciclos decorativos do Palazzo Vecchio e dos aparatos alegóricos para as festas em celebração do ducado de Cosimo I, se comprova, através dos estudos, como um dos mais prolíficos e sofisticados inventores de conceitos iconográficos do século XVI.

A figura do frei Borghini, que preferiu os bastidores à ribalta, avesso a assinar os textos que publicava, surge hoje aos nossos olhos como personalidade de atuação determinante na Florença de meados do século XVI, tendo desempenhado papel sempre mais reconhecido como decisivo na consolidação da imagem internacional de Florença nas décadas centrais do século. Seja como ideólogo e organizador da cultura, seja como filólogo e historiador, o exame do grande volume de documentação a ele referida, conservada nas bibliotecas florentinas, permite traçar o perfil de um intelectual eclético e versátil, competente em setores muito diferentes do saber: filologia, lingüística, antiquaria, história e historiografia, artes visuais. Em busca de delinear a cultura do frei beneditino, a atenção atual se voltou aos diversos âmbitos tocados por seu interesse, os contornos da sua rede de relações, visando compreender a inspiração e as raízes da atuação do frei beneditino, os diferentes contextos em que esta se deu, assim como a influencia que a mesma pode ter tido sobre Giorgio Vasari (e sobre Cosimo I), e em que medida, vice-versa, suas pesquisas foi por eles condicionada.

De fundamental importância para a nova compreensão do personagem, não apenas a publicação do primeiro volume do *Carteggio (1541-1552)* ²⁶⁷, mas, sobretudo, a fundamental compilação do inventário da vastíssima correspondência realizado em 1993, no qual foram recenseadas 2196 cartas, um quarto das quais totalmente inédito até então²⁶⁸. São documentos que traçam o amplo arco das atividades de Borghini e demonstram o alcance e a fertilidade da atuação do frei beneditino por meio das múltiplas atividades de tipo intelectual ou burocrático que exerceu.

Entre tais atividades, citamos o desempenho das funções político-administrativas na direção do “Ospedale degli Innocenti” (Orfanato dos Expostos), cargo que ocupou de 1553 até a morte, e o cargo ocupado a partir de 1563 de lugar-tenente da Academia del Disegno, da qual foi fundador com Giorgio Vasari: duas faces institucionais da sua grande versatilidade. Esta última deve ser considerada ocupação decisiva para a consolidação da autoridade do frei Borghini em relação aos artistas e a programação cultural do principado, da qual ele se torna o principal organizador na década de 60 e 70.

Dono de grande cultura antiquária, refinado colecionador de desenhos, citados por Vasari em diversas passagens nas *Vidas* e mencionados na correspondência de ambos que registra a procura por este ou aquele exemplar²⁶⁹, o erudito frei beneditino, foi exímio filólogo, autor de estudos sobre a língua, literatura e história de Florença, aos

²⁶⁷ *Il Carteggio di Vincenzo Borghini (1541-1552)*, cartas em italiano por Daniela Fracallanci e Franca Pellegrini, cartas em latim por Eliana Carrara. Ed.S.P.E.S., Florença, 2001;

²⁶⁸ *Vincenzo Borghini, Carteggio (1541-1580) Censimento* org. D.Fracalanci e F.Pellegrini, Florença, Academia della Crusca, 1993. No inventário não foram incluídas 55 cartas autografadas inéditas - na época ainda em Florença, desde 1995 nos arquivos do Getty Institute -, da correspondência mantida com Giovanni Caccini.v. A. Sarchi, *Di Alcune lettere inedite di Vincenzo Borghini nelle 'Special Collections' del Getty Institute*, in *Annali della Scuola Normale di Pisa*, s.IV, I, 1996, p.325-335

²⁶⁹ A primeira, em ordem cronológica é de 22/02/1549 quando Vasari está em Roma esperando a eleição do novo papa e Borghini o avisa da chegada de Pier Vettori que sabe que ele vai encontrar. “*Ricordatevi hora che siate costì di investigare a poço a poco qualche anticaglia e farne capitale (...) Et se venissi alle mani cose antiche, dove fusse scritto o epigrammi o altre cose, purché siano antiche, ricordatevi alhor di me, che queste cose, che son buone et per le hisotrie et per le cose romane antiche, io le stimo infinitamente...*” *Il Carteggio di V.Borghini (1541-1552)*, op.cit.p.304

quais aplicou os métodos aprendidos na filologia clássica²⁷⁰. No estudo das histórias e costumes da sua cidade, dos emblemas e insígnias, da Itália e da Europa, modelado pelo exemplo dos clássicos, monsenhor Borghini encontrou inspiração para representar o passado de Florença, estabelecendo a continuidade com o presente. As invenções iconológicas de sua autoria foram realizadas nos suportes mais variados como frontespício de livros, arquiteturas alegóricas para decoração das festas, telas e afrescos, para igrejas ou palácios, finalizados a espetacularizar o poder de Cosimo I de' Medici.

A experiência humana e intelectual de Vincenzo Borghini atravessa um período de grandes transformações na história de Florença, se estende da época de Leão X aos tempos dos primeiros grão-duques, Cosimo I e Francesco I de' Medici. Ou seja, ele testemunha desde as últimas revoltas anti-Medici até a definitiva consolidação do absolutismo na Toscana; uma parábola pessoal que vai dos tormentos espirituais da Reforma, à cultura censória da Contrarreforma. Profundo conhecedor do grego e do latim, ele é dos últimos representantes da cultura do *studia humanitatis* em Florença. Mas usou sua erudição e suas pesquisas para prestar consultoria aos artistas, organizar decorações efêmeras para os Medici, dirigir a Academia di Disegno e administrar a caridade aos órfãos.

4.2 Panorama atual dos estudos

²⁷⁰ Borghini aplicou os métodos da filologia clássica aos estudos da língua florentina. A primeira manifestação deste endereço de pesquisa é a *Lettera intorno ai manoscritti antichi* provavelmente 1562, v. G.Folena, *Vincenzio Borghini*, Dizionario Bibl. Degli Italiani, DBI. Ao estudo de Dante e a língua vernácula se dedica ao longo de toda a vida, resultando em algumas publicações na década de '70 entre as quais a famigerada edição do Decameron segundo as normas do Concílio de Trento, para a qual, não obstante ele conduziu estudos sobre vários exemplares de Boccaccio. A ele se deve a conservação das *Trecento Novelle* de Franco Sacchetti que ele mandou copiar, como também as *Annotazioni sopra Giovanni Villani*, comentário sobre a crônica di Giovanni Villani, texto do início do século XIV, por ele corrigida com ajuda de alguns *codex* para a publicação em 1559 pelo Giunti (v. M.Barbi, *Degli studi di Vincenzo Borghini sopra la lingua e la storia di Firenze* (1889), in G.Belloni, Pescara, 1998, p.239). Os estudos sobre a *Prose della volgar Lingua* de Pietro Bembo, suas fontes e limites, serviram provavelmente a elaboração do *Hercolano* por Benedetto Varchi que morre sem ter publicado o livro do qual Borghini acaba por se encarregar em edição póstuma (Giunti, 1570).

O número significativo de pesquisas e a publicação de dezenas de artigos, na última década, dedicados aos múltiplos interesses de Vincenzo Borghini é resultado do trabalho sistemático de um grupo de estudiosos que se debruçou sobre o grande volume de documentos produzidos por ele; sem igual para qualquer outro literato da época²⁷¹. O exame capilar dos documentos, tem resultado em dezenas de artigos sobre os âmbitos específicos do seu interesse sem deixar todavia de perseguir uma imagem geral do conjunto das suas atividades na tentativa de focalizar as diferentes frentes de atração.

Instrumento importante foi a análise da biblioteca pessoal do reverendo Borghini através dos registros existentes, da juventude até a morte, quando contava mil volumes. Um testemunho particularmente significativo do perfil de Borghini por se tratarem de livros reunidos sem intenções colecionistas mas subsidiários às pesquisas por ele realizadas, elementos de um conjunto que foi certamente variável, segundo as trocas e empréstimos efetuados nas diferentes circunstâncias²⁷². Trata-se de um conjunto conspícuo que encontra referências nos numerosos cadernos do reverendo Borghini: milhares de folhas que registram seus estudos de filologia clássica, sua atividade editorial de textos gregos e latinos, e especialmente o interesse pela história da língua e da literatura vernácula, unido ao interesse por outros tipos de registro mais espontâneos, cartas, diários e inventários compilados com os nomes das famílias florentinas, estudos sobre os antigos costumes em Roma e em Florença. São cadernos muitas vezes caóticos, por admissão do próprio Borghini que confessava escrever no primeiro que lhe caísse nas mãos; cadernos nos quais as anotações sobre arte frequentemente se misturam com os estudos sobre manuscritos antigos, estudos de heráldica, seja italiana, seja européia.

²⁷¹ G.Belloni, 1998, op. cit

²⁷² A.Testaverde Matteini, *La Biblioteca erudita di Don Vincenzo Borghini*, in *Firenze e la Toscana dei Medici*, Florença, 1983, pp.611-643, mais recentemente E. Carrara, *E portai nel fanghotto*, 1996, op.cit.

Na tentativa de alcançar uma visão de conjunto, os estudos não poderiam prescindir de pontuar a análise dos documentos com a volumosa correspondência referida acima, a qual não apenas serve para datar alguns deles mas para demonstrar a rede de relações em que estava inserido frei Borghini. Só assim pode-se ter idéia da sua atuação eficaz e discreta- junto ao Vasari mas também junto ao Varchi, por exemplo -, eloqüente da dimensão coletiva que o filólogo pressupunha aos próprios trabalhos.

Decisivo para este novo panorama foi o conjunto de iniciativas promovidas pelo *Comitato di Studi Vincenzo Borghini* em 2002, que, sob o título *Vincenzio Borghini: Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I*, realizou um congresso de estudos²⁷³, uma exposição documental na Biblioteca Centrale de Firenze, reunindo material vastíssimo, heterogeneo e de grande complexidade, iniciativa acompanhada pela publicação de um catalogo, resultado das pesquisa de dezenas de estudiosos²⁷⁴. O catalogo põe-se como instrumento de referencia imprescindível para qualquer estudo sobre o Borghini, não apenas pela qualidade dos verbetes, mas sobretudo porque através dele consegue-se lançar um olhar geral sobre a variedade da produção do monge beneditino, e atribuir um perfil quase unitário ao intelectual multiforme que ele foi.

Desde a escolha do titulo da iniciativa, somos postos diante do aspecto contraditório que caracterizou a atividade do Prior dos Inocentes entre os meticulosos estudos de filologia e a invenção de programas iconológicos; entre sua atividade de historiador rigoroso, e as preocupações do funcionário publico comprometido com a criação de imagens retóricas em louvor do Grão Ducado da Toscana. Isso, em parte, era já sabido. Hoje, surge demonstrado mais clara e amplamente, dentro de um quadro geral que evidencia como e porque as invenções de Borghini encontravam realização nos

²⁷³ *Fra lo "Spedale" e il Principe. Vincenzio Borghini: Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I*, atos do Congresso, org. G.Bertoli e R. Drusi, ed. Il Poligrafo, Padova, 2005

²⁷⁴ *Vincenzio Borghini: Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I*, org. R.Drusi e G.Belloni, Florença, Olschki, 2002. A exposição na Biblioteca Nazionale Centrale de Florença teve curadoria de A. C. Abrami e P. Scapecchi.

mais diferentes suportes: dos aparatos efêmeros construídos para as festas, aos afrescos destinados a celebrar dos Medici junto a seus magníficos convidados, não menos do que junto aos próprios florentinos.

A importância do trabalho de Borghini como filólogo, assim como as características da intensa colaboração mantida com Vasari, haviam sido abordados por alguns estudos na virada do século XIX²⁷⁵. Mas tais estudos filológicos haviam sido praticamente esquecidos até as publicações de John Woodhouse²⁷⁶ na década de 70. Do mesmo modo, seu papel junto ao Vasari havia sido negligenciado até os estudos de Robert Williams no final da década de '80²⁷⁷ quando o estudioso americano, seguindo os passos já dados por Scoti-Bertinelli em 1905, recupera documentos que possibilitam reconstruir aspectos importantes da atuação de Borghini na elaboração das *Vidas*. Nos mesmos anos, Rick Scorza realiza estudos sobre a função do frei beneditino na corte dos Medici²⁷⁸, aspecto crucial, deixado de lado desde as publicações do Principe Ginori Conti nos anos '30²⁷⁹. Todavia, à excessão de alguns artigos de Scorza focalizando o refinamento iconológico das “invenções” de Borghini²⁸⁰, publicadas em revistas

²⁷⁵ Os estudos de M. Barbi, *Degli studi di Vincenzo Borghini sopra la storia e la lingua di Firenze* (1889), publicado em G.Belloni, *Vincenzo Borghini dall'erudizione alla filologia. Una raccolta di testi*, Libreria dell'Università editrice, Pescara, 1998, pp.191-259; A.Legrenzi, *Vincenzio Borghini. Studio Critico*. Udine, 1910, II vol.; A.Lorenzoni, *Carteggio artistico inedito di D. Vincenzio Borghini raccolto e ordinato dal prof. Lorenzoni*, vol.I, Firenze 1912; digno de nota também o estudo de Scotti-Bertinelli, *Giorgio Vasari Scrittore*, Pisa, Estratto degli annali della scuola normale di Pisa, Vol.XIX, 1905 que publicava algumas paginas de Borghini utilizadas por V. e punha perguntas e hipóteses sobre a extensão da colaboração de Borghini, não apenas na edição na elaboração das *Vidas*.

²⁷⁶ J.R.Woodhouse, (org.) *Vincenzo Borghini. Scritti inediti e rari sulla lingua*, Bologna, Commissione dei testi sulla lingua, 1971; Idem, *Il Borghini e la rassettatura del Decameron del 1573*, in “Studi sul Boccaccio”, VII (1973), pp.305-15; Idem, *Vincenzo Borghini. Storia della nobiltà fiorentina. Discorsi inediti o rari*, Pisa, Marlin, 1974; Idem, *Vincenzo Borghini, Michele Barbi e la nuova filologia*, in Società Dantesca Italiana 1888-1988, Milano, Napoli Ricciardi, 1990, pp. 191-206.

²⁷⁷ R.J.Williams, *Vincenzo Borghini and Vasari's Lives*, Princeton University, Ann Harbour, 1989, fotocopia

²⁷⁸ R.Scorza, *Vincenzo Borghini (151-1580) and Medici Artistic patronage*, M.Phil. thesis, University of London, Warburg Institute, 1980, e *Vincenzo Borghini as iconographic adviser*, PhD thesis, The Warburg Institute, University of London, 1987, ambas não publicadas e ausentes mesmo em fotocopia nas bibliotecas em território italiano.

²⁷⁹ O livro documentava a elaboração da decoração alegórica para o matrimônio de Francesco I e Giovanna D'Austria em 1565. Borghini Vincenzo, *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna D'Austria, nella narrazione del tempo e lettere inedite di Vincenzo Borghini e Giorgio Vasari, Illustrato con disegni originali*, ed. Principe Piero Ginori Conti, Firenze, Leo Olschki editore, 1936.

²⁸⁰ R.Scorza, *Vincenzo Borghini and “Invenzione”*. *The florentine apparato of 1565* in Journal of the Warbourg and Courtald Institute, 1981, XLIV, 57-75; Idem, *Vincezo Borghini and the “Impresa”*, Journal of the Warburg and

especializadas, as teses monográficas sobre o Prior empreendidas por estes dois estudiosos não foram publicadas, tendo permanecido de difícil acesso e difusão limitada.

O papel das iniciativas de *Filologia e Invenzione della Firenze di Cosimo I*, para as pesquisas sobre o *Prior degli Innocenti*, pode ser equiparado ao papel desempenhado pelos Congressos e exposições de '74 a '81 para os estudos vasarianos. Estamos nos referindo ao salto qualitativo possibilitado aos estudiosos a partir do conjunto de documentos analisados no âmbito desta iniciativa. No catálogo da exposição *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, em Arezzo, 1981, a frequentíssima presença de Borghini e a evidente intimidade entre os dois nos documentos vasarianos desde 1549, era abordada limitadamente à tarda atividade do aretino, a partir da década de 60. A erudição do reverendo Borghini era comentada e mais ou menos liquidada, nas palavras de Julien Kliemann, como estruturada por concepções medievais “*come risulta della sinopsi delle sue varie invenzioni, non solo quelle di destinazione ecclesiastica ma anche quelle profane*”²⁸¹(como resulta da sinopse das suas várias invenções não apenas as de destinação eclesiástica mas também as profanas)”. Uma imagem nitidamente distante da visão atual que reconhece a Dom Vincenzo, à capilaridade de suas pesquisas históricas e do seu método filológico, a responsabilidade por um grande número de pesquisas da época, assim como a possível influência de tais concepções histórico-filológicas sobre a estrutura do livro de Vasari. A este propósito, sobre o alcance da figura de Borghini, Charles Davis, no catálogo vasariano acima citado, incitava a prosseguir a pesquisa de Scoti-Bertinelli²⁸² que nos primeiros anos do século XX havia identificado os contornos da colaboração

Courtald Institutes, 52, (1989), pp.85-110; R.A.Scorza, *A Florentine sketchbook: Architecture, Apparati and the Academia del Disegno*” *Journal of the Warburg and Courtald Institutes*, 54,(1991), pp.172-185

²⁸¹ J.Kliemann, *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, ed. Edam, Firenze, 1981, p.153

²⁸² U.Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa, “Estratto degli annali della R. Scuola Normale di Pisa”, vol. XIX, Tipografia Successori Fratelli Nistri, 1905

do reverendo Borghini (e não apenas dele) na elaboração das Vidas, indicando este como um trabalho ainda a ser concluído²⁸³.

Hoje tem-se uma nova visão geral da produção de Dom Vincenzo: há textos que ele não publicou mesmo quando prontos, escritos fragmentários e algumas vezes caóticos - por admissão do próprio -, como também escritos incompletos. Ao lado de milhares de cartas hoje legíveis em algumas publicações²⁸⁴, tais textos descrevem o horizonte poliédrico das relações que ocupavam o prolífico Borghini. Assoberbado pelas tarefas que envolviam a administração do *Ospedale degli Innocenti*, o nosso filólogo não deixa de se dedicar a suas refinadas pesquisas linguísticas, históricas, antiquárias e filológicas, trabalhando incansavelmente nos bastidores de um grande número de iniciativas do Principado, e intervindo em quase todos os âmbitos com espírito de serviço e capacidade prática de organização.

Depreende-se que a erudição de sua cultura histórica e antiquária acaba sempre destinada a fins imediatos, às exigências do presente, sem gozar do tempo necessário para se transformarem em livros, como faziam os intelectuais da Academia Fiorentina, ambiente que, segundo ele, não era seu lugar nem sua profissão²⁸⁵. O grande tratado sobre Firenze, que Borghini gostaria de ter escrito, do qual ficaram tantos fragmentos, é material que serve a ele para dar forma a intuições importantes para a celebração do

²⁸³ Ch.Davis, *Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, ed. Edam, Firenze, 1981, p.227-8. Davis se referia também a necessidade de esclarecer o papel de Cosimo Bartoli, figura muito próxima a Vasari desde a primeira edição das Vidas até sua morte em 1572, ainda que sem a mesma intimidade.

²⁸⁴ *Il Carteggio di Vincenzio Borghini (1541-1551)*, Fracalanci e E.Carrara, ed. S.P.E.S., 2001; Carteggio artistico inedito di D V Borghini, Lorenzoni, 1912, com 79 cartas; G.Belloni, Vincenzo Borghini dall'erudizione alla filologia. Una raccolta di testi. Pescara, 1998; Milanese,VIII ; Vasari- Frey, Nachlass; *Prose fiorentine*, Santini, *Lettere inedite*; C.Gaye, Carteggio inedito di artisti d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI, Firenze, Mollini, 1839-40, vols.III ; L.Cesarini Martinelli, *Contributo all'epistolario di Pier Vettori (lettere a Don Vincenzo Borghini 1546-1565)*, in "Rinascimento", serie II, XIX (1979), pp.189-227

²⁸⁵ v. carta a Messer Antonio Benivieni a Padova, 25/I/1566 "ma io che non sono nel numero, non vi posso dir altro. Mi farete grazia salutare a nome mio que' onorati fratelli e padri di S. Justina e conosco che sono poco cortese a non intratenere talvolta certa sorta d'amici; ma scusimi lo star sempre affogato in occupazioni fastidiosissime. E se ora ch'abbiamo bellissimi tempi io non mi fusse levato per un poco di Fiorenza, non pensate che io avessi avuto tempo a scrivere questa..." in G.Belloni, Vincenzo Borghini... Una raccolta di testi, op.cit.p.153-4. A carta bastante longa demonstra a relação com amplo grupo de intelectuais fora de Florença e especialmente com o Studio di Padova. V.tb Filologia e Invenção, op.cit. p.375

poder: do “Salone del Cinquecento” no Palazzo Vecchio (1563-5) à cenografia para entrada triunfal de Giovanna D’Austria (1565), `a decoração para o nascimento da primeira herdeira (1568), para o funeral de Cosimo I (1574) (v.ilustração) ou o batizado do novo herdeiro granducal em 1577, depois da morte do Vasari. A tais pesquisas, destinadas ao sonhado tratado sobre a historia da Toscana, ele se dedica de 1565 até a morte em 1580. Incompleto em ocasião da sua morte, o tratado será publicado póstumo somente em 1584-5, sob o titulo de *Discorsi*, segundo estrutura estabelecida por Borghini no adendo ao testamento redigido um mês antes de morrer, consciente de que não conseguiria terminá-lo.

Os estudos mais recentes que seguiram as iniciativas de *Filologia e Invenzione*, trouxeram à atenção novas possibilidades de elaboração sobre o período. Através da figura do Borghini, mas também de Varchi, o convite a indagar sobre como os métodos da filologia serviram de modelo para a historia, esepcialmente em Florença, ao longo dos Quinhentos: historia da língua, da antiquaria, historia da arte. O congresso *Testi, Immagini e filologia nel XVI secolo*²⁸⁶ na Universidade de Pisa, se dedicou a esta discussão, procurando reaproximar campos de saber que outrora caminharam juntos, e verificar a relação entre os testemunhos escritos e figurativos.

A tentativa tem sido de restabelecer o solo comum compartilhado por tais disciplinas nas décadas centrais do século XVI, esclarecendo a importância e o percurso dos debates que ocupavam a atenção dos nossos. As figuras tomadas em exame foram Marcantonio Michiel, Paolo Giovio, Pirro Ligorio, Pier Vettori e, sobretudo, como dissemos, Vincenzo Borghini, que aqui nos interessa.

²⁸⁶ *Testi, Immagini e filologia nel XVI secolo*, org. Eliana Carrara e Silvia Ginsburg, 30 settembre e 1 ottobre 2004, Edizioni della Normale, Pisa, 2007.

4.3 Vincenzo Maria Borghini – nota biografica

Vincenzo Borghini nasceu em Florença dia 29 de outubro de 1515 de família florentina, que desde o século XIV havia sido honrada com o desempenho de vários cargos na vida administrativa do Estado. Era o mais novo de quatro irmãos e, Agnolo Borghini (1506-1557), seu irmão mais velho, a quem foi particularmente ligado, era membro da Academia Florentina, e personagem de alguns escritos de Dom Vincenzo. À família não pertencia Raffaello, conhecido autor de *Il Riposo*, filho de um ramo dos Borghini originário de San Casciano in Val Pesa²⁸⁷.

Vincenzo Borghini ingressou em junho de 1431 na Badia Fiorentina, congregação dos beneditinos cassineses²⁸⁸. Foi ordenado sacerdote em março de 1541 pelas mãos de Bernadetto Minerbetti, bispo de Arezzo, personagem profundamente ligado a Vasari, membro da *Accademia degli Umidi* e da *Accademia Fiorentina*²⁸⁹ que a sucedeu. Em junho do mesmo ano, foi transferido para o Convento de Santa Flora e Lucilla em Arezzo. É provável que date de tal ocasião o encontro com Giorgio Vasari de quem, mais tarde, se tornaria uma espécie de alter ego.

A afirmação da importância do sodalício com Vasari é normalmente aceita no que se refere a atuação do aretino na década de '60: seja no âmbito das decorações mediceas, seja no processo de elaboração da segunda edição das *Vidas*, assim como a estruturação da Academia do Desenho, inaugurada em 1563. Tal data, no entanto,

²⁸⁷ Raffaello Borghini (1537-1588). G.Bertoli, *Albero genealogico della familia Borghini*, in *Filologia e Invenzione...* op.cit.p.3

²⁸⁸ A Badia Fiorentina pertencia à Ordem Beneditina de Monte Cassino, uma das 20 congregações em que é dividida a O.S.B. sendo este o lugar ao qual chegou São Bento em 529 e ficou até a morte em 547. Cosimo I se serviu de seus monges para alguns cargos eclesásticos e administrativos, procurando por esta via maior independência da igreja de Roma.v.M.Fubini Lezzi, op. cit p.45

²⁸⁹ Há uma série de cartas de B.Minerbetti em Arezzo a G.Vasari em Florença, tratando da encomenda de um cibório para a catedral: "... mostrerò gratitudine al Signor Dio et San Donato do XL anni²⁸⁹ che ci ha fatti degni mio zio e me di questa onoratissima chiesa."in Frey, Carteggio, **CDLXXXII**, 15. I. 1565. Frey anota que Minerbetti é bispo de Arezzo desde 6.II. 1537, sucedendo seu tio que ocupava o cargo desde 1525".

tem sido notavelmente antecipada por alguns estudos que situam o papel da cultura do frei Borghini e de Pier Vettori no esqueleto da edição de 1550²⁹⁰.

Entre 1531 e 1545, Borghini escreve *I Ricordi*, diário onde registra em síntese os acontecimentos. Neste, o jovem religioso anota em 1541 os livros levados consigo em ocasião da transferência para Arezzo, lista que possibilita ter uma idéia de qual era o horizonte cultural da Badia Fiorentina e quais eram os interesses que o moviam²⁹¹. Ao lado de autores habituais no mundo monástico, como os patriarcas da igreja, figuram numerosos escritores gregos e latinos, Homero, Esíodo, Sófocles, Aristófanes, Aristóteles, Teócrito, Plutarco, Terêncio, Cícero, Lívio, Tibulo e não faltam os contemporâneos Luigi Alamanni, Maquiavel, como também Erasmo. Entre os livros, os primeiros dois volumes *de rustica libri* de M.Catonis e Marco Terenzio Varrone editados por Pier Vettori em 1541, foram recebidos por Borghini das mãos do próprio, dado importante que permite antecipar consideravelmente a relação entre os dois personagens ao final da década anterior.

Considerado o maior filólogo do seu tempo, Pier Vettori havia sido opositor dos Medici mas foi chamado por Cosimo do exílio em 1538, para ocupar a cátedra de grego e latim no *Studio Fiorentino*. A Badia Fiorentina possuía ligação com a prestigiosa instituição de ensino devido à esmerada formação de seus monges. Data provavelmente daqueles anos o encontro de Borghini com o famoso filólogo, erudito com quem ele manteria intensa relação nas décadas futuras.

²⁹⁰ Para o papel de Borghini na primeira edição das *Vidas*, v. S.Ginsburg, *Filologia e storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, Immagini e filologia nel XVI secolo*, (atti delle giornate di studio, 30 setembro 1º outubro 2004), edizioni della Normale di Pisa, Pisa, 2007, pp.147-203

²⁹¹ E.Carrara, “*Et portai nel fanghotto gl'infrascritti libri...*” in *Libri e letture di Vincenzo Borghini*, “*Vivens Homo*”, 7 (1996), pp.153-170 Entre esses, além do Maquiavel, do qual “não se separava”, *Marci Catonis ac M.Terentii Varronis de re rustica libri* publicados em 1541 aos cuidados de Pier Vettori, que quem recebe os livros diretamente.

Os *Ricordi* registram as viagens do jovem monge acompanhando seus superiores por vários monastérios da Ordem no sul e no norte da Itália, e uma longa viagem que o leva até Roma em 1539, pela primeira e única vez. No ano seguinte, Borghini acompanha o abade à reunião do Capítulo Geral no mosteiro de San Benedetto in Polirone, importante estrutura nos arredores de Mântua, para onde retornará em agosto de 1542. Na ocasião, o mosteiro passava por obras de renovação entregues a Giulio Romano, motivo de orgulho dos religiosos que, em maio, decidem aumentar a remuneração inicialmente prevista, devido ao reconhecimento dos méritos excepcionais do artista²⁹².

No mencionado diário, frei Borghini anota de modo sucinto, em fevereiro de 1544, sua viagem a Veneza, rodando por livrarias e comprando livros, entre os quais diversos gregos, mas também modernos como Pietro Bembo. Meses depois, de volta a Florença e a Badia, os *Ricordi* se interrompem. Sabe-se por suas cartas que, depois de um período ocupado com tarefas administrativas na Badia, ele se retira na sede de Le Campora, às portas de Florença, em 1545, e vive uma fase intensa de estudos durante a qual inicia a colaborar com o impressor Giunti e com Pier Vettori na edição dos clássicos da Biblioteca Medici. Data desta época o primeiro contato com o ambiente diretamente ligado a Cosimo I, documentado em episódio citado adiante.

A correspondência entre Vettori e Borghini é praticamente ininterrupta de 1546 a 1566²⁹³: inicia com as pesquisas filológicas finalizadas a edição dos textos gregos e

²⁹² O texto que justifica o aumento diz: “*homo expertissimo et probatissimo in architettura, pictura et designamenti per tali consumi effecti [...]ali prefati reverendi patri domino abate, priore et superiori he parso esser non bastante alla suficientia de li meriti suoi*” documento è in P.Piva, G.Pavesi, *Giulio Romano e la chiesa abbaziale di Polirone: documenti e proposte filologiche*, in Studi su Giulio Romano, op.cit. Ginsburg, nota 128,p.195 A autora supoe grande influencia sobre o inicio das *Vidas* e sobre os elogios superlativos a Giulio Romano, subtraídos da edição de 1568. Ginsburg anota que na ocasião o prior era Giovanni Benedetto da Volpi que foi abade de Santa Fiora e Lucilla em Arezzo, autor da encomenda a Vasari da grande tavola “*Nozze di Esther e Assuero*” realizada por ele 1459. v. E.Carrara, “*qui non si è mangiato altro che pane e Messer Giorgio...*”,

²⁹³ Ha’ un codex com 45 cartas escritas por Pier Vettori a Borghini ao longo de vinte anos que atestam a amizade e cumplicidade intelectual no estudo dos classicos com permanente confronto de ideias. Cod.2133, Florença, Biblioteca Riccardiana, e as Filze Rinuccini n°14.22 da Bibl. Nazionale Centrale de Florença, op.cit. in *Vincenzo*

latinos, que Pier Vettori começa a publicar com Giunti nos anos 1546-7; se estende à criação de epígrafes para as festas mediceas na década de '60. No âmbito das mencionadas edições, o prefácio das tragédias de Sófocles, assinado pelo editor Bernardo Giunti na edição de clássicos 1547, deve ser considerado de autoria do Borghini, de acordo com os documentos recentemente analisados²⁹⁴.

Interessado no universo das insígnias e emblemas já então, o talento eclético de frei Borghini se dedica nesta ocasião a desenhar o emblema para o frontispício Giunti: uma serpente que deixava a velha pele na passagem entre duas rochas, celebrando uma nova fase para a editora. Desenha também o emblema que deveria identificar as edições de clássicos da coleção dos Medici²⁹⁵.

Os primeiros contatos com o ambiente de Cosimo I são documentados já em 1546. Em especial com Lelio Torelli, que o havia recomendado para a tradução em latim do relatório sobre o *Ospedale di Santa Maria Nuova*, destinado ao imperador Carlos V que o solicitara, decidido a adotar o modelo florentino. Na ocasião, Borghini teria sido também encarregado de tratar com Bernardo Giunti a adequação da editora às exigências da nova política editorial descortinada pelo duque Cosimo, determinado a ter um “impressor ducal” que garantisse qualidade e o empenho a distribuir os livros em Florença, Pisa, e todo o ducado, veiculando as temáticas consideradas estrategicamente importantes por ele, com a adoção de tipos novos que tornassem a editoria florentina competitiva em relação à qualidade da Europa do Norte. Bernardo não aceita as condições, ainda que Borghini declare sua incompreensão quanto às

Borghini. *Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I*, cat.expo., Florença, Olschki, 2002 p.39-47 (depois da morte de Borghini seus documentos passaram a Baccio Valori e depois por via hereditária aos Rinuccini).

²⁹⁴ Ann.Siekiera identifica entre os papéis de B. um folheto com o rascunho do referido prefácio sem assinatura. De grande interesse uma exposição sintética de B. sobre a retórica aristotélica, um dos temas mais debatidos da época, com referências às *Institutiones* de Quintiliano e o *De inventione* de Cícero. A autora anota que o interesse de B. pela arte oratória e pela língua o endereçam a leituras que deixam rastros nas anotações sobre as clausulas das epístolas de Cícero, *Note filologiche su autori antichi greci e latini* in Vincenzo Borghini. *Filologia e Invenzione*, op.cit. p.46-7.

²⁹⁵ V.R.Scorza, *Frontespizio per le edizioni giuntine dei testi classici della Biblioteca Laurenziana* in Vincenzo Borghini. *Filologia e Invenzione*, op. cit. p.66-8

razões²⁹⁶. Anton Francesco Doni, que vinha igualmente exercendo a atividade de impressor em Florença, foi preterido pelo duque no mesmo período.

É neste quadro que será escolhido o impressor holandês Lorenzo Torrentino²⁹⁷ para o cargo de “Stampatore Ufficiale”, incumbido de publicar e dar maior difusão possível às reflexões e debates sobre a língua toscana, transferindo-se de Bolonha, onde vivia, para Firenze²⁹⁸. Naqueles anos, Torrentino publica os livros de Giovio, Varchi, Giambullari, as *Prose* de Bembo, a *Storia d'Italia* de Guicciardini, como também as *Vidas* de Vasari²⁹⁹. Todos com as seis esferas vermelhas, símbolo dos Medici, em grande evidência sobre o frontispício.

Borghini empregou a metodologia filológica de Pier Vettori de estudo dos clássicos, adaptando-a ao estudo sistemático dos textos em vernáculo – Dante, Boccaccio e outros registros mais espontâneos da linguagem como cartas, diários e registros comuns, assim como as novelas do Sacchetti ou a crônica histórica do Villani – objeto de edições sobretudo na oitava década do século. Um trabalho que o torna hoje

²⁹⁶ A informação está em uma anotação de V. Borghini escrita dez anos depois onde relata ter agido a pedido de L. Torelli, sob as ordens de Cosimo I: “*che egli pigliassi impresa di stampar honoratamente con nuovi caratteri, per poter concorrere co Tedeschi offertogli denari et aiuti et essentioni: non volse accettare. Donde si fece partito con Lzo Torrentino fiammingo è[...]non potendo lui dimenticar d'esser gretto...*” in Vincenzo Borghini. *Filologia e Invezione*, op.cit.p.62-5..

²⁹⁷ Laurens Leenaertz van den Bleek, nativo de Geemert, no ducado de Bramante, de transferiu a Bolonha assumindo o nome de Lorenzo Torrentino. Trabalha em Florença para Cosimo de 1547 a 1563, data de sua morte. C.Simonetti, *La Vita delle Vite vasariane*, Olschski, Florença, 2005, p.28. O autor diz que para a atividade redacional na publicação dos clássicos da biblioteca medicea ele emprega o polígrafo Ludovico Domenichi (1515-1564) que antes estava ao serviço do livreiro veneziano Gabriele Giolito de' Ferrari da Trino.

²⁹⁸ O contrato é elaborado por Lelio Torelli. V. carta de Torelli a Lorenzo Pagni, secretário do Duque na corte de Pisa em janeiro de 1546 é que um esboço do contrato. Carta publicada na íntegra In C.Simonetti, *La vita delle Vite*...p.35-6

²⁹⁹ Em data 15/10/1547, a resposta de Domenichi ao Vasari, que escreve de Florença ao aretino em Rimini, e lhe pede para imprimir o livro em Veneza, se refere ao momento anterior ao acordo de um e de outro com o Torrentino. “*voi sapete che è cosa che io facessi per voi perche voi meritate, et son tenuto a farlo. Il Signor Duca non mi ha dato ancora risoluto, anchora che mia habbia dato buona speranza; et per tutto domani appunto attendo risposta et resolutione di Sua Eccellenza, la quale, o buoba o trista che sia mi lasciera libertà di poter disporre di me stesso. (...) bisogna che voi facciate altro pensiero che d'haver un centinaio di copie del libro; perché volendo questo, non che ne causassi utile, ma nn troverei chi lo volesse stampare per l'avaritia degli impressori*” in Frey, lett. 99, pp.202-3. Interessante para verificar o tipo de alcance imaginado para o livro antes de se tornar empresa oficial aos cuidados da Academia e do “stampatore ufficiale”.

reconhecido como o maior filólogo do vernáculo de seu tempo e um dos inventores da filologia moderna³⁰⁰.

Os episódios mencionados nos parágrafos anteriores demonstram que, desde meados dos anos '40, Dom Vincenzo estava em contato direto com o ambiente do Duque: seja por meio da relação com Pier Vettori, seja com os editores Giunti seja, sobretudo, com o braço direito de Cosimo, o jurista Lelio Torelli, desde 1546. A relação com Vasari é documentada desde 1549, por uma carta que revela já então significativa intimidade entre os dois, onde o reverendo Borghini desempenha o papel de negociador do acordo matrimonial de Vasari com a futura esposa Nicolosa Bacci. Na ocasião, entre os assuntos tratados, o futuro *Prior do Orfanato dos Expostos* não deixa de mencionar a *Vida de Mino da Fiesole*, que por engano tinha levado consigo para Arezzo, demonstrando que seu envolvimento no livro, desde a primeira edição, não esteve limitado ao índice e dedicatórias³⁰¹.

Apesar de não sufragado pelos documentos, a idéia de que os dois teriam se conhecido no início da década é amplamente compartilhada pela crítica. O estudo de Legrenzi em 1910³⁰² supunha para o encontro a data de 1540, durante a permanência de Vasari em Florença, depois de ter feito o retrato do banqueiro Bindo Altoviti. Anota também que, em 1546, ambos estavam em Florença e Vasari pedia conselhos ao Pontormo, que já então era amigo do frei beneditino. De todo modo, a transferência do jovem Borghini para Arezzo, em agosto de 1541, se não foi a ocasião do primeiro encontro de ambos, terá sido provavelmente o início da amizade; razão pela qual a motivação da primeira viagem de Vasari a Mantova para encontrar Giulio Romano em 1542, deve ser colocada em paralelo à presença de Borghini, transferido em agosto daquele ano para o Mosteiro de San Benedetto in Polirone, nos arredores da cidade.

³⁰⁰ G.Belloni, 1998, *Vincenzo Borghini dall'erudizione alla filologia*. Op.cit

³⁰¹ “*Io vi mando quella parte di Mino che per inavvertenza l'avevo portato meco; voi l'assetterete a vostro modo*”. Esta carta de 10/09/49 é precedida por uma memória com as instruções para a negociação do dote com o pai de Nicolosa Bacci.

³⁰² A.Legrenzi, *Vincenzo Borghini. Studio critico*, Udine, Tipografia Domenico del Bianco, 1910, 2 vols.

Na ocasião, o mosteiro passava por obra de remanejamento realizada justamente pelo Pippi³⁰³. Durante a permanência no importante mosteiro, que se estende até 44, Borghini escreve o *Trattatello sull'imitazione*, no qual enfrenta o problema da decadência da eloquência e das letras contemporâneas.³⁰⁴ Idéia que, em relação às artes visuais, encontrava razões de maior otimismo.

Pouco depois do retorno à Florença, o reverendo Borghini inicia o *Trattato sulle famiglie romane*, tratado antiquário sobre onomástica e história das famílias, do qual completou apenas o primeiro dos três livros previstos, enviado ao amigo Lelio Torelli em 1551³⁰⁵. Pier Vettori lamentava o atraso do Tratado em carta ao Sigonio em 1560³⁰⁶. O pequeno tratado é mencionado por Borghini no testamento de 22 junho de 1574: “*una operetta latina cominciata fin l'anno 1548 delle famiglie e nobiltà romana e rimasta imperfetta.*” Importante notar que a hipótese de descendência direta dos romanos estava em polêmica com as teses da *Accademia Fiorentina*. Esta diferença, muito acentuada na década de '40 e '50, aos poucos se resolverá a favor das teses do reverendo Borghini que, com a morte dos principais expoentes do grupo “aramaico”, e o passar dos tempos, torna-se o principal conselheiro de Cosimo em matéria de florentinidade. Na década de '60, é autor dos principais programas destinados a representação visual da história de Florença na Sala Grande do Palazzo Vecchio e nas alegorias para as festas.

³⁰³ S.Ginsburg, *Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi dell'Uffizi* in Testi, Immagini e Filologia...op.cit., p.194ss. O

³⁰⁴ “*Trattatello sull'imitazione*” in P.Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, ...v.tb. sobre o manuscrito e as cartas que o acompanham, *Trattatello 'De imitatione' e lettere giovanili*, in *Filologia e Invenzione*, op.cit.37-39.

³⁰⁵ M.Barbi, *Degli studi di Vincenzo Bordini sopra la storia e la lingua di Firenze (1889)*, diz que envia a Lelio Torelli para parecer em 1551, publicado in G.Belloni, *Vincenzo Borghini, una raccolta di testi*, Pescara, 1998, p.194

³⁰⁶ G.Folena, *Diz Biogr.italiani*, p.682

4.4 Prior de Santa Maria dos Inocentes, Orfanato dos Expostos de Florença.

Acredita-se ter sido Lelio Torelli, poderoso primeiro secretario do Duque³⁰⁷, o responsável pela nomeação de Borghini para a direção do *Ospedale degli Innocenti*, instituição que administrava a caridade aos expostos de Florença. Fundado em 1419, sob gestão da Arte della Seta, uma das mais importantes corporações florentinas, o Orfanato dos Expostos ficava situado no esplêndido edifício construído por Brunelleschi com esta específica destinação. Era dotado de um belo pórtico externo, uma igreja à esquerda de quem entra, um amplo pátio com os apartamentos dos órfãos à direita. Iniciado a partir da terceira década dos Quatrocentos, as obras se arrastaram e o instituto começou a funcionar somente em 1445³⁰⁸.

Ao longo de sua história, o cargo de Prior havia sido de competência dos cônsules da *Arte della Seta*. A nomeação de Vincenzo Borghini é considerada resultado da vontade de Cosimo que, na mesma ocasião, além de estabelecer que a nomeação passava a ser sujeita à aprovação do Duque, transformava o cargo em vitalício, visando garantir continuidade na administração³⁰⁹. O jurista Torelli já havia recomendado frei Borghini em 1546 para a mencionada tradução em latim do relatório sobre o *Ospedale de Santa Maria Nuova*, destinada ao imperador Carlos V que a solicitara. “*Il più dotto frate che io conosca delle buone lettere latine & greche & il più da bene*”, escrevia Torelli sobre Borghini. Este, por sua vez, o cita com gratidão em seu testamento de 22 de junho de 1574, com as palavras “... *il da me sempre infinitamente stimato giuditio dello eccellente messer Lelio Torelli, qual sempre come padre ho riverito et amato*” (aquela mente por

³⁰⁷ Lelio Torelli (1489-1576) foi eminente jurista e ocupou o cargo de primeiro-secretario de Cosimo I a partir de 1546, espécie de braço direito cuja sigla e observações são encontrados em todos os documentos relacionados a administração. Era ao mesmo tempo “*auditor di camera e primo auditore del sovrano*”. Os cargos serão separados depois da sua morte em 1576. V. Franca Pellegrini, *La corrispondenza di Vincenzo Borghini Deputato sopra i Monasteri in Filologia e Invenzione*, op.cit.368

³⁰⁸ R.Goldthwaite, *La Fondazione e il consenso della città in Gli Innocenti e Firenze nei secoli*, ed. S.P.E.S.,Florença, 1996, 2005, p.9

³⁰⁹ M. Fubini Leuzzi, *Vincenzo Borghini Spedalingo degli Innocenti. La nomina, il governo, la bancarotta* in Fra Lo “Spedale e il Principe”, Il Poligrafo, Florença, 2005.pp.37-64

*mim sempre infinitamente estimada do excelente senhor Lelio Torelli, a quem sempre reverenciei e amei como um pai).*³¹⁰

O fato é que a direção do *Ospedale degli Innocenti* era uma colocação nevrálgica. Isso era devido não apenas às funções de misericórdia e educação moral que a instituição possuía – ligada aos aspectos mais escusos da boa consciência cristã da sociedade florentina - mas devida também a sua importância financeira, utilizada como banco por pessoas comuns mas também por artistas, de Vasari a Michelangelo, por artesãos, pelos impressores Filippo e Jacopo Giunti, e até mesmo pelos Medici, segundo revelam pesquisas recentes³¹¹.

Não era a única instituição de caridade ou do sistema eclesiástico a desempenhar este papel - o *Ospedale de San Maria Nuova* também cumpria função análoga -, mas esta característica teria sido uma das razões pelas quais Cosimo I queria para o lugar pessoa de sua confiança, ligada ao ambiente de sua corte. A introdução de uma carta de Borghini ao Duque a respeito do *Ospedale degli Innocenti*, testemunha a ligação estreita mantida entre o Prior e o Príncipe, como também a relação institucional de subordinação:

L'esser l'Ex.ia v. Ill.ma occupata sempre in negozi grandi, mi fa rispettosio a torli il campo per ogni minima cosa. Tuttavolta poichè lei è il padron vero di questa casa et io il ministro, è obbligo mio signifarcli qualche volta almanco e capi più importanti et procedere con sua partecipazione etc (O fato de estar Vossa Excelencia sempre ocupada em grandes questões me faz respeitoso ao não disturbá-lo com coisas

³¹⁰ V.Borghini, *Testamento*, in G.Belloni, *Vincenzo Borghini dall'erudizione alla filologia, Una raccolta di Testi*, Pescara, 1989, p.109

³¹¹ M. Fubini Leuzzi, *Le ricevute di Francesco de Medici a Vincenzo Borghini. La contabilità separata dello Spedalingo degli Innocenti*, in “Archivio Storico Italiano”, 160 (2002), pp.353-367 ; Idem, *Vincenzo Borghini Spedalingo degli Innocenti. La nomina, il governo, la bancarotta*, pp.45s. A estudiosa análise a relação privilegiada de confiança estabelecida entre os Medici e os beneditinos depois da revolta “Piagnona” ligada aos domenicanos. Aponta para a especificidade estatutária de que gozavam os maiores “Ospedali” de Florença os quais administravam dinheiro público, recebiam depósitos privados e distribuíam juros, gozando de benefícios que os subtraía do controle da Curia local e até mesmo de Roma, pelo menos até a promulgação dos decretos tridentinos.

minimas. Todavia, sendo vós o verdadeiro patrão desta casa, e eu o ministro, é minha obrigação referir-lhe ao menos algumas vezes os temas mais importantes para agir com sua participação)³¹².

Borghini assume o cargo de Prior no início de 1553, segundo documentada argumentação de M. Fubini Lezzi que recusa a data tradicionalmente aceita de outubro de 1552, transcrita como tal até mesmo no Carteggio (1541-1552), tendo por base a carta escrita por Borghini ao amigo Vasari naquela data dizendo “*ne poteva accadermi cosa più molesta*”, lamentando que o cargo lhe roubava tempo ao estudo³¹³. A declaração foi até hoje tomada como divisor de águas na vida de Dom Vincenzo o qual, dali em diante, por motivos alheios à sua vontade, teria sido impedido de seguir os estudos que lhe eram caros. A estudiosa analisa o sentido da frase “*i nostri padri m’havian fatto priore di questo monastero*”, sublinhando que a mesma se refere ao cargo interino de Prior da Badia, por ele assumido na ocasião. Mesmo porque, não caberia a estes confrades, “i nostri padri”, a nomeação para a direção do *Ospedale degli Innocenti*, o qual, por sua vez, enquanto “*ospedale*”, não pode ser confundido com *monastero*”.

Pelas razões acima elencadas, a escolha de frei Borghini para o cargo de Prior do *Innocentes* tende hoje a ser vista no âmbito da política de Cosimo I, seja à luz do complexo papel desempenhado pelo Orfanato, seja pelo maior conhecimento que possuímos da teia de relações na qual ele se inseria, entre os homens de cultura que transitavam na corte do granduque. Além de Lelio Torelli, já mencionado, havia as relações com Pier Vettori e com Giorgio Vasari, assim como as relações com o editor Giunti desde sua volta a Florença em 1544³¹⁴. Dada a delicadeza de tais tarefas de

³¹² ASF, *Carte Guidi* 520, 17 de setembro de 1558, in M.Fubini Leuzzi, *Vincenzo Borghini Spedalingo degli Innocenti. La nomina, il governo, la bancarotta*, in *Fra lo “Spedale” e il Principe*, ed. Il Poligrafo, Padova, 2005, op.cit. p.52

³¹³ M. Fubini Leuzzi, *Vincenzo Borghini Spedalingo degli Innocenti. La nomina, il governo, la bancarotta*, op.cit.p.42-43

³¹⁴ Inicialmente como encarregado da “celleria” da Badia até ‘45. Os Giunti alugavam imóveis da Badia para armazenamento de seus livros. De pouco posterior – 1546/7 – é sua mediação junto a Bernardo Giunti para o cargo de “stampatore ducale” a pedido de Lelio Torelli. Com a recusa de Giunti, o impressor flamengo Lorenzo Torrentino

administração contábil, em instituições cuja importância remetia diretamente à imagem e honra da cidade, a figura do “Spedalingo” - como eram chamados os diretores de tais “Ospedale” – era equiparada à figura de magistrado, observa M. Fubini Lezzi, na análise detalhada que dedica aos mais de trinta anos de atividade de Borghini no exercício do cargo, até a falência da instituição. Ao contrário do que habitualmente pensado, semelhante desfecho é devido à nova conjuntura política e eclesiástica que se determina na década de ‘70, como argumenta a autora, e não à incompetência administrativa a ele atribuída no passado³¹⁵.

Fato é que o nome de Borghini permaneceu ligado ao título de “Prior dos Inocentes” entre os artistas, mesmo depois de 1563, quando Dom Vincenzo acrescentou a este o título de lugar-tenente de Cosimo I, à frente da *Accademia delle Arti del Disegno*. Na carta de agradecimento a Cosimo em ocasião de sua nomeação ao vértice da *Accademia del Disegno* ele dizia: “...*ainda que não fosse um deles sempre me deleitei dessas questões*”. Efetivamente, além da colaboração com o Vasari, o apreço de Dom Vincenzo pela arte, é atestado pela atividade de colecionador que acompanha sua atividade desde o início.

Na direção do Ospedale é documentado o interesse do Prior pela educação artística dos órfãos, com indicação expressa de que os jovens de maior inclinação fossem identificados e incentivados pelos mestres. Para tanto contratou artistas que, às vezes, em troca de pensão completa, conseguia levar a dar lições no Orfanato, como parece ter sido o caso do Pontormo, amigo há’ mais de uma década, com quem Dom Vincenzio costumava jantar todas as noites enquanto foi seu hóspede nos últimos anos de vida, de... a 1557. Como resultado de tal política surgiram até mesmo alguns artistas de fama como Giovan Battista Naldini e Francesco Morandoni, conhecido como il Poppi, ambos por ele endereçados ao atelier de Vasari; ou ainda o Ulivieri, órfão

obtem o cargo de. v. Simonetti Carlo Maria . *La Vita delle “Vite” vasariane. Profilo storico di due edizioni*. Olschki editore, Firenze, 2005, p.36

³¹⁵ A.M.Fubini Leuzzi, op.cit. 2002, 2005.

crescido no *Ospedale*, que trabalhou como ajudante de Morandoni. Para completar a formação de Naldini – que mais tarde seria muito ativo na Academia do Desenho -, o Prior se industriou para enviá-lo a Roma a fim de estudar arte antiga em 1560, com carta de recomendação do Vasari.

Este grupinho de artistas, que reconhecia no aretino o próprio modelo estilístico, encontrou em Borghini não apenas o mecenas que lhes encomendou várias pinturas em nome do *Ospedale*³¹⁶, mas também um mestre em todos os sentidos, capaz de orientar os gostos e indicar os modelos aos quais olhar. Sobre Francesco e Battista, em razão do copioso epistolário de dom Vincenzo³¹⁷, sabemos que não deixavam de submeter o próprio trabalho ao julgamento do Prior, mostrando-lhe desenhos, quando não as pinturas ainda a serem completadas, recebendo elogios, incentivos e até mesmo conselhos para eventuais alterações ou correções³¹⁸.

Com o mesmo intuito de criar alternativas profissionais para os órfãos, Borghini montou uma oficina de tapeçaria que funcionava paralelamente a instituição oficial fundada por Cosimo em 1545, conduzida por mestres flamengos nos Jardins de San Marco³¹⁹. A partir de 1556, até 1572, ao lado da responsabilidade pela reforma do palazzo Vecchio, esta também passaria a funcionar sob a direção de Vasari.

A década de '60 marca grande transformação no papel do reverendo Borghini que é sempre mais solicitado pelo duque no desempenho das funções de mediador entre a cultura artística e a cultura literária, passando a assinar os programas iconológicos para

³¹⁶ Nas viagens por conta da administração de instituições eclesiásticas ligadas aos *Innocenti*, Borghini resolvia também questões ligadas à decoração religiosa destas e de suas igrejas. V. Carta a Francesco I pedindo licença de exportação uma vez que tal obra se encontrava fora da Toscana

³¹⁷ Citar cartas e ensaio...

³¹⁸ L.Cavazzini, *Dipinti e Sculture nelle chiese dell'Ospedale* in *Gli Innocenti e Firenze nei secoli*, S.P.E.S., Firenze, 1996, 2005, pp.113-150

³¹⁹ L.Meoni, *La nascita dell'arazzeria medicea. Dalle botteghe dei maestri fiamminghi alla manifattura ducale dei "creati Fiorentini"*, catalogo da exposição (palazzo Pitti, abril-setembro 2008), Sillabe, Livorno, 1998.

as decorações vasarianas do Palazzo Vecchio, função na qual substituiu progressivamente Cosimo Bartoli principal parceiro de Vasari até então. A criação da *Accademia del Disegno* em janeiro de 1563, o põe oficialmente como conselheiro do Duque em matérias artísticas a quem o soberano confia pessoalmente o programa da decoração da Sala Grande do Palazzo Vecchio (1563-5); a organização do funeral de Michelangelo (1564) e a responsabilidade pela realização do tumulo na basílica de Santa Croce³²⁰; a criação dos aparatos para as festas de 1565, o programa para a reforma das igrejas medievais de Florença. São obras todas realizadas em parceria com o Vasari, cujo trabalho o filólogo chegaria a absorver alguns aspectos em certas circunstâncias, tomando para si a tarefa não apenas de escrever mas também de desenhar, utilizando suas prerrogativas de lugar-tenente da Academia do Desenho para solicitar e coordenar o trabalho dos artistas. Mas destes aspectos trataremos em capítulo à parte.

Importante notar que, nos primeiros anos, muitos dos debates, aulas e reuniões da Academia do Desenho, eram realizados na sede do Orfanato dos Expostos. O refeitório da Instituição chegou a servir de ambiente expositivo para as obras dos acadêmicos, feitas para o aparato fúnebre de Michelangelo, que deste modo procuravam conseguir comprador³²¹. Sobre o exercício de Borghini como professor de desenho ha' uma carta datada de 21 de fevereiro de 1564 (data florentina, na verdade 1565, posterior ao funeral) endereçada a Vasari em relação a qual paira a duvida se o nosso reverendo se refere aos órfãos do hospital ou aos jovens da Academia do Desenho:

“me dedico a exercitar aqueles jovens fazendo-os fantasiar um pouco, os quais, do retratar uma figura em diante, não tem idéia de certas belezas; e eu os faço fazer certas arquiteturas (fachadas) fantásticas, entablamentos, colunas, pilastras, portas, acabamentos, etc, E assim terei desenhos em quantidade para fazer um belo livro (io vo esercitando quei fanciulli e facendoli ghiribizzare un poco, che da ritrarre una figura in fuori non han termine alcuno di certe leggiadrie; et io gli fo fare spartimenti fantastici,

³²⁰ V.correspondência Borghini, Vasari, Cosimo.

³²¹ Wittkower, Rudolf e Margareth, *The Divine Michelangelo: The Florentine Accademy Homage on his Death in 1564, a fac-simile edition of Esequie del Divino Michelangelo Buonarotti*, London.

*scorniciamenti, colonne, pilastri, porte, termini, etc. Et così havessi io dei disegni a iosa, come io crederei assettar un bel libro...”*³²²

Além das delicadas questões ligadas à administração do Orfanato dos Expostos, nos mesmos anos, o Prior se vê sempre mais envolvido com os artistas e com a elaboração de temas para os quadros, nas atividades da Academia do Desenho e na preparação da nova edição das *Vidas* em 1568, que será objeto de seção à parte.

4.5 Palavra e Imagem

No final da *Vida do Donatello*, acrescentada na segunda edição, Vasari se refere ao livro de desenhos organizado por Borghini, dizendo que ele desenhava molduras para seus comentários historico-criticos em forma de epigrafes ou motes³²³:

“tendo o doutissimo e muito reverendo Don Vincenzo Borghini, de quem falamos acima a outro proposito, reunido um grande livro, com infinitos desenhos de excelentes pintores e escultores, antigos e modernos; em duas folhas, em frente uma à outra, onde há os desenhos de mão de Donato e de Michelangelo Buonarrotti, escreveu nas molduras estes motes gregos com muito juízo; a Donato (...) e a Michelangelo (...) que em latim soam (...). Na nossa língua: “ou o espirito de Donato age no Buonarrotti ou o do Buonarrotti se antecipou agindo em Donato’.”

O referido livro se perdeu mas o inventario do livros de Borghini, feito no final da vida, indica que ele possuía diversos livros analogos³²⁴.

³²² A carta, publicada por L.Cavazzini, *La comittenza artistica. Dipinti e sculture nelle chiese dell'Ospedale in Gli Innocenti e Firenze nei secoli*, ed.SPES., Florença, 2005, p.127 como referente à atuação do Prior junto aos orfaos do Ospedale, foi comentada por Rick Scorza como lição de B. na Accademia del Disegno: “*Borghini concepì l'Accademia come un terreno di prova per giovani artisti di talento e si impegnò nell'organizzazione di corsi per gli allievi più promettenti. Questi corsi erano tenuti da artisti professionisti, anche se occasionalmente lo stesso B. solleva sorvegliare i suoi allunni*”. (Filologia e Invenzione, 2002, p. 125, Idem, 1995)

³²³ “*non tacero*” che avendo il dottissimo e molto reverendo Don Vincenzo Borghini, del quale si e di sopra ad altro proposito ragionato, messo insieme in un gran libro infiniti disegni d' eccellenti pittori e scultori, così antichi como moderni; egli in due carte, dirimpetto l' una all'altra, dove sono i disegni di mano di Donato e di Michelangelo Buonarrotti, há fatto nell'ornamento com molto giudizio, questi due motti greci; a Donato (...) e a Michelangelo (...) in latino suonano: “*Aut Donatus Bonarrotum exprimet et refert, aut Bonarrotus Donatum*”. E nella nostra lingua: *O lo spirito di Donato opera nel Buonarroto o quello del Buonarroto anticipo di operare in Donato*”. Vasari-Milanesi, II, 421-2

Na década de '60, vemos Borghini sempre mais envolvido com as questões iconográficas na preparação do programa decorativo para as festa oficiais. O mesmo ocorre também em relação ao programa de grande ciclos decorativos, como a Sala Grande do Palazzo Vecchio e, igualmente, com o programa para a nova decoração das igrejas (v. basilica de Santa Croce), segundo os ditames da Contrarreforma. Paralelamente, seguiu-se a intensificação da atividade junto aos artistas, e junto ao próprio Vasari, tornando-se o principal autor dos temas iconograficos para quadros e afrescos, sacros e profanos. (v. ilustrações, *La Fucina di Vulcano*, 1567)

Neste quadro, devemos inserir ainda a “invenção” para o Juízo Final, destinado a decorar a imensa cúpula de Brunelleschi, na catedral de Santa Maria dei Fiori, cuja idealização ocupava frei Borghini desde 1568. Ou ainda a “invenção” para o *studiolo* de Francesco I entre 1570-1 com o programa altamente elaborado de alegorias mitológico-alquimicas que cobriam integralmente o ambiente desprovido de janelas. Mas, analogamente ao Vasari, Dom Vincenzo não partilhava com Francesco I a afinidade de visão que havia estabelecido com o Duque Cosimo.

De todo modo, seu prestígio como entendedor de arte é consolidado a tal ponto que, morto Vasari em 1574, ele é chamado, em 1577, na condição de especialista, a dar parecer sobre as pinturas na cúpula de Brunelleschi, terminadas por Federico Zuccari, acusado de ter retocado os afrescos a seco.

Dom Vincenzo é também parceiro de Vasari na “invenção iconográfica” para a Sala Regia no Vaticano, realizada para o papa Gregório XIII Buoncompagni. A encomenda feita por Roma, em 1572, marca o auge da fama de Vasari: o sucesso do trabalho ele não deixa de gabar nas cartas ao Príncipe Francesco e ao parceiro Borghini,

³²⁴ R.J.Williams,1989, op.cit.p.79

valorizando seu feito como consagração de um artista dos Medici. Para o pintor a ocasião da Sala Regia é oportunidade de confronto com os maiores artistas de todos os tempos em que relação aos quais -, escreve em carta ao Príncipe Francesco -, promete não ser inferior.

Em data próxima à conclusão do trabalho, Vasari escreve a Borghini que as pinturas anteriores, de mão de outros mestres, ficaram cegas diante da beleza das suas³²⁵:

“E questo lavoro torna certamente il più bello che habbi mai fatto, nè detti mai tanta forza e rilievo a pitture mie. Dio m’ha illuminato ecc: ci sarà che dire al mio arrivo, così come io ho avuto 7 mesi che fare assai, e certamente che io ho avuto caro ora, ch’ell’è fatta, d’avere avuto questa occasione; perchè 2 sale, le prime del mondo, Dio me le ha fatte condurre a gloria sua ecc. Queste storie di mano di altri maestri sono rimaste cieche, che par strana cosa. (...) grandezze, grandezze grandezze, e’ si va via! Orsù io non vo’ dirvi altro, se non ch’ella mi mandi quelle iscrizioni che le chiesi, e il concetto lo ridirò: in 39 anni ch’è tre volte XIII, il primo anno del pontificato di Paolo II si cominciò questa sala, e con sei pontefici doppo, e 12 pittori eccellenti seguitò, e non gli hanno potuto dar mai fine: Gregorio XIII P.M. il primo anno del suo pontificato, con Giorgio Vasari pittor XIII, in XIII mesi gli ha dato fine l’anno 1573. Questo lo vorrei mettere in una storia ultima che non ho fatto, e mi sarà caro che lo facciate voi”.

“Este trabalho é certamente o mais belo que eu tenha feito pois jamais dei tanta força e relevo às minhas pinturas. Deus me iluminou. Haverá o que dizer ao meu retorno. Foram sete meses de muito trabalho, o qual, ora concluído, sou grato de ter tido a ocasião, porque Deus me fez realizar à sua gloria as duas primeiras salas do mundo. As historias de mão de outros mestres ficaram cegas, que estranha coisa (...) grandezas, grandezas, grandezas, sempre mais! E assim não sei dizer mais nada, a não ser que me envie as inscrições que lhe pedi, e repito o conceito: em 39 anos, que é tres vezes 13, no primeiro anos do pontificado de Paulo III foi iniciada esta sala, e, seis pontífices depois, e 12 pintores excelentes que se sucederam, sem jamais conseguir chegar ao fim: Gregorio XIII, em XIII meses, deu-lhe fim em 1573. Gostaria de por isto na ultima historia e me seria grato que vós o fizesses”.

Esta consagração, alcançada um ano antes da morte, culmina com a encomenda feita pelo papa para completar a decoração da Capela Paolina – onde havia os derradeiros

³²⁵ Carta a Borghini, 23/04/1573, Milanesi, VIII, 498-9

afrescos de Michelangelo - cuja negociação é documentada em 10 cartas entre Vasari, Borghini e Filippo Buocompagni, cardeal-sobrinho do papa. Mas o projeto, com programa igualmente de Borghini, acaba sendo recusado.

Na multifacetada atuação do frei beneditino como letrado de corte a serviço do absolutismo do grãoducado da Toscana, importa observar, por um lado, o rigoroso combate aos falsos mitos histórico-linguísticos vigentes na década de '40 na Academia Florentina; por outro, a adoção do rigor histórico-filológico a serviço de propósitos ideológicos celebrativos do poder de Cosimo I. Sua atuação visa a legitimação do poder grãoducal segundo padrões retóricos mais rigorosos e de maior alcance, que celebram a nova orientação histórica das origens da cidade e da sua nobreza em ligação com Roma, adotando para tanto uma linguagem mais sofisticada e de maior eficácia retórica.

4.6 A década de 70 e as constrações da Contrarreforma

No âmbito do trabalho de Vasari como arquiteto, a presença de Borghini é acertada na elaboração do programa da reforma das igrejas medievais, visando adequá-las às novas regras estipuladas pelo Concilio di Trento que previam a eliminação da iconostase e de outras características das igrejas mais antigas, inadequadas às novas exigências rituais. A nova orientação previa maior clareza hierárquica no espaço com foco no altar-mor. As reformas são projetadas por Vasari no outono de 1565, em concomitância com a preparação das decorações para as bodas do príncipe hereditário Francesco I e Giovanna D'Austria, irmã do imperador, e são iniciadas pelas obras na igreja de Santa Maria Novella e na Basílica de Santa Croce.

Para Santa Croce, Vasari projeta uma série de edículas monumentais com a função de altares laterais, deixando livre a visão da nave central, na direção do altar-mor. Para cada um dos altares laterais, foi previsto um retábulo com tema da Paixão de Cristo, segundo programa iconográfico redigido por Borghini. A série foi inaugurada pelo retábulo de *Pentescostes* realizado pelo próprio Vasari, em outubro de 1568³²⁶; prosseguindo com obras pintadas por membros da Academia do Desenho. Os artistas da nova Academia são também encarregados de realizar o túmulo de Michelangelo em Santa Croce, igualmente projetado por Vasari com a colaboração de Borghini. A participação maciça dos acadêmicos nas obras de Santa Croce atesta o significado programático atribuído por eles à inteira operação artística para a legitimação da Academia e seu papel³²⁷. As reformas adquirem valor de novas edificações rendendo a Cosimo o epíteto de “novo Constantino”, graças a elas.

O endurecimento da Contrarreforma e a proximidade de Roma, cultivada pelo Grão-duque de Toscana, solicitam a atuação de Dom Vincenzo em novas frentes. Ao intenso compromisso com as questões iconográficas para a cenografia das festas e celebrações oficiais durante a década de '60, das quais se tornou o principal idealizador, Borghini somou o empenho na organização, revisão e impressão da segunda edição das *Vidas* em 1568. Período durante o qual, como lugartenente da Academia, é também sempre mais solicitado na condição de autor de temas sacros e profanos para as obras de arte.

Dom Vincenzo serviu ao príncipe, em atividades seculares e também de administração religiosa – além da participação ativa nos âmbitos já mencionados -, desempenhando tarefas muitas vezes de grande complexidade política, que evoluem em um crescendo segundo as restrições sempre maiores impostas pelo espírito autoritário da Contrarreforma.

³²⁶ Vasari-Milanesi, VII, p.711

³²⁷ C.Conforti, *Giorgio Vasari Architetto*, ed. Elekta, Milao, 1993, p.214

Na década de '70, a estas funções se somam questões eclesiásticas, sempre mais enalçantes depois das resoluções do Concílio de Trento. Dada a confiança nele depositada por Cosimo I, Dom Vincenzo é solicitado a se ocupar de uma série de novos problemas surgidos na relação com as instâncias eclesiásticas³²⁸. Desde 1566, ele passara a integrar a *Deputazione sopra i monasteri*, como se apreende da carta assinada pelo Prior dos Innocenti em tal data; parte de uma documentação que se estende até 9/08/1580, uma semana antes de morrer³²⁹. O cargo incluía inspeção nos monastérios, comportando em numerosas e exaustivas viagens para a resolução de problemas difíceis e embaraçosos, ligados à moral e aos costumes, de instituições religiosas isoladas no campo; tarefas extremamente desgastantes, somada aos problemas financeiros sempre mais acentuados do *Ospedale degli Innocenti*, que atormentam esta fase final da vida do frei beneditino.

Ao lado de tais responsabilidades, Borghini é também chamado por Cosimo para integrar a equipe de sábios destinada a realizar a depuração do *Decameron* exigida pela Santa Sé. Ou seja, tratava-se de censurar as partes do texto envolvendo o clero, consideradas lesivas à imagem da igreja. O Duque havia obtido o privilégio de realizar o trabalho e de imprimir o livro em pátria, por se tratar de obra por demais preciosa para os florentinos, fundadora do vernáculo e crucial para a afirmação da identidade local; um problema que a política de expansão cultural e de *revival* das glórias florentinas empreendida pelo Duque não podia ignorar. O novo *Decameron* é publicado em 1573 e, no ano seguinte, é impresso o livros com as *Annotazioni sopra il Decameron* onde o filólogo explica e justifica o trabalho feito com o texto, salvaguardando previamente a moral do Boccaccio que era “*non solo fervente católico*

³²⁸ Desde 1566 Borghini integra a *Deputazione sopra i monasteri*, como se apreende das cartas contidas nos “Documentos e cartas no Archivio di Stato di Firenze, Filza 4896”. Estas apresentam uma parte inédita da documentação com cartas de Borghini sobre a *Deputazione sopra i monasteri* de 11/03/1566 – 9/08/1580, menos de uma semana antes de morrer. O cargo incluía inspeção nos monastérios. in *Filologia e Invenzione*, op.cit.p.368-9ss.

³²⁹ Franca Pellegrini, *La corrispondenza di Vincenzo Borghini Deputato sopra i Monasteri* in *Filologia e Invenzione*, op.cit.p.368-9ss Documentos e cartas no Archivio di Stato di Firenze, Filza 4896 apresenta uma parte inedita com cartas de Borghini de 11/03/1566 – 9/08/1580;tb.V.Borghini, *Notizie su i monasteri di Firenze e in genere della Toscana*,BNF, II,X.73

*ma molto ancora pio e religioso (não somente católico fervoroso mas também muito pio e religioso)*³³⁰.

Borghini foi o principal responsável pela edição florentina - conduzida sobre as cópias impressas confrontadas escurpulosamente com alguns manuscritos existentes – que, ao final, foi considerada por Roma excessivamente tolerante e inadequada. Mas o que realmente pensasse Dom Vincenzo sobre aquele expurgo não está escrito em nenhum documento que pudesse cair sob olhos romanos. A insatisfação do filólogo pode ser lida em carta a Bernardo Caniggiani em Ferrara, publicada por G. Belloni; uma missiva que acompanhava a parte da impressão do *Decameron* feita até então. Na carta Borghini se refere aos Deputados à correção, entre os quais se incluía, como aqueles que “*si sono trovati al guastamento di questo pover'uomo* (o Boccaccio) (reunidos para estragar este pobre homem)”³³¹.

O interesse de Borghini pelas questões da língua vernácula acompanhou toda sua trajetória. Antes da mencionada edição moralizada de Boccaccio, nosso filólogo havia publicado com os Giunti uma edição do *Novellino*, livro de prosa florentina antiga que possuía para ele – mas também para o Bembo que havia patrocinado a edição curada por Carlo Gualteruzzi em 1525 – um lugar de absoluto relevo junto com o Boccaccio do *Decameron* para a exemplificação da língua da prosa³³². Belloni comenta que o reverendo Borghini teria realizado um verdadeiro expurgo eliminando 17 novelas inteiras, além de outros detalhes, e acrescentando algumas outras retiradas de um *codex* do Ovidio moralizado³³³. Operação que contou com a colaboração de Pier Vettori, fato bastante exemplar da nova atmosfera que se respirava em Florença desde a renovada aliança com o papado, fidelidade sacramentada pela consagração do grão-duque pelo papa na Capela Sistina em 1570.

³³⁰ G.Belloni, *Introduzione in Vincenzo Borghini dall'erudizione alla filologia*, op.cit., p.XX-XXVI

³³¹ G.Belloni, *Introduzione in Vincenzo Borghini dall'erudizione alla filologia*, op.cit.,p.XXIII, carta a Caniggiani p.158-161

³³² G.Belloni, 1998, Idem, op.cit. p.XV.

³³³ Idem, 1998, p.XVII

Nestes anos derradeiros, o reverendo Borghini se dedicou a outras publicações sobre as questões da língua e a edição dos textos em vulgar que o haviam ocupado desde sempre; trabalho que o faz hoje ser considerado o principal filólogo do vernáculo do século XVI³³⁴.

São anos em que ele também se ocupou das crônicas históricas de Giovanni Villani, escritor e historiador florentino do século XIV, e publicou as *Anotazioni sopra Giovanni Villani*, recentemente objeto de edição crítica de Riccardo Drusi, assim como as *Anotazioni sopra Matteo Villani*. Obras estas que eram então apreciadas por Borghini tanto pelas características linguísticas como pela capacidade capilar de documentar a história narrando os costumes cotidianos. Um tipo de registro que as primeiras gerações de humanistas consideravam sub-históricos³³⁵.

4.7 Borghini consultor histórico e artístico de Cosimo.

O ano de 1565 marca a afirmação de Vincenzo Borghini como conselheiro artístico de Cosimo I, principal referência para os projetos culturais de Cosimo I. Nesta data, é inaugurada a Sala Grande do Palazzo Vecchio, resultado de ambicioso programa histórico-iconográfico que celebrava suas teses sobre a origem romana de Florença. Na mesma data ele é responsável pelo programa iconográfico e pelos aspectos organizativos da realização da entrada triunfal de Giovanna D'Austria em Florença para o casamento como príncipe herdeiro Francesco I (dez.1565)(v.ilustração). Um ano antes, em julho de 1564, a cerimônia do funeral de Michelangelo, realizada pela recém fundada Academia do Desenho com programa iconográfico e direção de Borghini, havia sido um grande sucesso. Esta primeira afirmação pública como lugartenente é

³³⁴ G.Belloni, 1998, op. cit.

³³⁵ R.J.Wiliams, 1989 op.cit. p. 47

seguida por outras grandes realizações que o consagram como inventor de temas iconográficos. Em meados dos anos '60, a afirmação da Academia do Desenho como órgão do Estado - com utilidade análoga ou maior do que a Academia Florentina que a havia inspirado -, é devida sobretudo à realização dos aparatos cenográficos para as festas oficiais. A geração que o hostilizava tinha morrido e a atenção sempre maior aos conteúdos que são veiculados, e, especialmente, a comunicação dos mesmos através das imagens, solicita sempre mais a cultura e a imaginação do filólogo.

Sabe-se que já a partir de 1559 Vasari substituiu aos poucos a colaboração de Cosimo Bartoli para a decoração dos apartamentos duais de Palazzo Vecchio pelos programas de Vincenzo Borghini. Vasari já tinha recebido a “invenção” de Bartoli para o quarto de dormir do Príncipe quando pede outra ao Borghini, para o mesmo aposento e com o mesmo tema. A diferença entre os dois textos é bastante significativa do estilo diferente de cada um e do tipo de colaboração que Vasari passa a preferir³³⁶. A partir da decisão de Vasari de colocar ao centro a imagem de Salomão adormecido enquanto Deus lhe inspira a sabedoria, Bartoli³³⁷ se limita a sugerir algumas figuras e a propor inscrições que expressem as virtudes a serem ilustradas, delegando às palavras um papel guia na composição. Diversamente, a carta de Borghini leva em consideração, primeiramente, a disposição estrutural do aposento e busca fundir as várias imagens em um discurso unitário³³⁸.

A correspondência entre Cosimo I e Vasari guarda um tom amigável e direto. As cartas, existentes graças a longa permanência do Duque em Pisa, enquanto Vasari trabalhava

³³⁶ V.Carrara, *Il ciclo pittorico vasariano nel salone del Cinquecento* in *Testi, immagini e filologia...*p.319-21. A contribuição de C.Bartoli aos programas iconográficos e à decoração de Palazzo Vecchio não foi ainda completamente estudada. O fato é devido em parte ao erro de atribuição de K.Frey que considerou como sendo de um escrivo do Borghini documentos autógrafos do Bartoli. (A.Del Vita, *Lo Zibaldone de Giorgio Vasari*, Roma, R.Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, 1938, pp.11-5)..

³³⁷ Sobre a colaboração de V. com Bartoli, Ch.Davis, *I Capricci per pitture di Cosimo Bartoli* in *Principi letterati e artisti*, op.cit.p.133-5 e Id. *Vasari, Bartoli e Borghini nel quartiere del Duca Cosimo in Palazzo Vecchio*, ibidem, p.150-2. Em novembro de 2009 houve um Congresso Internacional de Estudos sobre Cosimo Bartoli, promovido pelo Kunshistorisches Institut de Florença, a Villa I Tatti e o Centro de Estudos L.B.Alberti de Mantua a cujo conteúdo ainda não tivemos acesso.

³³⁸ E.Carrara. op.cit. p.320

em Florença, constituem precioso testemunho da atenção e do acompanhamento direto das questões artísticas exercido por ele. A estas, somam-se as cartas trocadas entre o aretino e Dom Vincenzo, que com freqüência se refugiava na residência de Poppiano, resultando em uma rica correspondência que nos permite seguir de perto certas dinâmicas.

A transformação progressiva do programa iconográfico de Borghini e de Vasari para a Sala Grande, atuada progressivamente em função das solicitações de Cosimo, é um exemplo eloqüente das motivações da atividade artística na corte grãoducal³³⁹. A decoração da Sala Grande era ocasião de afirmação de questões importantes e a responsabilidade pela formulação recai sobre Borghini que se ocupa de todo o processo, durante o qual consulta outros letrados. Em janeiro de 1563 Vasari escreve a Cosimo informando que ele e Borghini haviam começado a trabalhar na *invenzione del palco*; nova carta, em março, anexa o esquema da decoração pronto. Em fevereiro, Borghini escreve ao duque agradecendo a nomeação a lugartenente da Academia do Desenho fundada no mês anterior³⁴⁰.

Durante os quase três anos de duração da empreitada que se conclui em dezembro de 1565, o grãoduke foi editando, conforme lhe convinha, a história de Florença que lhe era apresentada, ditando suas prioridades de representação, eliminando as representações distritais, sobrevivência do passado republicano, e substituindo a imagem de Florença em gloria por sua própria imagem, o duque Cosimo “*trionfante e glorioso coronato da una Firenze*”³⁴¹. O estudo seminal de Nicolai Rubinstein analisa a

³³⁹N.Rubinstein, *Vasari's Painting of 'the Foundation of Florence' in the Palazzo Vecchio*, in Essays presented to Wittkower to his 65th birthday, London, 1967; Williams, R.J. *The Sala Grande in the Palazzo Vecchio and the Precedence Controversy between Florence and Ferrara*, in *Vasari's Florence, Artists and lettererati at the medicean Court*, ed. Jacks, Cambridge Univ. Press, UK, 1998, p.163-180

³⁴⁰ 3/02/1563 : “*ché quantunque io non sia di quella professione, non di meno sempre ci hi avuta singolare inclinazione e affezione*”

³⁴¹ G.Vasari, *Ragionamenti* in Milanese, VIII, p.221

evolução do programa e seus significados de acordo com o contexto florentino daqueles anos³⁴².

A correspondência trocada entre o Prior dos Expostos e Girolamo Mei, discípulo de Pier Vettori, em janeiro de 1566, logo depois da inauguração do Salão Grande do Palazzo Vecchio, dá bom testemunho da importância atribuída por Vincenzo Borghini às teses históricas propostas por ele na decoração. Girolamo Mei escreve de Roma a Dom Vincenzo, discutindo a questão da origem de Florença que, segundo estudos citados por ele, não seria colônia romana mas longobarda. A afirmação soava como uma afronta pois o Salão acabava de ser inaugurado em pompa magna e as questões históricas eram cruciais na promoção, propaganda e formação de consenso, dentro e fora do Principado. Borghini consegue provar que os documentos em favor desta tese, baseados em Annio da Viterbo, citados por Mei, eram falsos³⁴³.

Quando chegava quase ao final a decoração da Sala Grande do Palazzo Vecchio, em abril de 1565, no âmbito da elaboração do programa para entrada triunfal de Giovanna d'Austria em Florença, Dom Vincenzo escreve a Cosimo sobre a função comemorativa das medalhas na antiguidade. A observação carregava consigo uma sugestão que pouco depois viria a se materializar. A necessidade de decorar o pátio interno do Palazzo Vecchio, oferece a ocasião desejada pelo criativo filólogo para desenvolver seu programa. Borghini propõe ao duque a realização de uma série de 15 medalhões sobre o tema da magnificência de Cosimo, baseados na tradição figurativa da *liberalitas*, dever dos antigos imperadores de devolver aos súditos em obras públicas parte dos bens materiais acumulados³⁴⁴. Tratava-se de outra história visual, com os feitos de Cosimo modelados sobre os feitos de Augusto, dando forma altamente retórica ao presente por meio de uma imagem do passado grandioso. As imagens

³⁴² V.nota anterior.

³⁴³ E.Carrara, reproduz a correspondência em apêndice ao artigo *Il Carteggio Mei-Borghini in Testi immagini e filologia nel XVI secolo*, 2007, op.cit, p.331-396.

³⁴⁴ Sobre esta forma de mecenato no renascimento v. M.Warneke, *Liberalitas Principis*, in *Arte, Commitenza ed Economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Ed.Einaudi, Turim, 1995, p.83-92

escolhidas eram uma explícita forma de glorificação pública que celebrava os feitos do monarca: desde a criação da Academia de Desenho e as obras para fornecimento de água, até a construção do porto de Elba. O ciclo de medalhões comemorativos inventados por Borghini agradou tanto que as imagens foram todas imediatamente cunhadas em bronze e em prata por Galeotti, e descritas nas *Vidas Vasarianas* publicadas dali a pouco em 1568³⁴⁵. Mais um feito ligado exclusivamente a celebração do principado a ser incluído na edição Giuntina; outro daqueles que emprestam um tom de crônica cortesã e agigantam a nova edição.

Em trabalho de 1971, Kirwin Chadler identifica os retratos presentes no Tondo de “Cosimo circundado por seus engenheiros, escultores e arquitetos” (v.ilustração), obra de Giorgio Vasari, no quartiere di Cosimo no Palazzo Vecchio. Em sua análise da célebre representação do mecenato de Cosimo I, o estudioso aponta a matriz de medalha antiga que informa a composição da imagem, atribuindo a invenção desta ao próprio Vasari³⁴⁶. O recente estudo, acima citado, sobre o programa das medalhas para celebração da munificência de Cosimo, parece consentir a atribuição de sua inspiração a Vincenzo Borghini.

Impressiona a variedade dos aspectos que envolviam diretamente a atenção do incansável Cosimo I. Ele acompanhava diretamente a política externa, as questões financeiras e administrativas, como também o andamento das obras de arte e arquitetura, a elaboração das alegorias utilizadas na celebração da própria figura de príncipe ideal, tanto para a decoração efêmera das celebrações - aspecto saliente da cultura do principado -, quanto para a decoração permanente dos palácios e lugares do poder. Impressionante a minúcia com que tudo lhe é explicado e é por ele vigiado. A documentação deixada nos consente de evidenciar a política cultural do duque e

³⁴⁵ Para o programa completo das medalhas v.R.Scorza, *Progetto per le medaglie commemorative di Cosimo I. Contesto, evoluzione e programma*, in Vincenzo Borghini. *Filologia e Invenzion*, op.cit., p.72

³⁴⁶ W. Chandler Kirwin, *Vasari's Tondo of Cosimo I and his architects in the Palazzo Vecchio* in *Mittlungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, XV,1, 1971, pp. 104-122

constatar a valorização e controle exercido por ele sobre a temática e a organização das festas desde o início³⁴⁷.

4.8 Borghini, a primeira edição das Vidas e a questão do paragone.

O papel de Dom Vincenzo na segunda edição d' *As Vidas* é bastante documentado e é geralmente aceita sua extensa participação no método e no conteúdo da nova e monumental edição de 1568. Em relação à edição Torrentiniana, pelo contrario, mesmo os estudiosos que trabalharam sobre a documentação de Borghini nos arquivos florentinos, e que trouxeram à luz testemunhos interessantes sobre a colaboração entre o filólogo e o pintor-escritor, se eximiram de explorar a extensão da mesma na década de '40. Referimo-nos especialmente ao excelente trabalho de levantamento de fontes feito por Robert J. Williams em *Vincenzo Borghini and Vasari's Lives* (1989), um rico manancial que imagináramos passível de maiores vôos interpretativos.

Em anos mais recentes, o brilhante e meticuloso trabalho de Silvia Ginsburg³⁴⁸ sobre a gênese da edição Torrentiniana investiga o papel subterrâneo do Borghini na cultura do Vasari na década de '40, procurando identificar o quanto as *Vidas* teriam sido influenciadas desde a primeira edição pelas idéias filológicas de frei Borghini e de seu mestre Pier Vettori. A estudiosa focaliza as raízes da obra de literária de Vasari e indaga sobre o quanto da metodologia e da estrutura histórica subjacentes devam ser situadas na convivência do aretino com o erudito beneditino no contexto de Florença-Arezzo nos anos '40.

³⁴⁷ M.Plaisance, *La politica culturale di Cosimo I e le feste annuali a Firenze dal 1541 al 1550* in *Festa, Teatro, Politica nel Rinascimento*, ed.Maria Pacini Fazzi editore, Lucca, 2004, p.63-90

³⁴⁸ S.Ginsburg, *Il ruolo di Vincenzo Borghini nella genesi della Torrentiniana*, in *Testi, Immagini e filologia nel XVI secolo*, ed. Scuola Normale di Pisa, 2007, op.cit. p.147-2004.

“Alla base del progetto delle Vite – dice Ginsburg - c’è infatti applicata ai domini di pittura, scultura e architettura, la stessa idea alla quale lavora Borghini sul fronte della storia della lingua o della storia locale: presentare con dovizia di documentazione la centralità di Firenze cuore della Toscana come modello per l’Italia – perché nella giovanissima storia dell’arte, come nella più adulta storia della lingua che le fa da battistrada, la Toscana del Trecento è l’esempio e il principio della rinascita”

(Na base do projeto das Vidas ha’, de fato, aplicada ao domínio da pintura, escultura e arquitetura, a mesma ideia sobre a qual trabalhava Borghini no âmbito da história da língua ou da história local: apresentar com riqueza de documentação a centralidade de Florença no coração da Toscana como modelo para a Itália – porque na juveníssima história da arte, como na mais adulta história da língua que lhe abre caminho, a Toscana do Trezentos é o exemplo e princípio do Renascimento)³⁴⁹

Neste território comum de propósitos entre a obra de Vasari e os projetos de Borghini, delineado por Ginsburg, é particularmente significativa a identificação feita pela autora, da distancia existente, ao mesmo tempo, entre a dupla Vasari-Borghini e o grupo dos revisores da Accademia Fiorentina em relação às origens de Florença. Aspecto por nós explorado no capítulo sobre a “Accademia Fiorentina”.

Ginsburg aponta para o significado da menção feita por Vasari a Leonardo Bruni na dedicatória das *Vidas* situando a si próprio em outra genealogia de idéias, as quais ligam Florença a Roma, em consonância com os interesses cultivados pelas pesquisas de Borghini no período³⁵⁰.

Na correspondência com Vasari ao longo da década, as idéias sobre a origem de Florença do grupo dos revisores são referidas ironicamente por Borghini e são por ele ridicularizadas como *“le baie aramaiche (besteiras aramaicas)”*. Vale lembrar que no

³⁴⁹ S.Ginsburg, 2007, op.cit., p.168

³⁵⁰ S.Ginsburg, 2007, op.cit.p.150

ano de 1548 Borghini começa seu tratado sobre as famílias e a nobreza romana, o tal que será por ele recordado mais tarde, no testamento de 1574³⁵¹:

“una operetta latina cominciata fin l’anno 1548 delle famile e della nobiltà romana rimasta imperfetta (...) materia che in quei tempi non era così nota (uma pequena obra em latim começada no ano de 1548 sobre as famílias e a nobreza romana que ficou inacabada (...) materia que naquele tempo não era tão conhecida)”

As diferenças de método e a distancia das teses históricas, tema já abordado por nos no capítulo sobre a Academia Fiorentina, indicariam que os academicos mencionados mais do que amigos e cúmplices de Vasari eram revisores oficiais, encarregados dos aspectos formais do livro, e não co-autores do mesmo ou responsáveis por sua estrutura, como querem alguns estudiosos; um grupo que nas últimas décadas tem se empenhado a reduzir o papel de Vasari a pitoresco contador de anedotas³⁵².

Ainda que extremamente bem documentado e argumentado quanto ao solo comum das pesquisas, e quanto ao paralelismo de temas e objetivos que orientam os estudos de Borghini e estruturam a obra de Vasari, a tese de Ginsburg, por quanto resulte iluminante para maior compreensão do contexto e das raízes do método vasariano, parece-nos dubitável nas afirmações extensivas ao comprometimento direto de Borghini na estruturação da primeira edição.

O limite da atuação do filólogo me parece identificável em particular na ignorância demonstrada pelo Prior – em agosto de 1564 – em relação a questão do *Paragone* promovido por Benedetto Varchi em 1547, discussão muito sentida pelo ambiente literário e artístico de Vasari, que, por esta razão, o havia escolhido como tema introdutório ao livro das *Vidas*, publicado em 1550.

³⁵¹ V.Borghini, *Testamento* in G.Belloni, *Vincenzo Borghini dall’erudizione alla filologia. Una raccolta di testi*, Pescara, 1998, p.110. As idéias de Borghini predominarão nos anos ‘60 e serão celebradas no programa da decoração da Sala Grande do Pallazzo Vecchio.

³⁵² V. “As Vidas Vasarianas: mito e desconstrução” na Introdução deste trabalho.

O debate sobre a hierarquia entre as artes e a respectiva relação das mesmas com a ciência, a virtude, o exercício, a fortuna, o engenho, a fadiga, e experiência, etc, tinha sido relançado por Varchi em 1547 com as “*Duas Lições*” de grande sucesso na Academia Florentina. A disputa filosófica pela primazia, qual dentre as artes deveria ser considerada a mais nobre e difícil, é publicada em 1550, junto com as cartas dos artistas que haviam sido convidados a se exprimirem a respeito da espinhosa questão.

Vasari estava entre os artistas consultados e é citado por Varchi nas *Lições* como novo Plínio em razão do trabalho das *Vidas*. O aretino colhe a atualidade do debate que apaixonava os ânimos em Florença e aborda amplamente a questão da primazia no “*Proemio geral da obra (Proemio di tutta l’opera)*”, ancorando-a na própria experiência de artista, recusando a terminologia filosófica do acadêmico e apresentando-a segundo a própria condição de “intendente” de arte. Apesar da distinção da sua abordagem, Vasari aceita sem discutir as conclusões do filósofo. Altera a posição da escultura - superior à pintura segundo Varchi – mas incorpora a definição da preminência da arquitetura, reconhecendo a esta disciplina a primazia na hierarquia entre as artes. Não obstante, como argumentamos em trabalho anterior, na substância, em julgamentos disseminados dentro do livro, o aretino parece não partilhar da mesma convicção de Benedetto Varchi quanto a superioridade da arquitetura.

Como se depreende da correspondência entre Vasari e Borghini, em agosto de 1564, menos de um mês depois do funeral de Michelangelo, quando a polemica voltara a incendiar o animo dos artistas, só então o Prior dos Inocentes, agora também lugar-tenente da *Accademia del Disegno*, lê o texto do Varchi dedicando particular atenção às cartas escritas pelos artistas na “Disputa pela Primazia entre as artes”. O fato surpreende à primeira vista. A questão era muito difundida e conhecida no ambiente artístico a ponto de Varchi ter se referido ao debate na “Oração Fúnebre” pronunciada por ele no funeral de Michelangelo, como tema conhecido do publico reunido na igreja

de San Lorenzo³⁵³. O fato, aliás, é importante para marcar a proximidade de Varchi ao ambiente dos artistas e a penetração das suas idéias entre estes.

Como é sabido, todas as afirmações sobre arte relacionadas ao divino Michelangelo tinham valor paradigmático para o ambiente. A minuciosa preparação do funeral, que precisou de cinco meses para ser completada, deixa transparecer a consciência desse fato. Cellini criticara duramente a escolha de Borghini de atribuir o lugar direito do cadafalso à pintura e não a escultura que tradicionalmente havia distinguido o artista. Enfurecido, rompe com a organização da cerimônia e não comparece ao funeral. Chega a publicar um libelo em protesto com o título: *Sopra la differenza nata tra gli scultori e i pittori circa il luogo destro dato alla pittura nelle esequie del gran Michelangelo Buonarotti*.

Na referida correspondência entre Borghini e Vasari, em agosto de 1564, Borghini anuncia que a leitura do Varchi, somada a leitura de Plínio e das cartas do Tasso, o tinham transformado em “*mezzo dottorato in materia*” e que Vasari ia “*haver a che leggere e masticare*”. Ou seja, o lugartenente da Academia declarava que tinha havido uma mudança qualitativa nas suas reflexões sobre arte e que ele iniciara a escrever suas idéias com o auxílio de um amanuense que o acompanhava.

Como já dissemos, o texto mencionado por Borghini na carta foi identificado com o manuscrito *Una Selva di Notizie*, de propriedade do *Kunsthistorisches Institut – Max*

³⁵³ Varchi cita a distinção entre as artes e diz não vai aprofundar o assunto “*aperchè io in due lezioni fatte da me e lette pubblicamente già sono diciotto anni passati, nella nostra Accademia ne disse se non buona parte, almeno quella che io seppi; le quali non intendo hora di voler replicare. Voglio bene per obbligo dell’ufficio ch’io preso (...) toccare alcune: ma brevissimamente; e per fuggire la confusione, separatamente in ciascheduna delle tre Arti; narrando la vita di uno solo...*”p.15. Varchi Benedetto, *Esequie del divino Michelagnolo Buonarotti ou Orazione Funerale di M Benedetto Varchi fatta & recitata da Lui pubblicamente nell’esequie di Michelangelo Buonarotti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo. Indiritta al molto Magnifico & Reverendo Monsignore Vincenzo Borghini Priore delgi Innocenti*, Florença, Giunti, 1564.

Planck de Florença, publicado por Paola Barocchi pela primeira vez em 1970³⁵⁴. Borghini dissentia da hierarquia entre as artes proclamada por Varchi e discutia as idéias dos artistas; discordava das colocações sobre o valor da escultura e, sobretudo, da arquitetura; mostrava-se sensível às concepções do ambiente veneto, em especial Ludovico Dolce.

Barocchi analisou a importante novidade da posição do filólogo em relação à arte de Michelangelo e de Rafael. Na *Selva*, Borghini dissente da opinião de Michelangelo sobre Pintura exposta na carta ao Varchi, acompanhando o dissenso com certa perplexidade em relação a obra do divino artista. Ao compará-lo a Rafael, o lugartenente da Academia acaba por dizer: “...com frequencia tantos musculos e escorços forçados e a excessiva naturalidade gera dureza e desagrado”/ “spesso i tanti muscoli e scorci forzati e la troppa naturalità genera durezza e spiacevolezza”³⁵⁵. A estudiosa de Pisa, aponta para a importancia de tais afirmações para determinadas alterações feitas por Vasari na segunda edição das *Vidas*. Na edição Giuntina, ao se aproximar da idéias de Baldassare Castiglione, apreciadas por Borghini, aretino atenua perspectiva do modelo unico, segundo o qual haveria apenas uma perfeição, introduzindo varias perfeições. Uma perspectiva que o ajuda a eludir a ideia da decadencia sua propria e de seus contemporaneos.

O opúsculo, pensado para publicação, pode ter acabado na gaveta, devido aos mil compromissos que marcaram o ano de 1565, que registram Borghini comprometido com numerosas “invenções” para as festas do Principado e para a finalização do Salone del Cinquecento, coroação de um desenho histórico da identidade cultural do Estado Florentino³⁵⁶. Ou, muito provavelmente, como diremos adiante, devido à

³⁵⁴ P. Barocchi, P. *Una “Selva di Notizie” di Vincenzo Borghini*, in *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, 1970, pp.87-172; Idem, *Introduzione a Pittura e Scultura nel Cinquecento. Varchi e Borghini*, Sillabe, Firenze, 1998.

³⁵⁵ V.Borghini, *Una Selva di Notizie* in P.Barocchi, *Scritti d’Arte del Cinquecento*, I, Milano-Napoli, ed. Ricciardi, 1971, p. 621

³⁵⁶ N.Rubinstein, op.cit; R.Scorza, op.cit

inadequação diplomática de tal libelo ao papel de lugartenente da Academia das três Artes do Desenho.

Fato está que o interlocutor de Vasari para o *Proemio* que abre o livro d' *As Vidas*, onde o aretino, à guisa de introdução, expõe os argumentos da “Disputa pela primazia entre as artes”, não pode ter sido Borghini. A pauta de Vasari era a segunda lição pronunciada por Varchi em março de 1547, aliada às considerações dos artistas sobre a superioridade da escultura ou da pintura, e à sua própria carta-resposta ao filósofo; espécie de embrião do que ele desenvolveria no *Proemio*.

Borghini demonstra conhecer o material mas não ter com ele qualquer envolvimento. Na mencionada correspondência, ele se refredre ao *Proemio* de Vasari dizendo:

“ho scritto al Bronzino che dovrebbe finire la sua lettera, e vorrei lo facesse in ogni modo, che voi non credo dobiare fare altro, avendo scritto nel principio delle vite o dell’opera abastanza poi che scrivesti prima quella lettera.

“Escrevi ao Bronzino dizendo-lhe que deveria completar sua carta, e gostaria que o fizesse de todo modo, coisa que vós não creio deva fazer, tendo já escrito bastante no principio das ‘Vidas’, depois de ter escrito aquela carta”(grifo nosso)

E’ possível que, no final da década de ’40, Borghini, declaradamente distante da Academia Florentina, profundamente absorvido pelos estudos filológicos e pelo trabalho na editoria, pelo processo de edição das *Vidas*, seus índices, dedicatórias e posfácios, ou mesmo pela negociação do acordo nupcial de Vasari e seus negócios em Arezzo, como demonstra a correspondência de 1549, paralelamente à suas funções de monge da Badia, não tivesse posto muita atenção na origem e na razão do debate escolhido por Vasari para a introdução do livro. Possivelmente este aspecto lhe resultava marginal, mais superficial e imediato em relação às questões propriamente históricas por ele valorizadas. Talvez fosse considerado excessivamente mundano e sem relevância hermenêutica pelo “primeiro Borghini” e é provável que os debates dos

artistas não o interessassem como interessavam a Benedetto Varchi³⁵⁷. Ainda que o fato em si não seja suficiente para excluir a influência profunda do reverendo na primeira edição, quanto ao comprometimento da sua estrutura com os estudos filológicos, me parece suficiente para circunscrevê-la.

E' possível que este seja apenas mais um elemento a comprovar a independência de pensamento de Vasari sobre as matérias especificamente artísticas, seja em relação ao Borghini, seja em relação aos outros intelectuais que o ajudaram no trabalho das *Vidas*, a começar por Paolo Giovio. Muitos de tais colaboradores são citados pelo autor que – sem complexos - agradece a ajuda inestimável em diversas passagens.

Entre os revisores da Academia Florentina que atuam na Torrentiniana, a colaboração prossegue apenas com Cosimo Bartoli, autor dos programas decorativos do Palazzo Vecchio quando Vasari é contratado pelo Duque em 1555. Depois da publicação das *Vidas*, Vasari trabalha em Roma, Arezzo, Cortona, antes de entrar a serviço de Cosimo I. O trabalho inicia nos cinco aposentos no segundo andar do Palazzo Vecchio, conhecidos como Quartieri degli Elementi, com a decoração mitológica sobre a genealogia dos Deuses, elaborada por Cosimo Bartoli. Mais tarde, Bartoli seria solicitado a enviar informações sobre os artistas do norte da Italia para a integração da edição Giuntina. Em relação a esta colaboração, a carta de Bartoli sobre as inscrições no Camposanto de Pisa, a ele solicitadas por Vasari, revelam o aretino em pleno domínio da composição do livro.

Ha' necessidade de nova síntese que tente por em ordem a cronologia da influência das idéias do polivalente Borghini sobre os programas de Cosimo I e sobre as idéias de Vasari. Renunciando a ir além no debate sobre a extensão do papel borghiniano na

³⁵⁷ Como lugartenente da Academia do Desenho, Borghini tentará exatamante desincentivar o debate entre os artistas, separando a esfera da reflexão e da criação, dizendo que a disputa era questão para filósofos e que aquela era a “Academia do Fazer”. In *Carteggio Artistico* inédito de Vincenzo Borghini raccolto e ordinato dal prof. Lorenzoni, ed. Seeber, Firenze, 1912, vol.I, p.11

edição *princeps*, gostaríamos de focalizar alguns momentos da trajetória do frei beneditino que parecem ser particularmente significativos para as transformações do papel do Prior dos Expostos em relação às artes e aos artistas em geral, e a Vasari em particular.

5 – A Academia das Artes do Desenho

*“Giorgio, entretanto, tendo falado destas coisas com o duque, rogando-lhe favorecer o estudo de tais nobres artes, como havia feito com as letras, ao reabrir o Studio di Pisa e criar um colégio de sábios, e ao fundar a Accademia Fiorentina, o encontrou tão disposto a ajudar e a favorecer esta empresa quanto mais não teria podido desejar.(...) Além disso, o mencionado duque(...) disse querer ser ele próprio o chefe, guia e protetor, e que para tanto criaria um lugar-tenente que em seu lugar interviesse em todos os encontros: e assim fazendo, elegeu (...)o reverendo Dom Vincenzo Borghini, Spedalingo degli Innocenti”*³⁵⁸.

Giorgio Vasari, *Vida de Fra Giovanni Agnolo Montorsoli*.

5.1 A nova Academia dos artistas

A publicação da nova edição das *Vidas* em 1568 é a coroação da tríplice empresa vasariana: historiográfica, figurativa (completamento do Palazzo Vecchio) e institucional, representado pela fundação da Academia do Desenho. De certo modo, a nova edição afirmava a importância do seu livro na construção do Estado dos Medici. Por seu intermédio, Cosimo se torna o beneficiário de três séculos de conquistas artísticas.

A criação da *Accademia delle Arti del Disegno* em Florença, em janeiro de 1563, é um acontecimento de significativo sucesso e repercussão que irá determinar a história da transmissão das artes visuais dali em diante. Naqueles anos, a Instituição irá marcar de maneira indelével a atuação de Giorgio Vasari e de Dom Vincenzo Borghini³⁵⁹,

³⁵⁸ “Giorgio intanto, avendo di queste cose parlato col duca, e pregatolo a volere così favorire lo studio di queste nobili arti, come aveva fatto quello delle lettere, avendo riaperto lo studio di Pisa, creato un collegio di scolari, e dato principio all’Accademia Fiorentina, lo trovò tanto disposto ad aiutare e favorire questa impresa, quanto più non si arebbe potuto desiderare. (...) disse oltre a ciò il detto duca, come principe veramente magnanimo che è, non solo voler favorire sempre la detta Accademia, ma egli stesso esser capo, guida e protettore, e che per ciò creerebbe un luogotenente che in sua vece intervenisse in tutte le tornate: e cos’ facendo, per lo primer elesse il reverendo don Vincenzo Borghini, Spedalingo degli Innocenti” in Vasari - Milanesi, VI,657

³⁵⁹ A vontade de mostrar serviço e agradar ao Duca é evidente na proposta do lugar-tenente de “completare la Sagrestia” utilizando o trabalho dos jovens, feita em seguida a fundação da *Accademia del Disegno*, nos primeiros dias de fevereiro de 1563. Carta Borghini e Vasari ao Duque; carta de Vasari a Michelangelo.

atribuindo ao segundo, eleito lugar-tenente da Academia, papel determinante na política cultural e representação pública da autoridade de Cosimo. Pela figura do lugartenente passam as encomendas e a organização dos eventos oficiais do Ducado, com resultado imediato na carreira e na organização do trabalho dos artistas³⁶⁰.

Para Vasari, a nova academia dos artistas, em vias de legitimação, condiciona também, em alguns aspectos, a escrita e a forma que irá adquirir a segunda edição das *Vidas*, em suas características de proselitismo imediatista, emanção da cultura da corte e de crônica dirigida aos contemporâneos.

A primeira realização da Academia é o imponente funeral de Michelangelo em julho de 1564, cerimônia que exigiu cinco meses de preparação. A solenidade homenageava o artista como a um soberano e se servia da biografia do “divino mestre” para celebrar em imagens a história das artes sob o patrocínio da família Medici, segundo programa iconográfico elaborado pelo lugartenente. Os discípulos de Bronzino, Vasari e Ammannati trabalham sem remuneração para a decoração, motivados a mostrar a própria habilidade e ganhar experiência em competição amigável³⁶¹. Todos são promovidos a membros da Academia, logo depois, por terem trabalhado tão duramente. Os quadros realizados para a ocasião serão postos a venda no refeitório do *Orfanato dos Expostos* dirigido por Borghini, de acordo com o espírito pragmático que distinguia o Prior, agora também lugartenente da Academia do Desenho³⁶². Uma vez pronta, a cenografia completa foi inspecionada por Cosimo e pelo príncipe Francesco que não compareceram à cerimônia. A memória da imponência da cenografia ficou registrada na mente dos presentes, e das pessoas visitaram a igreja nos dias

³⁶⁰ Em abril de 1565, em carta a Cosimo I, Borghini elenca e avalia o trabalho dos vários atelier de artistas existentes em Florença.v.tb. K.E.Barzman, 2000, op.cit.p.287

³⁶¹ V.carta Borghini-Vasari de 8/04/1564, Frey, II, 69f.

³⁶² As estatuas volumosas se disperderam em gunção da falta de lugar onde pudessem ser guardadas. As 25 telas são expostas no refeitório. Wittkower diz que em 1571 ainda não tinham sido todas vendidas. R.Wittkower, *The Divine Michelangelo*, 1964, op.cit.p.27

seguintes, antes de ser removida antes do final de agosto, para dar lugar a outro funeral³⁶³.

No ano seguinte, igualmente concebido e organizado por Borghini, contando com os membros da Academia para a realização, foi a vez do aparato para a entrada triunfal de Giovanna D'Austria em Florença, para se casar com o príncipe herdeiro Francesco I. Tanto um feito quanto o outro, foram descritos minuciosamente na segunda edição das Vidas³⁶⁴. O funeral de Michelangelo, baseado em texto de Borghini; a decoração para a entrada triunfal, escrito por Giovan Battista Cini, tendo como base, em ultima instancia, as anotações de Borghini³⁶⁵.

A idéia de que as artes pudessem florescer somente sob um Príncipe, e que, portanto, devessem estar a serviço deste, cresce em Vasari junto ao pensamento cortesão que se instala na sua pratica de vida. A nosso ver este aspecto do pensamento e da conduta de Vasari será acentuado e forçosamente mais explicito em razão do compromisso institucional representado por seu papel na criação da *Accademia del Disegno*³⁶⁶.

³⁶³ Idem, Wittkower, p.26 o estudioso lamenta a ausencia de registro gráficos. A partir dos elogiosos textos descritivos tenta uma reconstrução em desenho da aparência do cadafalso.

³⁶⁴ Para a discussão sobre a encomenda e a mediação de Borghini para a descrição do “Aparato” feita por Giovan Battista Cini, e a exigência de mascarar o próprio estilo áulico com o coloquialismo da linguagem vasariana, in V.Borghini, *Carteggio artistico inédito* org.prof.Lorenzoni, Florença, 1912; v.tb. *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna D'Austria, nella narrazione del tempo e lettere originali*, org. do príncipe Piero Ginori Conti, Florença, Leo Olschki editore, 1936

³⁶⁵ Sobre Cini, v. nota anterior. O texto vasariano sobre o funeral de Michelangelo é quase idêntico a descrição da Exéquias publicada junto com a Oração Funebre de Varchi. (v.confronto entre os dois textos in Barocchi, *Vita di Michelangelo nelle redazioni*., op.cit). Originalmente, o texto anônimo havia sido atribuído ao Vasari por esta razão; hoje é creditado ao Borghini, v.MeR.Wittkower, *The Divine Michelangelo*, 1964,op.cit.

³⁶⁶ Ainda não seja devida somente a ele, como supunha N.Pevsner (*Academias de Arte, passado e presente*, 1940, ed.cons. Companhia das Letras, São Paulo, 2005, p.106ss) mas a um grupo de artistas e de burocratas, seu papel na criação e legitimação da Academia não pode ser minimizado. Para uma postura critica da visão um tanto romântica sobre a liberação dos artistas do controle das Guildas, V. Barzman, analisa o papel da Academia na política cultural absolutista, que visava promover a identidade cultural florentina como ferramenta para a formação e manutenção do Estado. In *The Florentine Academy*, 2000, op.cit.,p.23

As exigências colocadas pela existência da nova instituição repercutem sobre a organização e redação d'*As Vidas* e condicionam a visão histórica, que se transmuta em crônica na última parte da edição de 1568, a parte final que vai sendo completada depois da fundação na nova academia dos artistas.³⁶⁷ Nos referimos à terceira parte do livro, atualizada pela inclusão da biografia dos artistas falecidos após 1550, mas sobretudo à transformação ocorrida pela mudança do critério que determinou a inclusão da biografia dos artistas vivos – terminantemente excluídos na primeira edição, na qual fazia exceção a biografia de Michelangelo, artista tido como divino ainda em vida, ápice da construção evolutiva vasariana.

O reverendo Borghini, príncipe de conselhos sobre o método histórico a ser seguido na compilação das *Vidas*, autor da eliminação dos preâmbulos e epítáfios na segunda edição, discute a questão em carta ao Vasari de 28 de janeiro de 1567:

*“Sobre a colocação das Vidas dos vivos antes ou depois de Michelangelo, a mim parece que, ao serem chamadas de Vidas, podem estar bem somente antes de Michelangelo; porque, se as puseres depois, vai parecer estranho ter dado o nome de Vida a do Primaticcio, Ticiano, Sansovino, e que outras, como a do Bronzino, etc passem como compendio e sumario, e talvez haja quem fique ofendido. Seria talvez melhor acabar as Vidas em Michelangelo, e que depois dele as outras de Ticiano, Primaticcio, Sansovino sejam postas não sob o nome de Vida mas de MEMORIA dos vivos; e assim ficarão acomodados todos os assuntos dos vivos com graça e sem ofensa a ninguém”*³⁶⁸.

Analogamente à controvertida questão das biografias dos artistas contemporâneos narradas como história, ou conceituadas como memória, houve a decisão de incluir determinados eventos contemporâneos que alteram o caráter do livro, atribuindo-lhe a

³⁶⁷ Para a datação do processo de impressão v.C.M.Simonetti, *La Vita delle Vite Vasariane*, Florença, Olschki, 2005, p.105ss.

³⁶⁸ “Del mettere quelle Vite de’ vivi dopo o innanzi a Michelangelo, a me parrebbe che, se le mettete come Vite, mal volentieri possino stare che ben vadia se non innanzi a Michelagnolo; perché, se le mettete dopo, parà strano che habbiato dato nome di Vita a quella del Primaticcio et Tizziano e Sansovino, et tanto altre come del Bronzino etc. passino per via di compendio e sommario, et forse ci sarà che ne rimarrà offeso. Sarebbe forse meglio finire le Vite in Michelagnolo, et dopo lui mettere queste altre di Titiano, Primaticcio, Sansovino con sotto nome di Vite, ma di MEMORIA de’ vivi; et così ci verranno accomodati tutti i discorsi de’ vivi con grazia e senza offesa d’alcuno etc.”, Vasari-Frey, *Der Litterarische Nachlass Giorgio Vasaris, II*, Munchen, Ed. Georg Muller, 1940.

função de crônica celebrativa do principado. Parece ser propriamente Borghini, prodigo de observações sobre o objeto da história, sobre o que interessava escrever nas *Vidas dos artistas*³⁶⁹, o primeiro a ceder à crônica cortesã dos acontecimentos do principado, dos quais ele passara a ser o grande idealizador.

Na segunda redação da *Vida de Michelangelo* foi incluída a minuciosa descrição da decoração monumental e da solene cerimônia do funeral, realizado na igreja de San Lorenzo em julho de 1564³⁷⁰. O acréscimo, plenamente justificado, pela explicação das idéias alegóricas e iconológicas representadas na decoração, é inserido, todavia, juntamente com a transcrição da correspondência entre Cosimo I, o lugar-tenente da Academia, e Giorgio Vasari, transformando o relato em espécie de crônica burocrática que destoa dos propósitos histórico-artísticos do livro. O inserimento de tal correspondência ali parece devida tão somente ao proselitismo da nova Academia junto aos mecenas, destinada a demonstrar a oficialidade do evento promovido por seus membros. É um detalhe que diz respeito apenas ao status oficial do evento e a necessidade de demonstrar a concórdia do duque, financiador da Academia e do evento. É provável que tal característica palaciano-burocrática fosse motivada pela necessidade de demonstrar publicamente a união da Academia após o dissenso de alguns artistas que haviam sido excluídos na ocasião da seleção. O fato havia provocado protestos e incomodado o soberano, razão de muitas excusas por parte do lugartenente. Pormenor significativo sobre o qual falaremos adiante.

Sobre a importância da diretiva de Borghini na Academia, lemos, ainda dentro da *Vida de Michelangelo*³⁷¹:

“....o que dizer que não seja pouco sobre a virtude de bondade e prudência do muito reverendo senhor lugartenente Dom Vincenzo Borghini acima citado se não que ele chefe, guia e conselheiro, fez celebrações às exéquias aos virtuosíssimos homens da

³⁶⁹ carta de Borghini a Vasari sobre o que interessa escrever da Vida dos Artistas: obras e não crônica de fatos. Na missiva ele observava que estes eram relevantes apenas na vida de soberanos(citar)

³⁷⁰ Sobre a descrição das Exéquias, baseada em texto de Borghini, v. nota anterior.

³⁷¹ Vasari-Milanesi, VII,p.315

Companhia e Academia do Desenho. Porque ainda que, cada um na propria arte, pudessem fazer muito mais do que fizeram, não se conduz jamais nenhuma empreitada a perfeito e bom fim se não quando um único, sozinho, à guisa de experimentado condutor e comandante, tem o governo de todos..”

“...Ma che dirò che non sia poco della virtù della bontà e prudenza del molto reverendo signor luogotenente Don Vincenzo Borghini sopradetto se non lui il capo, lui guida, e lui consigliere, celebrarono quell’ esequie i virtuosissimi uomini dell’Accademia e Compagnia del Disegno. Perciocchè, se bene era bastante ciascuno di loro a fare molto maggior cosa di quelle che fecero nell’arti loro, non si conduce nondimeno mai nessuna impresa a perfetto e lodato fine, se non quando uno solo, a guisa d’esperto nocchiero e capitano, ha il governo di tutti, e sopra gli altri maggioranza.”

De resto, a descrição do majestoso funeral, no qual os artistas acadêmicos entravam perfilados atrás do lugartenente, segundo cerimonial solene, para ocupar lugares especiais na igreja superlotada, se empunha como uma ocasião sem precedentes³⁷². A imponente cerimônia, na igreja oficial da família Medici, celebrava Michelangelo feito um monarca. Ao honrar deste modo o artista morto, atribuía aos vivos novo *status* e nova distinção social. Na moldura da igreja de San Lorenzo - onde estava concentrada a maior parte das obras florentinas de Michelangelo -, o artista passava, simbólica e materialmente, do papel de trabalhador-criador de obras destinadas a honrar a aristocracia florentina, a centro das honrarias tributadas pela cidade em sua memória.

Apesar dos aspectos comezinhos do proselitismo burocrático e cortesão, a descrição de tamanha pompa e tributo prestado a um artista, a atribuição a ela de lugar tão grandioso na historia e na memória dos vivos, poderia ser visto, de certo modo, também como finalidade ultima das *Vidas* de Vasari, o coroamento de um projeto.

³⁷² O texto descritivo e explicativo sobre o significado alegorico e iconologico da decoração integrava o opusculo que trazia o texto da Oração Funebre de B.Varchi, *Esequie del divino Michelagnolo Buonarotti ou Orazione Funerale di M Benedetto Varchi fatta & recitata da Lui pubblicamente nell’esequie di Michelangelo Buonarotti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo. Indiritta al molto Magnifico & Reverendo Monsignore Vincenzo Borghini Priore delgi Innocenti*, Florença, Giunti, 1964. O texto publicado por Giunti é baseado nas anotações de Borghini. O texto publicado por V. possui pequenas variações em relação a este analisadas por P.Barocchi *Vita di Michelangelo*; R.Wittkower, *The Divine Michelangelo*, 1964.

No ano seguinte, igualmente sob a direção de Borghini, a *Accademia delle Arti del Disegno* afirma sua função pragmática na promoção da glória toscana na realização da monumental cenografia para a entrada triunfal de Giovanna D' Austria para as bodas com o príncipe herdeiro. A inserção da minuciosa descrição da cenografia que ocupava toda a cidade, obedecia a desejo expresso por Cosimo para quem o matrimônio do filho com a casa do Imperador significava conquista estratégica para a promoção do seu pequeno reino³⁷³. As bodas resultavam de laboriosa negociação que envolvia até mesmo papa Pio IV, membro do ramo milanês da família Medici, e constituíam um marco na definitiva superação da espinhosa questão da precedência³⁷⁴. A sua inclusão nas *Vidas* é uma das principais razões do atraso na impressão³⁷⁵ do livro.

As festas descritas na edição Giuntina coincidem, de certo modo, com as realizações do autor, no auge na fama, mas sua inclusão parece ditada não somente por uma hiper-inflação do ego vasariano mas condicionada fortemente pelo novo compromisso institucional do aretino junto ao Duque representado pela Academia do Desenho. Além disso, apesar do crédito das realizações aos pincéis de Vasari, elas são fruto da idealização programática e organizativa de Dom Vincenzo, particularmente empenhado na celebração visual do principado desde o novo cargo na direção da Academia do Desenho. Parece evidente o papel do zelante Borghini, posto a prova em sua nova função junto aos artistas, atribuição a qual ele empresta um caráter bastante pragmático como a “*Accademia del fare*”.

Na carta escrita pelo lugar-tenente ao duque, agradecendo a honra da nomeação, ele afirma que, mesmo não sendo da profissão, a esta sempre dedicou especial atenção. Por isso, espera em tal função, continuar a servir ao duque no que puder ser do agrado

³⁷³ Sobre a autoria do texto de G.B.Cini, inserido nas *Vidas* como sendo de Vasari, v. nota anterior

³⁷⁴ Príncipe Ginori Conti, *Introduzione in Descrizione dell'Aparato*, Florença, 1936,p.2

³⁷⁵ V.Borghini, *Apparato per le Nozze di Ferdinando I e Giovanna D'Austria a Firenze* (ed.org. Piero Ginori Conti, 1936); *Vincenzo Borghini. Carteggio artistico inedito* (org. Prof. Lorenzoni) Florença, Seeber, 1912.

de Sua Excelência³⁷⁶. Trata-se dos cumprimentos do fiel servidor úteis para ilustrar a nova posição do Prior dos Inocentes que, com o novo cargo, foi oficializado na posição de consultor artístico de Cosimo³⁷⁷ dando interpretação pragmática ao papel da Academia.

No mês seguinte à fundação da Academia, em data 3 de março de 1563, Vasari escreve ao duque anexando o esquema da decoração das paredes e do teto da Sala Grande do Palazzo Vecchio, “invenção” de Borghini, ápice da celebração e da glória de Florença e de Cosimo I³⁷⁸, somos a qual falamos.

Sobre a transformação da posição de Borghini neste período, até mesmo diante do parceiro Vasari, é significativa a carta do dia 10 de junho de 1565 sobre a criação do Aparato decorativo para as núpcias do Príncipe Francesco com Giovanna d’Austria, sobre a qual Cosimo depunha grandes expectativas políticas e dinásticas:

“Lembre-se que S.E.I. em seus aposentos, quando acabamos de ler a minha preleção, atribuiu a mim a invenção e a vós os desenhos e os modos (Ricordatevi che S.E.I. in camera sua, quando finimmo di leggere la mia intemerata, lasciò a me la cura della

³⁷⁶ “tendo tido uma particular satisfação e contentamento, porque a sua bondade me julgou digno da companhia de tantos espíritos virtuosos; pois, porquanto eu não seja desta profissão, nem por isso deixei de ter sempre particular inclinação e afeição; e assim como sempre me esforcei para servi-la fidelíssimamente, do mesmo modo me engenharei nisso e particularmente nas coisas que V.E.I se dignará a acenar serem do seu agrado.. (...havendo havuto una particolare sadisfatione et contento, poiché per la sua bontà mi ha giudicato degno d’accompagnarmi con tanti virtuososi spiriti; ché quantunque io non sia di questa professione, non dimeno sempre ci ho avuta singolare inclinazione e affezione; e come sempre mi sforzato di servirla fedelíssimamente, così m’ingegnerò in questo e particolarmente in quelle cose che V.E.I si degnerà accennarmi essere di Suo servizio.) carta de Borghini a Cosimo I em Florença, 3 de fevereiro de 1562 (s.f.) in *Vincenzo Borghini. Carteggio inédito*, op.cit.

³⁷⁷ Cfr. Resposta de Cosimo a carta de Vasari do dia 16/02/1562 (1563) que dá conta da inauguração da Academia e elenca as obras das quais poderia se ocupar, como um programa de ação para a mesma, tendo em primeiro lugar o completamento da sacristia de San Lorenzo. Cosimo diz: “*il disegno che trascrivete com la vostra de’ XVI per dare una rara perfezione all’impresa della sagrestia di S.Lorenzo ci piace assai, e cosi vogliamo noi che si finisca; però trattatene largamente col Priore dell’Innocenti. E al restante poi della vostra penseremo al tempo di quanto sara da fare*” De Pisa, 24/02/1562 (1563), Vasari – Milanese, VIII, CX, p.362

³⁷⁸ Vasari-Milanese, CXI,p.362-364. Para o processo de elaboração da decoração de acordo com as necessidades ideológicas de Cosimo I. v. o estudo seminal de N.Rubinstein, op.cit

invenzione, a voi dei disegni et de' modi)" – escrevia o reverendo, especificando os respectivos papéis não sem uma ponta de polêmica³⁷⁹.

5.2 A fundação da *Compagnia ed Accademia del Disegno*

A Academia do Desenho foi instituída para afirmar a plena autonomia profissional dos artistas, sendo sua fundação um ato sintomático do maior status do artista e das artes. O processo havia sido alimentado pelo *Paragone* de Varchi³⁸⁰, e por sua afirmação da disciplina do desenho como aspecto comum às três artes. No século XV as academias existentes admitiram os artistas; no século XVI, como vimos em Florença - mas há o exemplo de Roma -, mesmo sendo permitida a entrada nos círculos literários, os artistas ainda possuíam status sem pleno direito de participação.

A idéia de uma nova instituição, que pudesse organizar os artistas, a exemplo do que a Academia Florentina havia feito com as letras, data provavelmente de 1561. Os estatutos foram elaborados por uma comissão de artistas nomeada em meados de 1562³⁸¹ com participação ativa de monsenhor Borghini e provável colaboração de Lelio Torelli, braço direito do duque e amigo de longa data do frei beneditino. Baseados amplamente nos estatutos tradicionais da Academia de San Luca, os estatutos da nova academia foram entregues por Vasari a Cosimo I, em Pisa, no início de janeiro. Nos dias seguintes, o duque manda chamar o reverendo Borghini e, no dia 13, ocorre a ratificação dos estatutos com sua sigla, seguida por uma observação de Lelio Torelli³⁸².

³⁷⁹ v. carta de Vasari na qual ele ironiza o fato de Borghini agora desenhar também os arcos triunfais.

³⁸⁰ L.Mendelsohn, considera as "Duas Lições" de Varchi determinantes neste processo. op.cit.p.27

³⁸¹ A comissão foi nomeada em 31.05.1562 v. K.Frey, I, 1923, pp.702-3

³⁸² O documento è siglado também por Lelio Torelli. A observação do primeiro-secretário diz que os estatutos poderão ser modificados segundo as necessidades. A reforma dos estatutos da Academia Florentina em 1547 havia sido ratificada em casa de Torelli. (v.capítulo desta tese) A este respeito v. tb. E.Carrara, *Vincenzo Borghini, Lelio Torelli e l'accademia del disegno*, in *Annali di Critica D'Arte*, 2. 2006, pp.545-568

Os 47 capítulos do estatuto fazem da nova Academia praticamente uma corporação do Estado, estabelecendo vínculo necessário entre os artistas e o poder, segundo princípios análogos aos já vigentes na Academia Florentina³⁸³. A inauguração oficial da *Accademia et Compagnia dell'Arti del Disegno*, que ocorrerá no dia 31 de janeiro, segundo carta de Vasari a Cosimo, reconhecia aos artistas um prestígio profissional em muitos aspectos análogo ao dos literatos - como recorda o próprio aretino na passagem citada no início -, reunidos há duas décadas, sob os auspícios do duque, na Academia Florentina. Criada em 1541, Academia Florentina tornara-se ao longo dos anos um veículo de disciplina do conjunto de idéias e iniciativas culturais do ducado, detendo uma espécie de monopólio da legitimação cultural³⁸⁴.

O processo de criação da Academia do Desenho é narrado por Vasari na biografia de Giovan Angelo Montorsoli³⁸⁵. Escultor e arquiteto, muito próximo a Michelangelo³⁸⁶, frade do convento e da igreja dos *Servi di Santissima Annunziata*, Montorsoli era artista de qualidade, que, tendo sido vítima de intriga na corte dos Medici – diz o biógrafo -, passou a trabalhar para o rei de França e em diversas cidades italianas, especialmente Messina, antes de retornar à nativa Florença. A igreja e o convento ocupam dois lados da praça de SSma. Annunziata, a mesma do Ospedale degli Innocenti dirigido por Borghini. Por ocasião de seu retorno, em 1561, junto com padre Zaccaria Faldossi, prior do referido convento e igreja, Montorsoli tem idéia de construir na Sala do Capitolo um tumulo para si e para todos os pintores, escultores e arquitetos, que não tivessem

³⁸³ *I Capitoli et Ordini dell'accademia et Compagnia dell'Arte del Disegno, approvati [il dì 13 gennaio 1563] dall'illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Cosimo de' Medici, Duca secondo di Fiorenza e di Siena*, BNCF, Magl.II.I.399, fols. Ir – 8r in K. Edis-Barzman, Appendix, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, p.221-231. Cfr.E. Carrara observa que todas as folhas do documento são sigladas por Lelio Torelli.

³⁸⁴ V. capítulo desta tese. Remeto também aos importantes estudos de M. Plaisance, *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551*, op.cit. 1974, Idem, *L'accademia e il suo Principe*, 2004, op.cit.

³⁸⁵ Vasari-Milanesi, VI, 629-660

³⁸⁶ Montorsoli (1507-1563) havia trabalhado com Michelangelo na Libreria e Sacristia di San Lorenzo para a qual esculpiu S.Cosme. Entre 1533-4 trabalhou em Roma como restaurador de antigas estatuas no Vaticano, entre as quais, provavelmente o Laocoonte. K-E.Barzman, define Montorsoli como o discípulo mais famoso de Michelangelo, amigo íntimo do literato Anton Francesco Doni, editor e autor de *Disegno* (1549) no qual cita os seus trabalhos como exemplares do estilo de Michelangelo. *The Florentine Academy and the Early Modern State*, Cambridge University Press, USA, 2000, p.23-4,

sepultura própria. Neste o lugar, diante da herança conspícua que a eles deixava frei Montorsoli, os frades diriam missas nas festas consagradas, por sua alma e pela alma dos artistas que ali repousassem.

Segundo o relato das Vidas, os padres Montorsoli e Faldossi, ao contarem sobre a iniciativa a *Giorgio Vasari, che era loro amicissimo* – aqui como em outras passagens o autor se refere a si na terceira pessoa, – ocorreu-lhes reanimar a antiga *Compagnia de San Luca*, que no passado havia funcionado na igreja de Santa Maria Nuova, antes que a criação do *Ospedale* homônimo absorvesse a capela em suas funções³⁸⁷. O autor diz, de passagem, que os frades já haviam comunicado a idéia a alguns artistas como Bronzino, Francesco Sangallo, Ammannati, Vincenzo Rossi, entre outros. Ou seja, a idéia era compartilhada por este grupo de artistas, todos vinculados ao mecenatismo ducal, ligados a várias personalidades da corte Medici.

Dava-se o caso que a salma de Pontormo estivesse mal acomodada em um depósito justamente na igreja da SS Annunziata desde 1557. Razão pela qual ficou decidido que a a sepultura do artista seria a primeira a ocupar o jazigo oficial. Montorsoli constrói a capela – *con l'altare tirato tanto innanzi che non mancavano se non alcune figure che v'andavano di marmo*³⁸⁸ (deixa o altar tão adiantado que faltavam apenas algumas figuras em mármore) – e esculpe na lápide, no centro do pavimento, os instrumentos das três artes do desenhos circundados pelo mote: *Floreat semper vel invita morte*. Segundo Vasari, tal era o aspecto da capela em ocasião da cerimônia – faltando somente as esculturas, segundo Vasari -, que marcava a doação oficial da sala do Capitolo, com capela e sepultura, à *Compagnia di San Luca*, para os artistas necessitados. Realizada na manhã da festa da Santíssima Trindade, à cerimônia estiveram presentes todos os mais nobres e excelentes artífices *in numero de quarantotto*, precisa o aretino.

³⁸⁷ A versão vasariana dos fatos é aceita por todos os estudos sobre a Academia, Z.Wazbinsky, 1983, 1987; C.Dempsey, 1980; K-E. Barzman, 1989, 2000.

³⁸⁸ Vasari-Milanesi, VI, 656

Nesta mesma ocasião, que marca o renascimento da *Compagnia di San Luca*, a antiga associação, na pratica, declarada extinta. Isto porque, a convocação, feita por Vasari para dali a uma semana, previa o inicio do processo de seleção dos artistas para determinar o grupo que formaria a *Compagnia et Accademia delle tre arti del disegno*. A historia da antiga *Companhia de San Luca* é contada por Vasari na biografia de Jacopo Casentino. Mas nem nesta nem na *Vida de Montorsoli* o aretino explica o surgimento da idéia da Accademia do Desenho propriamente dita nos termos em que se deu.

É provável que a iniciativa de Montorsoli tenha sido a fagulha necessária a ele para dar forma a uma idéia há muito acalentada por seu orgulho de artista, obrigado a passar pelo crivo da Accademia dos literatos na ocasião da primeira edição das *Vidas*, submetida a autoridade dos censores da Instituição, assim como todas as iniciativas culturais do ducado. É provável também que a oportunidade de organização dos artistas tenha sido objeto do proselitismo de Vasari e Borghini junto ao duque, ocupados na ocasião com a decoração dos apartamentos privados de Cosimo no Palazzo Vecchio e em contato direto com o soberano. Todavia a criação de uma academia dos artistas parece resultar de sentimento partilhado por todo o grupo de artistas florentinos, desejosos de se distinguir das guildas profissionais, razão pela qual compareceram em peso, desde a primeira reunião.

5.3 O modelo da Accademia Florentina

A transformação da *Compagnia di San Luca* em *Accademia del Disegno* não era apenas um ato formal e mecânico de absorção de uma pela outra mas significava a extinção da antiga associação profissional e a abertura de um processo de seleção para a escolha dos membros que passariam a constituir a Accademia:

*“uma escolha dos melhores, a fim de criar uma academia com ajuda da qual quem não soubesse aprendesse e quem soubesse, animado por honrada e louvável concorrência, fizesse maior progresso (‘una scelta dei migliori, e creato un’ academia con l’aiuto della quale chi non sapeva imparasse e chi sapeva, mosso da onorata e lodevole concorrenza, andasse maggiormente acquistando”*³⁸⁹.

A idéia de transformar a antiga *Compagnia di San Luca* em Academia ³⁹⁰, uma instituição que não fosse apenas de encontro mas também de ensino, atribuindo-lhe status profissional desde o início - exatamente nos termos que haviam sido estabelecido para a Academia Florentina em relação às letras -, foi decisiva. Não entra nos objetivos deste trabalho a abordagem dos aspectos relativos propriamente ao ensino e treinamento em cada uma das três artes. Nos interessa observar que, para os artistas, a ideia da nova Academia devia ser tão convincente que dali a pouco seria imitada pela *Accademia del Disegno* de Perugia (1572); pela *Accademia di San Luca* em Roma (1593), e pela *Compagnia de’ Pittori* de Bolonha (1598-1602), para nos limitarmos apenas ao século XVI³⁹¹.

Os estatutos foram aprovados pelo Duque no dia 13 janeiro de 1563 e acolhidos pela assembléia dos artistas juntamente com a designação de Dom Vincenzo Borghini para a posição de lugar-tenente no dia 31 do mesmo mês. A nova instituição era chamada também de *Studio*, o equivalente a Universidade³⁹², e se declarava aberta aos “*chiari spiriti e onorati ingegni di qual natione sia/ aos talentos notáveis e honrados engenhos de qualquer nação*”.

³⁸⁹ Vasari-Milanesi, *Vita di Giovann’Angelo Montorsoli*, VI, 637

³⁹⁰ Era a associação dos pintores desde os tempos de Giotto.v. narração de Vasari sobre suas características na *Vita di Jacopo Casentino*

³⁹¹ C.Dempsey, *Some Observations on the Education of Artists in Florence and Bologna During the Later Sixteenth Century*, Art Bulletin, 62, 4, pp. 552-69

³⁹² C.Dempsey, *Some observations...*, op.cit.p.554

O critério para a seleção dos membros era ditado logo no primeiro capítulo, visando separar os artistas dos artesãos e a distinguir a formação dos artistas que, com a nova instituição, passavam do atelier à universidade:

“contanto que sejam excelentes e se deleitem no desenho, limitando [o ingresso] aos mais famosos e notáveis por suas obras, e ao mesmo tempo perfeitos, para fazer uma Accademia e Escola de utilidade aos jovens que aprendem estas três artes, dando-lhes os títulos e honrarias dados pelos antigos gregos e romanos para enobrecer estas artes sem as quais Imperio ou Republica não teriam sido as mesmas”

“purchè siano eccellenti et si diletino del disegno, restringendo i più famosi e chiari per opere e più perfetti insieme per fare una Accademia et Studio a utilità dei giovani che imparono queste tre arti, con dargli quei gradi et quelli onori che non solo diedero gl’antichi Greci et Romani per nobilitare quest’arti, ma qual Impero o Repubblica fusse mai”³⁹³.

A lista dos melhores foi enviada pelo lugar-tenente ao duque, a quem cabia a última palavra também neste quesito. A escolha, tornada pública em meados de fevereiro, gerou polémica e o descontentamento de um grupo que em protesto escreveu carta ao soberano. Entre as escolhas contestadas havia a admissão de Jacopo del Piero del Zucchi, discípulo do Vasari que contava apenas 22 anos, deixando “de fora outros mais válidos”³⁹⁴. Qualquer discórdia era muito mal vista pelo poder e o episódio foi explicado com embaraço pelo lugar-tenente que o minimizou em carta enviada a Cosimo nos mesmos dias, justificando tratar-se de figuras que ainda precisavam provar na prática a própria competência³⁹⁵. Anexa à carta do lugar-tenente ao Duque há um bilhete de Lelio Torelli dando a questão por resolvida. Nos meses seguintes, o grupo dos rebeldes parece particularmente assíduo e empenhado em todas as atividades da Accademia, trabalhando sem remuneração na decoração do cadafalso de Michelangelo, primeira

³⁹³ I capitoli et Ordini dell’Accademia et Compagnia dell’arte del Disegno, aprovati il dì 13 gennaio dall’Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca Cosimo de’ Medici, duca secondo di Firenze et di Siena, BNCF, Magl.III.399, fols. Ir-8r, in K.E.Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, 2000, Appendix, p.222, Idem in Z.Wazbinsky, *L’Accademia Medicea del Disegno di Firenze*, Firenze, 1987, 2 vols, p.423-436

³⁹⁴ Doc. Cit. in Barzman, 2000, op.cit.p.36

³⁹⁵ Torelli encaminha a carta de protesto ao Borghini dizendo-lhe que, caso não soubesse resolver a questão, a enviasse ao duque. in Barzman, 2000, op.cit.p.37, notas, 77-80.

grande afirmação publica da Academia, dedicação que os faria serem logo admitidos entre os Acadêmicos³⁹⁶.

Imediatamente apos a fundação, pertencer à *Companhia et Academia delle arti del disegno* passa a ser garantia do estatuto profissional e social do artista uma vez que este, ao tornar-se membro, passava a integrar a lista dos nomes aos quais seriam endereçadas as encomendas mais ricas e importantes. A este propósito há uma carta escrita pelo reverendo Borghini a Giovanni Caccini, *proveditore ducale* em Pisa, pedindo-lhe que se interesse junto a determinado mecenas para que se concretize certo trabalho a ser realizado por Alessandro Allori, sobrinho do Bronzino, “*manderò la lista della Accademia dove quel giovan ha un favore grande e meraviglioso per quella età*”. Na missiva, o lugartenente sugere que o “proveditore” envie copia da mencionada lista de acadêmicos ao direto interessado³⁹⁷.

Nos quarenta e sete capítulos do estatuto, quinze se referem, na sua formulação, diretamente à vontade do duque como razão de ser. No documento é explicita a relação estabelecida entre a excelência das artes em Florença e o mecenato do Medici. Esta era uma idéia forte que a criação da nova instituição ajudava a certificar, em analogia à grandeza dos Impérios e Republicas do passado, cuja gloria dependeu ao menos em parte do incentivo dado por aqueles soberanos às artes.

Esta idéia será reafirmada na dedicatória ao duque da edição de 1568 na qual Vasari se exprime dizendo:

“sois vós [Cosimo] à imitação de vossos antepassados o único pai, senhor e protetor exclusivo destas nossas artes. Sendo assim entao coisa digna e razoável que sejam feitas em vosso obsequio e a vossa eterna e perpétua memória tantas pinturas e estatuas...e tantas...edificações”

³⁹⁶ K.E.Barzman, 2000, op.cit.

³⁹⁷ A.Sarchi, 1996 - Sarchi Alessandra, *Di Alcune lettere inedite di Vincenzo Borghini nelle ‘Special Collections’ del Getty Institute*, in *Annali della Scuola Normale di Pisa*, s.IV, I, p.333.

“siete voi (Cosimo) ad immitazione degli avoli vostri il solo padre, signore et unico protettore di esse nostre arti. Onde è degna e ragionevole cosa che queste sieno fatte in vostro servizio et a vostra eterna e perpetua memoria tante pitture e statue ...e tanti.. edifici”

5.4 Proselitismo e legitimação da Academia do Desenho.

Analogamente à *Accademia Fiorentina*, a *Accademia do Desenho* estabelecia um vínculo necessário entre os artistas e o poder. Ao invés de privilegiar a autonomia, a nova academia consolidava o vínculo, considerando-o situação ideal, seja para a posição social dos artistas, seja para o desenvolvimento e realização do talento dos mesmos. Era um raciocínio já presente nas formulações de Baldassare Castiglione em seu *Livro do Cortesão*. O pensamento compartilhado por Borghini e Vasari era comportamento evidente nas cartas do aretino, mesmo as endereçadas a Michelangelo – nas quais ele não percebe a distancia de Michelangelo desta lógica. Consoante o mesmo raciocínio, as dedicatórias compostas para as *Vidas*, sobretudo na segunda edição.

Acredito seja provável que a nova realidade institucional e os compromissos que encerra tenham sido determinantes para o tom de crônica cortesã que em alguns momentos eclipsa o desenho do historiador na edição Giuntina. À propósito da nova redação da biografia de Michelangelo, Paola Barocchi sublinha a cegueira de Vasari quando se trata do tema do retorno do artista à Florença natal, cujas palavras ele se atreve a distorcer, alterando-lhe o sentido em algumas cartas, chegando a substituir a introdução brincalhona de uma carta de '54 pelo trecho mais angustiado de uma outra de 1555, com o único intuito de provar o desejo de Michelangelo de estar na terra dos Medici:

“O crítico que tratando as obras individualmente compreendeu o valor da ultima linguagem pictórica do Buonarroti e a importância de suas ultimas esculturas – escreve Barocchi - , em sede biográfica e psicológica, desviado pelas preocupações cortesãs e subjetivas, reduz a historia intima de Michelangelo à crônica de Palácio pela satisfação

de contrapor ao Purgatório da Cúria o Paraíso dos Medici. O mito [da edição] dos '50 arriscava então de reduzir-se a dimensões bem mais modestas. De glória universal, Michelangelo tornava-se glória municipal que Vasari procurou assegurar à inapelavelmente declinante cultura florentina e, não conseguindo, se valeu dele como *imprimatur* para as novas empresas mediceas, as quais eram, como se sabe, em grande parte vasarianas”.³⁹⁸

A edição Giuntina das *Vidas*, é marcada pela necessidade de Vasari de distinguir – diante do imediatismo contemporâneo – a posição de cada artista, colocando-os em relação à oficialidade, a si mesmo, e a Michelangelo. Tal necessidade proselitista mais imediata do aretino era devida à exigência de definir o próprio lugar na história, determinado por vários aspectos da própria atuação. Nesta altura, sua figura está comprometida pela necessidade de promoção e legitimação da nova Academia e pela celebração do vínculo das *Vidas* com o mecenato de Cosimo.

Neste aspecto a figura do Prior dos Inocentes se recorta como *ghost writer*, cuja atuação parece particularmente evidente na decisão de incluir a minuciosa descrição das *Exéquias* na *Vida de Michelangelo*, baseada em texto do próprio Borghini, como dissemos. Apesar de mais sintético do que o original borghiniano, e um pouco menos cortesão em algumas passagens³⁹⁹, o texto já não distingue entre a celebração do artista e a crônica da burocracia ducal, com lugar de honra para a correspondência relativa à costura institucional da organização do evento, com transcrição quase integral das cartas trocadas entre os responsáveis pela cerimônia. Nas cartas entre o

³⁹⁸ “Il critico che, trattando le singole opere, ha compreso il valore dell’ultimo linguaggio pittorico del Buonarroti e l’importanza delle sue ultime sculture – diz Paola Barocchi, in sede biografica e psicologica, sviato da preoccupazioni cortigiane e soggettive, riduce l’intima storia di Michelangelo a cronaca di Palazzo per la soddisfazione di contraporre al purgatorio curiale il paradiso mediceo. Il mito del ‘50 rischiava dunque di ridursi a dimensioni ben modeste. Da gloria universale Michelangelo diveniva una gloria municipale che il Vasari cercò di assicurare alla ormai declinante cultura fiorentina e, non riuscendovi, se ne valse come *imprimatur* per le nuove imprese medicee, le quali erano come si sa, in gran parte vasariane”, P.Barocchi, *Introduzione in La Vita di Michelangelo nelle redazioni di 1550 e 1568*, 1962, I, p.XXX

³⁹⁹ O texto de Borghini com a descrição do programa iconográfico da decoração foi publicado junto com a Oração Funebre feita por Varchi. V. os dois textos a confronto e os comentários de P.Barocchi, *La Vita di Michelangelo nelle due redazioni...*, op.cit.,v.tb nota adiante.

lugar-tenente Vincenzo Borghini e Cosimo I⁴⁰⁰, o duque apreciava a iniciativa, concedia o uso da igreja de São Lorenzo, e concordava aspectos do cerimonial. Há também a carta entre o lugar-tenente e Benedetto Varchi, convidado a pronunciar a oração fúnebre. Ou seja, de biografia do “divino artista” no qual as três artes alcançaram a perfeição, o texto se transforma em crônica detalhada dos aspectos diplomático-institucionais que envolveram os acordos para o funeral, com a transcrição dos elogios de Sua Excelência aos artífices do desenho pela iniciativa, etc⁴⁰¹. Não apenas repostava a espetacular cerimônia fúnebre mas a decisão de incluir os bastidores burocráticos que confirmavam a atuação da Academia do Desenho sob a égide do Príncipe, consagrado como mecenas também desta realização. Do mesmo modo a participação na cerimônia de um expoente da Academia Florentina do prestígio de Benedetto Varchi, desde sempre ligado aos artistas, se dá graças à aprovação oficial, como quer demonstrar a transcrição das trocas de cartas entre o duque e o lugartenente. Tais informações estranhas à lógica biográfico-artística que orientava a Vida do grande gênio eram destinadas a confirmar o status oficial da iniciativa dos artistas e a demonstrar a capacidade organizativa e a utilidade funcional da Academia do Desenho: um grupo capaz de criar uma história visual das artes em Florença, sem precedentes até então. Características segundo a qual procura-se valorizar a Academia, dentro de ótica totalmente palaciana muito sentida por Vincenzo Borghini.

O significado da ocasião oferecida pelo Funeral de Michelangelo foi aferrada de imediato por Borghini que intuiu o alcance simbólico que poderia ter a recuperação da

⁴⁰⁰ *Reverendo nostro carissimo, la prontezza che ha dimostrato e dimostra cotesta Academia per onorare la memoria di Michelangelo Buonarroti, passato di questa a miglior vita, ci ha dato, dopo la perdita d'un uomo così singolare, molta consolazione; e non solo volemmo contentarla di quanto ci ha domandato nel Memoriale, ma procurare ancora che l'ossa di lui sieno portate a Firenze, secondo che fu la sua volontà, per quanto siamo avisati. Il che tutto scriviamo all'Academia prefata per infiammarla tanto più a celebrare in tutti i modi la virtù di tanto uomo.*”(VII,290) Reverendo nosso caríssimo, a prontidão demonstrada por esta Academia para honrar a memória de Michelangelo Buonarroti, passado desta a melhor vida, nos deu, depois da perda de um homem tão singular, muita consolo; e não apenas queremos contentá-la do quanto nos pediu no Memorial, mas procurar ainda que os ossos dele sejam trazidos a Florença, segundo foi sua vontade, por quanto sabemos. O que escrevermos à referida academia para inflamar-la tanto mais a celebrar em todos os modos a virtude de tão grande homem”.

⁴⁰¹ “Siamo molto contenti di soddisfare pienamente alla vostre petizioni – diz o Duque, tanta è stata sempre affezione che noi portiamo alla rara virtù di Michelagnolo Buonarroti, e portiamo ora a tutta la professione vostra; però non lasciate di eseguire quanto voi avete in proponimento di fare per l'esequie di lui, che non non mancheremo di sovenite ai bisogni vostri”(VII, 291)

salma do grande artista falecido em Roma e a realização de uma cerimonia grandiosa⁴⁰²:

*“com alguém que dissesse muitas palavras em sua honra e em honra da arte como incentivo aos jovens. [o escolhido foi Varchi] Pense no que eu lhe digo - escreve ele imediatamente a Vasari -, algumas vezes por malignidade de certos invejosos da virtude de outros se deixa certas coisas que dão reputação mais a quem as faz do que àquele para quem são feitas: Agora, como disse, pensais um pouco porque, a mim, basta mover certas coisas e vos a terminareis.”*⁴⁰³

A carta é muito significativa do sodalício entre Vasari e Borghini e do tipo de conselheiro podia ser o nosso reverendo. Ele intuía rapidamente certos aspectos do poder, incentivava a ação, e municiava de informações seu interlocutor, deixando ao aretino a decisão e o protagonismo de certas relações. Como se sabe, Giorgio escreve em seguida a Leonardo Buonarotti, sobrinho de Michelangelo, expondo a idéia do funeral e tratando com este o traslado do corpo de Roma para Florença.

Todavia, a grandiosidade da cerimônia, ao lado de certa atmosfera de santificação do divino artífice, cara ao clima da Contrarreforma, cujos contornos são evidentes na solene narração das *Exéquias*⁴⁰⁴, parecem pertencer a sensibilidade do Borghini⁴⁰⁵. No

⁴⁰² Cfr. carta secreta enviada por Cellini a Borghini descrevendo seu projeto para o funeral. Algo muito menor que ele sugeria que fosse realizado na Libreria Laurenziana ou na sala do capitulo pois a igreja não só era muito grande mas também porque o funeral poderia atrapalhar a liturgia de Pascoa in P.Barocchi, *La Vita di Michelangelo*, op.cit., p.2157f, nota 759.

⁴⁰³ *“Incescemi Michelangelo, che uno huomo come quello non harebbe mai a morire. Et sarà bene, quando a Dio pur piaccia di tirarlo a sé, che l’Accademia ne faccj qualche dimostrazione straordinaria; et ne scrivo 2 parole ai consoli, che parendovi darle, datela. Ma ben sarebbe che se ne facessi un ofitio segnalato, con fare dire a qualche duno parecchie parole in laude sua et in honor dell’arte et in esortamento dei giovani. Considerate questo che io vi dico, che qualche volta per la malignità di certi invidiosi della virtù d’altri si lascia certe cose, che danno riputazione più a chi le fa, che a per chi sono fatte: Hora, come ho detto, voi ci penserete un po’ voi; che a me basta muover certe cose, et voi le terminerete”*, in Borghini em Poppiano a Vasari in Firenze 21.II. 1564, in K.Frey, II, CDXXIX, p.24

⁴⁰⁴ B.Varchi, *Esequie del divino Michelagnolo Buonarotti o Orazione Funerale di M Benedetto Varchi fatta & recitata da Lui pubblicamente nell’esequie di Michelangelo Buonarotti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo. Indiritta al molto Magnifico & Reverendo Monsignore Vincenzo Borghini Priore degli Innocenti*, Florença, Giunti, 1564; R. Wittkower *The Divine Michelangelo, The Florentine academy homage to his death*, 1964, escreve que são conhecidas 6 cópias com a narração das Exéquias com a data do dia 28 de junho e 12 copias que trazem a data de 14 de julho, data real do evento in. O exemplar por nós consultado (Biasa, Roma) reúne a Oração funebre de Varchi e a descrição das Exéquias e foi publicado dia 14 julho,

texto publicado junto com a oração fúnebre⁴⁰⁶ - inserido na nova biografia de Michelangelo com algumas modificações e cortes -, a narração do transporte, da chegada do corpo de Michelangelo a Florença, e sobretudo da cerimônia de abertura do caixão com a visão das carnes incorruptas do divino artista, é impregnada pela atmosfera de milagre e santidade⁴⁰⁷, ainda que disto não se fale explicitamente. A ocasião parece constituir também uma espécie de “iniciação artística”, eu ousaria dizer, para o frei Borghini, autor do mencionado texto⁴⁰⁸ e do ambicioso programa que, por meio de Michelangelo, escrevia em chave cortesã a história do mecenato dos Medici. Idéia que será sublinhada por Vasari na dedicatória das *Vidas* que citamos acima.

Podemos supor papel determinante de Borghini nos aspectos mais evidentes de proselitismo institucional para o qual o lugartenente usava o aretino e suas possibilidades como artista de primeiro plano. Não obstante, pelo que podemos observar também nas *Vidas*, Vasari, mesmo seguindo as diretrizes do filólogo, dava-lhes interpretação pessoal. Em relação ao texto das Exéquias, acima citado, substancialmente de autoria do Borghini, a versão incluída na *Vida de Michelangelo* por Vasari altera, por exemplo, o início com a narração da chegada do corpo a Florença, e suprime a longa digressão sobre a Academia do Desenho contida no original.

Certamente Vasari teve uma posição de primeiro plano na realização do funeral de Michelangelo mas as cartas do aretino ao Borghini em 18-19 de março 64 são também

⁴⁰⁵ V.acima, nota que registra a existência de projeto do Cellini com magnitude e projeção infinitamente inferior à cerimônia projetada por Borghini.

⁴⁰⁶ Para o confronto entre os dois textos e a análise das alterações, v. P.Barocchi, *Vita di Michelangelo nelle redazioni di 1550-1568, Commento IV*, Milano-Napoli, ed. Ricciardi. Barocchi observa que, para além da semelhança, é notável como Vasari suprima justamente as frases mais cortesãs e faça abreviações, remetendo ao próprio texto, respondendo mais a uma intenção individual do que a uma “generica aura cortesã respirada na Academia do Desenho”.P.Barocchi, *Introduzione in La Vita di Michelangelo...*, op.cit. p. XXX..

⁴⁰⁷ v. R. de Maio *Michelangelo e a Contrareforma*, op.cit,

⁴⁰⁸ Atribuída ao Varchi por Poschi, ao Vasari por Calammandrei, cit. in Barocchi, a qual suspeita que Borghini não seja estranho ao documento, *Commento*, IV, p.2137ss. O texto publicado anônimo por Giunti é atribuída a V.Borghini por R.Wittkower, London, 1964, op. cit.

eloquentes das diferentes ocupações do artista famoso que não queria ficar amarrado à questões organizativas, delegadas ao lugartenente:

“.... Precisava vos dizer, a respeito das eséquias, que eu não gostaria de ter que pensar a cada mínima coisa, nem de precisar, como dizer, por o avental. Até agora não se fez nada e caso não se der um jeito nada se fará adiante. O Ammannati me faz entender que eu devo ordenar porque ele tem trabalho, etc, coisa que eu não quero fazer; mas que o façais vós 4 deputados com os consules, ou havendo por bem, arregimentando outros da companhia (...) Disse assim a Alessandro Allori, consul, e não quero esta preocupação para mim”.

Io vi avevo da dire per conto delle esequie che io non vorrei avere a che pesnare a ogni minima cosa, né avermi, come dire, a mettere il grembiule. Fino ad ora non si è fatto si può dire nulla; e se non si piglia ordine, manco si farà per innanzi. L’Ammannato mi fa intendere che io ordini che ha da lavorare etc., cosa che io non vo fare; ma voglio lo facciate voi 4 deputti co’ consoli, o, se vi pare, arrogando altri, o in corpo di compagnia. (...)Così ho detto a Lessandro Allori consolo, e non vorrei questo pensiero, avendone sopra capo. De resto ne parleremo a boca”.

O programa elaborado por Borghini para o funeral de Michelangelo bem como a idealização (*invenzione*) do mausoléu de Buonarroti na basílica de Santa Croce puseram o frei beneditino e suas idéias no centro de debates polêmicos pela primeira vez, fazendo-o alvo de críticas naquela cidade que, como ele escreveu mais tarde, tinha “*buon occhio e cattiva lingua*”.

5.5 A idéia das três artes do desenho.

A idéia das artes do desenho tinha sua matriz nos tratados de Leon Battista Alberti que contemplava as três artes dentro de um mesmo âmbito criativo “*arti dal medesimo ingegno nutrite*”. No exercício da disputa entre as artes, Benedetto Varchi, nas *Duas Lições*, chega à formulação de artes do desenho:

“Ao final, cada um confessa que não apenas o fim é o mesmo, *i.é, a artificiosa imitação da natureza, mas também o principio, i. é, o desenho*”. (“*Ora ognuno confessa che non solo il fine è medesimo, cioè, um’artificiosa imitazione della natura, ma ancora il principio, cioè, il disegno*”)

Até a criação da Academia, as três eram separadas pelas corporações que haviam garantido a transmissão de técnicas e tradições artesanais ao longo dos séculos. No entanto, do ponto de vista formal, os artistas deveriam esperar o ano de 1571 para que o ofício dos pintores, que pertencia a corporação dos Medici e Speziali, e o dos escultores e arquitetos, que se referiam a corporação dos Fabricieri, fossem liberados de tais vínculos.

Na Florença de Vasari, já era explícita a idéia de que nas artes visuais a fadiga mental fosse maior do que a manual, como observamos na enquete realizada por Benedetto Varchi sobre a primazia entre as artes em 1547. Ou seja, era moeda corrente que a concepção plástica, fruto do intelecto, fosse superior ao objeto realizado mecanicamente. O sistema seletivo da Academia, que restringia seus membros aos autores de “obras de clara fama”, previa esta distinção em sua base.

O conceito principal que garantia a elaboração mental das artes visuais era o desenho. Tratava-se de uma idéia que surgia na mente do artista e precisava do aspecto mecânico, da mão, para se materializar. Formulação que seria enriquecida por Vasari na segunda edição das *Vidas*⁴⁰⁹. Tal concepção do processo criativo estabelecia um vínculo necessário do artifice com as artes liberais, dependente de um tipo de

⁴⁰⁹ Vasari enriquece a definição de “desenho” na segunda edição (Milanesi, I, 168-9) baseando-se em formulação do Borghini que citamos: *“Il disegno procede dallo Intellecto, il quale di molte cose recava un giuditio universale et è come una forma et idea della Natura, la quale nelle sue figure è regolarissima, tal che non solo ne’ corpi umani et degli alberi, ma nelle fabbriche e nelle sculture et Picture cognosce la proportioni di tutto con le parti et delle parti col tutto insieme e ne nasce di questo concetto il Disegno che è una espressione e dichiarazione del concetto che sia (si ha) nell’animo (...) Questo disegno non è altro che un padre universale dell’arte nostra et a bisogno che la mano sia atta e spedita per obbedire all’intelletto, peche è tanto quanto e’ sarà simile allui più perfetta nel disegnare o con stilo o con carbone, Penna matita o altro, facendo uomini animali alberi piante, casamenti, fabbriche o altra cosa atteso che l’intelletto le manda fuori col giuditio e la mano le esprime con lo studio dell’arte, le quali accompagnate co la diligentia luno e l’altro riducano tutto quello che si opera a perfezione. Quest disegno o disegnare di queste arti lanno chiamato gli huomini in vari modi secondo le qualità delle cose che si fanno: chi ha nominato i primi segni Profili, altri lineamenti e luno e l’altro si costumano nel primo principio di cominciare a disegnare, che sono que’ primi segni, schizzi o tochi che molte volte si cancellano quando la cosa che si fa non piace”, ASF, Borghini, Carteggio artistico, vol.II, inserto 3°, doc. n.2. in Scoti-Bertinelli, Vasari scrittore, op.cit. nota p.82-84*

conhecimento não mais limitado ao tradicionalmente transmitido nos ateliers. A nova mentalidade valorizava o artista culto ao qual era requerido um tipo de saber adquirido nas universidades. O novo artista deveria estar preparado a lidar com os mecenas cultos e refinados fossem aristocratas, papas ou príncipes.

A retórica das três artes irmãs, regidas pelo mesmo princípio, o desenho, era importante para definir a nova realidade institucional, mais ampla do que a tradicionalmente contida nas corporações profissionais. A analogia entre as três artes e as três Graças era uma imagem cara ao reverendo Borghini que chega a desenhá-las como possível emblema para a Academia⁴¹⁰. Por sugestão do Prior, as mesmas surgem em representação da Academia no alto da “Fucina di Vulcano” pintada por Vasari em 1567 para Francesco I⁴¹¹. Lá estão elas também entre os símbolos distintivos da *Accademia del Disegno* na cenografia das núpcias do príncipe Francesco com Giovanna d’Austria em 1565, na Porta dedicada às glórias de Florença⁴¹².

As Graças eram tradicionalmente representadas por três jovens nuas – como as que se veem no desenho do Prior – que, na figuração clássica, encarnavam a perfeição a qual todo homem devia tender, e as três qualidades que uma mulher deveria ter: Aglaia, o esplendor, Eufrosine, a alegria e [Talía](#), a prosperidade. Eram protegidas por Mercurio e, segundo algumas versões, Aglaia era esposa de Efebo - Vulcano na mitologia romana - o ferreiro dos deuses. Por esta razão, as Graças tinham o poder de inspirar aos artistas e poetas, assim como as musas, o dom de criar belíssimas obras de arte. A união das três, que dançavam em círculo de mãos dadas, era citada por L.B.Alberti como imagem desejável para ser representada pela pintura. Em seu livro *Da Pictura*, ao descrevê-las, o humanista dizia que esta imagem deveria ser compreendida como a

⁴¹⁰ “il padre disegno (...) há tenuto sempre queste sue figliole come le tre gratie insieme...” discurso proferido por Borghini na Academia in V.Borghini, 1912, p.13

⁴¹¹ O pequeno quadro, Óleo sobre metal 38 x 28cm, fazia parte de uma série idealizada por Borghini, está na Galleria degli Uffizi. Cfr. p.154 Neste, a figura de Vulcano tem como contraponto Pallade, numa combinação de *ars* e *ingenium*, os dois aspectos necessários à arte. (cfr.Ch.Davies, *Tre Grazie in Giorgio Vasari, Principi, Letterati...* op.cit.p.154

⁴¹² G.Conti, *O Aparato...*, 1936, op.cit

generosidade: pois uma dá, a outra recebe, a terceira devolve o benefício⁴¹³. No âmbito da Contrarreforma as três Graças se tornariam veículo de significado religioso tornando-se também imagem das três virtudes cardeais: fé, esperança e caridade⁴¹⁴.

Apesar da premissa repetida à exaustão das três artes irmãs, quando se trata de raciocinar sobre elas, a arquitetura é questão enfrentada com dificuldade, deixada de lado, ou posta em posição de *hors concours*. Na célebre Lição de Benedetto Varchi sobre a primazia entre as artes, o literato procedia com método filosófico na determinação de distinções gerais entre “natural” e “artificial”, “ciência” e “arte”, e proclamava que, por terem a mesma finalidade - a qual é deleitar -, e o mesmo princípio - o desenho -, “a escultura e a pintura são uma arte só e são consequentemente igualmente nobres uma e outra (*la scultura e la pittura siano un’arte sola e conseguentemente tanto nobile l’una quanto l’altra*)”. Ao final, Varchi faz a seguinte precisão: *Depois da medicina segue, pelo que me parece, a arquitetura, a qual tanto pela nobreza do seu fim, como pela dignidade do seu objeto, e por muitas coisas que nela se procure saber, precede todas as outras*. Varchi assumia a arquitetura como a mais nobre e mais útil, por ser a única capaz não apenas de imitar a natureza mas também de vencê-la. Em seguida, para ele, vinham a escultura e a pintura, nessa ordem.

Esta hierarquia, parece não corresponder ao prestígio efetivo desfrutado pela arquitetura entre os artistas. Apesar dos fundamentos matemáticos terem sido tradicionalmente ligados ao saber universitário, mais do que ao atelier, este aspecto abstrato, em momento de domínio absoluto da figura, parece inscrever a disciplina em

⁴¹³“...Piacerebbe ancora vedere quelle tre sorelle a quali Esiodo pose nome Egle, Eufronesia, Talia, quali si dipingevano prese fra loro, l’una l’altra per mano ridendo, con la veste scinta e ben monda; per quali volea s’intendesse la liberalità che una di queste sorelle dà, l’altra riceve, la terza rende il beneficio; quali gradi debbano in ogni perfetta liberalità essere...”, L.B. Alberti, *La peinture*, texto latino, versão italiana, trad. francesa, ed. du Seuil, Paris 2004. A descrição de Alberti parece servir à *Primavera* de Botticelli que havia sido pintada para Giovanni di Pier Francesco de’ Medici, pai de Giovanni delle Bande Nere, avô de Cosimo I.

⁴¹⁴ Para a variedade das representações no Renascimento v. Wind, *Pagan Mysteries*...p. 36; C. Dempsey, *Botticelli’s Tree of Grace*...; Para a implicação da simbologia trinitária nas “artes do desenho” na decoração da Capella di San Luca, v. D. Summers, *The visual arts and the problem of historical description*, 1982

âmbito de tipo técnico e próximo ao seu antepassado artesão⁴¹⁵. Ainda que não o teorize explicitamente, Vasari afirma que a arquitetura está a serviço das outras duas artes, quando faz o elogio de Michelangelo no Proêmio do livro, externando uma visão segundo a qual a arquitetura é receptáculo das obras de pintura e escultura⁴¹⁶.

A matemática e a geometria eram artes liberais por excelência, parte do Quadrivium, princípios de proporção e harmonia. A ligação privilegiada destas com as outras ciências, e com a arquitetura, haviam garantido status mais alto à arquitetura. No entanto, os manuais de arquitetura que estão sendo publicados naqueles anos, codificam e mastigam os fundamentos teóricos da disciplina em exemplos e casos, transformando a arquitetura em um saber prático. Esta nova realidade faz com que a arquitetura passe a ser considerada, em certos âmbitos, mais um ofício técnico do que arte.

Vincenzo Danti, escultor que pertencia à Academia Florentina e à Academia do Desenho, figura próxima ao Vasari, amigo de Benedetto Varchi, exprime este sentimento no *Trattato delle Perfette Proporzioni*, publicado em Florença em 1567. Comenta que as regras para a profissão haviam sido estabelecidas pelos autores vitruvianos tanto escolasticamente ao ponto de permitir “*nos nossos dias quase qualquer um que saiba riscar duas linhas de tornar-se arquiteto*”.

Para ele, a arquitetura “...porque compoe suas coisas por si, isto é, não imita da maneira que fazem as outras duas, parece ser de muito maior artifício e perfeição; não

⁴¹⁵ O arquiteto, urbanista e escultor Baccio Pontelli se define “*legnaiuolo fiorentino discepolo del Francione*” em sua carta de 1481 a Lorenzo de Medici. cit. in A. G. Martino – *L'architetto e la fortezza* in *Momenti di architettura*, Storia dell'arte Italiana, vol. 12, p.65

⁴¹⁶ Argumentamos a questão da arquitetura vista como arte subsidiária às artes figurativas em trabalhos anteriores já citados, E. Byington, *A arquitetura nas Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes: A Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica*, diss. Mestrado, IFCH, Unicamp, Campinas, S.P. 2004; *A arquitetura e disputa entre as artes nas “Vidas” vasarianas* in *A Fábrica do Antigo* (org. Luiz Marques), ed. Unicamp, 2008, p.113-; Especialmente, Ibidem, *A poética do espaço arquitetônico versus a predominância das artes figurativas. Contradições críticas nas Vidas de Giorgio Vasari*, p.130-149.

*hoje, que ela foi reduzida a tantas regras, ordens, medidas, que rendem facilíma sua execução. Os antigos, primeiros renovadores das belas ordens, com tão belos ornamentos e comodidade, foram aqueles que podemos dizer terem sido nisso de grandíssimo engenho e juízo, e que então, por assim serem seus executores, que a arquitetura era nobilíssima e muito artificiosa. Mas como disse, nos dias que correm quase qualquer um que saiba riscar duas linhas pode ser arquiteto, em razão das regras acima citadas*⁴¹⁷

Não obstante, ele adota a posição assumida por Varchi – posição também de Michelangelo –, formalmente compartilhada por Vasari, afirmando a superioridade da arquitetura por sua utilidade e maior nobreza:

*“...nenhuma jamais trouxe tanta utilidade, beleza e ornamento ao mundo em geral e aos homens em particular quanto as coisas que nascem da arquitetura. (...) E quem pode negar que todas as outras coisas que se fazem nas artes não sejam a esta inferiores?”*⁴¹⁸

Vasari se atém igualmente esta classificação. Mas o sentimento afim às considerações de Danti sobre a banalização da disciplina transparece em diversas passagens das *Vidas*. Estão presentes na primeira edição da *Vida de Baccio D’Agnolo*, por exemplo, quando se refere à fácil ascensão social dos artesãos por meio da arquitetura – identifica Baccio e família como entalhadores que trabalham como arquitetos –, entalhadores que se tornam arquitetos sem entender de perspectiva⁴¹⁹. Ou seja, é uma

⁴¹⁷ “*l’Architettura, perchè compone le cose da sua posta, coe non imita nella maniera che fanno l’altre due, pare che sai di molto maggior artificio e perfezione; ma non già oggi, che sotto tante regole, ordini, misure è stata ridotta, le quali rendono facilissima nelle sue esecuzioni. Quegli antichi primi ritrovatori di tanti begli ordini, con tanti begli ornamenti e comodità, furono quelli i quali si può dire che fussero in ciò di grandissimo ingegno e giudizio, e che allora essa architettura per i suoi esecutori fusse nobilissima e molto artificiosa. Ma, come ho detto, in questi tempi quasi ognuno che sappia tirare due linee può fare l’architetto, rispetto le regole di sopra dette*” V. Danti, *Trattato della perfette proporzioni*, in Barocchi, *Scritti D’Arte*, II, p.1769

⁴¹⁸ “...niuna mai ha recato tanta utilità, vaghezza e ornamento al mondo in generale et a gli uomini privatamente, quanto le cose che nascono dall’architettura. (...)E chi può negare che tutte l’altre cose che dell’arte si fanno non sieno a queste inferiori? Anzi è da credere che dall’architettura, come da loro principale obbietto, la maggior parte dell’altre abbiano preso l’esempio”, Idem, p.1769

⁴¹⁹ Milanesi, V, p.350ss.

problemática já sentida antes da externalização de Danti e do libelo de Borghini cujas idéias incidem sobre a segunda edição.

A idéia expressa e teorizada abertamente pelo lugar-tenente da Academia do Desenho no manuscrito *Una Selva di Notizie*, datável em agosto de 1564 que, como os outros textos de sua autoria, ele acaba por não publicar⁴²⁰. Neste ele, Dom Vincenzo situa a arquitetura em nível claramente inferior em relação a pintura e escultura e diz, sem meias palavras, que esta é uma habilidade técnica mais próxima às artes mecânicas do que às liberais⁴²¹.

O caráter de arte mais abstrata, mais estritamente ligada à matemática, alheia ao problema de imitação das artes figurativas a tornavam uma arte mais fácil. O fato de ser útil e de não imitar a natureza que para Varchi ainda eram sinais de superioridade da arquitetura, para Borghini não são argumentos que as enobreçam. Muito pelo contrário. O monsenhor diz que pintura e escultura são merecedoras de fama e glória “...porque o ser supérfluo e não necessário não apenas não subtrai mas acrescenta reputação e glória”⁴²²

Segundo a afirmação de Borghini na *Selva*, a arquitetura, *arte útil e necessária*” por excelência, pode ser admitida diante das outras duas na esfera das artes somente quando “além da fortaleza, firmeza e comodidade, parecia que procuravam um certo que de magnificência e de beleza, os artistas desta arte andaram pensando em enobrecê-la um pouco além de misturar um pouco de gentil ao que lhe era próprio, que na verdade era totalmente mecânico, e também ao necessário acrescentar um tanto de supérfluo”.

⁴²⁰ V.Borghini, *Una Selva di Notizie* mss. kunsthistorisches Institut di Florenz, publicado por P. Barocchi, *Scritti d'Arte*, 1970, pp. ; Idem, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, Florença, 1998, pp.

⁴²¹ A questão do status artístico da arquitetura, diretamente ligada à alteração da ordem dos artífices no frontispício das Vidas de 1568, v. E.Byington, *A arquitetura nas Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre as artes: a Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica*, Campinas, SP : [s.n.], 2004

⁴²² V.Borghini, *Una Selva di Notizie*, op.cit.p.613

A distinção entre artes belas e arte útil leva à tentação de excluir a arquitetura como disciplina exclusiva da esfera das três artes. Os arquitetos são considerados artistas somente quando são também pintores e escultores. Esta convicção não é isenta de conseqüências para a Academia do Desenho. É importante notar que, no primeiro ano de existencia, entre os 72 artistas listados no registro da Instituição, 42 eram pintores, 29 escultores, e os outros quatro não possuíam profissão identificada. Entre estes, nenhum dos membros surgia com a identificação apenas de “arquiteto”. Os pintores e escultores que desenhavam edifícios eram identificados pela profissão inicial acrescida da qualificação de arquiteto, como por exemplo, *Messer Giorgio Vasari pittore e architteto*⁴²³.

A título de demonstração de que esta dúvida conceitual preocupava os acadêmicos do desenho desde o início, há um documento de adendo ao Estatuto da Instituição, redigido no dia 1º julho de 1563, do qual são conservados três rascunhos: No capítulo VI, que versa sobre “Qual sorte de Homens devam ser aceitos na nossa Compagnia e Academia”, está escrito que:

“para esclarecer inteiramente todas as dificuldades e confusões que poderiam nascer, ordenamos, dispomos e queremos que (...) não se devam receber e aceitar se não aqueles que são escultores ou pintores (per levar via interamente tutte le difficoltà, e confusioni che nascere potessero, ordiniamo, disponiamo, e vogliamo che (...)non si debbano ricevere et accettare se non quelli che sono Scultori ò Pittori”.

Neste ponto do texto, foram deixadas seis linhas em branco “como que para serem completadas” – comenta K.E.Barzman, que examinou os três rascunhos. A estudiosa americana observou que o texto de todos os outros estatutos seguem diretamente, sem brancos nas páginas. A pesquisadora assinala ainda que no segundo dos três rascunhos do documento, a parte em branco é completada com o que segue:

⁴²³ K-E.Barzman, op.cit. p.35 e nota 68, p.288

“e também aqueles que por serem fidalgos e pessoas nobres são dotados de ciências pertencentes à Arquitetura ou à arte do desenho ou a uma destas (e coloro anchora i quali sendo gentilhomini e persone nobili sono dotati delle scienze appartenenti all’Architettura et arte del disegno ò una di queste)”⁴²⁴”

A este respeito encontramos uma reclamação esclarecedora posta por Vasari na *Vida de Parri Spinelli*, que evidencia a dificuldade de precisar as prerrogativas da profissão, facilmente usurpada por quem detinha o poder do dinheiro no canteiro de obras:

“(de cujo mosteiro) Giorgio havia feito uma maquete muito considerada que foi alterada, ou melhor, transformada a péssima forma por quem teve indignamente o governo de tamanha obra: sendo que ocorre com frequencia a certos homens, como dizer, sabidos, que são na verdade ignorantes, os quais acreditando entender se põe arrogantemente a desejarem ser arquitetos e superintendentes, estragando o mais das vezes as ordens e os projetos feitos por quem desempenha a profissão por ter estudado e praticado”

“(del quale monastero) aveva fatto Giorgio un modello molto considerato; ma è stato dopo alterato, anzi ridotto in malíssima forma, da chi ha di tanta fabbrica avuto indegnamente il governo: essendo che bene spesso si percuote in certi uomini, come si dice, saccenti, che per più sono ignoranti; i quali per parere d’intendere, si mettono arrogantemente molte volte a voler fare l’architetto e soprintendere, e guastando il più delle volte gli ordini e i modelli fatti da coloro che consumati negli studi e nella pratica del fare, architettano giudiziosamente”⁴²⁵

.

Apesar da posição avessa a inclusão dos arquitetos no mesmo plano dos pintores e escultores, defendida em tom polemico por Dom Vincenzo no opúsculo *Una Selva di Notizie*, uma coisa era a teoria, outra era a pratica. Como lugar-tenente da Academia delle Arti del Disegno, ele continua a recorrer e a celebrar a unidade das três artes, ao menos do ponto de vista retórico, nos anos seguintes. E’ o caso do já citado arco triunfal por ele programado para a Porta de Prato no âmbito das decorações para receber Giovanna d’Austria em 1565. Neste as artes eram apresentadas entre as glórias de

⁴²⁴ K-E.Brazman, op.it. Statutory Adenda of 1° july 1563, p.236

⁴²⁵ (Milanesi, II,p278)

Florença e nas indicações dadas aos escultores e pintores, Monsenhor Borghini escreve:

“as três artes, i.é. Pintura, Escultura e Arquitetura no modo como se pintam as três Graças, cada uma com seus instrumentos na mão”

(le tre arti, cioè Pittura, Scultura e Architettura nel modo che si dipingono le tre grazie, ciascuna con i suoi istrumenti in mano.)”

As três artes em correspondência às três Graças estão presentes também no discurso feito por ele no ano seguinte em setembro de 1566:

“Além do pai desenho que manteve sempre suas filhas unidíssimas e concordíssimas como as Graças, não haverá de indignar-se se entre elas haja quem queira semear escândalo e heresia e desunião”

(Oltre che il padre disegno che ha tenute sempre queste sue figliole come le gratie insieme Unitissime et concordissime, non ha egli a sdegnarse che fra loro sia chi voglia seminar scandolo eresia e sconnettere etc.)”⁴²⁶

O discurso do lugar-tenente se desenvolve à sombra do *Paragone*, sempre presente. Mas à competição habitual ele contrapõe a idéia de troca, onde os artistas se empenhariam a competir na arte que não lhes é própria a fim de adquirirem mutuamente as prerrogativas uns dos outros, resultando em formação profissional mais completa. Na ocasião acima mencionada, a preocupação de Dom Vincenzo é placar a

⁴²⁶ O Discurso, pronunciado na Academia do desenho, prossegue: “...Mas deixando de lado esta briga superflua no universal como no particular, vamos a uma que é boa e honrada se os pintores querem que a sua profissão vá adiante, façam com que o mundo os admire e se espante, etc. assim também os escultores esta seria competição útil e honrada etc. que causaria que os pintores, habituando-se a fazer relevo poderiam muito mais se ajudarem com os modelos, coisa que deu tanta força às pinturas de Michelangelo e os escultores se apropriariam melhor do desenho, coisa que deu tanta graça às esculturas de M. E são estas coisas que se deveriam tratar na Academia a qual é Academia do fazer e não raciocinar pois neste caso eu poderia dar o meu lugar ao muito honrado Baccio Valori que desta é consul’ (Oltre che il padre disegno che ha tenute sempre queste sue figliole come le gratie insieme Unitissime et concordissime, non ha egli a sdegnarse che fra loro sia chi voglia seminar scandolo eresia e sconnettere etc. Pero lasciando questa che è superflua così in universale come ne’ particolari, Vengasi a quella che è buona et onorevole, che se i pittori vogliono che loro professione vada innanzi, operino che il mondo ammiri e stupisca etc. così gli scultori. questo sì che sarebbe contesa utile et onorevole etc. che causerebbe che i pittori, avvezzandosi a far di rilievo potrebbono molto più aiutarsi con i modelli, cosa che ha dato tanta forza alle pitture di Mich.o et gli scultori si impadronirebbon più del disegno, cosa che ha dato tanto gratia alle scult. di M. Et queste sono cose che si dovrebbero trattare nella Accademia, la quale è Accademia del fare e non del ragionare altrimenti io potrei dare il luogo mio al molto honor.le Baccio Valori che n’è consolo), discurso pronunciado em alguma data posterior ao 18 de setembro de 1566, segundo anotação do próprio.

polemica entre os artistas, visando não deixá-los em ma' luz aos olhos do duque Cosimo I⁴²⁷, pois aquela era uma “*Accademia del fare e non del ragionare (Academia do fazer e não raciocinar)*”.

O zeloso lugartenente se empenha em apregoar a separação entre a esfera do fazer e a do refletir, argumentando que eles, os artistas:

*“sendo excelentes na Escultura e excelentes na Pintura quando começais a disputar deixais a vossa casa, onde sois patrões, e entraís na casa dos filósofos e dos reitores, onde nós somos patrões. perché se que’ N.N. sono eccellenti nell pittura et N.N. nella Scoltura come voi entrete a disputare, voi uscite di casa vostra, dove voi siate padroni et entrate in casa i filosofi et i Retori, dove noi siam patroni”*⁴²⁸.

A idéia da união da Pintura, Escultura e Arquitetura atingia sua máxima consagração no exemplo de Michelangelo, tanto por sua excelência nas três artes mas também pela proximidade maior que ele possuía dos poetas do que dos artesãos. Michelangelo era o presidente honorario da Academia do Desenho que adotará à sua imagem e semelhança os três círculos entrelaçados como emblema. Já na cenografia do funeral, os três círculos entrelaçados haviam sido cobertos por folhas de louro. É esta a imagem posta no frontespício dos registros da Instituição⁴²⁹.

Mesmo não convencido da unidade das três artes do desenho, Borghini era o primeiro a não dever declará-la. Abrir mão deste conceito significava abrir mão de uma forte componente retórica e enfraquecer a Academia no seu berço.

⁴²⁷ Barzman, sublinha a imagem escandalosa que tinha a discordia para o poder chamando atenção as regras de obediência previstas pelo estatuto. in The florentine Academy, 2000, op.cit.p.37-42

⁴²⁸ Carteggio artistico inedito di D. Vincenzo Borghini raccolto e ordinato dal prof Lorenzoni, ed. Seeber, Firenze 1912, vol.I, p.11

⁴²⁹ v.imagem K.E.Barzman, op.cit.p.44

Conclusão

A primeira edição de “*As Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores italianos de Cimabue aos nossos dias*”, publicadas pela primeira vez em 1550, é marcada pelas questões que animavam a Academia Florentina - a questão da historia, da língua toscana e da sua difusão - e pela “disputa entre as artes”, conforme proposta por Benedetto Varchi nas célebres “Duas Lições” em 1547. A segunda edição, em 1568, será marcada por outra academia e por outra “disputa”, i.é, a *Accademia delle Arti del Disegno* e as idéias expostas no texto *Una Selva di Notizie*, escrito pelo lugartenente da nova academia, Dom Vincenzo Borghini, rediscutindo a hierarquia entre as artes.

Para a nova Academia, fundada em 1563, e para o texto *Una Selva di Notizie* (1564), a referência e modelo eram aqueles, institucional e intelectual, da década de ‘40. Tanto a academia dos artistas, fundada pelo próprio Vasari junto com o filólogo Vincenzo Borghini, seria inspirada na Academia Florentina, conforme declarado por eles, quanto, analogamente a retomada da “disputa entre as artes” por seu lugartenente - após o imponente funeral de Michelangelo -, fazia referência à Lição de Varchi e às cartas escritas pelos artistas em resposta ao debate de quase vinte anos antes.

No trabalho apresentado procuramos situar a edição da primeira redação de “*As Vidas*” no âmbito da política cultural de Cosimo I, atuada pela Academia Florentina. Pudemos evidenciar o perfil atribuído a Academia pelo absolutismo florentino, que fez desta um órgão do estado encarregado de organizar as idéias e iniciativas culturais do Principado. Nos anos de 1546/7 a Instituição vive sua primeira reforma por meio de estatutos que visam aumentar o controle do Estado sobre a produção dos acadêmicos. Paralelamente às novas normas de funcionamento da Academia, em abril de 1547, Cosimo relança a política editorial instituindo o cargo de “Stampatore Ducale”,

“Impressor Ducal”, para o qual escolhe o flamengo Lorenzo Torrentino. O profissional que se transfere de Bolonha para Florença lhe garantia maior qualidade para as publicações e também, devido a sua atividade como exportador/importador, lhe acrescia a possibilidade de controle sobre os livros em circulação.

Depois da legitimação a passar dos pincéis à pena, obtida por Vasari entre os letrados do círculo do cardeal Farnese, em Roma, e das leituras elogiosas que acompanham seus escritos sobre os artistas, o livro das *Vidas* toma a forma final, justamente no período acima mencionado, sob o crivo dos revisores oficiais da Academia Fiorentina. A este propósito pareceu-nos oportuno caracterizar as principais correntes que conviviam dentro da Instituição na qual dominava o grupo formado pelos futuros revisores das *Vidas*, figuras que parte da crítica atual gostaria de identificar como autores da parte substancial do livro. Segundo nossas pesquisas, semelhante idéia deve ser absolutamente excluída.

Nos anos '40, primeira década de funcionamento da Academia Fiorentina, encontramos os nomes de Carlo Lenzoni, Giambattista Gelli, Pier Francesco Giambullari e Cosimo Bartoli, ou seja, os revisores das *Vidas*, ocupando os principais cargos, de cónsules e censores. Eles são os protagonistas de grupo mais próximo a Cosimo I que atuava compacto em relação às questões lingüísticas e históricas ao qual o governante, desde o início, havia entregado os programas iconográficos para as artes do novo ducado⁴³⁰.

O grupo era artífice das teses “aramaicas”, segundo as quais Florença havia sido fundada por Noé – idéias veiculadas primeiramente por Gelli na *Dell'origine di Firenze* (1542-5) dedicada ao duque -, defendidas por Pierfrancesco Giambullari em *Il Gello* (1546). Eram teses despudoradamente propagandísticas e anti-históricas, que

⁴³⁰ Desde a cenografia para o matrimônio de Cosimo e Eleonora em 1539. J.Cox-Rearick, *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles- Oxford, 1993, p.287-293

situavam o nascimento de Florença em um contexto místico de antigas fábulas desencavadas com o único intuito de afirmar uma identidade nacional para o estado Toscano que fosse anterior a Roma, cuja língua era de origem aramaica e hebraica, não latina.

Este grupo se demonstra o quanto mais distante das idéias do filólogo Vincenzo Borghini, intimo amigo de Vasari, incluído por ele entre os revisores das *Vidas*. De sua parte, Borghini não deixa de sublinhar a própria estranheza em relação aos outros revisores na correspondência com Vasari, ausente de Florença durante a impressão: “*voi mi havete appiccato a certi che io non so come io soddisfaccia loro*” / “vós me pusestes junto a certos que não sei não eu possa satisfazê-los”⁴³¹. Na correspondência entre os dois, o filólogo - que já em 1548 se dedicava a estudos que punham em paralelo a história da nobreza romana e das famílias toscanas -, se referirá ao grupo sempre como o das “baie aramee”, ou seja, o das “besteiras aramaicas”.

Tais referidos estudos sobre o panorama cultural e institucional florentino dos anos '40 nos foram úteis para melhor contextualizar a publicação da *editio princeps* e esclarecer a situação na qual se insere impressão do livro, em dois volumes, que sai da gráfica em março de 1550, pelo “Impressor Ducal” Lorenzo Torrentino, com dedicatória a Cosimo I. Evidenciam também a importância dos estudos filológicos no ambiente no qual se inseria Vasari.

O exame da história da Academia Florentina nos anos '40 foi igualmente útil para melhor situar outro personagem fundamental para as idéias de Vasari, o filósofo e historiador Benedetto Varchi, odiado pelo grupo dominante na Instituição, vítima de trama infamante por parte daqueles. Pudemos delinear a figura de Varchi que se volta na direção dos artistas, indaga sobre o problema da função das artes figurativas,

⁴³¹ Borghini-Vasari, carta do dia 17/03/1550 in *Il Carteggio di V.Borghini (1541-1552)*, op.cit.p.305

paralelamente à própria distancia do grupo mais poderoso de letrados. As célebres *Due Lezzioni* pronunciadas pelo filósofo em março de 1547 na Academia Florentina coincidem com a ocasião da exclusão dos artistas outrora membros da Instituição, em consequência das restrições impostas pelos novos estatutos. Difícil dizer se Varchi o fez de modo programático mas, ao sucesso das conferencias sobre temas da criação artística, o filósofo somou a iniciativa de um debate entre os artistas, pedindo a estes para se pronunciarem sobre o tema da “Primazia entre as artes”, abordado na segunda das “Duas Lições”. Em tal enquete, pela primeira vez, os artistas eram chamados a se exprimir sobre matéria em geral tratada pelos letrados mas que dizia respeito à própria competência profissional. As cartas de Michelangelo, Bronzino, Tribolo, Cellini, Francesco da Sangallo, Pontormo, Tasso, Vasari, ampliaram o debate e inflamaram o ambiente. A publicação destas por Benedetto Varchi, juntamente com o texto das Duas Lições, em 1550, é mais um gesto no sentido da legitimação das artes e dos artistas no debate intelectual.

Vasari colhe a novidade da situação, a importância e atualidade do debate para os seus propósitos, e abre o livro das *Vidas* expondo os argumentos que orientavam diferentemente os pintores e escultores: “*fatica di corpo, fatica di intelletto*”, e assim por diante. Na carta em resposta à enquete de Varchi, o aretino tinha argumentado como pintor. No Proêmio das Vidas, ele expõe as idéias que animavam o contraditório entre os artistas, preocupado em apresentar as razões de todos. Ao final, utilizando as categorias filosóficas do Varchi, ele chega à afirmação conciliadora de que Arquitetura, Pintura e Escultura são artes irmãs, nascidas no mesmo momento, filhas do mesmo pai que é o desenho. Ou seja, não havia uma arte superior a outra. Havia o artista maior, e era este a fazer a diferença.

Quase vinte anos depois, na ocasião da publicação da edição Giuntina, Vasari era um artista famosíssimo e rico, e a situação em Florença era outra. A geração de Tasso, Bandinelli, Cellini e outros que o haviam hostilizado tinha morrido. Junto com Borghini o

aretino formava a dupla responsável por todas as iniciativas culturais e artísticas do principado. Em 1568, com a publicação da nova edição das *Vidas*, Giorgio Vasari alcança a coroação da sua tríplice construção: historiográfica, figurativa, com a finalização do Palazzo Vecchio (1565), e institucional, com a fundação da Academia das Artes do Desenho (1563).

A importância de Vincenzo Borghini na construção vasariana é incomensurável. É difícil precisar o contorno de sua atuação seja junto a Vasari, seja nas manifestações da vida florentina onde sua figura parece onipresente nas décadas de '60 e '70, decisivo na organização da política cultural. Junto a Vasari, mais fácil de identificar tem sido o fornecimento de informações sobre fontes literárias e mais difícil determinar sua ajuda a formulação de ideias abstratas, como no caso da definição de “desenho” na edição de 1568. Sobre a ligação entre os dois, é celebre a afirmação do aretino em carta ao erudito amigo em abril de 1558:

“Non possuo nada neste mundo que me pertença se não vós, o quais sois refugio a todas as minhas exigencias... O senhor meu Deus quando me fez, vos fez nascer depois para minhas necessidades: donde venho a ser videira reta e guiada por uma aste que me faz parecer mais do que sou”.

*“Non ho nulla in questo mondo che sia mio se non voi, il quale a tutte le mie occorrentie siate refugio...Domeneddio quando fece me, fece poi nascer voi per il mio bisogno: onde io vengo a esser vite retta e guidata da un palo, che mi fa parere più che non sono”*⁴³²

Esta passagem, citada a título ilustrativo do quanto Vasari contava com o filólogo para o próprio trabalho, marca um momento onde provavelmente a parceria se torna ainda mais intensa, com o início da colaboração no programa iconológico das pinturas de Vasari. No ano seguinte o aretino substitui Cosimo Bartoli por Borghini nas “invenções” para a decoração do Palazzo Vecchio que culminará na realização do “Salone del

⁴³² Vasari-Frey, Carteggio I, op.cit. p.496

Cinquecento” com as imagens da nova versão da historia de Florença e da autoridade de Cosimo I(1563-1565).

Nas paginas da edição Giuntina, o aretino se refere diversas vezes ao amigo de maneira elogiosa. Louva sua erudição, suas dotes de colecionador e de organizador das realizações da Academia do Desenho, em especial do funeral de Michelangelo e da cenografia para as Bodas do principe herdeiro cuja descrição é incluída na segunda edição das *Vidas*. Nas duas ultimas décadas a figura do eclesiástico dominicano tem sido objeto de numerosas pesquisas que se debruçam no exame da monumental correspondência deixada por ele e da imponente documentação conservada nos arquivos florentinos. O *Spedalingo degli Innocenti* - designação do Prior do Orfanato dos Expostos, cargo que o acompanhará até o final da vida - surge atuante em quase todas as manifestações publicas do poder em Florença entre 1560 e 1580, mas os estudos ainda estão distantes de possibilitar uma nova síntese sobre a sua figura.

Particularmente a partir da fundação da Academia do Desenho em 1563, cuja idealização o ocupa desde 1561⁴³³, Borghini se consolida como figura de confiança de Cosimo I para seus projetos culturais e referencia crucial para os artistas. No inicio destas “Conclusões”, mencionamos a importancia do modelo da Academia Fiorentina para a criação da Academia do Desenho por Borghini e Vasari. Analogamente, citamos a referencia das “Duas Lições” de Varchi, objeto da discussão de Borghini no opusculo *Una Selva di Notizie*, no qual ele apresenta idéias que, nas cartas, convida o aretino a debater. Paola Barocchi, que por primeiro publicou, em 1970⁴³⁴, o manuscrito borghiniano conservado no *Kunsthistorisches Institut* de Florença, analisou a importante novidade da posição do filologo em relação à arte de Michelangelo e de Rafael. Na *Selva*, Borghini dissente da opinião de Michelangelo sobre Pintura exposta na carta ao Varchi, acompanhando o dissenso com certa perplexidade em relação a

⁴³³ K.E.Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, op.cit.p28

⁴³⁴ V.Borghini, *Una Selva di Notizie* in P.Barocchi, *Un’augurio a R.Mattioli*, op.cit.

obra do divino artista. Comparando-o a Rafael, o lugartenente da Academia acaba por dizer: “...com frequencia tantos musculos e escorços forçados e a excessiva naturalidade gera dureza e desagrado”/ “spesso i tanti muscoli e scorci forzati e la troppa naturalità genera durezza e spiacevolezza”⁴³⁵. Barocchi anota a importancia destas afirmações para as alterações feitas por Vasari na segunda edição das *Vidas*. Nesta também o aretino ao se aproximar da idéias de Baldassare Castiglione, apreciadas por Borghini, atenua perspectiva do modelo unico, segundo o qual haveria apenas uma perfeição. Uma perspectiva que o ajuda a eludir a ideia da decadencia sua propria e de seus contemporaneos.

Entretanto, no mesmo texto da *Una Selva di Notizie*, Barocchi deixou de analisar as polemicas afirmações de Borghini sobre a arquitetura, relegando as considerações sobre a posição inferior da disciplina em relação à Pintura e Escultura, às notas de texto⁴³⁶. Tal criterio, teve como resultado a ignorancia da critica posterior da parte do texto borghiniano que é hoje bastante conhecido e citado. A critica continua a citar as palavras de Vasari sobre a arquitetura no final do Proemio, “*começaremos pela arquitetura como a principal...*”, como exemplo do pensamento do aretino sobre a disciplina. Tivemos occasiao de demonstrar que tal afirmação, ecoando a classificação do Varchi nas “Duas Lições”, não corresponde às noções por ele disseminadas ao longo do texto; algumas das quais já contidas na primeira edição. Observamos, em coincidência com as ideias de Borghini, a alteração do titulo na edição Giuntina - que passou os arquitetos do primeiro ao ultimo lugar -, e a alteração de trechos significativos nas *Vidas*, ecoando a nova hierarquia entre as artes suposta no titulo. A diferente avaliação da arquitetura pelo ambiente de Vasari em meados do seculo XVI não foi vista pelos principais estudos. Mesmo os que citam a importancia de Borghini, como a monografia de Claudia Conforti sobre “Vasari arquiteto”, o frei beneditino é chamado em causa como portador de idéias opostas às expostas por ele nas paginas

⁴³⁵ V.Borghini, *Una Selva di Notizie* in P.Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*, I, Milano-Napoli, ed. Ricciardi, 1971, p. 621

⁴³⁶ V.Borghini, *Una Selva di Notizie* in P.Barocchi, *Scritti D'Arte del Cinquecento*, op. cit. Nota 2, p.612-613 e nota 1,p.666: “*chiaminsi architetti come vogliono ma è arte tutta meccanica e da metterla coll'altre meccaniche e non punto fra le liberali..*”.

da *Selva*⁴³⁷. Analogamente, monografias mais recentes sobre as *Vidas* vasarianas que citam o texto de Borghini⁴³⁸, observam a importancia critica das ideias do Prior sobre Pintura e Escultura e deixam de perceber a substancial diferença do parecer sobre arquitetura por ele defendido. Não fazem exceção os estudos sobre a Academia do Desenho que apontam para as dificuldades de incluir nos estatutos a admissao dos arquitetos que nao sejam também pintores ou escultores⁴³⁹. Nem mesmo estes atentam para as ideias expressas pelo lugar-tenente.

Ao mesmo tempo, o texto *Una Selva di Notizie*, e a correspondencia que o cerca em agosto de 1564, demonstram a estranheza de Borghini ao debate entre os artistas antes daquela data. Considerações que, a nosso ver, circunscrevem o ambito da atuação do eclesiástico na edição Torrentina das *Vidas*, superdimensionada por alguns estudos. Por outro lado, tais considerações, apontam para a proximidade de Vasari das ideias de Benedetto Varchi naqueles anos. Inclusive na posição canonica de Michelangelo, já defendida por Varchi nas “Duas Lições”. Em relação à influencia das ideias filologicas de Borghini na estruturação das *Vidas*, apontada pelo brilhante trabalho de Silvia Ginsburg, seria o caso de considerar que o frei beneditino possuia o em comum com o Varchi mestre Pier Vettori, figura decisiva para a impositação do metodo relativo aos estudos históricos tanto de um como de outro. Creio que tal proximidade de Vasari a Varchi seja um aspecto ainda pouco estudo que podera dar resultados significativos.

Sobre a proximidade de Benedetto Varchi e da sua sensibilidade em relação a escrita dos artistas e a consideração pela expressão das ideias dos mesmos, gostaria de assinalar o favor com que Vincenzo Danti era tratado pelo filosofo, nos anos em que trabalha em seu *Trattato delle Perfette Proporzioni*. Uma posição nitidamente distinta da assumida por Borghini diante dos artistas na Academia do Desenho na qual procura

⁴³⁷ C.Conforti, *Vasari Architetto, opera completa*, ed. Elekta, Milão, p.10

⁴³⁸ M.Pozzi e F.Mattioda, *Giorgio Vasari. Storico e Critico*, ed.Olschki, Florença, 2007, p.15

⁴³⁹ K.E.Barzman, *The Florentine Academy and the Early Modern State*, Cambridge University Press, U.K., 2000

demove-los da ideia de polemizar e de escrever, procurando circunscrever a reflexão sobre as artes novamente à ação dos letrados, definindo a academia dos artistas como “*accademia del fare*”:

“para que vos entendais melhor, deveis saber que em todas artes é diferente o operar e o falar ou tratar da mesma: e está muito bem na maioria das vezes que alguém que opere excelentemente: Virgilio, etc, Varrone, o grande luminar romano, jamais tocaram na enxada e falaram da agricultura divinamente, etc. Era Scipione excellentissimo capitão e Polibio doutissimo filosofo: o que um fazia divinamente, o outro escrevia. Ora, pelas palavras de muitos e por certos pequenos atos, vejo penetrar uma disputa entre vós, sobre Pintura e Escultura, ou Escultura e Pintura, que vos acalora e me faz lamentar. Porque sendo excelentes na Escultura e excelentes na Pintura quando começais a disputar deixais a vossa casa, onde sois patrões, e entraís na casa dos filósofos e dos reitores, onde nós somos patrões.”⁴⁴⁰

“Il che acciochè voi intendiate meglio: voi havete a sapere che in tutte l’arte è differentia fra l’operare in quella arte et parlare o trattare di quella: et sta molto bene et quasi il più delle volte, che uno che operi eccellentemente: Virgilio etc Varrone, quel gran lume romano: non toccorno mai zappa, et parlarono della agricultura divinamente etc. Era scipione ecc.mo cap.no et polibio dottis.mo filosofo : et l’uno facea divinamente scriveva l’altro etc. Hora io veggo per le parole di molti e per certi attucci penetra una disputa fra loro, della scoltura et pittura o pittura e scoltura et vegovi riscaldare eu mincesce di voi, perché se que’ N.N. sono eccellenti nell pittura et N.N. nella Scoltura come voi entrete a disputare, voi uscite di casa vostra, dove voi siate padroni et entrate in casa i filosofi et i Retori, dove noi siam patroni”.

O problema do julgamento por parte do “intendente” e do “não intendente” de arte é recorrente nas paginas das *Vidas* e nos tratados contemporaneos. Borghini não possui de longe a sensibilidade estetica e a liberdade criativa de Varchi. Ainda que, provavel sinal dos tempos, o historiador, filosofo e poeta, tenha se feito padre um ano antes de morrer. Mesmo assim, seria difícil imaginar o letrado que havia promovido o debate entre os artistas e dado a palavra aos escultores e pintores para que se exprimissem sobre a diferença entre as disciplinas, procurando calar-lhes novamente, vinte anos depois, apregoando a separação entre letrados e artistas mais uma vez, dizendo que este era assunto de filosofo, circunscrevendo o papel da Academia do Desenho a um fazer artistico distinto do refletir. Para o Prior dos Expostos, também lugartenente da

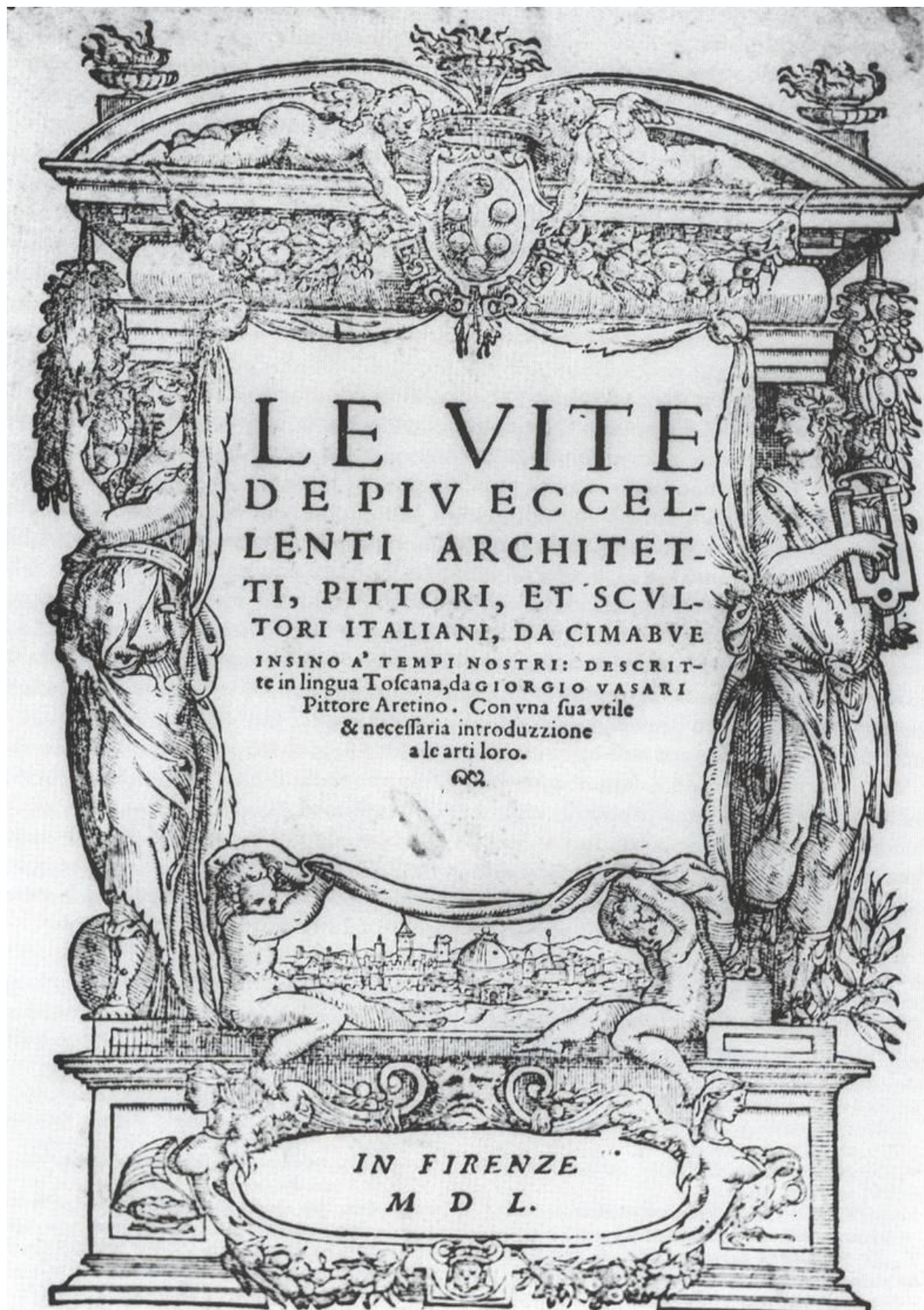
⁴⁴⁰ Carteggio artistico inedito di D. Vincenzo Borghini raccolto e ordinato dal prof Lorenzoni, ed. Seeber, Firenze 1912, vol.I, p.11

Academia do Desenho, o problema da disciplina era muito sentido e evidente a preocupação em evitar polemicas entre os artistas que pudessem chegar aos ouvidos do Duca.

A idéia da separação entre as esferas do fazer e do refletir estava presente também nas paginas da *Selva*. Além da contribuição decisiva dada por Borghini para a extensão das informações contidas na edição Giuntina, e da concepção das *Vidas* como “historia universal de toda a pintura e escultura da Italia”, parece também ser determinante seu papel na inclusão dos aspectos de cronica. Especialmente a descrição das festas e cerimoniais do principado – funeral de Michelangelo e decoração das Bodas de Francesco I com Margherita d’Austria - baseadas em programas iconologicos pensados por ele e executados pela Academia dos artistas, cujo papel era interpretado por Borghini segundo ótica marcadamente cortesã, para a maior gloria do Principado.

Ilustrações

Giorgio Vasari e a composição das Vidas: entre a Academia Florentina e a Academia do Desenho



Frontispicio *editio princeps*, 1550, ed. Lorenzo Torrentino



Alegoria das três artes do desenho, xilografia, 1550. A fama, as três artes, os artistas mortos (espécie de resumo do Proêmio e Conclusão).



Bronzino, retrato de Cosimo I de' Medici, 1544-5. Sidney, Art Gallery of New South Wales.



Bronzino, Il banchetto del faraone, 1545. Primeira da série de 20 tapeçarias com as histórias de José no Egito. A imagem da corte se superpõe à história.





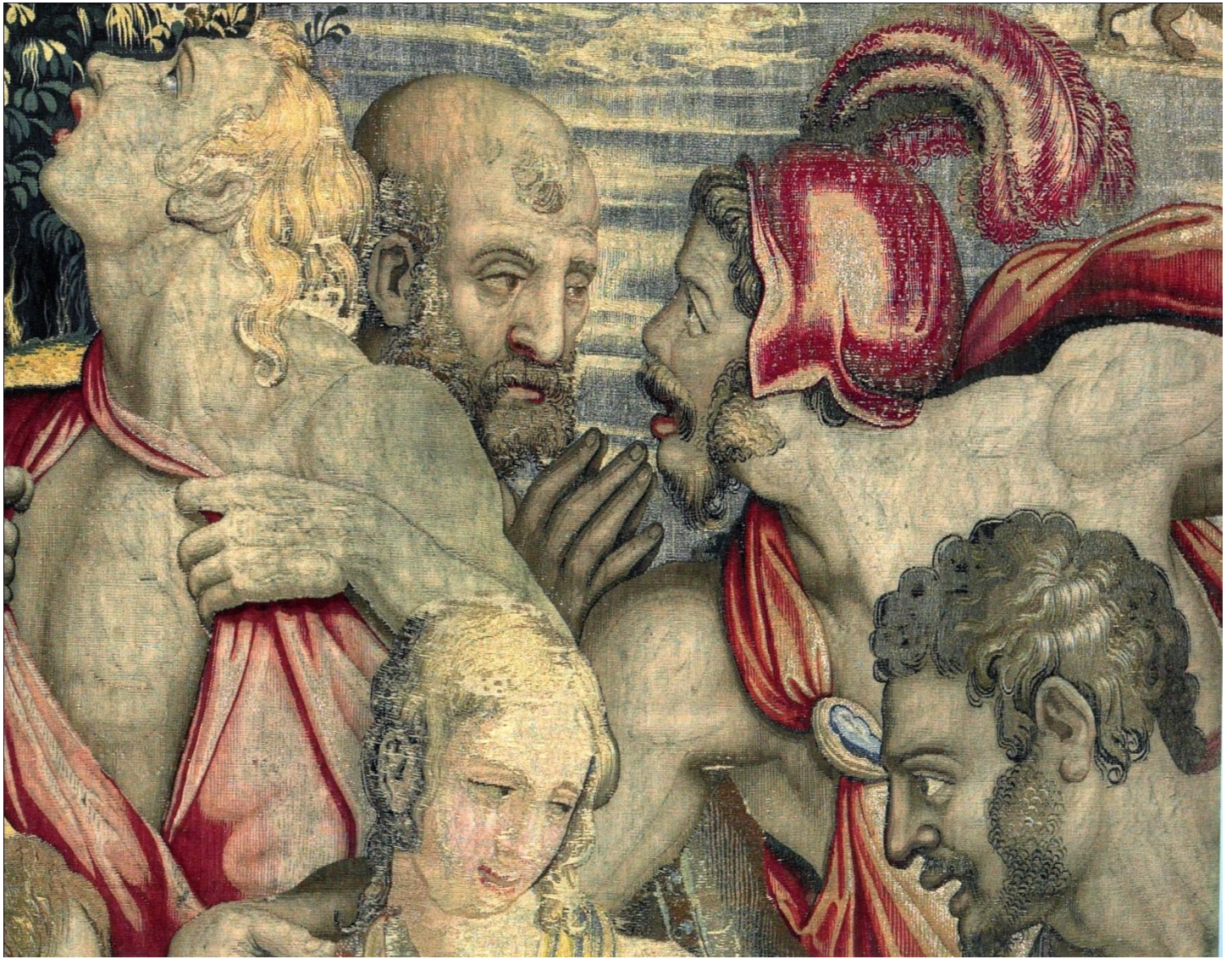
José na prisão narra seu sonho, detalhe com a imagem de Gelli que tem em mãos os versos que leu em ocasião do matrimônio de Cosimo, já com as idéias obre a origem de Firenze em descendência direta de Noé.



Bronzino, Il banchetto del Faraone, 1545, detalhe de Cosimo I com Giambullari.



Cosimo Bartoli



Bronzino (disegno e cartone), atelier di Nicholas Karcher, La coppa di Giuseppe ritrovata nel sacco di Beniamino, 1550-3, detalhe com Cosimo Bartoli



Benedetto Varchi



Ticiano, Retrato de Benedetto Varchi, 1540-3, final do período em que vivia em Veneza como preceptor dos filhos de Filippo Strozzi (1537-43).



G. Vasari, Cosimo e seus escultores, arquitetos e engenheiros, 1559-60, Sala de Cosimo, Palazzo Vecchio. Imagem liberalitas do Principe. Tasso com a maquete do Mercado Novo, Tribolo com as duas fontes. (artigo Kirwin Chandler)



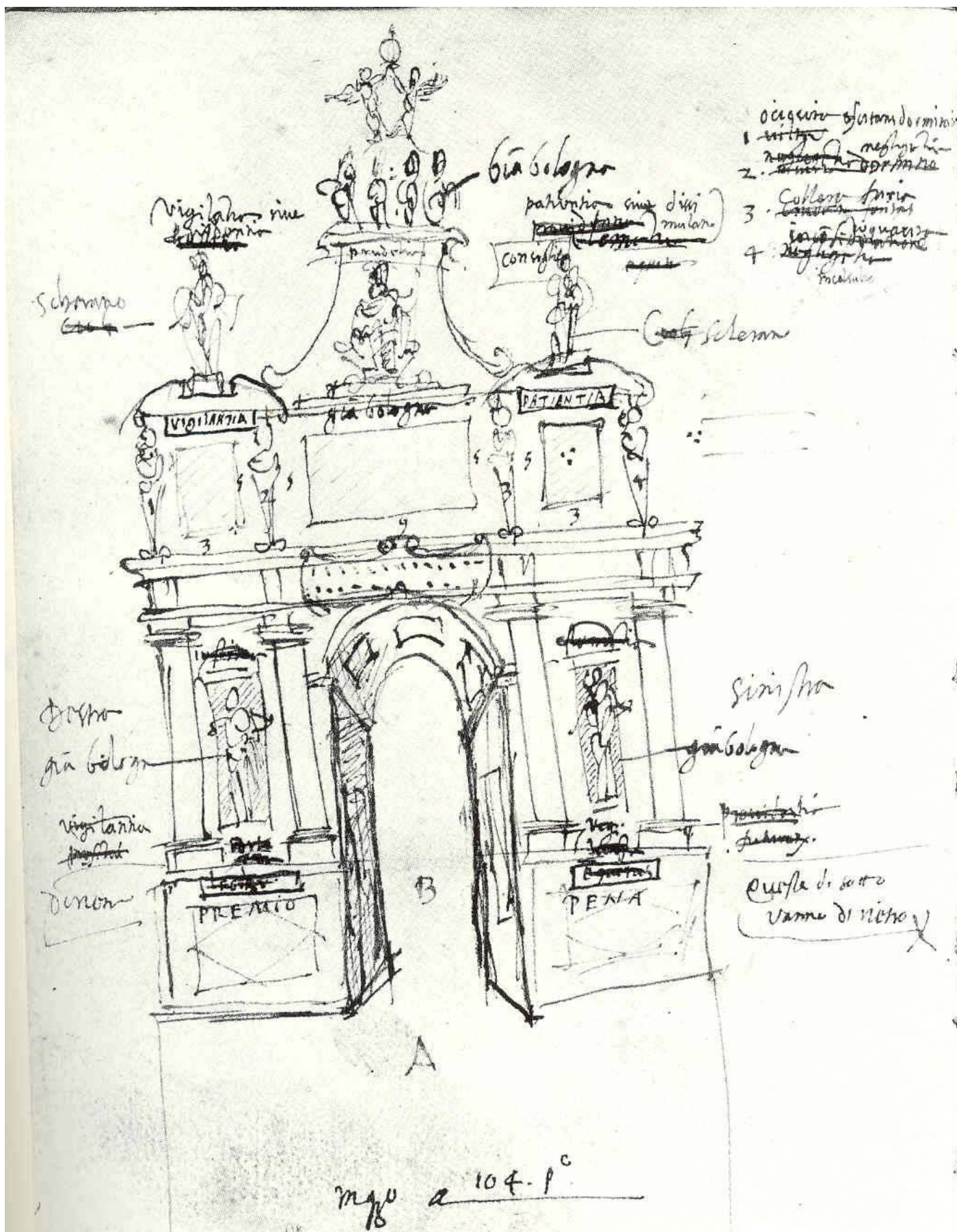
VINCENTIVS BORGHINIVS

ÆT. 

AN. LV.

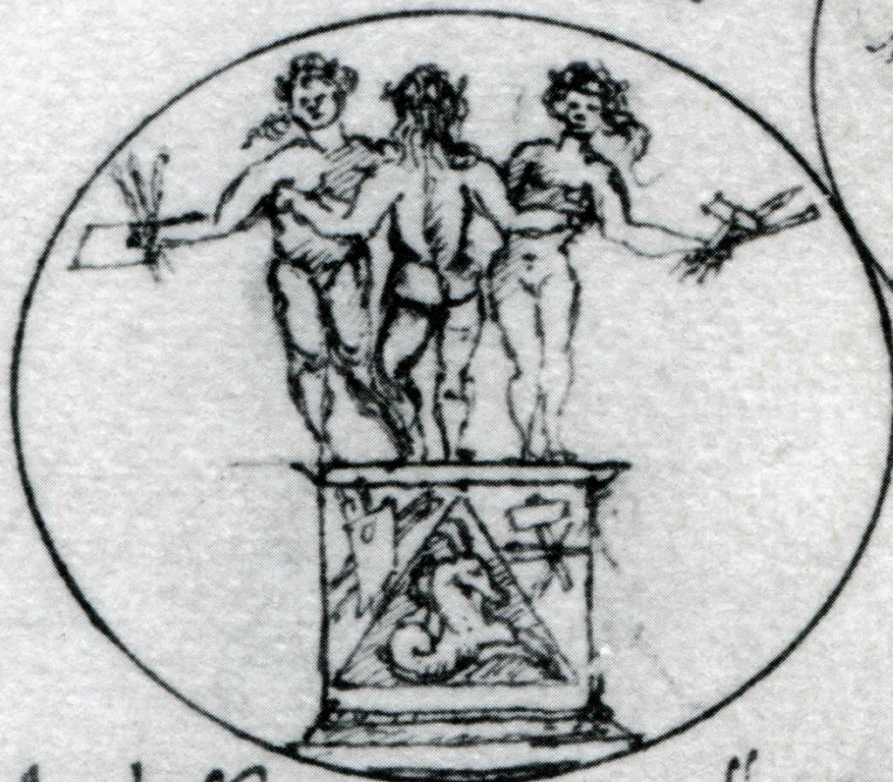
Joseph Zocchi del.

Franc. Allegrini sc.



Arco della Prudenza Civile (1565) erigido junto à Piazza della Signoria nas Bodas de Francesco e Giovanna D'Austria. Panegírico de Borghini em honra de Cosimo. No alto das virtudes, uma quadriga à antiga (Giambologna) por ter criado a ordem civica, estendendo os confins do seu "império", organizado o exercito, estabelecido a paz. 228

questo caualo di Lo. Me. Rel. 135
 par appropriato & l'industria / et
 Mercurio stimato dagli antichi
 Me. ricche Re. 2^o 8



questo di fantasia proprii & l'arti del dis-
 gno: & la pittura scult. Archi. sotto la
 persona, o come le persone che q. grupe
 fondate & la prima sala di S. Cesime

LE VITE
DE' PIV ECCELLENTI PITTORI,
SCVLTORI, E ARCHITETTORI

Scritte
DA M. GIORGIO VASARI PITTORE
ET ARCHITETTO ARETINO,
Di Nuouo dal Medesimo Riuiſte
Et Ampliate
CON I RITRATTI LORO
Et con l'aggiunta delle Vite de' viui, & de' morti
Dall'anno 1550. inſino al 1567.

Prima, e Seconda Parte.

*Con le T auole in ciaſcun volume, Delle coſe piu Notabili,
De' Ritratti, Delle vite degli Artefici, Et de i
Luoghi doue ſono l'opere loro.*



CON LICENZA E PRIVILEGIO DI N. S. PIO V. ET
DEL DVCA DI FIORENZA E SIENA.



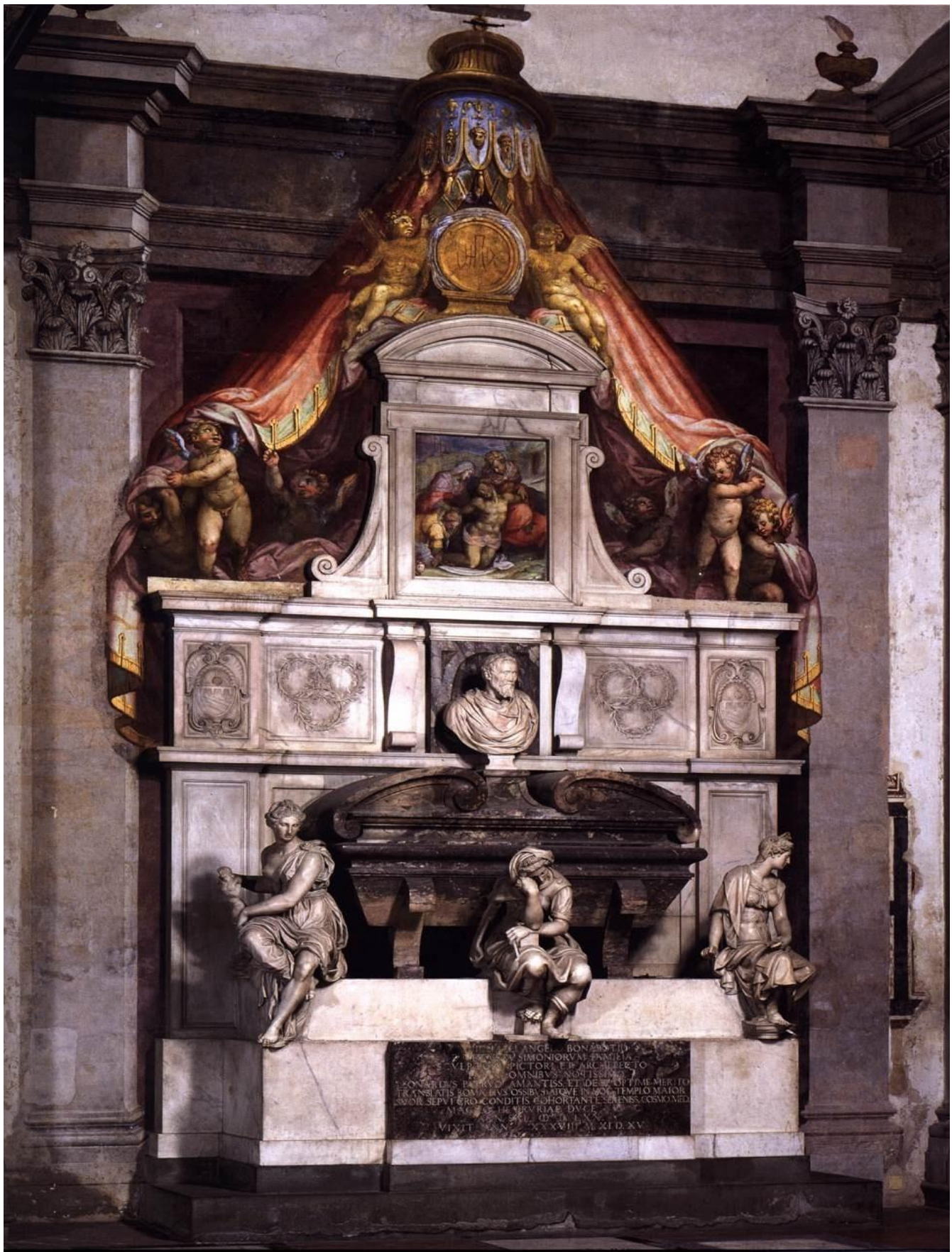
IN FIORENZA, Appreſſo i Giunti 1568.



Alegoria das três artes do desenhos, xilografia, segunda redação das Vidas, edição de 1568.
A tromba triplice como a do Juízo Final divide e unifica as três artes.



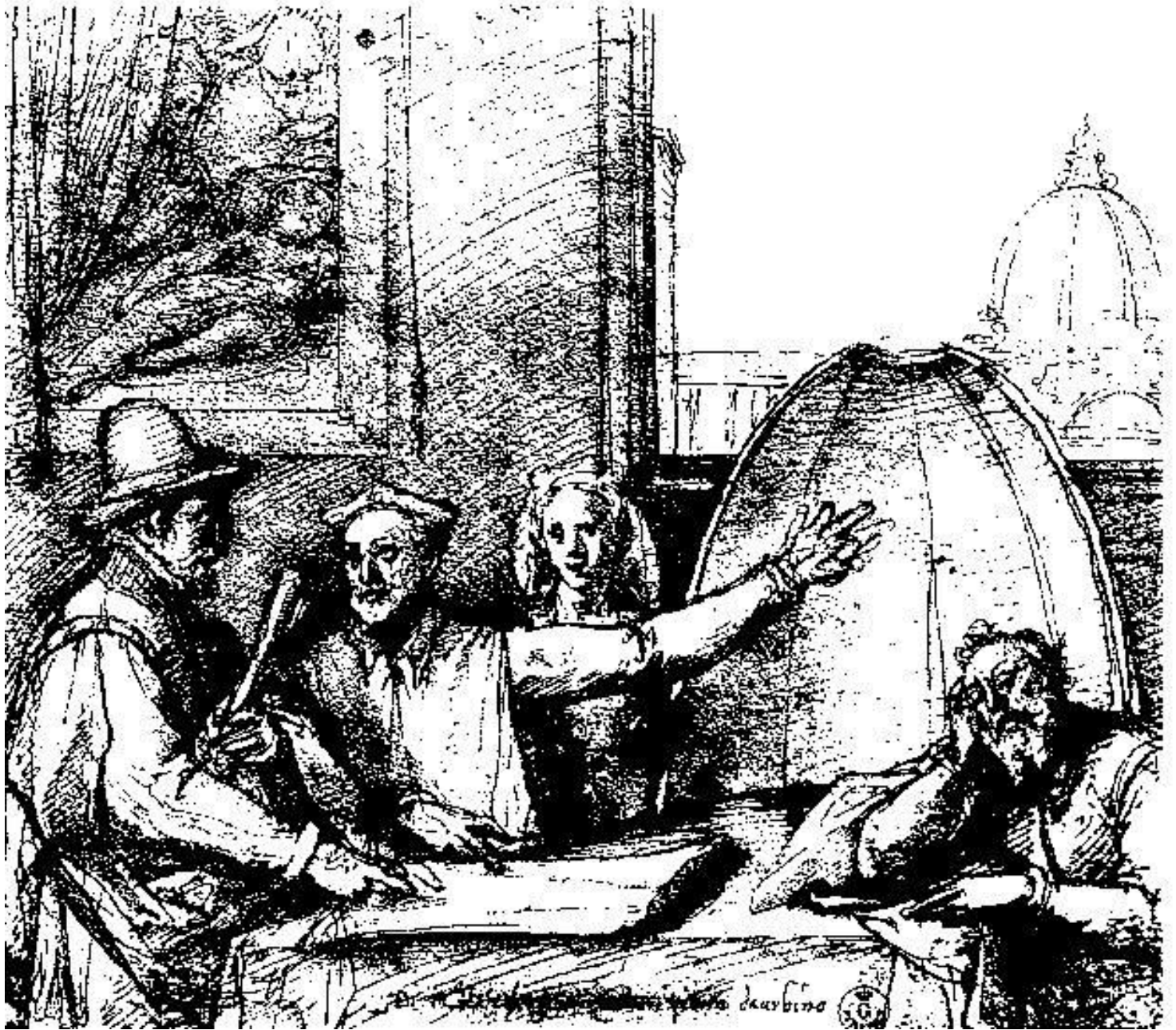
La Fucina di Vulcano, 1567, óleo s cobre, 38 x 28, Uffizi, Florença. A primeira das 5 invenções de Borghini para Francesco I, qual patrono das artes do desenho e eventual protetor da Academia. Aqui é Minerva e não Tetis que pede a Vulcano para forjar as armas. A combinação de Minerva com Vulcano havia sido explicada por Valeriano como união de *ingenium* e *ars*, intelecto e artifício.



Basilica di Santa Croce, 1564, Tomba di Michelangelo Buonarroti, projeto de Vasari e Borghini



G.Vasari, (autoritratto) San Luca dipinge la Madonna, capela dos artistas, sala do capitulo, igreja di Santissima Annunziata, 1566



F.Zuccari, Borghini explica a Zuccari o programa iconografico dos afrescos da cupola de S.M. dei Fiori ao lado de Niccolosa Bacci, depois da morte de Vasari, adormecido do outro lado da mesa. 1574

Bibliografia

Bibliografia

XV século:

1436 - Alberti, L.B., *De Pictura*, Firenze (ed.cons., *La peinture*, texto latino, versão italiana, tradução francesa, T. Golsenne e B. Prévost, ed. du Seuil, Paris, 2004)

1444-6 – Biondo Flavio, *De Roma Instaurata/ Roma Ristaurata et Italia Illustrata di Biondo da Forlì, tradotta in buona lingua volgare da Lucio Fauno*, Venezia, 1543.

1447-55 – Ghiberti, L., *Commentari*, (ed.cons. L. Bartoli, Giunti, Florença, 1998)

1450 (circa) – Alberti, L.B., *De Statua*, (ed.cons. sillabe, Livorno, 1999)

1459 - Biondo Flavio, *De Roma Triumphans/ Roma Triunfante tradotta pur hora di Lucio Fauno, in buona lingua volgare*, Veneza, 1544. (Precede una lettera dedicatoria di Michele Tramezzino a Michelangelo)

1481 – Landino C., *Proemio del Commento sopra la Commedia di Dante*, a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno, 2001

1485 - Alberti, L.B., *De re edificatoria*, Firenze (*L'Architettura*, trad. G. Orlandi, Milano, 1966, ed. cons.1989.

1460 (circa) - Manetti, A., *Operette istoriche edite ed inedite di Antonio Manetti raccolte da G. Milanesi*, Firenze, 1887)

1460 (circa) - Manetti, A., *Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, a cura di G. Milanesi, Firenze, 1927

1475 (circa) – della Francesca P., *De propectiva pingendi* (ed.org. G. Nicco Fasola, Florença, 1942)

1475- 95 (circa) di Giorgio Martini F., Francesco di Giorgio – *Trattati di architettura, Ingegneria e Arte militare*, org. Corrado Maltese, II, Milano, 1967

1490 (circa) – da Vinci Leonardo, *Libro di Pittura*, org. Carlo Pedretti, II, Giunti, Florença, 1995

XVI século:

1508 - Pacioli Luca, *De Divina Proportione*, Veneza. (ed.cons.Biblioteca Nacional, 2008)

1521 - Cesariano Cesare, *Di L. Vitruvio Pollione, De Architettura*, in *Scritti D'Arte del Cinquecento* (org. P. Barocchi) Milano - Napoli, 1971-77, III, pp. 2986-3027

1528 - Castiglione Baldassarre, *Il libro del Cortegiano*, Venezia, 1528 (ed.cons. Milano, Garzanti, 1981,2000)

1531- 45 – Borghini Vincenzo, *Ricordi di Don Vincenzo Borghini intorno alla sua vita in Opuscoli inediti o rari* a cura del prof. Lorenzoni, Firenze, Seeber,1909.

1540 - Serlio, Sebastiano, *Regole generali dell'architettura*, Venezia.

1546 - Giovio Paolo, *Elogi degli uomini illustri* /a cura di Franco Minonzio; traduzione di Andrea Guasparri e Franco Minonzio; prefazione di Michele Mari; nota alle illustrazioni di Luca Bianco, Torino, Einaudi, 2006

1548 – Pino Paolo, *Dialogo della Pittura*, ed.P.Barocchi, Trattati d'Arte del Cinquecento, Bari, 1960, p. 93-139

1549 – Doni, Anton Francesco, *Lettera a Alberto Lollio del 17-VII-1549*, Venezia, ed. P.Barocchi, *Scritti d'Arte del Cinquecento*

1549 – Doni, Anton Francesco, *Disegno*, Venezia (ed.integral anastatica, 1970)
? - Fortuna, Francesco Giovanni, *Regole generali di architettura*, M.s.MED.Pal.51, Bibl.Medicea Laurenziana Florence, sec. XVI autor padovano (ritmo archit, poesia, musica, medicina)

1547-1565 - Varchi Benedetto, *Istoria delle guerre della Repubblica Fiorentina, scritte nel tempo che la casa dei Medici si impadronì del Governo*, Leide, Pietro Vander,

1549 - Varchi, Benedetto, *Due Lezioni*, in Barocchi P., *Scritti D'Arte del Cinquecento* (ed), Milano - Napoli, 1971-77, vol.III, pp. 99-105;263- ;524-544

1549 – Varchi, Benedetto, *Due Lezioni*, in Barocchi P., Trattati d'arte del Cinquecento, 2 vols., Florença, 1960

1549 – Varchi, Benedetto *Lezione sulla maggioranza delle arti in Pittura e Scultura nel Cinquecento* (org. P. Barocchi), Livorno, 1988

1550 - Alberti, L.B., *De re edificatoria*, trad. Cosimo Bartoli, Firenze,1550 (ed.cons.Firenze,1787)

1550 – 1568 - Vasari Giorgio, *Le Vite de' più celebri pittori, scultori e architetti* (Le edizioni Torrentiniana e Giuntina a confronto, a cura di Paola Barocchi e Rossanna Bettarini, Firenze, 1966 -...)

1550 – 1568 – Vasari Giorgio, *La Vita di Michelangelo nelle redazioni 1550 e 1568 curata e commentata da P.Barocchi*, Milano- Napoli, 1962, 5.vol.

1557 – Dolce Lodovico, *L'Aretino ovvero Dialogo della Pittura*, ed.cons.1868, reeimpresao anastatica, Bolonha, 1974

1550 circa /1892 - Frey Karl, *Il codice Magliabecchiano al. XVII.17 contenuto notizia sopra l'arte degli antichi e quella dei fiorentini da Cimabue a Michelangelo scritte da anonimo fiorentino*. Berlin, G.Grote

1550 circa/ 1892 – Frey Karl, *Il Libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Berlim.

1553 - Condivi Ascanio, *Vita di Michelangelo Buonarotti*, Firenze, (org.G.Nencioni, S.P.E.S, Florença,1998)

1562 – Vignola, G., *Regole delle cinque ordini d'architettura*.

1564 – Borghini Vincenzo, *Una Selva di Notizie*, Kunsthistoriches Institut in Florenz (Max-Planck-Institut), manuscrito K 783 (16), Inv.n.r.: 60765, fasc. a, f. 16

1564 – Borghini Vincenzo, *Una Selva di Notizie* in *Un'augurio a Raffaelle Mattioli* (introdução e notas P. Barocchi), Florença, 1970.

1564 - Borghini Vincenzo, *Una Selva di Notizie*, in *Scritti D'Arte del Cinquecento* (org. P. Barocchi) Milão - Napoles, 1970-77, vol. III, pp. 610-673

1564 – Borghini Vincenzo, *Una Selva di Notizie* in *Pittura e Scultura nel Cinquecento* (org. P. Barocchi) Livorno, 1988.

1564 – Varchi Benedetto, *Esequie del divino Michelagnolo Buonarotti ou Orazione Funerale di M Benedetto Varchi fatta & recitata da Lui pubblicamente nell'esequie di Michelangelo Buonarotti in Firenze nella chiesa di San Lorenzo. Indiritta al molto Magnifico & Reverendo Monsignore Vincenzo Borghini Priore delgi Innocenti*, Florença, Giunti.

1564 – Bartoli Cosimo, *Del modo di misurare le distantie, le superficie, i corpi, le piante, le prouincie, le prospettiue, & tutte le altre cose terrene, che possono occorrere a gli huomini, secondo le uere regole d'Euclide, & de gli altri più lodati scrittori* In Venetia, per Francesco Franceschi Sanese, 1564.

1565 – Borghini Vincenzo, *Apparato per le Nozze di Ferdinando I e Giovanna D'Austria a Firenze* (ed.org. Piero Ginori Conti, 1936)

1565-80 – Varchi Benedetto, *Storia Fiorentina*, (ed. Milanese, Firenze, 1858, II)

1567 - Danti Vincenzo, *Trattato delle perfette proporzioni*, Firenze, in *Scritti d'Arte del Cinquecento* (org. P. Barocchi) Milão-Napoles, 1970-77, pp. 231-264/ pp.1563-76; 1682-90;1760-98

1568 - Cellini Benvenuto, *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, Firenze (ed.cons. a cura di G. Milanese, Firenze, 1857)

1568 - Vasari Giorgio, *Le Vite de' più celebri pittori, scultori e architetti*, Firenze, 1906, 1998, voll.IX. (ed.orig. 1875-82)

1568 - Vasari Giorgio, *Le Vite de' più celebri pittori, scultori et architettori*, (edizione critica a cura di P.della Pergola, L.Grassi, G. Previstali, A. Rossi e P.Cresci, Novara, 1963-1967)

1568 – Vasari Giorgio *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori scritte da M.Giorgio Vasari, pittore e architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste e ampliate con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite dei vivi e dei morti dall'anno 1550 3 voll.* ed. Giunti

1568 - Alberti Leon Battista, *Opuscoli Morali di L.B.Alberti gentiluomo fiorentino, tradotti e in parte corretti da Cosimo di Bartoli*, Venezia.

1569 – Spini Gherardo, *Manuale Accademico di Architettura (dedicato a S.E.I Cosimo I)* (in Cristina Acidini,in *Il Disegno Interrotto*) ed. Florença, 1980)

1570 - Varchi Benedetto, *L' Hercolano. dialogo di messer Benedetto Varchi, nel quale si ragiona generalmente delle lingue, & in particolare della toscana, e della fiorentina composto da lui sulla occasione della disputa occorsa tra'l commendator Caro, e M. Lodouico Casteluetro*, Giunti, Florença.

1570 - Palladio Andrea, *I quattro libri di Architettura*, Venezia (ed. facsimile, Milano 1945)

1570 (circa) - Bassi Martino, *Del signor Giorgio Vasari in Dispareri in materia d'Architettura et Prospettiva con di Eccellenti et famosi architetti che li risolvono*, in *Scritti d'Arte del Cinquecento* (a cura di P. Barocchi) Milano- Napoli, 1971-77, III, pp. 1799-1832

1570 (?circa) – Borghini Vincenzo, *Lettera al Molto Magnifico M.Capponi in difesa di Fiorenza*,

1570 (cerca) Borghini, V. *Discorso di V. Borghini intorno allo scrivere contro ad alcuno in Opuscoli inediti o rari di classici o approvati scrittori*, Firenze, Tomo I (ed. 1844)

1570 (cerca) Borghini V., *Lettera di V. Borghini a Lionardo Salviati sull'imitazione del Boccaccia e risposta del Salviati*, in *Opuscoli inediti o rari....*, Firenze (ed. 1844)

1570 (cerca) Borghini, V., *Lettera intorno a' manoscritti antichi* / a cura di Gino Belloni, ed. Salerno, Roma, 1995

1572 – Borghini, Vincenzo, *Prefazione all'edizione delle cento novelle antiche fatta dal Giunti*. (Libro di nouelle, et di bel parlar gentile. Nel qual si contengono Cento Nouelle altrauolta mandate fuori da messer Carlo Gualteruzzi da Fano)

1556-74 - Vasari Giorgio, *Il libro della ricordanze di Giorgio Vasari*, a cura di A. del Vita. Esemplare n.22, Arezzo, Dalla Casa Vasari, 1927.

1573 – Borghini Vincenzo, *Annotazioni e discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron*

1584 - Lomazzo, G.P., *Trattato dell'arte della Pittura, scultura e architettura*, Milano.

1584 - Serlio, S., *Tutte le opere di architetture ...*, Venezia, 1584.
(Serlio nel 1548 in Francia, occasione del matrimonio Caterina Medici a Lione. Modello archit. Italiana. Aparati modelli x Borghini-Vasari)

1584 – Borghini Vincenzo, *Discorsi di monsignore don Vincenzio Borghini. Al serenissimo Francesco Medici gran duca di Toscana. Recati à luce da' deputati per suo testamento. Con la tauola delle cose piu notabili*, Il voll., Fiorenza, Giunti, 1584-1585.

1584 – Borghini Vincenzo, *Discorsi di Vincenzo Borghini*, (ed.consult. Milão, 1808-1809, IV vols.)

1586 - Cellini, B., *Due Trattati*. Firenze.

1586 – Vasari, G. (Il giovane), *La città ideale piante, case, chiese (palazzi e villa) di Toscana e d'Italia* (ed. org. Virginia Stefanelli), Firenze

1588 – Vasari, G., *Ragionamenti del Sig. Cavalier Giorgio Vasari*, Florença, Giunti.

1557-1574 – Vasari Giorgio, *Ragionamenti di Giorgio Vasari sopra le invenzioni da lui dipinte nel in Firenze nel palazzo di loro altezze serenissime*, (ed.cons. 1832-34, G.Milanesi, Sansoni editore, 1906, vol. VIII, pp.6-225)

1588 (?) Vasari, G., *Lo Zibaldone*, Pisa, 1823

1588 Vasari, G., *Lo Zibaldone*, Il Vasari, 1935, n.3/4 ? segg, con commento di A. del Vita

1590 - Lomazzo, G.P., *Idea del tempio della Pittura*, Milão (ed.cons. Roma, 1947).

1591– Bocchi Francesco, *Le Bellezze della Città di Fiorenza*, Firenze.

1855 – Borghini Vincenzo, *Studi sulla Divina Commedia*, Firenze,

1989 - Vasari, G. *Catalogo completo dei dipinti*, a cura di Laura Corti, Firenze.

Fontes primarias:

1572 (circa) *Cinque lettere di Francesco Morandoni pittore detto Foppi a Vincenzo Borghini, Florença* (ed. 1869)

1734 - *Prose fiorentine*, IV 2 = *Raccolta di prose fiorentine. Parte Quarta. Volume secondo, contenente lettere*, Firenze, Tartini et Franchi.

1745 – *Prose fiorentine*, IV 2 = *Raccolta di prose fiorentine. Parte Quarta. Volume quarto, contenente lettere*, Firenze, Tartini et Franchi.

1839-40 – Gaye C., *Carteggio inedito di artisti d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze, Mollini, vols.III ;

1912 – *Vincenzo Borghini. Carteggio artistico inedito* (org. Prof. Lorenzoni) Florença, Seeber.

1923-41, Frey Karl, *Giorgio Vasari Der Litterarische Nachlass*, III voll. *Il carteggio di Giorgio Vasari, edito ed accompagnato di commento critico dal dott. Carlo Frey*, ed. Georg Muller, Munchen.

1941 – Frey, K., *Il Carteggio di Giorgio Vasari dal 1563 al 1565*, ed. ed.it. A. Del Vita, Roma, Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte,

1936 – Borghini Vincenzo, *L'apparato per le nozze di Francesco de' Medici e Giovanna D'Austria, nella narrazione del tempo e lettere inedite di Vincenzo Borghini e Giorgio Vasari, Illustrato con disegni originali*, ed. Principe Piero Ginori Conti, Firenze, Leo Olschki editore.

1938 – Del Vita Alessandro, *Lo Zibaldone di Giorgio Vasari*, Roma, Istituto di'archeologia e storia dell'arte, 1938.

1965 – 1983 - *Il Carteggio di Michelangelo*, edizione postuma di G. Poggi, org. P.Barocchi e R.Ristori, 5 vols., Firenze.

1993 – Fracallanci Daniela, Pellegrini Franca (org.), *Vincenzo Borghini, Carteggio 1540-1580. Censimento*. Florença, ed. Accademia della Crusca, 1993

2001 - Borghini Vincenzo, *Il Carteggio di Don Vincenzio Borghini 1541-1551*, vol.I, Firenze, ed. SPES.

XVII século

1606 – Zuccari F., *Idea*, Turim. (ed.cons. Olschki, 1961)

1612 - *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. versione on-line: Cribecu. <http://biblio.cribecu.sns.it>

1681 - Baldinucci, F., *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno...*, Firenze, 1806, SPES, 1985.

1681 - Baldinucci, F., *Notizie de'Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze, (ed.cons. org. P.Barocchi, Firenze 1974)

1684 - Perrault, C., *Les diz livres d'architecture de Vitruve*, Paris.

XVIII século

1768 - Milizia Francesco - *Vita de' più celebri architetti d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Roma.

1781 - Milizia Francesco, *Principii di architettura civile a Roma*, Milão (ed.cons. Roma, Sapere, 2000).

1781 - Milizia Francesco, *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e Mengs*, Venezia (ed.cons. org.G. Natali, Pistoia-Roma, 1944).

1787 - Milizia Francesco, *Roma delle belle arti del disegno*, Bassano.

1755 - Borghini Vincenzo, *Discorsi di Monsignore Don Vincenzo Borghini (1584)* (con annotazioni di Pietro Gaetano Viviani, Florença, Voll. I e II)

Quatremère de Quincy, A.C., *Encyclopédie methodique d'architecture*, in *Dizionario Storico dell'Architettura*, Mantova 1844, II p. 121

Sobre Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini:

1889 – Barbi Michele, *Degli studi di Vincenzo Borghini sopra la storia e la lingua di Firenze*, in Belloni, 1998, pp.191-259.

1905 - Scoti-Bertinelli Ugo, *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa, “Estratto degli annali della R. Scuola Normale di Pisa”, vol. XIX, Tipografia Successori Fratelli Nistri, 1905.

1910 – Legrenzi Antonio, *Vincenzo Borghini. Studio critico*, Udine, Tipografia Domenico del Bianco, 1910, 2 vols.

1939 - Venturi, Adolfo, *Il Vasari in Storia dell'arte Italiana*, Milão, XI, 2, pp. 385-454.

1952 - *Studi Vasariani*, Atos do Congresso Internacional pelo IV centenario da 1ª edição das *Vite* de Vasari, Firenze, 1950, org. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florença, 316 p.

1952 - Alazard J., *Quelques notes sur le sens historique de Vasari*, in *Studi Vasariani* (1950), Florença, op.cit.,pp.62-66.

1952 - Berenson Bernard, *Vasari alla luce delle recenti pubblicazioni*, in *Studi Vasariani* (1950), op.cit.pp.21-28.

1952 - Brizio Anna Maria., *La prima e la seconda edizione delle “Vite”*, in *Studi Vasariani* (1950), op.cit.pp.83-115.

1952 - Chastel André, *Vasari et la legende medicéene: l'école du jardin de Saint-Marc*, in *Studi Vasariani*(1950), op.cit. pp.159-167.

1952 - Castelfranchi Vegas, Liliana, *Il Vasari e Michelangelo architetto*, in *Studi Vasariani* (1950), op.cit. pp.73-80.

1952 - Calamandrei, Pietro, *Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benedetto Cellini*, in *Studi Vasariani* (1950), pp.

1952 - Gengaro, M L, *Il tema del “rapporto tra le arti” nella critica di Giorgio Vasari*, in *Studi Vasariani* (1950), pp. 57-61.

1952 - Labò, M., *Il Vasari critico dell'architettura*, in *Studi Vasariani* (1950), op.cit.p.67-72.

1952 - Naselli, C, *Aspetti della lingua e della cultura del Vasari*, in “*Studi Vasariani* (1950), op.cit.p.116.

1952 - Nencioni, Giovanni, *Sullo stile del Vasari scrittore*. in “*Studi Vasariani* (1950), pp.cit.p.111.

1952 - Venturi Lionello, *La critica di Giorgio Vasari*, in *Studi Vasariani* (1950), op.cit.,pp. 29- 46.

1952 - Dos Santos, Reynaldo – *um esemplaire de Vasari annoté par F. Hollanda*, in *Studi Vasariani* (1950).

1958 - Barocchi Paola, *Il valore dell'antico nella storiografia vasariana*, in *Atti del convegno "Il Mondo Antico nel Rinascimento"*, Roma, pp. 217-36.

1958 - Barocchi Paola, *Il Vasari Architetto*, in *Atti della Accademia Pontaniana*, VI (1956-57) Naples, pp. 113-136.

1958 - Barocchi Paola, *Finito e non-finito nella critica vasariana* in "Arte Antica e Moderna", 3, pp. 221-235.

1958-64 - Nencioni, Giovanni, - *Il Vasari scrittore manierista?* Atti e memorie dell'Accademia Petrarca (1958-64).

1959 - Rouchette Jean, *La Renaissance qui nous a leguée Vasari*, Paris.

1960 – Alpers Svetlana, *Ekfrasis and Aesthetic attitudes in Vasari's Lives* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII (1960), pp.190-215

1960 – Gombrich Ernst H., *Vasari's Lives e Cicero's Brutus*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 3-4, 1960, pp. 309-311

1961 - Fasolo Vincenzo, *L'architettura nell'opera dipinta del Vasari*, in *Congresso Storico dell'architettura*, Arezzo, pp.215-237.

1961 – Bettarini, Rossanna, *Premessa in Le Vite dei più eccellenti... nelle redazioni del 1550-1568*, testo I vol.I

1962 - Barocchi, Paola, *Vita di Michelangelo nelle redazioni di 1550-1568*, Milano-Napoli, ed. Ricciardi.

1963 - *Mostra di disegni dei fondatori dell'Accademia delle Arti del Disegno nel IV Centenario della fondazione*. Catalogo org. Paola Barocchi, A. Bianchini, A.Forlani, M. Fossi, Firenze. Uffizi. Gabinetto Disegni e Stampe.

1964 – Wittkower, Rudolf e Margareth, *The Divine Michelangelo: The Florentine Academy Homage on his Death in 1564, a fac-simile edition of Esequie del Divino Michelangelo Buonarroti*, London.

1966 – *Mostra di disegni vasariani. Carri trionfali e costumi per la genealogia degli Dei* (1965), (org. A.M. Petrioli Tofani) Firenze, Olschki (Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, XXII),

1967 – Pillsburg, E., *Drawing by Vasari and by Borghini for the aparato 1565* in “Master Drawings”, 5, pp.281-283

1967 – Rubinstein Nicolai, *Vasari's Painting of the “Foundation of Florence” in the Palazzo Vecchio* in Essays presented to R. Wittkower, Londres, vol.2, 64-73

1969 - *Feste e apparati medicei da Cosimo I a Cosimo II*. Catalogo a cura di A.M.Petrioli Tofani e G. Gaeta, Firenze, 1969

1970 – Barocchi, Paola, *Una Selva di Notizie di Vincenzio Borghini*, in *Un'augurio a Raffaele Mattioli*, 1970, Firenze, pp.87-172.

1971 - Borghini, Vincenzio *Scritti inediti o rari sulla lingua* (a cura di J.R.Woodhouse), Bologna.

1971 – Chandler Kirwin, W., *Vasari's Tondo of Cosimo I and his architects in the Palazzo Vecchio* in *Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz*, XV,1, pp. 104-122

1974 - *Vasari Storiografo e artista*, Atti del convegno IV centenário della morte, Arezzo.

1974 - Bettarini Rossanna, *Vasari scrittore: come la torrentiniana diventò Giuntina*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo. pp. 485-500.

1974 - De Angelis d'Ossat G., “*disegno*” e “*invenzione*” nel pensiero e nelle architetture del Vasari, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp. 773-782.

1974 - Fossi Martino, *Vasari e la basilica dell'Umiltà di Pistoia*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp.127-137.

1974 - Gambuti, Alessandro, *Teoria e Critica dell'architettura Vasariana*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp. 735-758.

1974 - Miarelli Mariani Gaetano, *La critica del Vasari e la setta sangallesc*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp. 567-585.

1974 - Mitchell B., *I mecenati dell'arte nella storiografia Vasariana*, in *Vasari Storiografo e Artista*, Arezzo, pp.469-476.

1974 - Prinz Wolfgang, *I ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e declino delle arti*, in *Vasari Storiografo e Artista*, Arezzo, pp. 857-866.

- 1974 – Ragghianti-Collobi L., *Il Libro dei Disegni del Vasari*. 2 vols. Firenze.
- 1974 – Reynolds, T., *The Accademia del Disegno in Florence*, Columbia University.
- 1974 - Zander G., *Il Vasari, gli studiosi del suo tempo e l'architettura antica*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp.333-350.
- 1974 – Wazbinsky Zygmunt – *L'idée de l'histoire dans la première e seconde édition des "Vies" de Vasari*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp.
- 1974 - Borsi Franco, *Cosimo I e Vasari*, in "Nuova Antologia", maggio, pp. 95-104.
- 1971-77 - Barocchi Paola, *Scritti D'Arte del Cinquecento (a cura di)* Milano – Napoli.
- 1975 – Goldstein, C., *Vasari and the Florentine Accademia del Disegno*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, 38 (1975), n.2, 145-152 ill.
- 1976 – Cecchi Alessandro, *Borghini, Vasari, Naldini e la "Giuditta" del 1564* in *Paragone*, n.323, XXVII, pp.100-107
- 1976 – Gambuti, Alessandro, *Per una rilettura del Vasari architetto* in *Studi e documenti di architettura*, n.6, 15-24.
- 1976 – Jack M.A., *The Accademia del Disegno in Late Renaissance Florence*, in *The Sixteenth Century Journal*, VII, 2, 1976, 3-20
- 1978 – Wazbinsky Zymunt, *La prima mostra dell'Accademia del disegno a Firenze, "Prospettiva"*, 14, pp. 47-57
- 1978 – Woodhouse John. – "Conversazione e conservazione: un aspetto del purismo linguistico di Vincenzo Borghini", in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, ed. Sergio Bertelli and Gloria Ramakus (Florence, 1978), vol. I, pp.355-9.
- 1979 - Boase T.S.R., *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton.
- 1979 - Cesarini Martinelli L., *Contributo all'epistolario di Pier Vettori (lettere a Don Vincenzo Borghini 1546-1565)*, in "Rinascimento", serie II, XIX (1979), pp.189-227
- 1979 – Riccò Laura, *Vasari scrittore: la prima edizione delle Vite*. Roma, Bulzoni.
- 1979 - Satkowski Leon Georg – *Studies on Vasari's architecture*, New-York -London.
- 1980 – Baxandall Michael, *Doing justice to Vasari*", *Times Literary Supplement* (1 february 1980),p.111
- 1980 – Borsi Franco, *L'architettura del Principe*, ed.Giunti, Firenze.

1980 - Dempsey Charles, *Some observation's on the Education of Artists in Florence and Bologna During the later 16th Century* in *The Art Bulletin*, LXII, 552-569

1980 – Scorza Rick A., *Vincenzo Borghini (1515-1580) and Medici artistic patronage*, M.Phil. thesis, University of London, Warburg Institute (1980)

1981– Scorza Rick A., *Vincenzo Borghini and "Invenzione". The Florentine Apparato of 1565* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLIV, 57-75

1981 - *Principi, Letterati e Artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Arezzo, settembre-novembre 1981, ed. Edam, Firenze.

1981 – Davis Charles, *I Capricci per pitture di Cosimo Bartoli, in Giorgio Vasari. Principi letterati e artisti*, op.cit.,p.133-5

1981 – Davis Charles, *Vasari, Bartoli e Borghini nel quartiere del Duca Cosimo, in Giorgio Vasari. Principi letterati e artisti*, op.cit.p.,150-2

1982 – Cecchi Alessandro, *"Invenzioni per quadri" di don Vincenzo Borghini* In: *Paragone. Arte*, 33.1982,383/385, p. 89-96

1982 – Davis, Margareth-Daly, *Beyond the "Primo Libro" of Vincenzo Danti's "Trattato delle Perfette Proporzioni"* in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXVI, pp.63-84

1982 - Monbeig Goguel, Catherine, *Chronique Vasarienne*, in « *Revue de l'art* », 56, p.65.

1983 – *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Pal. Vecchio : committenza e collezioni medicee, Il potere e lo spazio : la scena del Principe, Il primato del disegno* (Atas do Congresso, 1980), ed. Olschki, Firenze.

1983 – Testaverde Matteini, Anna Maria, *La biblioteca erudita do Don Vincenzo Borghini* in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 500*, Florença, I, p. 55- 69

1982 – Mendelsohn Leatrice, *Paragoni. Benedetto Varchi's "Due Lezioni" and Cinquecento art theory*, Ann Arbor/Michigan, UMI Research Press, XXV,

1983 – Cropper Elizabeth, (resenha) *Paragoni : Benedetto Varchi's "Due lezioni" and Cinquecento Art Theory / Leatrice Mendelsohn*, Ann Arbor, 1982 In *Renaissance quarterly*, 36.1983, p. 598-601

1983 – D'Alessandro, A. *Vincenzo Borghini e gli aramei* in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del 500*, I, Strumenti e veicoli della cultura, relazioni politiche ed

economiche. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 9-14 giugno, 1980) Firenze, Olschki, 1983, I, pp.133-156:139.

1984 - Barocchi, Paola, *Studi Vasariani*, Torino, Einaudi.

1985 – AAVV., *Giorgio Vasari. Tra decorazione ambientale e Storiografia Artistica* (Atos do Congresso, Arezzo, 1981).

1985 - Barzman, Karen-Edis, *The Università, Compagnia ed Accademia del Disegno*, PhD, John Hopknis University.

1985 – Davis, Charles, *Working for Vasari: Vincenzo Danti in Palazzo Vecchio in Giorgio Vasari: tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di Studi (Arezzo, 8-10 ottobre, 1981) Florença, p.205-271

1985 – Riccò, Laura, *Tipologia novellistica degli artisti vasariani*, in *Giorgio Vasari: tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di Studi (Arezzo, 8-10 ottobre, 1981) Florença, p.95

1985 - Wazbinsky, Zymunt, *Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini come maestri accademici: il caso di G.B. Naldini in Giorgio Vasari: tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Convegno di Studi (Arezzo, 8-10 ottobre, 1981) Florença, pp. 285-299

1985 – Williams, Richard, *Notes by Vincenzo Borghini in works of art in San Gimignano and Volterra a source for Vasari's lives* in *The Burlington Magazine*, n. 982, 17-21

1986 – Dempsey, Charles, *The Caracci's postille to Vasari's* in *The Art Bulletin*, LXVIII, n.1, 72-76

1987 - Scorza Rick A., *Vincenzo Borghini (1515-1580) as iconographic adviser*, Ph.D thesis, University of London, Warburg Institute (1987)

1987 - Wazbinsky Zymunt, *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Istituzione*, Firenze, Il vol.

1987 – Belting Hans, *Vasari and his legacy. The History of Art as a Process? In The End of the History of Art?*, University of Chicago Press, Chicago, p. 65-120. (ed.original alemã, 1978)

1988 – 1995 - *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, org. P.Barocchi, K.L.Bramanti, R.Ristori, 2 vols., Firenze.

1988 - Frontisi, Claude, – *Vasariana – une autoportrait inseré*, in “Revue de l'art”, 80, Autour de Vasari, numero monografico org. A. Chastel.

1988 – Sestrieri Lee, V., *Percettività critica di Giorgio Vasari in alcune "Vite"*.

1988 - Goldberg, E., *After Vasari. History, Art and Patronage in Late Medici Florence*, Princeton University Press, Princeton, 1988

1989 – Barzman, Karen-Edis, *The Florentine Accademia del Disegno: liberal education and The Renaissance artist in Accademies of art between Renaissance and Romanticism* (org. A .Boschloo)

1989 - Le Mollé Rolland, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"*, Bordeaux.

1989 – Scorza Rick, *Vincenzo Borghini and the « Impresa »*, in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 52, p.85-110

1989 - Williams Richard Joseph, *Vincenzo Borghini and Vasari's Lives*, Princeton Univ., Ann Harbour, (diss.1988)fotocopia.

1991 - Goldstein, C., *Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque*, Art Bulletin 73 (see also the responses by Leatrice Mendelsohn and Alice B. Kramer, *Vasari's Rhetoric*, Art Bulletin 74 (1992): pp. 521-2

1991 – Scorza Rick A., *A Florentine sketchbook: Architecture, Apparati and the Academia del Disegno*” Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 54,(1991), pp.172-185

1992 – Mendelsohn Leatrice, *Vasari's rhetoric*, in The art bulletin, 74.1992, p. 521

1993 – Cast David, *Reading Vasari again: history, philosophy*, in *World and Image*, IX, (1993), pp. 29-38.

1993 - Conforti Claudia, *Vasari architetto, L'opera completa*, Milano.

1993 – Satkowski Leon, *Giorgio Vasari: architect and Courtier*, Princeton, Princeton, NJ.

1994 - Barocchi Paola e Gaeta Bertelà , *Vasari Le Vite. Indice di Frequenza*, II vols., Pisa, Scuola Normale.

1994 – Corrias Paola, *Don Vincenzo Borghini e l'iconologia del potere alla corte di Cosimo I e di Francesco I de' Medici*, in Storia dell'arte, 81.1994, p. 169-181

1994 – Rubin Patricia Lee, *Vasari, Lorenzo and the Mith of Magnificence*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo* (org. Gian Carlo Carfagnini) Atti del Convegno / Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze,19, pp. 427-442

1995 - Le Mollé Rolland, *Giorgio Vasari, l'homme des Médicis*, Paris, 1996, (ed. cons. *Giorgio Vasari, L'Uomo dei Medici*, Milano, 1998).

1995 – Collaretta, Marco, *L'historien e la technique. Sur le role de l'orfèvrerie dans les Vite de Vasari*, in *Histoire de l'Histoire de l'art. De l'antiquité au XVIII siècle*, (org. E. Pommier), Paris, pp. 163-176

1995 – Fragenberg Thomas, *The art of talking about sculpture: Vasari, Borghini e Bocchi* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.58, pp. 115-131

1995 – Rubin Patricia Lee, *Giorgio Vasari, Art and History*, New-Haven, London, Yale University Press.

1995 – Scorza Rick, *Borghini and the Florentine academies In: Italian academies of the sixteenth century*, (org. D.S. Chambers and F. Quiviger), London, Warburg Institute, 1995. – (*Warburg Institute colloquia ; 1*), p. 137-163

1995 – Stapleford R., *Vasari and Boticelli*, in “Mitteilungen des Kunsthistorichem Institut in Florenz”, XXXIX, 1995, pp. 397-408

1996 – Barocchi P., *Vasari e il lessico tecnico*, in "Bollettino d'Informazione del Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali", VI, 1996, n. 2, pp. 25-36.

1996 – Carrara Eliana, *Et portai nel fanghotto gl'infrascritti libri": libri e letture di Vincenzo Borghini*, in *L'Uomo in Cielo* (org.T.Verdon) p.163-170

1996 – Cavazzini Laura, *Dipinti e sculture nelle chiese dell'Ospedale. I pittori di Don Vincenzo* in *Gli Innocenti e Firenze nei secoli. Un Ospedale, un archivio, una città*. ed. S.P.E.S., Firenze, (2005), pp.113-151

1996 - Borghini Vincenzo, *Pitture nella volta interna della cupola data da Borghini al Vasari*, in *L'uomo in cielo : il programma pittorico della cupola di Santa Maria del Fiore* (atti del simposio 18/10/1995, Firenze), org. Timothy Verdon, ed.EDB, Bologna, p.171

1996 – Aranci Gilberto, *La catechesi a Firenze al tempo della programmazione iconografica degli affreschi della cupola brunelleschiana : rilievi e confronti* / In: *L'uomo in cielo : il programma pittorico della cupola di Santa Maria del Fiore* / a cura di Timothy Verdon, ed.EDB, Bologna, p. 99-118

1996 - Sarchi Alessandra, *Di Alcune lettere inedite di Vincenzo Borghini nelle 'Special Collections' del Getty Institute*, in *Annali della Scuola Normale di Pisa*, s.IV, I, p.325-335

1997 – Marconi, S., *Spunti prospettici dal discorso di Benvenuto Cellini "Dell'architettura"* in *Scritti e immagini in onore di Corrado Maltese*,

1998 – Carrara Eliana, *Antichi e moderni in alcune note di Vincenzo Borghini*, in Studi di grammatica italiana, XVII, 1998, pp. 117-126;

1998 – Cecchi Alessandro, *Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42. Bd., H. 1 (1998), pp. 115-143

1998 - Scapecchi Piero, *Una carta riminese delle Vite del Vasari con correzioni del Giambullari. Nuove indicazioni e proposte di lettura per la torrentiniana*. "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, XLII, 1998, pp.101-114.

1998 – Shearman John, *Giorgio Vasari and the paragons of art in Vasari's Florence* (org. P.J. Jack), op.cit.pp.13-22

1999 – Belloni Gino, *Notizia di un nuovo documento per la biblioteca del Borghini* in Il filo della ragione, Studi e testimonianze per Sergio Romagnoli, Venezia, Marsilio, pp.181-207

(testemunho natrile camera Don Vincenzo no Ospedale degli Innocenti quando da sua morte)

1999 – Carrara Eliana, *Il discepolato di Vincenzo Borghini presso Piero Vettori*, apparso in Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, s. IV, IV, 1999, pp. 519-537;

1999 – Kunst Margareth A., *Vincenzo Borghini e Giorgio Vasari: two drawings for the Cappella Paolina*, in The Burlington Magazine, 141. 1999, pp. 592-597

1999 – Payne Aline, *The architectural Treatise in the Italian Renaissance: architectural invention, ornaments, and literary culture*, Cambridge.

1999 – Prinz, Wolfram, *Gli statuti dell'Accademia dell'arte de Disegno e dell'Accademia di San Luca a Roma* in *Der Maler Federico Zuccari* (org. Matthias Winner), *Romische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*) pp. 295-299

1999 – Scapecchi Pietro, *Una carta dell'esemplare riminese delle Vite del Vasari con correzioni del Giambullari*, in *Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42, 1998 (1999), pp.101-114

1999 - Zangheri Luigi, *Gli Accademici del disegno : elenco cronologico* a cura di Luigi Zangheri, Firenze, L. S. Olschki, 1999.

2000 – Barzman Karen-Edis, *The Florentine Accademy and the Early Modern State: the discipline of Disegno*, Cambridge, Cambridge University Press.

2000 – Callebat, L., *Vitruve, Alberti et le métier d'architecte*, in *Leon B. Alberti: Actes du Congrès International de Paris*, Paris, pp. 787-798

2000 - Carrara Eliana e Gregory. S., *Borghini's print purchases from Giunti*, in *Print Quarterly*, 17.2000, pp.3-17

2000 – Carrara Eliana, *Vasari e Borghini sul ritratto: gli appunti pliniani della Selva di Notizie* in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, 2000 (2001), pp.243-291

2000 – Collaretta Marco, *Vincenzo Borghini su Donatello e Michelangelo*, in *Fontes*, 2. 1999. (2000) no. 3-4, pp. 117-120

2000 – Hope Charles, *"Composition" from Cennini and Alberti to Vasari*, in *Pictorial Composition from Medieval to Modern art* (org. Paul Taylor), Warburg Institute Colloquia, 6, pp.27-44

2000 – Payne Aline, *Ut Poesis architectura: Tectonics and Poetics in Architectural Criticism circa 1570*, in *Antiquity and its interpreters* (org. A. Payne et alli), Cambridge.

2000 - Zangheri Luigi, *Gli accademici del Disegno : elenco alfabetico* / a cura di Luigi Zangheri, Firenze, Leo S. Olschki, 2000

2001 – Payne Aline, *Vasari, architecture and the origins of historicizing art*, in *RES*, Bd. 40 (2001), S.51-76

2001 – Barzman, Karen-Edis, *The Accademia del Disegno and the fellowships of discourse at the court of Cosimo I de' Medici*, in *The cultural politics of Duke Cosimo I de' Medici* / ed. by Konrad Eisenbichler. – Aldershot [u.a.] : Ashgate, 2001, p. 177-188

2001 – Barocchi Paola, *Der Wettstreit zwischen Malerei und Skulptur : Benedetto Varchi und Vincenzo Borghini* In: *Ars et scriptura : Festschrift für Rudolf Preimesberger zum 65. Geburtstag* / hrsg. von Hannah Baader, Ulrike Müller Hofstede, Kristine Patz und Nicola Suthor, Berlin : Mann, *Berliner Schriften zur Kunst*, p. 93-106

2001 – Carrara, Eliana, *Borghini e le stampe: alcune incisioni citate in opere di Vasari e della sua cerchia* in *Mercato, Patrimonio e opinione pubblica* (org.F.G.Santori), *Ricerche di Storia dell'Arte* , 73, pp. 57-64

2001 - *La Filologia classica e la corrispondenza con Pier Vettori – 1541-1552, la collaborazione alle Vite Vasariane per l'edizione Torrentiniana del 1550* (cartas em lingua italiana, D.Fracallanci e F.Pellegrini. cartas em lingua latina E.Carrara)

2002 – Barolsky Paul, *What are we reading when we read Vasari?* in *Source*, 22. 2002, no.1, pp.33-35

2002 – *Vincenzo Borghini. Filologia e Invenzione nella Firenze di Cosimo I. 1540-80*), Florença, 2002

2002 – Carrara Eliana, *Gli studi antiquari del Borghini : ipotesi per nuove ricerche*, In: Schede umanistiche, N.S. 15.2001(2002),2, p. 57-75

2002 – Fubini Leuzzi, Maria, *Le ricevute di Francesco de' Medici a Vincenzo Borghini: la contabilità separata dello Spedalingo degli Innocenti*, in Archivio Storico Italiano, 160. 592,2, pp.353-367

2002 – Montijano Garcia, J.M., *Giorgio Vasari y la formulaciòn de un vocabolario artistico*,

2002 – Salem, J., *Giorgio Vasari ou l'art de parvenir*, Paris.

2003 – Fragenberg, Thomas, *Bartoli Giambullari and the preface's to Vasari's Lives (1550)* in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 65. 2002 (2003), pp.224-258

2003 – MacGrath T.H. e Howard T., *Facing the text: author portraits in Florentine printed book, 1545-1585*, in Word & image, 19.2003, p. 74-85

2003 – Scorza, Rick, *Vasari, Borghini and Michelangelo*, in *Reactions to the Master. Michelangelo's Effects on Art and Artists in the Sixteenth Century* (org. Francis Ames-Lewis and Paul Joannides), U.K.. pp. 180-210

2003 – D'Alessandro, Alessandro, *Vincenzio Borghini tra filologia e invenzione*, In: Archivio storico italiano, 161.2003 No. 595, p. 141-144, Firenze.

2004 – Burioni, Matteo, *Die architektur: Kunst, Handwerk oder Technik*, In: Technik in der frühen Neuzeit - Schrittmacher der europäischen Moderne / Gisela Engel [Hrsg.]. – Frankfurt am Main : Klostermann, 2004.(8.2004, 3/4), p. 389-408

2004 – Ponticelli V., *Prometeo, natura e il genio sulla volta dello Stanzino di Francesco I : fonti letterarie, iconografiche e alchemiche*, In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, 46.2002(2004), p. 321-356

2004 – Scorza Rick, *Vincenzo Borghini's collection of paintings, drawings and wax models : new evidence from manuscript sources* In: Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 66.2003(2004), p. 63-122

2005 - Barriault Anne – *Reading Vasari* [et al.], University of Georgia, USA

2005 – Carrara Eliana, *Vincenzio Borghini disegnatore dall'antico* in Pegasus, 7.2005, p. 81-96

2005 - *Fra lo "spedale" e il principe : Vincenzio Borghini ; filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I / a cura di Gustavo Bertoli*; Padova, (Firenze) ; (21-22.3.2002)

- Firpo, Massimo: *Politica, religione e cultura nella Firenze cosimiana*, p. 21
- Fubini Leuzzi, Maria: *Vincenzio Borghini spedalingo degli Innocenti*, p. 37
- Mamone, Sara, *Vincenzio Borghini e gli esordi di una tradizione: le feste fiorentine del 1565 e i prodromi lionesi del 1548*, p. 65-77
- Carrara, Eliana: *Doni, Vasari, Borghini e la tecnica del mosaico*, p. 79
- Scorza, Riccardo, "Begli scudi", p. 95
- Drusi, Riccardo: *Borghini e i testi volgari antichi*, p. 125
- Sorella, Antonio: *Borghini, Bembo e Varchi*, p. 149
- Chiecchi, Giuseppe: *Borghini e la rassettatura del "Decameron"*, p. 159
- Pozzi, Mario: *Borghini e la lingua volgare*, p. 177

2005 – Simonetti Carlo Maria, *La Vita delle "Vite" Vasariane, Profilo storico delle due edizioni*, ed.Olschki, Firenze

2006 - Carrara Eliana, *Tra fonti e immagini : la polemica sul battistero fiorentino negli scritti di Don Vincenzo Borghini, Storia per parole e per immagini / Università degli Studi di Udine, org. Ugo Rozzo e Mino Gabriele, Udine : Forum, 2006. p. 193-211.*

2006 - Carrara Eliana, *Vincenzo Borghini, Lelio Torelli e l'Accademia del disegno di Firenze : alcune considerazioni* in *Annali di critica d'arte*, 2.2006, p. 545-568

2006 – Carrara Eliana, *Su alcuni disegni di Naldini presenti in un manoscritto di Vincenzio Borghini* in *Fontes*, 6.2003(2006) No. 11/12, p. 135-155

2006 – Nesi A., *Un'"invenzione" di Vincenzo Borghini e alcune pale d'altare con la "Pentecoste" : note d'iconografia e di stile* In: *Storia dell'arte*, N.S. 13/14=113/114.2006, p. 103-118

2006 - Carrara Eliana, *"Qui non si è mangiato altro che pane et messer Giorgio" : un probabile ritratto giovanile di Vincenzo Borghini di mano del Vasari* in *Iconographica*, 5.2006, p. 106-117

2006 – Mattioda Enrico, Pozzi, Mario, *Giorgio Vasari. Storico e Critico*, ed. Olschki, Firenze

2007 – Carrara Eliana, *Il ciclo pittorico vasariano nel Salone dei Cinquecento e il carteggio Mei-Borghini*, in *Testi, Immagini e Filologia nel secolo XVI, Atti delle giornate di Studio*, Pisa, Scuola Normale Superiore, (30 settembre – 1 ottobre 2004), pp317-396

2007 – Ginzburg Silvia, *Filologia e Storia dell'arte. Il ruolo di Vincenzo Borghini nella Torrentiniana*, in Testi, Immagini e Filologia nel secolo XVI, Atti delle giornate di Studio, Pisa, Scuola Normale Superiore, (30 settembre – 1 ottobre 2004), pp.147-203

2007 - Pierguidi S., *Baccio Baldini e la "mascherata della genealogia degli dei"*In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 70.2007 No. 3, p. 347-364

2007 – Barboni Valeria, *"Lo stanzino che di nuovo si fabbrica" : una rilettura del carteggio tra Giorgio Vasari, Vincenzo Borghini e Francesco de' Medici*, In: Reverse engineering : un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali / a cura di Émilie Passignat e Antonio Pinelli. – Roma : Carocci (Ricerche di storia dell'arte ; 91/92.2007), p. 155-165

2008 – Davis Charles, *Giorgio Vasari: la descrizione dell'aparato fatto nel tempio di San Giovanni di Fiorenza per lo batessimo della signora prima figliola dell'Illustrissimo et eccellentissimo S. Principe di Fioenza et Siena Don Francesco di Medici e della Serenissima Giovanna D'Austria* (Florença 1568), Fontes 6, 31 janeiro 2008

2008 - Stimato Gherarda, *Autoritratti letterari nella Firenze di Cosimo I : Bandinelli, Vasari, Cellini e Pontormo*, ed. Bononia University Press, Bologna

2008 – Burioni Matteo: *Die Renaissance der Architekten : Profession und Souveränität des Baukünstlers in Giorgio Vasaris Viten*, Berlin, Mann.

2008 – Carrara Eliana, *La nascita dell'Accademia del Disegno di Firenze : il ruolo di Borghini, Torelli e Vasari*, in *Les Académies dans l'Europe humaniste : idéaux et pratiques* (congresso 10 – 13 junho 2003, Sorbonne), Genebra, Droz, p.129-162

2009 – Cast David, *The delight of art: Giorgio Vasari and the traditions of the humanist discourse*, The Pennsylvania State Press.

2010 – Marques Luiz, *A Vida de Michelangelo Buonarroti por Giorgio Vasari. Tradução, Introdução e Comentário*. Tese de livre docência, Unicamp, março, 2010.

Geral

1876 - Burckhardt, Jacob, *L'Arte Italiana del Rinascimento*, Firenze, 1968.

1878 - Milanese, Gaetano - *Sulla storia dell'arte toscana : scritti vari*, Siena, 1878, Rist. Davaco, 1973.

1893 – Milanese, Gaetano - *Nuovi documenti per la storia dell'arte toscana dal XII al XVI secolo* / raccolti e annotati da G. Milanese, Roma, Tip. delle Scienze Matematiche e Fisiche.

1905 - Lupo Gentile M., *Studi sulla storiografia fiorentina alla Corte di Cosimo I*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", XIX, p. 2-163.

1911 - *Vita di Leon Battista Alberti di Girolamo Mancini*, Firenze, I ediz.

1924 - Panofsky Erwin, *Idea*. Berlin (ed.cons. *Idea*. Firenze, 1952, 1996).

1924 - Schlosser Julius von, *Die Kunstliteratur*, Wien. (trad.it *La letteratura Artistica*, da edição atualizada por Otto Kurz, 1935, reimpressão 1998).

1936 - Venturi Lionello, *History of Art Criticism*, New York. (trad. it., *Storia della critica d'arte*, 1945; ed. cons. Turim, 2000).

1938 – Schlosser Julius von, *Xenia* : saggi sulla storia dello stile e del linguaggio nell'arte figurativa / Tradotti da Giovanna Federici Ajroldi, Bari : Laterza, 1938.

1939 - Panofsky Erwin, *Studies in Iconology*, New York. (trad. it. *Studi di Iconologia*, Turim, 1975).

1940 - Blunt Anthony, *Artistic theory in Italy 1450- 1600*, London. (trad.it. *Le teorie artistiche in Italia*. Turim, 1966 e 2001).

1940 - Pevner Nikolaus, *Accademies of Art. Past and Present, Academias de Arte. Passado e Presente*, (trad. bras.), Companhia das Letras, Sao Paulo, 2005.

1947 – Mahon, David, *Studies in Seicento Art and Theory*, London.

1949 - Eugenio Garin (org.) *Testi inediti e rari di Cristoforo Landino e Francesco Filelfo*, (Testi e documenti a cura dell'Istituto di Studi Filosofici, Roma) Firenze, 1949

1954 – Panofsky, Erwin, *Galileo as a Critic of the Arts*, (trad.it. *Galileo critico delle arti*, ed.Cluva, Venezia, 1985.

1955 - Panofsky Erwin, *Meaning in Visual Arts*, Princeton (ed.cons. *Significado nas artes visuais*, São Paulo, 1979).

1955 – Albertini Rudolf von, *Firenze dalla repubblica al principato*, ed. Einaudi, Turim (1995).

1956 – Camesasca Ettore, *Raffaello, scritti letterari*, Milano.

1957 – Camesasca Ettore, *Aretino, lettere sull'arte*, 3 vols

1959 - Battisti, Eugenio, *L'Antirinascimento*, Turim.

1960 - Battisti Eugenio, *Rinascimento e Barocco*, Turim.

1960 – Panofsky Erwin, *Renaissance and Renascences in Western Art*, Almquist & Wiksell/Gebers Forlag AB, Stockholm (ed. ital. 1971 E., *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milão.)

1961 - Clements R.L., *Michelangelo's theory on arts*, New York. Trad.it. Eugenio Battisti, *Le idee sull'arte*, in Michelangelo, ed.Saggiatore, 1964.

1961-3 - Grassi Luigi, *Nota intorno ai concetti di antico e antimoderno nella letteratura artistica*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma, vol.III, p. 441-447.

1962 - Barocchi Paola, *Trattati d'arte del '500 fra Manierismo e Controriforma*, (a cura di) Bari.

1962 - Wittkower Rudolf, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London. (ed. cons. *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Turim, 1994).

1963 – Shearman John, *Maniera as an aesthetic ideal* in *The Renaissance and Mannerism: Studies in the Western Art. Acts of the XXth International Congress of the History of Art*, Princeton University Press, (Princeton, N.J. 1963), II, pp.203-12

1963 - Wittkower, Rudolf e Margareth, *Born under Saturn*, London. (trad.it. *Natti sotto Saturno*, Turim, 1996).

1964 – Lotz Wolfgang, *Mannerist Architecture In The Renaissance and Mannerism: Studies in Western Art, Acts of the Twentieth International Congress os History of Art*, vol.2, Princeton University Press, 1964, pp.239-46

1964 - Wittkower, Rudolf e Margareth, *The divine Michelangelo*, London.

1964 - Hauser Arnold, *Der Manierismus*, Munchen. (trad.it. *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, 1965, Turim).

1965 - Grassi Luigi, *Medioevo, Rinascimento Manierismo Barocco* –

1965 – Marrara Danilo, *L'Università di Pisa come Università statale del Granducato mediceo*, Milano, Giuffré, 1965.

1966 - Tafuri Manfredo, *L'architettura del manierismo nel cinquecento europeo*, Roma, 350 p.

1967 - Berti Luciano, *L'Architettura Manierista a Firenze e in Toscana*, in “Bollettino del Centro Internazionale Studi di Architettura A. Palladio”, IX, pp.211-218.

1967 - Brizio Anna Maria, *Manierismo: Rinascimento*, in "Bollettino del Centro Internazionale Studi di Architettura A. Palladio", IX, pp.219-226.

1967 – Shearman John, *Mannerism*,

1967 - Redig de Campos, Dioclecio, *I Palazzi Vaticani*, Bologna.

1967 – Simoncini Giorgio, - *Architettura e architetti nella cultura del Rinascimento*, Bolonha, Il Mulino.

1967 – Tafuri Manfredo, *L'idea dell'architettura nella letteratura del Manierismo*, in "Bollettino del Centro Internazionale Studi di Architettura A Palladio", IX (1967), pp. ?.

1967 – AAVV., *Essays presented to Rudolf Wittkower to his 65th birthday*, Londres.

1969 - Bruschi Arnaldo, *Bramante Architetto*, Bari.

1969 – Tafuri Manfredo, *l'Architettura dell'Umanesimo*, Bari.

1970 - *Bramante tra Umanesimo e Manierismo*, catálogo della mostra storico-critica, Venezia - Roma.

1971 – Baxandall Michael, *Giotto and the orators*, Oxford, (trad.it.cons. *Giotto e gli Umanisti*, Milano, 1994)

1971 – Calamandrei Pietro, *Scritti inediti celliniani* (org. Carlo Condie) Firenze.

1971 - Murray Peter, *Architettura Rinascimento*. Milão (ed.cons.2002)

1971 - Pirotti Umberto, *Benedetto Varchi e la cultura del suo tempo*, Firenze.

1973 - Bruschi Arnaldo, *Bramante*, London. Bari, 1985, 1998.
Torino.

1973 - Plaisance Michel, *Une première affirmation de la politique culturelle de Cosme Ier: la transformation de l'Académie des "Humidi" en Académie Florentine (1540-42)* in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (première série), Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, p.361-438

1974 - Plaisance Michel, *Culture et politique à Florence de 1542 à 1551 : Lasca et les Humidi aux prises avec l'Académie Florentine*, in *Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance* (deuxième série), Université de la Sorbonne Nouvelle, Centre Censier, Paris, pp.123-235

1974 – Plaisance Michel, *La politique culturelle di Come ler e les fetes annuelles a Florence de 1541 a 1550*, in Jean Jacquot et Elie Konigson, ed. *Les fetes de la Renaissance*, III, Paris, CNRS, 1974, pp.133-152

1974 – Baxandall Michael, “*Alberti and Cristoforo Landino: The practical Cisticism of Painting*” in *Convegno Internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti (Roma-Matova-Firenze 25-29 aprile 1972)*, Accademia Nazionale dei Lincei (Rome, 1974), pp.143-54

1974 - Borsi Franco, *Firenze del Cinquecento*, Roma.

1974 - *Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi* (Milano, Urbino e Roma, 1970) Roma.

1975 – Tafuri Manfredo, *Michelangelo Architetto*, in *Civiltà delle Macchine*, XXIII (1975), n.36-49,

1976 – Diaz Furio, *Il Graducato di Toscana: I Medici*, (Storia dell'Italia XIII) Turim, 1976, pp.219-25

1977 - Lotz Wolfgang, *L'Architettura del Rinascimento*, Massachuttes (ed.cons. a cura di Massimo Bulgarelli, Milão, 1989).

1978 – Wittkower Rudolf, *The changing concept of proportion ...in Visual (The)Arts today* (Ann Arbour, London) 203-219

1978 - *Scritti Rinascimentali di architettura. Luca Pacioli, Francesco Colonna, Leonardo Da Vinci...*, org. A. Bruschi, Milão.

1978 – Alberici, C., *L'incisione Prevedari*, Milão.

1978 – De Maio Romeo, *Michelangelo e la Controriforma*, ed. Sansoni, Florença (ed.cons. 1990)

1979 - Angiolini, F. e Malanina, P. *Problemmi della Mobiltà sociale a Firenze fra la metà de' 500 e primi decenni del 600*, in “*Società e Storia*”, 4, pp.17-47.

1980 – Davis, Margareth Daly, *La galleria di sculture antiche di Cosimo I a Palazzo Pitti. Le arti del Principato Mediceo*, Florença.

1980 – AAVV., *Il Disegno Interrotto. Trattati Medicei d'architettura*, Florença, vol. 2

1980 – D'Alessandro Alessandro, *Note intorno a “Ragionamenti Accademici” di Cosimo Bartoli (1503-1572)* in *Annali dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Firenze*, II, Firenze Leo Olschki, p.53-109

1980 – D'Alessandro Alessandro, *Il 'Gello' del Giambullari. Mito e ideologia nel Principato di Cosimo I*, in *La Nascita della Toscana*, convegno di studi per il IV centenario della morte di Cosimo I (1974), ed.Olschki, Firenze, pp.73-104

1980 – Spini, G., *Architettura e politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze. In *La nascita della Toscana. Dal convegno di studi per il IV centenario della morte di Cosimo I*, (1974) a cura di M. Tarassi, intr. G.Spini, Firenze, Olschki

1980 – *La nascita della Toscana. Dal convegno di studi per il IV centenario della morte di Cosimo I*, a cura di M. Tarassi, intr. G.Spini, Firenze, ed.Olschki

1980 - Spini Giorgio, Giorgio Spini, *Arquitetura e Politica da Cosimo I a Ferdinando I*, Firenze.

1980 - Rossi Sergio – *Dalla botteghe all'accademia. Realtà sociale e teorie artistiche nella firenze dal XIV al XVI secolo*. Feltrinelli, Milano.

1981 – Summer David, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton Univ. Press.

1981 - Pinelli Antonio, *La maniera. Definizione di campo e modelli di lettura. I. La stagione dello Sperimentalismo e della disarmonia. II. La grande Maniera. p.121(I. "Maniera" in Vasari; Ut Pictor poeta In Cinquecento e Seicento, Storia dell'Arte Italiana, ed.Einaudi*

1982 – Greene Thomas M., *The light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. London.

1983 – Olivato Puppi, L., *Cosimo Bartoli, un intellettuale mediceo nella Serenissima in Firenze e la Toscana dei Medici*, III, pp. 739-750

1983 – Bryce Judith, *Cosimo Bartoli (1503-1572) the career of a Florentine Polymath*, Genève, Droz. (pp.131-144, Giuntina e pp. 51-55, Torrentiniana)

1984 – Argan, Giulio Carlo, *Classico e Anticlassico. Il Rinascimento da Michelangelo a Bruegel*, Milão, 1984.

1984 - Frommel Christof Luitpold, *Raffaello architetto*, Milão.

1984 - Hollingsworth Mary, *The architects in XVth century Florence*, in "Art History", VII, 4, pp. 385-410.

1984 – Westfall, C.W., *L'invenzione della città: la strategia urbana di Nicolò V e Alberti nel '400*. Roma.

1985 – Gombrich Ernst H, *Arte e Progresso. Storia e influenza di una idea*, Bari-Laterza.

1985 - Grassi Luigi, *Teorici e Storia della Critica D'Arte*, Roma.

1985 - Thoenes, C e Gunter H., *Gli ordini Architettonici: rinascita o invenzione?* in *Roma e l'antico nell'arte del cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, pp 261-310.

1986 - Pagliara Pier Nicola, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, a cura di S. Settis, Torino, pp. 38-66.

1987 - Tafuri Manfredo, *La norma e il programa: il Vitruvio di Daniele Barbaro*, in *Vitruvio, i dieci libri d'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro, 1567*, ed. a cura di M. Morresi, Milano, pp. XVIII, XIX.

1988 – Chastel André, *L'artista*, in *L'uomo del Rinascimento*, org. Garin E., Bari.

1988 - Onians John, *Bearers of Meaning. The classical orders in antiquity, the middle ages and the Renaissance*, Cambridge.

1988 – Rossi Sergio, *Dalle botteghe alle Accademie: realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal secolo XIV al XVI*, Milano, Feltrinelli.

1989 - Frommel Christof-Luitpold, *Serlio e la scuola romana*, in *Sebastiano Serlio, atti del seminario*, Vicenza 1987, a cura de C. Thoenes, Milão, p.41-42.

1990 – Argan C.G. e Contardi B., *Michelangelo Architetto*, Elekta, Milano, ed. cons.2007

1990 – Plaisance Michel, *Leçons publiques et privées de la Académie Florentine (1541-1552)* in *Les Commentaires et la naissance de la critique littéraire*, actes du colloque, Paris, mai, 1988, org. G.Mathieu-Castellani et M. Plaisance, ed. Aux amateurs de Livres, Paris

1992 - Tafuri Manfredo, *La ricerca del Rinascimento*, Torino.

1993 - Cox-Rearick, J., *Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles- Oxford, 1993

1994 – Lucke, Hans-Karl, *Alberti, Vitruvio, Cicerone* In *Leon Battista Alberti*, cat.expo. org. J. Rykwert e Anne Engel, Milao, pp. 70-95

1994 – *Rinascimento da Brunelleschi e Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, (org. H.Millon e V.Magnano Lampugnani) Milão.

1995 - *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)* (org. L.C. Frommel) Turim.

- 1996 - Borsi Franco, *Leon Battista Alberti. L'Opera Completa*, Milão.
- 1997 – Federico Zuccari: *Le idee, gli scritti: atti del convegno*, Milano, 1997
- 1998 – Carpo Mario, *L'architettura dell'età della stampa*, ed. Jaca Book, Milano
- 1998 - De Mambro Santos Ricardo, *Viatico Viennese*, Roma.
- 1998 – Kanerva Liisa, Defining the architect in 15th century Italy. Exemplary architects in L.B. Alberti's *De Re edificatoria*, The Finnish academy of sciences and letters, Helsinki.
- 1998 - Thoenes Christoph, *Sostegno e adornamento: saggi sull'architettura del Rinascimento*, Roma.
- 1999 – Bruschi Arnaldo, *Oltre il Rinascimento. Architettura, città, territorio nel secondo cinquecento*, Milano, Jaca book.
- 1999 – Giovio Paolo, *Paolo Giovio. Scritti d'arte : lessico ed ecfrasi*, org. Sonia Maffei, Pisa, 1999.
- 1999 – Payne Aline., *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*, Cambridge.
- 2000 – Payne Aline, *Architects and Academies: Architectural Theories of Imitation and the literate debate on language and style in Architecture and Language Constructing Identity*, Cambridge, org. Clarke Gerogia and Crossley Paul.
- 2000 – Payne Aline, *Ut poiesis architectura: tectonics and poetics in architectura criticism circa 1570* in *Antiquity and its interpreters*, org. A. Payne, Ann Kuttner, Rebekah Smick, Cambridge, 145-158
- 2000 – Grafton Anthony - *Leon Battista Alberti. Master builder in Italian Renaissance*, New York (ed. cons. trad. it. Milão, 2003)
- 2001 - Bencivenni Mario, *Il disegno e la formazione degli architetti fiorentini fra '500 e '600 : il ruolo dell'Accademia delle Arti del Disegno*, In: *Disegno - rysunek u źródeł sztuki nowożytnej : materiały sesji naukowej w Toruniu 26 - 27 X 2000 / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu. Pod red. Tadeusza J. Żuchowskiego. – Toruń, 2001, p. 149-159*
- 2001 - De Mambro Santos, Ricardo - *Opera al bivio*, Roma.
- 2001 – Maffei Sonia, *L'ecfrasi gioviana tra generi e "imitatio"* in: *Dell'antiquaria e dei suoi metodi / a cura di Elena Vaiani*, Pisa, Scuola Normale Superiore.

2002 – Ackerman, James, *Origins, Imitation, Conventions*. Massachussets (ed. cons. *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano, 2003)

2002 – Adorni B., Frommel L., Thoenes, Tuttle R., *Jacopo Barozzi da Vignola. La vita e le opere*, Milano.

2002 - Grafton Anthony, *Rezension von: Defining the architect in fifteenth-century Italy : exemplary architects in L. B. Alberti's De re aedificatoria* / Liisa Kanerva. in: Journal of the Society of Architectural Historians, 61.2002, p. 402-404

2002 - De Mambro Santos, Ricardo, *Roma Fiamminga*, Roma.

2002 - Forcellino Antonio, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino.

2002 - Goffen, Rona, *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, London.

2002 - Lotz Wolfgang, *Arquitettura in Italia 1500-1600*, Milano. (Ed. ori. ingles,1995) reação à ideia de Manierismo com um todo:1º fase Bramante apropriação vocabulário e desenvolvimento canone, período de liberdade e experimentação até 1540; volta preocupação canone.

2003 – Oeschlin, Werner, *L'architettura come scienza speculativa, in Vincenzo Scamozzi (1548-1616), Architettura e Scienza* (cat.expo. Vicenza).

2004 - Plaisance Michel - *L'Accademia e il suo principe : cultura e politica a Firenze al tempo di Cosimo I e di Francesco de' Medici = L'Académie et le prince : culture e politique à Florence au temps de Côme Ier e François de Médicis*, ed. Vecchiarelli, Manziana (Roma)

2005 – Burns Howard, *Leon Battista Alberti a Roma* in *La Roma di Leon Battista Alberti: Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, (cat. Expo.,Roma, 24 junho-16 outubro 2006), Skira, Milao.

2005 – Fiore Francesco Paolo, *Leon Battista Alberti e Roma* in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, op.cit. pp. 20-31

2005 – Fiore Francesco Paolo, *Leon Battista Alberti, umanista e architetto* in *La Roma di Leon Battista Alberti...op.cit.* pp.284-301

2005 – Nesselrath Arnold, *Disegnare Roma* in *La Roma di Leon Battista Alberti...*Milao, op.cit., pp.45-55

2005 – *La Roma di Leon Battista Alberti: Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento* (org.F.P.Fiore, cat. expo., Roma, 24 junho-16 outubro 2006), ed.Skira, Milao.

2005 – Villa A., *Il testamento di Leon Battista Aberti: il manoscritto Statuti MSS 87 della Biblioteca del Senato della Repubblica* in Leon Battista Alberti (org. E.Bentivoglio), ed. Gangemi, Roma.

2006 – Borsi Stefano, *Il testamento di Leon Battista Alberti* in Nuova Antologia, 596=141.2006, n°.2237, pp174-186

2006 – Boschetto Luca, *Edizione critica della Vita di Nicolò V di Gianozzo Manetti*

2006 - Kanerva Liisa, *Between science and drawings : Renaissance architects on Vitruvius's educational ideas*, Helsinki : Finnish Academy of Science and Letters.

2007 – Payne Aline, *Alberti and the origins of Paragone between architecture and the figural arts*, in *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria*, a cura di Arturo Calzona... [et al.], Firenze.

2007 - *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del De re aedificatoria : atti dei Convegni internazionali del Comitato nazionale 6. centenario della nascita di Leon Battista Alberti* : Mantova, 17-19 ottobre 2002, Mantova 23-25 ottobre 2003 / a cura di Arturo Calzona... [et al.]

2007 - Marco Collareta, *B. Varchi e le arti figurative*, in *Benedetto Varchi (1503-1565): atti del convegno*, Firenze (2003), org. Vanni Bramante, ed. Storia e Letteratura, Roma, p. 173;

2007 - Fubini Leuzzi, *Le orazioni funebri di Benedetto Varchi nella loro cornice storica, politica, letteraria*, in *Benedetto Varchi (1503-1565): atti del convegno*, Firenze (2003), org. Vanni Bramante, ed. Storia e Letteratura, Roma, p. 185

2008 – Vincenzo Danti. *I grandi Bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, a cura di C. Davis e B.P.Strozzi, ed.Giunti, Firenze.

2008 – Plaisance Michel, *Festa, teatro e politica nella Firenze del Rinascimento*, Lucca, ed. M. Pacini Fazzi

2008 – Beltramini Guido, *Palladio privato*, Venezia.

2009 – *Michelangelo Architetto a Roma*, (cat.expo. out.2009-fev.2010), ed. Silvana Editoriale, Milano.

2010 – Dolcini Loretta, *Le Storie di Giuseppe. Uno studio iconologico in Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino*, catálogo da exposição, ed.Presidenza della Repubblica Italiana, p.31-173

2010 – Meoni Lucia, *Le Storie di Giuseppe. Il capolavoro dell'arazzeria fiorentina in Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino*, catálogo da exposição, ed.Presidenza della Repubblica Italiana, p.193-265

2010 – Firpo Massimo, *Il Bronzino e i Medici*, in *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici* (catalogo da exposição set.2010-jan.2011), ed. Mandragora, Florença, p.91-100

2010 – Collareta Marco, *La pittura e le sue sorelle. Il Bronzino di fronte al sistema delle arti*. In *Bronzino. Pittore e poeta alla corte dei Medici* (catalogo da exposição set.2010-jan.2011), ed. Mandragora, Florença, p.195-202

Apêndices

Apendice 1

Vida de Leon Battista Alberti. Tradução, notas, comentario e bibliografia.

1.1 Vida de Leon Battista Alberti

Giorgio Vasari, *As Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*, 1568.

Tradução de Elisa Byington

Grandíssima comodidade trazem as letras universalmente aos artífices que a elas se dedicamⁱ, particularmente os escultores, pintores e arquitetos, abrindo-lhes caminho à invenção de toda e qualquer obra que realizem. Sem a companhia das belas letras, não pode o juízo ser perfeito em qualquer pessoa, ainda que por natureza dotada. Porque, quem não sabe que ao posicionar os edifícios é preciso saber evitar o tormento dos ares pestilentos, a insalubridade do ar, os fedores e vapores das águas podres e nada salubres? Quem não reconhece que é preciso saber com madura ponderação, ou aprender por si próprio o que se procura realizar, sem que para tanto dependa dos favores da teoria de outremⁱⁱ, pois esta, na maioria das vezes, quando separada da pratica, ajuda bem pouco? Mas quando, por ventura, ocorre a ambas estarem juntas, não há coisa que mais convenha às nossas vidas. Porque a arte, por intermédio da ciência, vem a ser muito mais perfeita e rica, pela mesma razão que os conselhos e escritos dos doutos artistas tem em si maior eficácia e maior crédito do que as palavras ou as obras daqueles que nada fazem além de simples exercício, seja que o façam bem ou mal⁴⁴¹.

⁴⁴¹ O prólogo sobre a importância da formação cultural do artista é perfeito para a biografia de Alberti, o primeiro humanista a insistir nas características intelectuais da pintura, arquitetura e escultura que, fortes de tais argumentos,

Que tais considerações sejam verdadeiras vê-se exemplarmente em Leon Battista Alberti que, tendo aprendido a língua latina⁴⁴² e realizado obras de arquitetura, de perspectiva e de pintura, deixou seus livros escritos de maneira tal que comumente acredita-se - tamanha a força tiveram seus escritos para a pena e a língua dos doutos - ter ele superado os que na verdade o superaram⁴⁴³. Isso por não ter havido entre os artistas modernos quem tenha sabido discorrer sobre o assunto através da escrita, ainda que infinitos tenham-lhe sido superiores na prática⁴⁴⁴. Onde se vê, por experiência, que, quanto à fama e ao nome, os escritos tem maior força e maior vida⁴⁴⁵, porque os livros viajam facilmente por toda parte. Basta que sejam verdadeiros e sem mentiras para adquirirem crédito. Não é de maravilhar então que o famoso Leon Battista seja mais conhecido por seus escritos do que por suas obras manuais⁴⁴⁶.

deixavam a esfera do trabalho manual e pleiteavam o status de artes liberais. No entanto, o tema da união entre teoria e prática, entre *ratio* e *fabrica*, é enaltecido por V. com o intuito explícito de cindir a figura do grande humanista no parágrafo seguinte, separando o importante teórico L.B. Alberti do medíocre artista que ele teria sido. No centro dos seus escritos sobre arte, Alberti pôs a nova figura do intelectual-artista em oposição ao artesão-artista medieval.

⁴⁴² O conhecimento da arquitetura para “não precisar dos favores de outrem” é tema constante ao longo das *Vidas*. Para o autor, o exercício da arquitetura é distintivo de sua independência como artista que, à exemplo de Michelangelo, o qual exerce a arquitetura para que “*não precisasse buscar com outro mestre o lugar onde colocar as figuras feitas por ele, a natureza doou-lhe tão completamente a ciência da arquitetura (perché egli non avesse forse a cercare da altro maestro dove agiatamente collocare le figure fatte da lui, ha la natura donato sì fattamente la scienza dell’architettura.)*” - escreve Vasari no Proêmio das *Vidas* à propósito do divino Michelangelo. É uma visão da arquitetura como arte subsidiária, receptáculo para as outras artes, que transparecerá em outras passagens das *Vidas*.

⁴⁴³ A acusação de ser homem de letras e gozar de fama imerecida como artista possui intenção explícita de redimensionar a grandeza do mito de L.B. Alberti diante dos contemporâneos. V. distingue o escritor do artista, instaurando uma visão dicotômica da complexa figura do humanista, posição reiterada até o final da biografia, contrapondo “ciência e teoria” a “prática e experiência” em benefício das últimas duas, justamente as principais características de V. como arquiteto. O preconceito vasariano contagiaria no século XX a abordagem crítica de Julius Von Schlosser, condicionada pelo pensamento idealista da época e as idéias de não-artisticidade de Benedetto Croce. v. J. Schlosser – *Il non artista: Leon Battista Alberti* in “*Xenia*”, Bari 1938 e *Die Kunstliteratur*, Viena, 1927, A propósito dos preconceitos em relação a Alberti e a mudança de julgamento da sua figura ao longo do séc. XX, v. Argan C.G., *O Tratado “De re Aedificatoria”* in *Classico e Anticlassico*, São Paulo, 1999, p.141- 155, e De Mambro Santos, *Viattico Viennese*,) (v. *Dell’Architettura*, início livro).

⁴⁴⁴ Este comentário sobre as dificuldades dos artistas do presente em teorizar sobre as artes aponta, a meu ver, para a raiz da rivalidade do autor em relação ao Alberti a quem todos, a começar pelo próprio V. no Proêmio das *Vidas*, prestam homenagem como se não tivessem nada a acrescentar, um século depois, às formulações teóricas do humanista. Sobre as dificuldades da teorização na Florença meados do século, Cfr. F. Borsi et al., *Il disegno interrotto: Trattati Medicei di Architettura*, Florença, 1980.

⁴⁴⁵ Tema das cartas de Giovio a Vasari.

⁴⁴⁶ Vasari designa a obra não literária do Alberti como “obra manual”, refazendo-se à antiga classificação das artes visuais. Insiste na depreciação da característica excessivamente intelectual e pouco material da obra do Alberti arquiteto, negando-lhe a celebrada união entre *ratio* e *ars*. A abordagem vasariana nos parece destinada a valorizar o próprio perfil de arquiteto, afirmado por meio da prática no canteiro. Todavia, a designação do trabalho artístico como trabalho manual, a distância de um século, demonstra a fronteira ainda sutil – não obstante as afirmações programáticas -, entre a arte como disciplina intelectual e trabalho manual. Importante também observar, em meados

Nascido em Florença⁴⁴⁷ da nobilíssima família dos Alberti, sobre a qual já se falou anteriormente⁴⁴⁸, dedicou-se não somente a pesquisar o mundo e a medir antiguidades⁴⁴⁹, mas principalmente a escrever, mais do que a praticar, sendo a tal atividade muito inclinado. Foi boníssimo aritmético e geômetra. Escreveu dez livros em latim sobre arquitetura, por ele publicados em 1481⁴⁵⁰, que hoje se lêem traduzidos em língua florentina pelo reverendo Senhor Cosimo Bártoli, prelado do Batistério de San Giovanni em Florença⁴⁵¹. Sobre a Pintura escreveu três livros⁴⁵², atualmente traduzidos em língua toscana por Messer Lodovico Domenichi⁴⁵³, além de um tratado sobre as tirantes e medidas das ordens arquitetônicas⁴⁵⁴,

do século, a revalorização da mão para a definição do artista demiurgo, a exemplo do verso de Michelangelo: “*a mão que obedece ao intelecto*”, do célebre soneto analisado por Benedetto Varchi nas suas influentes *Due Lezzioni* (1547-9), bem conhecidas por Vasari e seu ambiente.

Da vasta produção literária de Alberti, aqui nos interessam os três tratados sobre as artes, referencia fundamental para a crítica no Renascimento, aos quais Vasari alude especialmente: *De Pictura* (1435) *De re edificatoria* (1452) *De Statua*, cuja datação é ainda um problema aberto. Importante notar que as traduções para o vernáculo dos livros de Alberti foram publicadas contemporaneamente às duas edições das *Vidas Vasarianas*, fato que dava grande atualidade e autoridade ao humanista, dado que no meu entender explicaria o animo competitivo de Vasari, mesmo cem anos depois. Os três tratados eram lidos na *Accademia delle Arti del Disegno* recém-fundada por Vasari em Florença. (E.Daniele, op.cit. 2006)

⁴⁴⁷ L.B.Alberti nasceu em Genova em 1404, cidade onde sua família havia sido exilada após ter participado da revolta contra os Albizzi em Firenze.

⁴⁴⁸ *Vida de Pari Spinelli*, aretino. Informações sobre os distintos ramos da família Alberti em Florença e em Arezzo acrescentadas na edição Giuntina (v. Barocchi - Bettarini, III, 118, 20-31). Tipo de informação cuja inclusão poderia ser atribuída a Vincenzo Borghini, colaborador de V. na segunda edição das *Vidas*, autor de um livro sobre as famílias florentinas.

⁴⁴⁹ Referência ao trabalho de escavação e medição dos antigos edifícios realizados sistematicamente por Alberti, assim como pelos outros arquitetos do primeiro Renascimento, para descobrir a “regra e a medida” dos antigos, a harmonia que desejavam para a nova arte. Tal atividade arqueológica no século XV dava uma aura heróica à disciplina que no século XVI havia se transformado somente em regras canônicas já incorporadas à profissão.

⁴⁵⁰ Trata-se do *De re Edificatoria* publicado póstumo em 1485, com dedicatória de Angelo Poliziano a Lorenzo, o Magnífico. Esta também é a data da primeira edição impressa do *De Architettura* de Vitruvio Pollione. O texto de Alberti era conhecido e já circulava nos meios cultos em 1452, data em que o manuscrito teria sido apresentado ao papa Nicolau V, segundo testemunho de Flavio Biondo e de Mattia Palmieri, no livro *De Temporibus suis*, como assinala G. Milanese.

⁴⁵¹ O reverendo Cosimo Bartoli (1503-1572) publica a tradução em 1550 - mesmo ano da primeira edição das *Vidas* para a qual colabora - com o título de *L'Architettura de Leonbattista Alberti*, acompanhada por ilustrações de seu punho, que obtém grande sucesso e lhe rendem a denominação de “arquiteto”. Como tal, projeta a residência de Giovanvattista Ricasoli, bispo de Cortona, em Florença. Bartoli torna-se prelado do Batistério de San Giovanni por volta de 1540 e consegue garantir o cargo como herança a seu filho ilegítimo, Curzio. Colabora com Vasari fornecendo motivos iconográficos para a decoração do Palazzo Vecchio até junho 1562, quando Cosimo I o nomeia agente em Venezia, onde permanece por 10 anos (v.Diz.Biogr. Artisti, p.561sgg.)

⁴⁵² *Da Pintura*, um único livro dividido em três partes, foi publicado em 1435 em latim e traduzido em 1436 para o vernáculo pelo próprio Alberti, que dedica a edição a Filippo Brunelleschi.(Grayson)

⁴⁵³ Lodovico Domenichi (Piacenza 1515 - 1564) tipógrafo, literato e tradutor muito ativo em Veneza e em Florença, traduziu e publicou *De Pittura* do Alberti em 1547 com dedicatória ao Salviati. A correspondência com Vasari em 1547 revela que esteve entre os tipógrafos levados em consideração para a primeira edição das *Vidas* em Veneza. Em 1550 Domenechi trabalhava para o editor Torrentino. Traduziu e publicou um panfleto latino de Jean Calvin, queimado durante um *auto-da-fé* em Florença em 1552, junto com os outros livros proibidos, na presença de

livros sobre a vida civil e algumas coisas amorosas em prosa e verso; e foi o primeiro que tentasse versejar em vulgar segundo a métrica dos latinos, como se observa na sua epistola⁴⁵⁵:

“questa per estrema miserabile pistola mando

*a te, che spregi miseramente noi”*⁴⁵⁶

Encontrando-se em Roma no tempo de Nicolau V⁴⁵⁷ - que com seu frenético construir tinha posto toda a cidade de cabeça para baixo⁴⁵⁸ - Leon Battista tornou-se-lhe conselheiro por

Cosimo I. Razão pela qual foi condenado a prisão perpétua mas conseguiu se redimir “não sem muitas humilhações”. (v. Enrico Garavelli, *Lodovico Domenichi e i “nicodemiana” di Calvino*, Vecchiarelli editore, 2004), Em 1568, Cosimo Bartoli, realiza uma tradução-adaptação do *De Pictura* com dedicatória a Vasari, que publica juntamente as traduções de *Della Statua* (dedicada Ammannati), *Momus* e *Ludi Matematici* sob o título de *Opuscoli Morali* (G. Morolli, op.cit. 1996), v. *Opuscoli Morali di Leonbattista Alberti [...] tradotti e parte corretti da M. Cosimo Bartoli*, Veneza, Francesco Franceschi Sanese, 1568

⁴⁵⁴ Na versão original: “*um trattato de’ tirari et ordini di misurar altezze*” – não é claro a que texto Vasari se refira entre os vários dedicados por Alberti a questões de engenharia e matemática, ou mesmo atribuídos a ele. Há quem acredite que seja o tratado sobre as cinco ordens arquitetônicas (G. Mancini, 1911);

⁴⁵⁵ Registra-se também sua ativa participação na promoção da língua vernácula durante a permanência em Florença (1434-1443) – pratica ainda não difusa entre os humanistas -, em iniciativas como o *Certame Cornario*, competição de poesia em vernáculo sobre o tema da amizade, junto com Piero de Cosimo de Medici, em Santa Maria del Fiore em 1441. Data da mesma ocasião a amizade com o jovem Cristoforo Landino. (C. Grayson, *Diz. Biogr. Autori*, p.706)

⁴⁵⁶ O distico fecha a epistola *De Amicitia*. Versi exametri per la scena fatti et recitati publice per Battista degli Alberti em ocasião do *Certame Coronario*. (Brizio) v. nota anterior

⁴⁵⁷ Este parágrafo e todos os demais sobre a atividade de Alberti em Florença, em Rimini e em Mântua foram acrescentados por V. na edição Giuntina. Na edição precedente, passava-se diretamente aos comentários negativos sobre sua atividade como pintor, seguidos pelo elenco sucinto das obras arquitetônicas. Tais acréscimos da segunda edição são comentadas criticamente pelo autor, ora também arquiteto ducal, comprometido com a emissão de opiniões a esse respeito. Não devemos esquecer que, desde 1560, V. é o arquiteto responsável pelo *Pallazzo Vecchio* e que ele assina a presente edição (1568) não mais apenas como pintor, mas como “pintor e arquiteto”.

⁴⁵⁸ Na preparação do Jubileu de 1450, Nicolau V restaura as muralhas de defesa de Roma, restaura 40 igrejas, reurbaniza Borgo, procede à ampliação de São Pedro e à reconstrução do palácio papal. A renovação ritual e a renovação litúrgica se acompanham de obras para ao governo espiritual e o governo temporal. O projeto urbanístico registrado no chamado *Testamento de Nicolau V*, demonstra a intenção de separar a cidade religiosa, com centro em São Pedro, de maneira tal que sua imagem se sobrepusesse à cidade leiga que girava em torno do Capitólio. Cfr. *Vita di Nicolò V* de Gianozzo Manetti (a cura di), L.A. Muratori, 1.... cfr. Carol William Westfall, *In this most perfect paradise: Alberti, Nicholas V and the invention of conscious urban planning in Rome, 1447 - 55 I*, London, 1974, relaciona as afinidades entre a cultura nicoliniana e a cultura albertiana de tal maneira profundas que tornam legítima a consideração de que o conselheiro do papa para a *Renovatio Romae* tenha sido Alberti em pessoa. p.34. A hipótese recusada por M. Tafuri (v ?) não encontra ainda hoje a unanimidade da crítica (C.L. Frommel, 2005; F.P. Fiore, 2005) v.tb. *Vita di Leon Battista Alberti*, texto anônimo que pelo tom autobiográfico há quem considere obra do próprio Alberti. v. Morelli, in Borsi F. *L’Opera Completa*, p.360.

intermédio de Biondo da Forlì⁴⁵⁹, seu amicíssimo e parente do papa que costumava se aconselhar sobre questões de arquitetura com Bernardo Rossellino, escultor e arquiteto florentino, como se dirá na vida de seu irmão Antonio⁴⁶⁰. Tendo-se posto a ajustar o palácio papal e a realizar algumas coisas em Santa Maria Maggiore como desejava o pontífice, Leon Battista obteve que o mesmo dali em diante se aconselhasse sempre com ele⁴⁶¹. Sendo assim, o papa, com o parecer de um e a realização do outro, fez muitas coisas úteis e dignas de louvor como a canalização da Água Virgem, que não funcionava e foi recuperada, além do chafariz na Praça de Trevi, com ornamentos em mármore como se vê, sobre os quais estão as armas do pontífice e do povo Romano⁴⁶².

Mais tarde, indo ter com Sigismundo Malatesta, Senhor de Rimini, fez-lhe o modelo da igreja de São Francisco⁴⁶³. Especialmente a fachada, realizada em mármore, como também o

⁴⁵⁹ nome do humanista Biondo Biondi. Nasceu em Forlì em 1392 e morreu em Roma em 1462, cidade a qual chegou em 1432, sendo nomeado secretário apostólico de Eugênio IV no ano seguinte. Ocupou também diversos cargos diplomáticos. Como historiador, foi responsável pelo primeiro tratamento sistemático da Idade Média Italiana e Européia, desde a queda do Império Romano até os seus dias. *Historiarum ab inclinatione Romanorum decades* (1453) em 32 livros; *Roma Instaurata* (1466); *Roma Triumphans* (1457-59), caracterizados pela admiração pela grandiosidade de Roma, eram textos presentes na biblioteca de muitos príncipes do Renascimento que constituíam referência também para os artistas (v. A.Mantegna).

⁴⁶⁰ Na *Vida de Antonio e Bernardo Rossellino*, V. elenca numerosas obras durante o papado de Nicolau V, atribuindo-as todas a Rossellino (“...si servì dell’ingegno e molta industria di Bernardo Rossellino.”) sem jamais mencionar o Alberti, citando mais de uma vez como fonte Gianozzo Mannetti (G.Vasari, *Le Vite*, Barocchi-Bettarini, <http://biblio.cribecu.sns.it>, III, 364,5,6) A informação sobre Rossellino como executor do programa de Nicolau V sob orientação do Alberti esta na crônica de Mattia Palmieri *De temporibus suis*.

⁴⁶¹ V. é vago sobre a atuação de Alberti no “palácio papal” e sobre as obras por ele realizadas em Santa Maria Maior “como desejava o pontífice”, responsáveis pela confiança do papa que “dali em diante se aconselhou sempre com ele”.

⁴⁶² trata-se da canalização da importante nascente que foi reajustada em 1453, restaurada em 1466 e 1472 com a realização de um chafariz na praça de Trevi. A célebre Fontana de Trevi que hoje vemos, feita por Niccolò Salvi em 1732-1751, substituiu a construção atribuída ao Alberti, cuja inscrição trazia a data de 1453. cfr. Tafuri M., *La ricerca del Rinascimento*, p. ? acredita que a obra que conhecemos através de gravuras não esteja à altura de L.B., atribuindo a ele somente a inscrição e o brasão papal aposto.

⁴⁶³ Os documentos atestam que o “desenho” deixado por Alberti a Matteo de’ Pasti era uma maquete em madeira e não apenas um projeto no papel. (v.F.P.Fiore, *Tempio Malatestiano 1453-1454*, 2006, p.287. E’ o primeiro projeto a ele atribuído por V. que até então a “conselhos” e a um fazer não melhor precisado. Conhecida como Tempio Malatestiano de Rimini, a construção inaugura a concepção humanista da igreja como templo que domina o Renascimento. A mencionada fachada em mármore ficou inacabada, mas dela tem-se a imagem completa – em forma de arco triunfal com o coro coberto por cupula - na medalha cunhada por Matteo de’ Pasti. A fachada lateral “con gli archi grandissimi e sepolture per uomini illustri” descrita por V. tem como modelo os aquedutos romanos. No interior, a *cappella delle reliquie* e capela funerária mencionada por Vasari, é decorada com os celebres afrescos de Piero della Francesca.

A data e extensão da intervenção de Alberti é matéria ainda em discussão. (v.F.Borsi, 1996,p.127-190;F.P.Fiore, 2006, op.cit. p.283-303). A data de 1450, posta na fachada e no interior do templo, marca o ano do voto feito por Sigismondo de transformar a igreja em lugar da memória dos Malatesta. No mesmo ano, dá-se o encontro entre Sigismondo Malatesta e Nicolò V em Fabriano, ocasião em que a presença do Alberti é considerada incerta por

lado orientado ao meio dia, com arcos grandíssimos e sepulturas para os homens ilustres da cidade. Em suma, aperfeiçoou aquela obra de modo tal que, em matéria de arquitetura, é dos mais famosos templos da Itália. No interior desta, há seis capelas belíssimas, dentre as quais a dedicada a São Jerônimo é muito ornada por conservarem-se nela muitas relíquias vindas de Jerusalém. Nesta há também as sepulturas do mencionado senhor Sigismundo e de sua esposa, feitas em mármore muito ricamente no ano de 1450, acima de uma das quais há um retrato deste senhor e, em outro lugar, o retrato de Leon Battista. No ano de 1457, quando foi descoberto pelo alemão Giovanni Gutemberg o utilíssimo modo de imprimir os livros, Leon Battista descobriu, por analogia, o modo de ilustrar as perspectivas naturais e diminuir as figuras através de um instrumento e, do mesmo modo, ampliar as coisas pequenas em maiores: coisas caprichosas, todas úteis à arte e realmente belas⁴⁶⁴.

No tempo de Leon Battista, Giovanni de Paolo Rucellai, ao desejar fazer às próprias expensas a fachada principal de Santa Maria Novella toda em mármore, por ser seu amicíssimo, o consultou. Dele obteve não apenas conselho como também o desenho e resolveu-se a realizar a obra de todo jeito para deixá-la à memória de si. Assim o fez, determinando que se pusesse mãos à obra. Esta foi terminada no ano de 1477⁴⁶⁵, com grande satisfação do universal a quem agradou o trabalho todo, especialmente o portal que se vê ter requerido a Leon Battista mais do que medíocre fadiga. Para Cosimo Rucellai fez o desenho do palácio por este edificado na rua de nome Vigna como também o desenho da *loggia* que lhe está defronte⁴⁶⁶. Nesta, ao erguer os arcos sobre colunas estreitas, na frente e nos lados, por

alguns. Há quem antecipe a data da transformação da igreja em templo para 1448 (Canali, 1995); F.P.Fiore considera 1453 a data provável (tb. Hope, 1992), mais próxima ao registro de outras presenças de Alberti na região.

⁴⁶⁴ Nenhuma relação entre a descoberta da imprensa e da perspectiva como assinala V. neste comentário extemporâneo. No livro *De Pictura*, 1436, Alberti trata das questões de perspectiva postas em prática por Filippo Brunelleschi desde a segunda década do século em Florença.

⁴⁶⁵ Aqui V. é explícito que não se trata apenas de conselho mas também de desenho, no sentido de projeto. As negociações para completar a fachada de S.M. Novella por Giovanni di Paolo Rucellai, igreja dos dominicanos, é documentada já em 1456. Na inscrição posta no alto do frontispício lê-se: MCCCCLXX. Para a recente discussão sobre a utilização da herança de Palla Strozzi, celebre banqueiro, sogro de Rucellai, erudito comerciante, nesta obra e no Sepulcro de San Pancrazio, realizações paralelas na segunda metade da década de 1450. v. Hatfield, *The Funding of the Façade of Santa Maria Novella*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LXVII, 2004; v. Riccardo Pacciani, *La facciata di S.M. Novella*, p.381-391; Ricardo Pacciani, *La cappella Rucellai a San Pancrazio in L.B. Alberti e l'architettura*, 2006.

⁴⁶⁶ O Palácio é o primeiro com as três ordens vitruvianas superpostas nas pilastras dos três andares da fachada. C.L. Frommel (2006, p.345-7) situa o início da construção do palácio em torno a 1477 que conta então com três “seções”, divididas por pilastras, ampliadas a cinco em 1451 com a anexação da casa de sua mãe. Nesta ocasião amplia o palácio e realiza o salão do térreo e os do primeiro andar. Em 1458, com o palacete já terminado, ele adquire outra propriedade confinante e nos anos ’60 constrói o segundo portão, as outras duas seções de janelas e a *loggia* mencionada por V., ocasião em que Frommel supõe a atuação do Bernardo Rossellino e já não mais do Alberti.

querer seguir cada um, ao invés de fazer um arco apenas, sobrou-lhe espaço de ambos os lados, forçando-o a alguns ajustes nos ângulos internos. Quando foi fazer a abobada interna da loggia, ao constatar que não podia dar ao arco amplitude semi-circular, pois resultava achatado e desajeitado, decidiu-se por certos arcos pequenos aos quais falta aquele tal juízo e desenho⁴⁶⁷ demonstrando claramente que além de ciência é preciso pratica, porque o juízo jamais se torna perfeito quando o exercício da ciência não é acompanhado pela pratica. Diz-se ser dele também o desenho da casa e do jardim dos mesmos Rucellai na rua della Scala, comodíssima, concebida com muito juízo. Entre outros confortos, esta possui duas *loggie*, sendo uma orientada ao meio dia e outra ao poente, ambas belíssimas e feitas de modo que as arquitraves pousam horizontais sobre os capitéis, verdadeiro modo usado pelos antigos, sem arcos sobre colunas, porque não é possível que algo quadrado, como a base das arcadas, pouse sobre colunas redondas cujos cantos, deste modo, pousam em falso. De maneira que, o bem construir quer que as colunas pousem sobre arquitraves e, quando se deseja realizar arcadas, que se façam pilastras e não colunas⁴⁶⁸.

Para os mesmos Rucellai, Leon Battista fez em San Pancrazio uma capela com grande arquitrave apoiada sobre duas colunas e duas pilastras, que se encaixa sob as paredes da igreja, coisa difícil porém segura, resultando como das melhores obras que fez este arquiteto⁴⁶⁹. No centro da capela há um sepulcro em mármore muito bem feito, em forma oval alongada, semelhante ao sepulcro de Cristo em Jerusalém, como se lê sobre o mesmo⁴⁷⁰.

⁴⁶⁷ “Juízo e desenho” categorias fundamentais para uma boa obra, são citadas frequentemente em dupla por V. O **juízo** é função intelectual mas é categoria fundamentalmente subjetiva, comprometida com as idéias de Michelangelo sobre a criação artística que muito o influenciaram. O juízo é algumas vezes considerado virtude inata. Na biografia de Alberti é apresentado como resultado de experiência pratica, devido talvez ao compromisso do autor com a formação de novos artífices pela *Accademia delle Arti del Disegno*, fundada por ele em 1563. O conceito de **desenho** é empregado por V. nas várias acepções mais abstratas, de projeto mental, e mais concretas, como tradução visual do projeto mental, a idéia que se materializa no papel e na maquete. Os chamados “desenho interno” e “desenho externo”. (v. definição do proprio V. na Introdução às Vidas, 1568).

⁴⁶⁸ V. conclui o parágrafo com tom de autoridade em matéria, voltando ao que ele considera o erro de Leon Battista na Loggia Rucellai, devido, em sua opinião, à falta de experiência prática. A condição de intelectual do Alberti, tão distante do artista “*fativo, espedido, manesco e risoluto*” - como definido na carta de apresentação do pintor escrita por Paolo Giovio ao Cardeal Farnese em 1543 -, devia suscitar-lhe desconforto. Satisfação de V. a dar lição de arquitetura a L.B. Alberti.

⁴⁶⁹ A capela foi modificada e a parede de ingresso foi fechada, dificultando a apreciação do senso espacial da obra. As colunas e relativas arquitraves foram transferidas para a fachada por onde não se acede à capela.

⁴⁷⁰ O sepulcro de mármore em forma de pequeno templo retangular é feito a imitação do Sepulcro de Cristo em Jerusalém como atesta a inscrição que o data de 1467, ainda que conste do testamento de Giovanni Rucellai de 1465. E’ considerado como dos momentos mais altos da arquitetura do Alberti que soube resolver em termos puramente arquitetônicos a ambição do comitente que punha o próprio tumulo em relação com o Santo Sepulcro. A critica situa

Na mesma ocasião, Ludovico Gonzaga Marques de Mantua⁴⁷¹, querendo realizar o deambulatório e o altar-mor na igreja da Annunziata de' Servi de Florença com modelo e desenho de Leon Battista, mandou derrubar a capela quadrada que havia na extremidade da mencionada igreja, velha e não muito grande, com pinturas à antiga⁴⁷². Fez o dito altar-mor caprichoso e difícil, à guisa de templo redondo, circundado por nove capelas em arco pleno, que servem como nichos. Sendo os arcos sustentados por pilastras, e os ornamentos em pedra postos na parede, estes parecem recuar sempre, procurando o apoio da mencionada parede que deste modo gira com movimento contrário ao do deambulatório. De modo que, quando os arcos das capelas são vistos de lado, parecem cair para trás com desgraça⁴⁷³, como de fato ocorre, ainda que a medida seja correta e o modo de fazer difícil. Na verdade, teria sido melhor Leon Battista evitar tal solução porque, ainda seja difícil de realizar⁴⁷⁴, o efeito é uma desgraça nas coisas pequenas e grandes e não pode dar bom resultado. E que isso seja verdadeiro para as coisas grandes, vê-se no arco grandíssimo que dá entrada ao mencionado altar-mor que é

a construção em 1456 mas acredita que sua ideação possa ser colocada nos anos 1440, logo apos o Concílio Ecumênico (1439), que projeta a união da igreja do Oriente e do Ocidente.(Kent, 1981; Hatfield, 2004; Pacciani, 2006)

⁴⁷¹ No testamento de Gianfrancesco Gonzaga, redigido em 23 de setembro de 1444, o senhor de Mântua Ludovico Gonzaga estabeleceu que fosse dado à igreja de Santíssima Anunziata dei servi (...) 200 ducados...Cfr. Braghirolli, 1879; A primeira pedra da capela-mor foi posta um mês depois pelo Patriarca de Jerusalém Biagio Rolin.

⁴⁷² Traduza a palavra “tribuna” por deambulatório e altar-mor, duas realidades que aqui reunidas em um único ambiente circular, lugar designado também de coro, em italiano. Para as recentes reconstruções da história edílica deste ambiente do altar-mor, do século XIII até intervenção de Michelozzo, seguido por Antonio Manetti Ciaccheri, e finalmente por Alberti. cfr. B.L.Brown, 1981; A.Calzona, 2006; G.Morolli, 2005. Há quem identifique a presença do Alberti por intermédio de Antonio Manetti Ciaccheri já por volta de 1455 e o esquema do coro com as nove capelas radiais no centro da tribuna já presentes no projeto de Michelozzo (G.Morolli, 2005). Outros vêem a intervenção do Alberti em 1470, ocasião em que teria sido levantado o novo tambor com as nove grandes janelas compostas e a cúpula semi-esférica, segundo o modelo do Pantheon. (A.Calzona, 2006).

⁴⁷³ Mantive o binômio “graça e desgraça” usado por V. por se referir a conceito importante não apenas para a crítica vasariana como para o todo o período. A “graça” para V. é predicado fundamental de uma obra de arte (cfr. *Il Cortegiano*, Baldassarre Castiglione, 1528). A Graça é categoria crítica subjetiva de julgamento - “ainda que a medida seja correta”, diz V. - que torna assim explícita a diferença entre a regra arquitetônica e o julgamento do olho. Diferença que não havia entre regra e beleza quando o canone era sinônimo de beleza. No tempo de V. “*aver le seste negli occhi/ ter o compasso nos olhos*” - como se dizia a propósito de Michelangelo - torna-se o critério fundamental da medida e da qualidade de uma obra (*Milanesi IV, pp.444-5*), idéia que, em meados do século XVI, marcava distância da pragmática “*regra e medida*” do primeiro Renascimento.

⁴⁷⁴ Neste contexto, a idéia da dificuldade da realização é concebida como elogio, motivo de orgulho, demonstração de conquista e perícia técnica. Possuir maior dificuldade (intelectual) é um dos predicados qualificadores na disputa entre as artes (B.Varchi, *Due Lezioni*, Florença, 1549). Para a crítica dos artistas da Terceira Idade, *dificuldade e fadiga* tem conotação predominantemente negativa, índice da falta de habilidade. Demonstração de que V. usa critérios diferentes para qualificar artistas colocados em diferentes momentos históricos. No *Cortegiano* de Baldassarre Castiglione, livro referência do pensamento estético do séc. XVI, para uma obra de arte é fundamental que não se veja a fadiga. Porque a aparência de “*facilità genera grandissima meraviglia; e per lo contrario lo sforzare e, come si dice, tirar per i capegli dà somma disgrazia e fa stimar poco ogni cosa, per grande che ella si sia.*” p.7. É a característica chamada por Castiglione de *sprezzatura* que será cara ao Barroco.

externamente belíssimo, mas, visto de dentro, devendo o mesmo acompanhar o deambulatório do altar que é redondo, parece cair para trás com extrema desgraça. O que talvez não tivesse feito Leon Battista se aliado à ciência e teoria possuísse prática e experiência em realizar. Outro em seu lugar teria evitado a dificuldade e buscado especialmente dar graça e maior beleza ao edifício. Ainda assim, a obra como um todo é belíssima, caprichosa e difícil, e Leon Battista teve, naqueles tempos, grande animo ao abobadar o altar-mor da maneira que fez⁴⁷⁵.

Levado à Mântua pelo mesmo Marques Ludovico, Leon Battista fez-lhe o modelo da igreja de Sant'Andrea e de algumas outras coisas⁴⁷⁶. E a força de viajar de Mantua a Pádua, vêem-se por ali alguns templos realizados segundo a sua maneira. O executor dos desenhos e modelos de Leon Batista foi Silvestro Fancelli⁴⁷⁷ florentino, escultor e arquiteto razoável, que construiu segundo a vontade do dito Leon Batista, com juízo e capacidade extraordinária, todas as obras por ele realizadas em Florença. Nas obras de Mântua, foi um tal Luca florentino que viveu e morreu naquela cidade e, segundo o Filarete, deixou o nome à família dos Luchi que existe ainda hoje. De modo que não foi pequena a ventura de Leon Battista ter tido amigos que entendessem, soubessem e quisessem servi-lo, porque não podendo os arquitetos estar sempre presentes no lugar de trabalho, é a eles de grandíssima ajuda um fiel e dedicado executor. E se ninguém mais disso soubesse, o sei eu muito bem por longa experiência.

⁴⁷⁵ A maior calota semi-esférica da Toscana modelo Pantheon (R.Pacciani, 2005). Apesar das reservas que exprime, V. reconhece “*il grande animo*”, a coragem de Alberti em realizar tal obra “*naqueles tempos*”.

⁴⁷⁶ Alberti esteve em Mântua acompanhando papa Pio II que permanece na cidade de maio de 1459 a janeiro de 1460. Volta à cidade em 1463 e novamente em 1470 e ‘71. Há quem suponha que Alberti preceda a chegada do papa e permaneça na cidade em 1460 depois da partida do mesmo devido a duas cartas. (F.Borsi, 1996, p.202-203). A carta de Alberti a Ludovico II datada 27 de fevereiro comunica ao Marques que os “*modoni*” (desenhos com medidas) para a igreja de S. Sebastião estão prontos e acena a outras quatro obras que estão sendo por ele projetadas na cidade: “*il Sancto Laurentio, la loggia, et il Vergilio*”. Estas seriam as tais “*algumas outras coisas*” mencionadas por V. A igreja de S. Sebastiano ficou incompleta e foi muito alterada. Mas a planta central é um dos primeiros e mais significativos exemplos da tipologia renascentista. (Wittkower, 1962, C.L.Frommel,...) Para a discussão sobre a atuação de Alberti na modernização de Mantova pós-Concílio e a definição de tais obras, v.A. Calzona, 2005; G. Ferlisi, 2006.

⁴⁷⁷ Silvestro Fancelli e Luca Fiorentino, citado em seguida, são a mesma pessoa. Trata-se sempre de Luca Fancelli, nascido em Settignano, amigo de Leonardo, enviado por Cosimo, o velho, ao Duque de Mântua. Não se trata apenas de um executor fiel mas de personalidade autônoma de artista e empresário de escola Michelozziana (F.Borsi, 1996, p.205). Autor do tratado de matemática *Summa Arithmeticae*, 1494, ilustrado por Leonardo.

Na pintura, Leon Battista não fez obras grandes nem muitas belas. As que se vêem de sua mão, que são pouquíssimas, não possuem muito acabamento, o que não é novidade uma vez que ele se dedicou mais aos estudos do que ao desenho. Ainda que demonstrasse bastante bem seu conceito nos desenhos, como se pode observar em alguns papéis de sua mão que estão no nosso livro, nos quais a ponte Sant'Angelo é desenhada com cobertura à guisa de *loggia* para no verão proteger do sol e no inverno das chuvas e ventos. Obra que o fez fazer Papa Nicolau V, que havia projetado outras semelhantes em toda Roma, mas a morte a um tal desígnio se interpôs. Foi obra de Leon Battista a predela na capelinha de Nossa Senhora ao lado da ponte alla Carraia, em Florença, que traz no altar três historinhas em perspectiva, por ele bem melhor descritas com a pena do que pintadas com o pincel.

Analogamente há em Florença, na casa de Pala Rucellai, um retrato dele proprio feito na esfera e um painel com figuras em claro escuro. Figurou também Veneza e São Marcos em perspectiva, mas as figuras que ali estão foram realizadas por outros mestres; e esta é uma das suas melhores coisas em pintura.

Leon Batista foi pessoa de costumes civilizados e estimáveis, amigo dos virtuosos, liberal e cortes de fato, com cada um, tendo vivido honradamente, como cavaleiro que era, todo o curso de sua vida. Finalmente tendo chegado a idade bem madura, tranqüilo e contente passou desta para vida melhor, deixando de si nome honradíssimo⁴⁷⁸.

(segue Vita di Lazzaro Vasari)

⁴⁷⁸ Na Torrentiniana, o texto prossegue : “...e desiderio grandissimo del somigliarlo a tutti coloro che desiavano di farsi eterni per essere egli veramente stato quale lo descrive questo epitaffio/ **e desejo gradissimo de assemelha-lo da parte todos os que almejavam tornarem-se eternos por ter sido ele verdadeiramente o que descreve o seguinte epitafio:** “Leone Baptistae Alberto Vitruvio Florentino Albertus Iacet Hic Leo Leonem Quem Florentia Iure Nuncupavit Quod Princeps Fuit eruditionum Princeps Ut Leo Solus Est Ferarum.” Vasari alterna a critica ao Alberti e à sua grande fama “imerecida” como arquiteto e artista a elogios desabridos uma vez que este era figura central na construção vasariana da gens e da arte florentina, para maior gloria de Cosimo I. Ainda assim, a “coroação” de Alberti acima transcrita, que apontava o artista-humanista como mito e modelo, foi cancelada na segunda edição. Não apenas o epitáfio, eliminado em todas as Vidas, mas a confissão do desejo de assemelhá-lo da parte de todos...

1.2 Giorgio Vasari, *Vida de Leon Battista Alberti*, 1568

Comentário / Introdução à leitura.

Entre a primeira e a segunda edição das *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos* não há diferenças substanciais quanto ao juízo sobre a obra de Leon Battista Alberti (1404-1472)⁴⁷⁹. Na biografia dedicada ao grande humanista o elogio superlativo se conjuga com graves restrições, *grosso modo* as mesmas nas duas edições. No entanto, na segunda edição, mais extensa e detalhada, a crítica de Giorgio Vasari é também mais explícita e determinada a apontar o que ele considera os “erros” de Alberti nas obras a ele atribuídas em Florença. O autor, que assinava a primeira edição como pintor aretino, o faz agora como “arquiteto e pintor”. Na nova qualificação devemos considerar incluída sua posição de absoluto relevo na Florença de Cosimo I, o que lhe confere algumas responsabilidades mais: seja de ordem crítica, seja de promoção da própria imagem junto à opinião dos contemporâneos.

A relação do pintor e arquiteto aretino com a monumental e singular figura do Renascimento não é pacífica. Alberti encarnava o mito do Homem Universal, aquela incomoda figura louvada pela cultura humanística. Na primeira edição impressa da *De re aedificatoria*, em 1472, a dedicatória de Poliziano a Lorenzo o Magnífico, demonstra a singularidade da imagem de Alberti nos ambientes mais sofisticados do humanismo florentino, quando diz que o autor do tratado não apenas havia devolvido a vida os venerandos antigos, mas os tinha superado. Como biógrafo, Vasari parece determinado a redimensionar o mito albertiano e trava uma espécie de corpo-a-corpo com o biografado revelando rivalidade maior do que poderiam fazer supor os quase cem anos que os separam.

⁴⁷⁹ G.Morolli, *Antologia delle fonti albertiane dall'Umanesimo all'età neoclassica* in F.Borsi Leon Battista Alberti, obras completas, 1996; Canali, 2006)

O terreno do confronto estabelecido pelo aretino é a relação entre teoria e prática, com evidente valorização superior da segunda, reivindicação que daria ao autor aretino posição vantajosa em relação ao ilustre antecessor. Alberti distinguia a fase projetual da fase executiva na arquitetura, defendendo a separação entre elas⁴⁸⁰.

Autor dos tratados *De Pictura*, *De Statua*, *De Re Aedificatoria*, Alberti foi o primeiro humanista a discorrer de modo específico sobre as artes visuais, como matéria merecedora de instrumentos de análise e argumentação própria. As teorias produzidas por ele – que postulavam a nova figura do intelectual-artista em oposição ao artesão-artista medieval - foram cruciais para a elaboração de um novo status para as artes visuais e os artistas. Entre os argumentos adotados para a promoção das artes visuais, da esfera das artes mecânicas para a esfera das artes liberais, constavam, em primeiro lugar, os aspectos científicos das mesmas, ou seja, o conhecimento de matemática e geometria, cujo domínio determinava o perfil necessariamente intelectual e especulativo do artista. Outro aspecto importante era a posição de suma relevância que segundo Alberti os artistas haviam ocupado na sociedade antiga, gozando de prestígio entre filósofos e imperadores.

Do ponto de vista historiográfico, é importante notar que os tratados de Alberti sobre as artes são traduzidos para o vernáculo e publicados com grande sucesso nos mesmos anos das duas edições das *Vidas*, dado que faz do humanista uma espécie de contemporâneo do aretino. A primeira tradução do *De Pictura*⁴⁸¹ por Ludovico Domenichi, citado por Vasari, data de 1547, e

⁴⁸⁰ Alberti criou um novo estatuto para arquitetura que foi interpretado por ele de maneira exemplar. “...architetto io dichiarerò colui che con regola sicura e metodo esemplare sappia sia disegnare con la mente e con l’animo, sia realizzare concretamente fabbriche di ogni sorte che grazie alla movimentazione di gravi e l’unione e l’assemblaggio di corpi, risultino elegantissimamente adatte alle funzioni più nobili dell’uomo” *De re edificatoria*, II, XIII, 9 (si cita dall’ed. Orlandi-Portoghesi, 1966. Mas a trad. É de G.Morolli, op.cit.

⁴⁸¹ *Da Pintura* é o primeiro dos três tratados sobre as artes, publicado em latim em 1435 e traduzido para o vernáculo pelo próprio Alberti no ano seguinte.(C.Grayson,) A versão original foi dedicada a Gianfrancesco Gonzaga, Marques de Mântua, exímio humanista que se distingue entre os outros por seu incomum saber matemático (v.Baxandall, . A versão em vernáculo traz a célebre dedicatória a Filippo Brunelleschi, ourives, escultor e arquiteto florentino que, em 1413, havia inventado das regras da perspectiva linear descritas por Alberti na primeira parte de seu livro, as mesmas que conhecemos ainda hoje. A dedicatória, no entanto, é motivada pela proeza arquitetônica de Brunelleschi que soube realizar a cúpula do Duomo Santa Maria del Fiore “*capaz de abrigar sob sua sombra todos os povos da toscana*”- escreve o futuro arquiteto L.B.Alberti na dedicatória. Nesta página de grande importância para a história da arte, Alberti aborda temas significativos para o novo ideal cultural onde é explícito seja o julgamento sobre a decadência das expressões artísticas na Idade Média, seja a consideração sobre a superioridade do presente, atestada pelo trabalho de artistas como Filippo, Donatello, Nencio (Ghiberti),

as idéias tratadas no livro estão presentes nas conferencias de Benedetto Varchi sobre as artes (*Due Lezioni*), tão influentes para o autor. A tradução do tratado de arquitetura *De re edificatoria*, assinada por Cosimo Bartoli (1503-1572), é publicada em 1550, mesmo ano e mesmo editor das *Vidas*, trazendo também ilustrações que a versão original não possuía. Membro entre os mais ativos da Academia Florentina, da qual foi cônsul e censor, Bartoli foi colaborador de Vasari tanto na revisão das duas edições das *Vidas* como na elaboração dos programas iconográficos para a decoração do Palazzo Vecchio. O sucesso do *De re* - com desenho no frontispício atribuído a Giorgio Vasari -, tornado mais acessível pela tradução e as ilustrações, resulta na tiragem de mais duas edições em 1565.

Em 1568, contemporaneamente à publicação da segunda edição das *Vidas*, Cosimo Bartoli⁴⁸² edita em Veneza *De pictura* e *De Statua*, por ele traduzidas e reunidas em um mesmo volume a outros textos do Alberti sob o título de *Opuscoli Morali*⁴⁸³. O primeiro trazia dedicatória hiperbólica ao Vasari, segundo a qual a obra do Alberti deveria fornecer os princípios e os rudimentos da arte que deveriam ser aperfeiçoados na visão das obras do aretino. Assim como já ocorrera ao *De re edificatoria*, os dois tratados albertianos são adotados como textos de referência pela recém-fundada *Accademia delle Arti del Disegno* por Cosimo I em janeiro de 1563, idealizada por Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini.

Nascido em Genova, em fevereiro de 1404, filho natural de poderosa família florentina, Leon Battista conheceu a terra dos antepassados somente depois de 1428, quando foi revogada por Florença a expulsão e exílio da família Alberti. O pai, Lorenzo Alberti, faleceu em Pádua em 1421, enquanto Leon Battista “estudava direito canônico em Bolonha”, escreveria ele mais tarde, lamentando-se do tratamento recebido da família paterna⁴⁸⁴. Sendo assim, o jovem

Luca e Masaccio, “*não inferiores a qualquer dos antigos e famosos nessas artes*”, demonstrando possuir consciência muito clara de quem eram os representantes da nova arte em Florença naqueles anos.

⁴⁸² L. OLIVATO LOREDANA, *Cosimo Bartoli, un intellettuale mediceo nella Serenissima*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell' Europa del '500*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Firenze 1983, p. 739-750. Em novembro 2009, C. Bartoli foi objeto de um Congresso Internacional em Mântua e Florença a cujos anais não tivemos acesso.

⁴⁸³ A tradução de Bartoli do *De Pictura* traz hiperbólica dedicatória a Vasari⁴⁸³, indicativa da grande fama de que gozava o aretino naquela data, e o *De Statua*, com sóbria dedicatória a Bartolomeo Ammannati “*Contentatevi adunque che questi tali ammaestramenti, qualunque essi siano, da dover pure essere utili ala inesperta gioventù, eschino sotto nome vostro delle tenebre & e venghino in luce...*”

⁴⁸⁴ “Morto Lorenzo Alberti mio padre mentre in Bologna io attendeva a diritto pontificio e mi sforzava di proffittare nello studio per riuscire più caro ai parenti e di decoro alla famiglia, alcuni dei miei invidiarono inumanamente la

humanista precisou viver do próprio trabalho – “*io visse sottoposto ad altri*” - conseguir uma dispensa pela qual, enquanto filho bastardo, pudesse receber as ordens sagradas e gozar dos benefícios eclesiásticos⁴⁸⁵.

A preocupação de Vasari com a construção da própria imagem surge nas linhas e entrelinhas da maior parte das *Vidas* com a intenção de promover e consolidar sua posição no ambiente. Por exemplo, foi devido ao conselho de Michelangelo – narra Vasari sobre si mesmo na biografia do mestre - que ele decidiu se dedicar à arquitetura. Este aspecto proselitista, particularmente acentuado na segunda edição – dada a fama de seu autor àquela altura -, adquire especial relevância e atualidade na biografia de Alberti.

Vasari introduz a *Vida de Leon Battista Alberti* louvando a importância das belas letras para os pintores, escultores e arquitetos, apontando-as como instrumento que abre caminho tanto à invenção quanto ao aperfeiçoamento do juízo dos artistas, atestando que, para tanto, não bastam os dons da natureza. Adota portanto um tema albertiano: “...o pintor deve ser o mais douto possível em todas as artes liberais...”⁴⁸⁶ - escrevia Alberti no *Da Pintura*, em 1436.

No entanto, a reafirmação de tais preceitos, que parecia o prelúdio para o elogio ao humanista, revela-se ocasião para insistir na importância da experiência prática e o terreno propício para a crítica contundente ao artista Leon Battista que atravessa toda a biografia. Contrapondo teoria e prática Vasari escreve: “(...) [Alberti] deixou seus livros escritos de maneira tal, e tamanha força tiveram seus escritos para a pena e a língua dos doutos, que comumente acredita-se ter ele superado os que na verdade o superaram.” A sentença é demolidora e destinada a inverter o juízo crítico corrente sobre o artista-humanista. Segundo Vasari, cujo parecer é dirigido à contemporaneidade, tal equívoco deve-se ao fato de “*não ter havido entre os artistas modernos quem tenha sabido discorrer sobre o assunto através da escrita, ainda que infinitos tenham-lhe sido superiores na prática.*” A esta lacuna, segundo o autor, acrescenta-se a facilidade maior de

mia reputazione nascente e quase stabilita”.G.Mancini, *Vita di Leon Battista Alberti*, Roma, 1967, p.54 cit in Borsi, F. p.8

⁴⁸⁵ obtém o cargo de prior de San Martino in Galalandi, parte da diocese de Florença (G.Mancini op.cit.p.89).

⁴⁸⁶ piacemi il pittore sia dotto in quanto e' possa in tutte le arti liberali; ma in prima desidero che sappia di geometria. De Pittura III, 53

obter sucesso com livros do que com obras de arte porque, “*os livros viajam facilmente por toda parte e basta que sejam verdadeiros e sem mentiras para adquirirem credito*”. Ou seja, segundo ele, haveria menor rigor no julgamento destes do que no exposto sobre as obras de arte. Em poucas palavras, o autor aretino limita a influência dos tratados albertianos “*à pena e a língua dos doutos*” e ao fato de *não ter havido entre os artistas modernos quem tenha sabido discorrer sobre o assunto através da escrita*”. Por fim, Vasari liquida o artista Leon Battista afirmando que este não está absolutamente à altura do intelectual, o qual evidentemente goza de fama imerecida.

Na sua crítica, Vasari trata de cindir a figura do intelectual-artista promovida por Alberti, inaugurando uma abordagem que terá conseqüências duradouras e nefastas para a crítica posterior até o século XX, aumentando de maneira considerável as dificuldades existentes em compreender a complexidade da figura e do trabalho desenvolvido por ele⁴⁸⁷.

Alberti encarnou a excelência nas letras exercendo-a juntamente a intensa atividade artística, desempenhando-a com condição social superior, não havendo registro algum sobre remuneração recebida por seus projetos. Era abreviador apostólico e fazia parte do grupo de eruditos humanistas que se reuniram na Cúria romana como lugar ideal onde desenvolver a própria ciência. Apesar da posição frequentemente crítica⁴⁸⁸, estes identificavam a cúria como única e autêntica herdeira da grandeza imperial romana.

Foi matemático, arqueólogo e perito técnico na recuperação de navios romanos no fundo do Lago de Nemi; conservador/restaurador de monumentos, como a igreja de Santo Stefano Rotondo em Roma; urbanista e arquiteto profundamente inovador, para quem a investigação

⁴⁸⁷ Em particular a abordagem de Julius Von Schlosser em sua monumental *Literatura Artistica* no início do século XX - livro de referência para grande parte da crítica - sugestionado pelo pensamento estético da época, e em particular por Benedetto Croce e sua ideia de “*nao-artisticidade*”, chega a negar a validade da qualificação de “artista” a Alberti. J. Schlosser – *Il non artista: Leon Battista Alberti* in “*Xenia*”, Bari 1938; J.Von Schlosser, *La letteratura artistica*, 1924, atualizada por Otto Kurz em 1935, (ed.cons.Firenze, 1996) p.121ss Para a análise da matriz Croceana do estudioso austriaco, v. R. de Mambro Santos, *Viattico Viennese*, 2000; Para a mudança de abordagem durante o século XX, v. CG Argan CG, *O livro “De re Aedificatoria”* in *Classico e Anticlassico*, Companhia das Letras, São Paulo, 1999.

⁴⁸⁸ Alberti deixa páginas de grande eloquência e atualidade sobre a mediocridade e a falta de liberdade de estar inserido em uma burocracia em “*I Libri della Famiglia*, Livro III, 168-169;179-180”

histórica das formas e funções da antiguidade era inseparável da atividade criativa. Em seus projetos, adaptou estruturas e morfologia dos monumentos de arquitetura romana - aquedutos e arcos triunfais - à igrejas e palácios⁴⁸⁹ atestando grande liberdade na interpretação das fontes antigas.

Vasari cala sobre os diferentes aspectos da atividade de Alberti em Roma, cidade onde Leon Battista viveu por trinta anos. No único parágrafo que dedica a atuação romana do arquiteto-urbanista, diz que Alberti tornara-se conselheiro do papa “*que com seu frenético construir tinha posto a cidade toda de cabeça para baixo*”. Não especifica as obras envolvidas no “frenético construir”, mencionando apenas que “*Tendo-se posto a ajustar o palácio papal e a realizar algumas coisas em Santa Maria Maggiore como desejava o pontífice, Leon Battista obteve que o mesmo dali em diante se aconselhasse sempre com ele*”. Apenas isso, além da rápida menção à canalização da Água Virgem e a construção do chafariz de Trevi.

Vasari afirma que a realização das obras continuava a cargo de Bernardo Rossellino, remetendo o leitor a *Vida de Rossellino* para maiores detalhes, sempre atribuindo relevo especial à realização. No final da biografia do Alberti, já fora de contexto, acrescenta *en passant* como obra de autoria albertiana a realização da cobertura da ponte Sant’Angelo em Roma para o Jubileu sob Nicolau V, da qual possui os desenhos. Documento que parece ter sido acrescentado já durante o longo e acidentado processo de impressão⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ E’ o caso, por exemplo, do chamado Templo Malatestiano de Rimini, e da igreja de Santo Andrea em Mantua, que ilustram uma relação particularmente criativa com o antigo, como, respectivamente, os aquedutos romanos, no templo de Rimini, e os arcos triunfais, na fachada da igreja de Mantua. Como também do motivo de superposição das três ordens ornamentais, retirado por Alberti diretamente do Coliseu e adotado por ele pela primeira vez na fachada do Palazzo Rucellai em Florença, que tanto sucesso obteve nas fachadas e pátios dos palácios do Renascimento.

Sobre a capacidade teórica e inventiva de Alberti, v. as palavras A. Poliziano Lettera di pesentazione dell’edizione del De re edificatoria per la prima volta stampata a Firenze nel 1485...” non solo bene intese le leggi dell’architettura degli antichi, traducendole in utili esempi (...) bensì creò anche amirevoli tipi di splendide architetture”, op.cit. in G.Morolli, 1980.

⁴⁹⁰ v. carta Giunti a Borghini; v.tb C.M.Simonetti, *La vita delle “Vite” Vasariane*, ed. Olschki, Florença, 2005 para a reconstrução da história da impressão das Vidas.

Na *Vida de Antonio e Bernardo Rossellino*, pelo contrario, tece longo elenco das obras realizadas, projetadas ou apenas iniciadas, por Papa Nicolau V em Roma, atribuindo a autoria a Rossellino, sem jamais mencionar o Alberti. Este fato parece indicativo da determinação de Vasari - artista culto mas arquiteto formado na pratica do canteiro – em valorizar a própria figura de arquiteto-empendedor, profundamente comprometido com o canteiro de obras, cujo sucesso se devia a capacidade de organização e realização das necessidades da política de legitimação cultural da monarquia absoluta de Cosimo I.

A cultura universal que caracterizava Leon Battista fez dele influente conselheiro de príncipes e papas. A imagem da autoridade intelectual tida por Alberti - a força de persuasão que o fazia dispensar conselhos e ser seguido por senhores e senhorias italianas nas suas idéias originais – seguia modalidade imprecisa e bastante incompreensível para os novos tempos, além de ser provavelmente invejável para “Giorgino” a um século de distancia. Para o “manesco e fativo Giorgino” , como prometia a carta de apresentação de Paolo Giovio ao Cardeal Farnese em tempos mais pragmáticos, havia as prioridades ditadas pelas necessidades da Corte, qualquer que fosse esta.

Certamente havia uma grande diferença entre a figura de Leon Battista junto aos próprios mecenas, sua determinação em manter certa distancia da fase executiva dos projetos, e a de Vasari junto a Cosimo I para quem devia resolver todas as questões de representação ocupando-se pessoalmente das decorações e das construções, fossem permanentes ou efêmeras. O momento histórico era radicalmente distinto. Além do que a arquitetura, que aqui nos interessa particularmente, havia perdido o cunho de pesquisa arqueológica e os arquitetos já não possuíam a aura heróica que os havia distinguido durante o Quatrocentos, quando escavavam as ruínas antigas para descobrir-lhes os segredos. As conquistas técnicas e estéticas trazidas pela disciplina arquitetônica que através da “regra e medida” dos antigos havia alimentado a vanguarda do Renascimento, haviam se tornado, nessa altura, patrimônio consolidado.

Alberti distinguia o projeto da sua realização e prezava a distancia do canteiro de obras, aspecto por ele teorizado no *De re edificatoria*⁴⁹¹. Gozando da renda dos benefícios eclesiásticos, tudo indica que Alberti não se fizesse pagar pelos projetos.

Já no século XVI, fornecer apenas idéias não proporcionava renda suficiente para viver com comodidade, como prova a biografia de Andrea Palladio (1508-1580) (Beltramini, 2008)⁴⁹². Para obter renda significativa era necessário propor-se como arquiteto-empresário e controlar boa parte do projeto edifício - do projeto a construção - como faz em Roma Antonio da Sangallo il Giovane, e o próprio Vasari em Firenze.

Apesar de ser artista culto, uma distancia significativa separava Vasari dos literatos em relação aos quais ele pretende equiparação. O tema da escritura sobre as artes, exercida por quem de arte entende na pratica – e não por literatos -, é muito sentido pelo autor das *Vidas* e a meu ver constitui elemento crucial na compreensão do aspecto de “rivalidade” demonstrada pelo biógrafo em relação ao Alberti: “...os conselhos e escritos dos doutos artistas tem em si maior eficácia e maior crédito que as palavras ou as obras daqueles que disto nada fazem além de simples exercício...”- escreve Vasari na introdução da biografia do Alberti. Vasari mal suportava a subalternidade aos literatos e sua biografia o demonstra, seja através da afirmação como autor nas *Vidas*, seja como fundador da Academia do Desenho. Acredito portanto seja este um ponto nevrálgico: “... por não ter havido entre os artistas modernos quem tenha sabido discorrer sobre o assunto através da escrita” - lamenta-se Vasari.

Em meados do século XVI, tal sensibilidade em relação à escritura parece ser compartilhada por outros artistas decididos a preencherem a lacuna. A reivindicação de uma linguagem escrita própria aos artistas surge já no *Proemio* onde as desculpas pela linguagem não literária articulada por Vasari é acompanhada pela justificativa conceitual da necessidade de adotar

⁴⁹¹ “è dunque condotta saggia il conservare la propria dignità; a chi ne fa richiesta è sufficiente fornire consigli sinceri e buoni disegni. Se poi ti proponi di essere te stesso direttore ed esecutore del lavoro, quase sempre accadrà che tutti i difetti e gli errori, in cui o per inesperienza o per incúria, sono incorsi gli altri, siano attribuiti a te solo. Questi lavori devono essere affidati a maestranze abili, caute, rigorose, che sappiano eseguire cio che è necessário con accuratezza, impegno e assiduità”. L.B. Alberti, *L'Architettura*, Libro IX, cap. XI, pp. 862-864

⁴⁹² Palladio teria realizado os guias e outros trabalhos editoriais por razões de sobrevivência.

vocábulos próprios às artes “e não palavras elegantes escolhidas pela delicadeza dos escritores”⁴⁹³.

O tema recorre em Cellini, que ataca os entendidos pedantes que “não tem desenho nem relevo”, e em Vincenzo Danti, que nos mesmos anos inicia o *Tratado delle Perfette Proporzioni* - infelizmente inacabado - com intuito de sistematizar as idéias estéticas de Michelangelo: *ainda que a alguns possa parecer que o que trato neste meu livro seja mais conveniente a homens que viveram entre os estudos de filosofia do que a mim*⁴⁹⁴. Artista próximo a Vasari e Borghini, muito ativo na *Accademia delle Arti del Disegno*, Danti estende suas escusas até passar a orgulhosa reivindicação de independência da linguagem, destinada a tratar com maior proveito a temática a que se propõe: “(...) *ainda que às vezes neste meu tratado eu seja forçado a proceder com alguns meios de filosofia, não pretendo ser submetido às habituais regras e definições de outros, se não quando for necessário delas me servir em algum particular, procurando que tudo se reduza a meu propósito e sirva a quanto desejo provar ou demonstrar nesta obra. Com isso, minha intenção é fugir, quanto mais souber e puder, as coisas supérfluas e impertinentes.*”⁴⁹⁵

Assim como Vasari, Danti justifica a necessidade dos artistas escreverem sobre as questões específicas das artes percebidas por eles de maneira própria e de serem portanto avaliados com outros critérios, diferentes dos literários, adequados provavelmente a nova figura do artista, ora dotados de uma própria Academia.

⁴⁹³ G.Vasari, *Proemio di tutta l'opera* “Resterebbemi a farne scusa de lo avere alle volte usato qualche voce non ben toscana, de la qual cosa non vò parlare avendo avuto sempre più cura di usare le voci et i vocaboli particolari e propri delle nostre arti, che i leggiadri o scelte della delicatezza degli scrittori. Siami lecito dunque...”

⁴⁹⁴ V.Danti, *Trattato delle Perfette Proporzioni*, 1567 in P. Barocchi, *Scritti d'arte del 500*, op. cit. p.1568-9. A passagem completa: “E ainda que a alguns possa parecer que o que trato neste meu livro seja mais conveniente a homens que viveram entre os estudos de filosofia do que a mim (...)A bem da verdade, apesar da pouca pratica que tenho no estudo das melhores ciências -, o que mais de uma vez me fez voltar o animo e o pensamento a outros assuntos e quase voltar atrás -, me deu por outro lado não menor ardor devido a pratica que tenho da arte, particularmente pelo estudo que fiz sobre este assunto”. Tradução da autora.

⁴⁹⁵ Idem, V.Danti publicado também in P.Barocchi, *Trattati d'arte del cinquecento fra manierismo e controriforma*, I, Bari, Laterza, 1960, pp.207 sgg., tradução da autora.

Como não podia deixar de ser, Vasari tece ao Alberti uma série de elogios devidos: o louvor ao templo malatestiano de Rimini *“que em matéria de arquitetura é dos mais famosos templos da Italia”* e a fachada de Santa Maria Novella realizada *“com muita satisfação do universal”*. Afinal, o humanista ocupava posição crucial na construção “toscanocêntrica” da História da Arte escrita por Vasari, em sintonia com a política cultural da monarquia de Cosimo de Medici. E não deve passar despercebida a colocação da biografia do obscuro Lazzaro Vasari, antepassado do autor, logo a seguir do grande humanista.

Vasari alterna críticas demolidoras a elogios desabridos ao arquiteto humanista. Deste modo, as linhas de elogios acima mencionadas são seguidas pela descrição dos defeitos da Loggia Rucellai com *“arcos pequenos aos quais falta aquele tal juízo e desenho”⁴⁹⁶ que demonstram claramente que além de ciência é preciso prática, porque o juízo jamais se torna perfeito quando o exercício da ciência não é acompanhado pela prática*. A tônica é sempre a mesma: a perfeição requer experiência prática que o Alberti, em sua opinião, não possui. Mais adiante conclui o parágrafo com uma espécie de lição teórica de arquitetura: *“...o bem construir quer que as colunas pousem sobre arquivoltas e, quando se deseja realizar arcadas, que se façam pilastras e não colunas.”*

Vasari prossegue no alternar de elogios e menosprezo pelas obras de Alberti passando do louvor à capela em San Pancrazio - *“das melhores obras que fez este arquiteto”* - à depreciação da tribuna de Santissima Annunziata dei Servi que, visto de dentro, segundo Vasari, *“parece cair para trás com extrema desgraça. O que talvez não tivesse feito Leon Battista se aliado à ciência e teoria tivesse tido prática e experiência em realizar. Outro em seu lugar teria evitado aquela dificuldade e buscado dar especialmente graça e maior beleza ao edifício”*.

Não exprime julgamento sobre as obras de Alberti em Mântua, dizendo apenas que ele fez o *modelo da Igreja de Sant’Andrea e algumas outras coisas*. Não descreve minimamente as

⁴⁹⁶ “Juízo e desenho”. Parte das categorias vasarianas citadas frequentemente em dupla. O juízo – discernimento - com frequência é considerado virtude inata mas aqui é visto como resultado de experiência prática. O desenho é a idéia que se materializa, o projeto e sua tradução visual. Desenho é usado nas várias acepções por V. mais abstratas e mais concretas. (definição do próprio V. no Proêmio. Michelangelo: *“a mão que obedece o intelecto”*.)

obras em questão mas elogia a capacidade extraordinária do executor dos trabalhos, atribuindo maior importância a esta do que ao projeto.

Vasari cinde a figura de intelectual-artista do Alberti separando o teórico do artista, o pesquisador do inventor. Nesta cisão, a eventual valorização de um aspecto serve para denegrir o outro. *“Donde se vê, por experiência, que quanto à fama e ao nome os escritos possuem maior força e maior vida. Porque os livros viajam facilmente por toda parte e basta que sejam verdadeiros e sem mentiras para adquirirem crédito. Não é de maravilhar então que o famoso Leon Battista seja mais conhecido por seus escritos do que por suas obras manuais.”* O grande saber livresco que o distingue, razão de tanta fama, é ressaltado como culpa, característica cultivada em detrimento da prática do canteiro de obras – segundo Vasari –, causa dos muitos erros em suas obras. Ou seja o autor de *De re edificatoria*, grande tratado escrito em latim, pecaria por muita *ratio* e pouca *fabrica*, sendo incapaz, enfim, da síntese entre pensamento abstrato e atividade prática, apregoada pelo próprio Alberti como característica distintiva dos arquitetos acima de todos os artistas.

Como dizíamos no início, a segunda edição é mais extensa e mais completa quanto à lista de obras atribuídas a Alberti, mas é também mais explícita e contundente na determinação de redimensionar o mito do homem universal. Em tal sentido a meu ver deve ser vista a eliminação do final que distinguia a primeira edição, no qual o autor confessava *“o desejo grandíssimo de assemelhá-lo da parte todos os que almejavam tornarem-se eternos..”*, admitindo que Alberti encarnava o papel de modelo absoluto para todos os que sonhavam com a glória póstuma.

Não elimina apenas o hiperbólico epitáfio latino⁴⁹⁷, como nas outras biografias,

critério adotado para a nova edição das Vidas. Mas cancela também o papel de modelo declarado na primeira edição, limitando-se a escrever que Alberti *“deixou nome honradíssimo”*, que, convenhamos, era o mínimo que podia dizer.

⁴⁹⁷ “Leone Baptistae Alberto Vitruvio Florentino Albertus Iacet Hic Leo Leonem Quem Florentia Iure Nuncupavit Quod Princeps Fuit eruditionum Princeps Ut Leo Solus Est Ferarum.” edição torrentiana, 1550

A figura de Alberti era um mito incomodo com o qual se confrontar. Por uma série de circunstancias que procuramos ilustrar, Vasari se sentia diretamente chamado em causa pela fama do artista-humanista e com a necessidade de afirmar a superioridade das próprias qualidades em relação a ele. Quando o elogia, o faz circunscrevendo seu sucesso à sua época histórica como no caso da Tribuna e cúpula de SS Anunziata.

“Ainda assim, a obra como um todo é belíssima, caprichosa e difícil, e Leon Battista naqueles tempos teve grande animo ao abobadar o altar-mor da maneira que fez”⁴⁹⁸. Apesar das reservas que exprime, V. reconhece “*il grande animo*”, a coragem de Alberti em realizar tal obra “*naqueles tempos*”.

Em seu célebre ensaio sobre o *De re edificatoria*, C.G.Argan diz que, para o autor das *Vidas*, “apesar ou justamente por causa de sua “ciência e teoria”, [Alberti] permanecia um estranho na historia linear do renascimento da arte”.⁴⁹⁹ O historiador, aponta para a incompreensão por parte de V. da intima dialética entre ciência e práxis - dois momentos distintos mas necessariamente ligados como o são pensar e agir – que para o Leon Battista Alberti eram duas etapas do processo unitário da criação da arquitetura.

Curioso observar a mais fácil compreensão das teorias de Vitruvio do que as do Alberti no século XVI. Sua sistematização acadêmica prestou-se à regularidade e facilidade do ensino da arquitetura tornando-a linguagem muito difundida. O uso das categorias vitruvianas feita por Vasari na análise das próprias obras em sua autobiografia no final das *Vidas* de 1568 seria mais uma demonstração. Analogamente a análise demolidora feita por Michelangelo da obra do Sangallo no Palazzo Farnese, é construída segundo o mesmo molde vitruviano⁵⁰⁰ provavelmente de melhor compreensão para o destinatário. Exemplos em sintonia com o

⁴⁹⁸ A maior calota semi-esférica da Toscana modelo Pantheon (R.Pacciani, 2005).

⁴⁹⁹ CG Argan CG, *O livro “De re Aedificatoria” in Classico e Anticlassico*, Companhia das Letras, Sao Paulo, 1999. No ensaio, Argan diz que, para o autor das *Vidas*, “apesar ou justamente por causa de sua “ciência e teoria”, [Alberti] permanecia um estranho na historia linear do renascimento da arte” e aponta para a incompreensão por parte de V. da intima dialética entre ciência e práxis - dois momentos distintos mas necessariamente ligados como o são pensar e agir – que para o Leon Battista Alberti eram duas etapas do processo unitário da criação da arquitetura.

⁵⁰⁰ R.Clements, 1961, op.cit. análise da carta de Michelangelo a Paolo III.

grande impulso vivido pelas Academias Vitruvianas que lidavam com aspectos abstratos, distantes dos reais problemas do edificar. Característica que nos parece ilustrativa da fratura entre reflexão crítica e fazer, apontadas por Manfredo Tafuri como distintivas daquele momento⁵⁰¹.

⁵⁰¹ M.Tafuri, L'architettura del manierismo nel cinquecento europeo, Roma, 1966 .

1.3 Bibliografia

1843-1849, A.Bonucci, *Opere Volgari di LB Alberti*, 5 voll. Firenze,

1882, Girolamo Mancini in *Vita di Leon battista Alberti*, ed. Sansoni, Firenze.

1960, Grayson, Argan, *Alberti Leon Battista*, Dizionario Biografico degli italiani.

1966, Cecil Grayson, *Opere Volgari* (a cura di), II

1972, Cecil Grayson, Leon Battista Alberti, *On painting and on Sculpture*, London.

1972 – L.Vignetti, *Lo studio di Roma negli scritti albertiani*, in *Convegno Internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti*, Roma- Mantova-Firenze, 1972, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, p. 73-110

1974 . R. Fubini – A. Menci Gallorini, L'autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione, in "Rinascimento", 1972 [1974], cit., p.73

1974 – Garin E., *Il pensiero di Leon Battista Alberti: caratteri e contrasti*, in "Rinascimento", s.II, XII, 1972.

1975 - Garin E., *Studi su Leon Battista Alberti*, in *Rinascite e Rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Roma-Bari, p.1975

1981 - F.W. Kent- *The making of a Renaissance Patron of the Arts* in G. Rucellai, *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone*, II, *A Florentine Patrician and his Palace*, study os Kent et al., London 1981

1992 - Tafuri Manfredo., *La ricerca del Rinascimento*, Turim,

1996, Borsi, F., *L'Opera Completa*, ed. Elekta, Milano,

1998, Cecil Grayson, *Studi su Leon Battista Alberti*, Firenze,

2000- M. Carpo et M. Furno – *Leon Battista Alberti. Descriptio Urbis Romae*, Geneve.

2001/2 - Ferruccio Canali, *Una fortuna lunga sei secoli. Notizie e osservazioni su Leon Battista Alberti e le sue architetture negli scritti di eruditi fiorentini del seicento...*, Bollettino della Società di Studi Fiorentini, 9-10, 2001-2002, pp.73-87

2002-2005 - Ferruccio Canali, *Francesco di Giorgio Martini, Leon Battista Alberti, Firenze e Lorenzo il Magnifico...*, Bollettino della Società di Studi Fiorentini, II, (*Studi per i V centenario della morte di Francesco di Giorgio Martini*), pp. 11-36

2003, Grafton Anthony , *Leon Battista Alberti: un genio universale*, Roma,

2003, Borsi Stefano, *Leon Battista Alberti e Roma*, ed. Polistampa, Firenze.

2006, *Leon Battista Alberti e l'Architettura*, (cat.mostra set.2006-gennaio, Mantua, 2007), ed. Silvana editoriale, Milano.

2006, *L'Uomo del Rinascimento – L.B.Alberti e el arti a Firenze tra ragione e bellezza*, (cat.mostra, marzo-giugno 2006), Firenze.

2005, *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, (org. F.P.Fiore, catalogo da exposiçao, Roma 2005), Skira, Milano.

2006, Arturo Calzona, *La tribuna della Santissima Annunziata di Firenze*, in *Leon Battista Alberti e l'Architettura*, Milao, 2006

2005, Arturo Calzona, *Da Mantova a Roma: la rivincita dell'Alberti negli ultimi anni del pontificato di Pio II*, in F.P.Fiore (a cura di) *La Roma di Leon Battista Alberti, Umanisti, architetti, artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, catalogo della Mostra, Milano.

2006 - Ferruccio Canali, *In L'Uomo del Rinascimento*, scheda sulle Vite di LB Alberti redatte dal Vasari, p.351

2008 - Guido Beltramini, *Paladio privato*, Marsilio.

Apendice 2

Vida de Francesco di Giorgio, escultor e arquiteto. Tradução, notas, comentário, bibliografia.

2.1 Vida de Francesco di Giorgio, escultor e arquiteto. Giorgio Vasari, *Vidas*, ed. Giunti, 1568.

Francesco di Giorgio de Siena, escultor e arquiteto excelente⁵⁰², fez dois anjos em bronze que estão no altar-mor da Catedral de sua cidade⁵⁰³, fundidos e terminados por ele mesmo com grandíssima maestria e zelo inimaginável. E isso ele pôde realizar com tranquilidade por ser pessoa não menos dotada de recursos que de raro engenho, trabalhando não por dinheiro mas por prazer⁵⁰⁴, quando bem queria, apenas para deixar de si algo que lhe honrasse a memória. Dedicou-se também à pintura realizando

⁵⁰² A edição Torrentina (1550), a Vida de Francesco di Giorgio – como a maioria das outras – traz um preâmbulo retórico sobre as virtudes morais que justificam o artista ser recordado, suprimido na edição Giuntina aqui traduzida. Esta mudança, assim como a supressão da epígrafe final, está em sintonia com os criterios ditados por Vincenzo Borghini que aconselhava V. maior objetividade nas biografias (carta de ...??) Apesar de acrescentar informações sobre a atividade de Francesco di Giorgio como escritor e engenheiro, inventor de máquinas bélicas, o texto da presente edição é excessivamente seco e mais pobre do ponto de vista dos juízo crítico sobre sua atividade como escultor e pintor.

⁵⁰³ Ainda hoje no altar-mor da Catedral de Siena. Os anjos de 125 cm são documentados em 1497 no dia 5 de agosto, ocasião em que se estabelece que Jacopo Piccolomini, Antonio Bicchi e Pandolfo Petrucci estão encarregados de “*videre qualitatem Angelorum dictorum et habent plenam auctoritatem facendi pretium*”. *Cronologia* in Francesco di Giorgio Architetto, Milano, 1993, monografia org. Francesco Paolo Fiore e Manfredi Tafuri. Para a documentação, v. F.Fumi, *Nuovi documenti per gli angeli dell’altar maggiore del duomo di Siena*, in “*Prospettiva*”, 26, 1981, pp.9-25. Segundo Fumi, a encomenda remonta a 1488 e a fundição foi realizada em 1489/90. Tb. in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, op.cit.pgs.402-404

⁵⁰⁴ Este é um dos lugares-comuns vasarianos, uma condição que enobrecia a atividade e a produção do artista. No Proemio Terza Età afirma: “*ma lo avere a combattere più con la fame che con la fama, tien sotterrati i miseri ingegni...*” (ter que combater mais com a fome do que com a fama mantém soterrados os míseros engenhos). Ao contrário da afirmação de V., Francesco di Giorgio diz em seu tratado “*Non mi determinavo a quello che la natura me inclinava ma più volte mosso dalla ragione fui per esercitarmi in qualche più vile e meccanica arte; sperando in quella con minore peso d’animo, se non di corpo, poter supplire alla necessità del vito mio/ não me decidia ao que a natureza me inclinava e, muitas vezes, levado pela razão, estive para me exercitar em alguma arte mais vil e mecanica, esperando deste modo com menor peso no ânimo, se não de corpo, poder suprir a necessidade do meu sustento.*” (tb. Milanesi, III, nota 2,p70) Na edição torrentiniana, a aristocracia do senês é ainda mais acentuada: “*era Francesco persona che faceva l’arte più per ispasso e per piacere sendo ben nato e di sufficiente facoltà dotato – che per avarizia o per altro comodo che tirar ne potesse/ fazia arte mais por divertimento e prazer - sendo ele bem nascido e suficientemente dotado – do que por dinheiro ou outra vantagem que com esta pudesse obter.*”

algumas obras, não semelhantes às esculturas⁵⁰⁵. Na arquitetura possuía enorme juízo e demonstrou que entendia muito da profissão. O grande palácio que construiu em Urbino para o duque Federico da Montefeltro⁵⁰⁶ lhe dá amplo crédito seja pela disposição dos ambientes que contemplam beleza e conforto, seja pelas extravagâncias das escadas que são mais agradáveis e bem concebidas do que quaisquer outras realizadas até sua época. As salas são amplas e suntuosas e os apartamentos extraordinariamente úteis e imponentes. Em poucas palavras, o palácio é todo tão belo e bem construído quanto os melhores realizados em todos os tempos⁵⁰⁷. Francesco foi um grandíssimo engenheiro, principalmente no campo das máquinas bélicas, como demonstrou em certo friso que pintou⁵⁰⁸ de próprio punho, repleto de raridades pertinentes à guerra, no mencionado palácio de Urbino. Desenhou também

⁵⁰⁵ Na edição de 1550, Vasari escreve: “*cercò ancora di dare opera alla pittura e fece alcune cose, non così perfette come nella scultura e l’architettura*”. Formulação que exprime juízo crítico mais explícito do que no texto presente. A escassez de obras pictóricas documentadas e falta de homogeneidade das obras atribuídas, devido provavelmente a organização do trabalho do atelier no momento de transição em que o papel do artista está começando a mudar (Bellosi, 1993; . E’ conhecido o desinteresse de Vasari pela pintura não-florentina. Sempre mais frequente a tentativa de ler a obra de Francesco di Giorgio como um todo onde cada aspecto da sua atividade é parte de um mesmo raciocínio. M.Tafari

⁵⁰⁶ Ausência quase total de documentação original. Sabe-se que o Palazzo foi construído englobando edifícios preexistentes. O arquiteto dalmata Luciano Laurana que permanece em Urbino de 1466 a 1472 é considerado pela maioria da crítica como o autor do corpo principal do Palácio. F.P.Fiore, 1993, op.cit. pp.; L.C.Frommel (2004), assim como R.Papini (1946), acreditam que o patio – além de outros aspectos da fachada – seja de Francesco di Giorgio por sua semelhança com o Palácio Ducal de Gubbio, onde a presença de F.G. é documentada em 1477, op.cit., p.167-196. F.G. vai para Urbino provavelmente na segunda metade de 1475, depois da ruptura com o sócio Neroccio, v. M. Mussini, *Francesco di Giorgio e Vitruvio: le traduzioni del “De Architettura” nei codici Zicchy, Spencer*.p.VII. Em 1477, representa o Duque de Urbino e Ottaviano Ubaldini em alguns contratos em Gubbio. Em um destes, F. resulta autor do desenho da decoração para um ambiente do Palácio Ducal em construção em Gubbio – talvez um “studiolo” feito à semelhança de Urbino – além de um dos autores e diretores das obras do “rivellino di Costacciaro”.

No *Proemio* da segunda parte das Vidas, Vasari cita o “*comodo e grande edificio che Francesco di Giorgio fece nel palazzo e chiesa del duomo di Urbino*”. M. Tafari, 1993, op.cit. releva o fato desta ser a primeira atribuição da Catedral a Martini – dado que V. não repete na breve Vida dedicada ao arquiteto senes – que “curiosamente não observa a imensa diferença estilística entre os dois edifícios”. Em seu “Tratato” diz que como arquiteto o Duque de Urbino tinha-lhe “*comiso cento e trentasei edifici nelli quali continuamente si lavorava*”cit.in Bellosi, 2004, p.205 nota 12.

⁵⁰⁷ V. Frommel “quatro vezes maior do que qualquer outro em seu tempo.”

⁵⁰⁸ Eram originalmente 72 quadros esculpidos (não pintados) com máquinas militares e “edifícios mecânicos” dispostos sobre três paredes não se sabe como exatamente. Tais quadros, em mármore branco, hoje se encontram encastrados no rodapé interno das Loggias do primeiro andar, sobre o patio. O cardeal Stoppani (1756) acrescentou outros 17 quadros imitando os originais realizados pelo arquiteto G.I. Buonamici (L.Grassi, 1962)

alguns livros⁵⁰⁹, ricos em tal gênero de invenções, o melhor dos quais é conservado pelo duque Cosimo de' Medici junto ao que lhe é mais caro.

Francesco foi tão curioso em compreender as máquinas e a engenharia bélica dos antigos, e tanto pesquisou anfiteatros e construções semelhantes⁵¹⁰, que acabou por se dedicar menos à escultura. Tais atividades, contudo, não lhe deram menor honra de quanto lhe teriam dado as esculturas, razão pela qual foi sobremaneira grato ao mencionado duque Federigo, de quem fez o retrato em medalha e em pintura⁵¹¹. Quando voltou a Siena, sua pátria, considerou-se que ele havia recebido honra não inferior aos benefícios. Para Papa Pio II, fez todos os desenhos e maquetes do palácio e da diocese de Pienza⁵¹², pátria do mencionado pontífice que a transformou em cidade, batizando-a com seu próprio nome quando ainda era chamada Corsignano. Os edifícios a ela destinados foram o mais possível suntuosos e imponentes, bem como o plano e as fortificações da cidade, e igualmente o palácio e o pórtico para o mesmo pontífice. Depois, ele sempre viveu dignamente tendo sido honrado com a elevação a

⁵⁰⁹ Referencia ao célebre *Trattato di architettura civile e militare* composto por vários desenhos, folhas e cadernos que documentam diferentes fases do interesse de Francesco di Giorgio ao longo de sua vida. Os manuscritos documentam sobretudo a evolução de idéias em torno de um tratado sobre a arquitetura civil e militar e as numerosas cópias encontradas testemunham sua larga difusão desde o início do século XVI. v. Alina Payne, *Francesco di Giorgio Martini in The architectural Treatise in the Italian Renaissance*, Cambridge, 1999, pp. 89-110. M. Mussini analisa a mudança de status com a passagem da sua atividade de “artista artesão” em Siena - ligado a problemas técnicos - a de “artista humanista” que passa a exercer em Urbino, aliada ao papel de teórico da arquitetura, tradutor de Vitruvio e consultor de príncipes, in *Francesco di Giorgio e Vitruvio: le traduzioni del “De Architettura” nei codici Zichy, Spencer*, org. M. Mussini, Centro Studi L.B. Alberti / Mantova, Firenze, 2003; M. Mussini, *La Trattatistica di Francesco di Giorgio: un problema critico aperto*, in *Francesco di Giorgio architetto*, 1993, op. cit. p. Mussini acredita que o arquiteto deva ter concluído a redação do segundo *Trattato di Architettura* - provavelmente concebido para um edição impressa ilustrada -, nos últimos anos de vida. Para a edição crítica dos tratados, v. Francesco di Giorgio - *Trattati di architettura, Ingegneria e Arte militare*, org. Corrado Maltese, Milano, 1967.

Remonta a este momento o *Opusculum* (Londra British Museum, MS. Harley 3281, cod. 197 b.21) ilustrado por F.G. com desenhos de máquinas e fortalezas, apresentado provavelmente a Federico para exaltar suas qualidades de “*ingegnerio*”. v. Cronologia in *Francesco di Giorgio...*

⁵¹⁰ Traduziu alguns capítulos de Vitruvio (Magliabecchiana,...) Além do que, diz em seus escritos, ter estudado os monumentos antigos em Roma.

⁵¹¹ Há um exemplar da medalha de Francesco di Giorgio representando Frederico Montefeltro que traz no verso um homem à cavalo que mata uma quimera. (L.G.)

⁵¹² Trata-se de obra de Bernardo Rossellino ativo em Pienza de 1460 a junho de 1463 na construção da Catedral e do Palazzo Piccolomini, como registra o próprio Papa Piccolomini nos seus *Commentari*. Recentemente C. Ferruccio formulou hipótese de que a confusão de Vasari surja em razão de projetos de sustentamento para Pienza in *Attribuzioni vasariane, perizie e probabili progetti di consolidamento* in *Studi per il V centenario della morte di Francesco di Giorgio Martini (1501-2001)*, Firenze, 2005, p. 169.

Supremo Magistrado de sua cidade. No entanto, ao chegar aos quarenta e sete anos de idade, faleceu⁵¹³. Suas obras foram realizadas por volta de 1480. Deixou o companheiro e caríssimo amigo Jacopo Cozzarelli⁵¹⁴, que se dedicou à escultura e à arquitetura, e fez, em Siena, certas figuras em madeira. Como arquiteto, edificou a igreja de Santa Maria Maddalena fora da Porta a' Tufi, que ficou inacabada por ocasião de sua morte⁵¹⁵. 'A ele devemos o retrato que temos de Francesco, feito por sua própria mão. Francesco merece que lhe seja reconhecido grande mérito por ter facilitado as coisas da arquitetura e por ter dado a esta arte maior contribuição do que qualquer outro desde Filippo di ser Brunellesco até a sua época⁵¹⁶.

⁵¹³ Faleceu aos sessenta e dois anos pois resulta ter sido sepultado no dia 29 de novembro de 1501.v. *Cronologia* in *Francesco di Giorgio Architetto*, Milano, 1993, monografia org. Francesco Paolo Fiore e Manfredo Tafuri.

⁵¹⁴ Giacomo di Bartolomeo di Marco Cozzarelli nasceu em Siena dia 20 novembro de 1453 e morreu dia 23 de março de 1515. Foi aprendiz e companheiro de Francesco di Giorgio. Além de arquiteto era escultor e muito hábil na fundição. Belos sinos em bronze na fachada do palácio do magnífico Pandolfo Petrucci. Os escritores senenses citam esculturas em terracotta postas no tumulo de Petrucci e na sacristia da igreja dell'Osservanza; o monumentos de marmore de Jacopo Tondi no átrio do Spedale.(Milanesi,III,n.1p.75)

⁵¹⁵ Foi destruída em 1526 (Milanesi.)

⁵¹⁶ No início da *Vida de Brunelleschi*, Vasari diz que ele “trouxe à luz depois de muitas eras as obras egrégias dos antigos mais doutos e maravilhosos”, estabelecendo o arquiteto como grande pioneiro do Renascimento. Na *Vida de Bramante*, Vasari diz que “ao nosso século não foi menos útil Bramante que, nisto seguindo os passos de Filippo, fez, aos que vieram depois, caminho seguro na profissão da arquitetura...” Francesco di Giorgio, ficaria em uma posição intermediária entre o grande protagonista do século XV e o do início do século XVI, uma genealogia na qual Alberti não está incluído.

2.2 Vida de Francesco di Giorgio. Comentário e Bibliografia.

Elisa Byington

Na biografia de Francesco di Giorgio Martini, Vasari mostra-se vago, impreciso e muito mal informado sobre a atividade do grande artista senes que a crítica recente identifica como dos mais importantes do século XV. Em relação à biografia da edição Giuntina, o autor elimina a introdução retórica e a epígrafe edificante que a caracterizavam - em nome de uma informação estritamente profissional, como aconselhava Vincenzo Borghini – mas elimina também o juízo crítico mais explícito sobre a atividade artística.

Não obstante, ainda que de maneira apressada, Vasari acrescenta indicações gerais sobre a ampla atividade de Francesco di Giorgio como pesquisador de arquitetura antiga, engenheiro de máquinas bélicas e autor de livros ilustrados sobre arquitetura. Além da equivocada atribuição do Palazzo de Urbino já presente na edição de 1550, e repetida na edição de 1568 que aqui traduzimos, Vasari acrescenta outra informação incorreta: a autoria da planta e dos palácios da cidade de Pienza. No entanto, deixa de assinalar a responsabilidade pelo Duomo de Urbino⁵¹⁷ - ainda que mencionada por ele no Proêmio da Segunda Idade -, e a igreja de São Bernardino na mesma cidade, projetada como mausoleo para o Duque Federico de Montefeltro. Os equívocos não param por aqui. O biógrafo atribui a Francesco apenas 47 anos de vida – 15 menos do que lhe dão os documentos - e limita sua atividade aos anos 1480.

⁵¹⁷ Omitido na biografia, o Duomo de Urbino è atribuído ao arquiteto senes no Proêmio da Segunda Idade “...cômodo e grande edifício che Francesco di Giorgio fece nel palazzo e chiesa del duomo di Urbino”. O edifício foi destruído por um terremoto em 1781 mas sua planta e estrutura são documentadas por uma série de desenhos de Gaetano Piccini, Michelangelo Dolci, Carlo Meriggia e Giuseppe Valadier que o reconstruiu modificando-o em 1789. Para uma análise do edifício, considerado texto central da poética arquitetônica martiniana, v. M. Tafuri, *Il Duomo di Urbino*, in *Francesco di Giorgio Architetto*, org. F.P. Fiore e M. Tafuri, Milano, 1993.

Não foi um bom começo para a historiografia deste protagonista do século XV cuja frenética atividade é caracterizada por rara versatilidade. Todavia, Vasari assegura a ele lugar preeminente na genealogia e progresso das artes, sentenciando, ao final da biografia que *“Francesco merece que lhe seja reconhecido grande mérito por ter facilitado as coisas da arquitetura e por ter dado a esta arte maior contribuição do que qualquer outro desde Filippo di ser Brunellesco até a sua época”* (III,p.75) Ou seja, é o grande protagonista entre Brunelleschi, indiscutível protagonista do século XV, e Bramante que inaugura a Terceira Idade. A preminência de sua posição é garantida pela atividade como teórico mas, sobretudo, por ser um arquiteto afirmado como pintor e escultor.

Nos seus escritos, Francesco di Giorgio diz que era responsável por 136 obras⁵¹⁸ para os Montefeltro, tarefa que incluía pontes, fortificações e obras de hidráulica como já havia feito em Siena. As discussões recentes sobre atribuição e cronologia da atividade teórica e das obras de arquitetura, pintura e escultura do maior artista de Siena, revelam o quanto ainda não se tem imagem clara da complexa articulação das competências e interesses do artista cuja personalidade é considerada por alguns uma espécie de prefiguração da genialidade de Leonardo Da Vinci (Bellosi, 2004).

Francesco di Giorgio nasceu em setembro de 1439 em Siena e morreu em 29 de novembro de 1501 ou 1502. O pai era um modesto funcionário da prefeitura de Siena por meio de quem ele teve muito jovem a oportunidade de conhecer Mariano di Jacopo, dito Taccola, tabelião senes estudioso de mecânica. Francesco di Giorgio extrai não pouca inspiração e conhecimento técnico dos escritos de Taccola, como demonstram o *Codicetto* (Vaticano) e o *Opusculum de architectura* que dedica a Federico Montefeltro

⁵¹⁸ In L.Bellosi, *Il problema di Francesco di Giorgio pittore*, in *Francesco di Giorgio alla Corte di Federico da Montefeltro*, 2004, pp.199-227

(British Museum), situados pela crítica entre 1465 e 1475, data em que o artista se transfere a Urbino⁵¹⁹. Os manuscritos de Francesco di Giorgio acompanham sua vida profissional até o final. Acredita-se que o segundo *Trattato di Architettura*, acompanhado pela extraordinária coleção de desenhos, tenha sido concluída pouco antes de sua morte, visando edição ilustrada. Neste último *Trattato*, é evidente a intenção de distanciar a figura do arquiteto da imagem tradicional a este atribuída na Idade Média – qual responsável direto pela realização das obras – para promover seu papel como consultor e organizador, segundo o ideal apregoado por Leon Battista Alberti no *De re aedificatoria*. A atividade na corte Montefeltro modifica sua condição de “artista- artesão” em favor do modelo de “artista humanista”, transformação que transparece nas diferentes traduções de Vitruvius – atitude diversa e aculturação progressiva – que ele empreende até realizar a *Traduzione* dos dez livros, texto conhecido por meio dos manuscritos autógrafos transmitidos pelo Magliabecchiano⁵²⁰. Não obstante, como teórico e tradutor de Vitruvius, o artista senese é muito diferente do grande humanista, preocupado em estabelecer princípios gerais enquanto Francesco di Giorgio visava sobretudo as aplicações práticas.

Como arquiteto, a originalidade de sua obra “*albertiana e anti-albertiana*” na definição de M. Tafuri⁵²¹, propunha uma espécie de síntese expressionista entre a antiguidade e as raízes de estilo românico senese. Além do Duomo, da igreja de São Bernardino e do Monastério e igreja de Santa Chiara em Urbino, suas obras mais celebradas são a igreja de Santa Maria delle Grazie al Calcinaio em Cortona, San Sebastiano in

⁵¹⁹ A datação e autoria dos tratados é matéria controversa e sua posição na obra de Francesco Martini é considerada ainda uma questão aberta. v. N. Adams, *Knowing Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti de convegno ottobre 2001, org. Francesco Paolo Fiore, II, Firenze, 2004, pp. 305-316; Alina Payne, *Francesco di Giorgio Martini in The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*. Cambridge, 1999, pp. 89-110. Adotamos aqui a proposta de Massimo Mussini, autor de numerosos estudos sobre o assunto. *Francesco di Giorgio, Vitruvius e la genesi del ‘Trattato di Architettura’ in Francesco di Giorgio e Vitruvius: le traduzioni del ‘De Architettura’ nei codici Zichy, Spencer*, Firenze, Olschki, 2003, pp. VII-XXIII e pp. 1-57; M. Mussini, *Siena e Urbino. Origini e sviluppo della trattatistica martiniana*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, 2004, op.cit. p. 317-336

⁵²⁰ M. Mussini, 2003, op. cit. p. XV

⁵²¹ M. Tafuri in Francesco di Giorgio Architetto. Opera completa. (org. F. P. Fiore e M. Tafuri), ed. Elekta, Milano, 1993

Vallepiatta, a basilica dell'Osservanza em Siena⁵²², o Palacio da Senhoria de Jesi e as fortalezas de San Leo – a mais inexpugnável de Federico da Montefeltro -, Cagli, Salsofeltro, Mondavio, Mondolfo, Sassocorvaro, entre outras em toda a Italia.

Francesco di Giorgio se formou no atelier do Vecchietta e foi atento estudioso de Donatello. Como escultor, deixou obras de qualidade excepcional quais os anjos de bronze da catedral de Siena (1495-7) elogiados por Vasari, os relevos da *Flagellazione* (1480) da Pinacoteca de Perugia e o da *Deposizione* (1477), originalmente no Oratório de Santa Croce em Urbino, hoje na Chiesa del Carmine em Veneza. Nestes, a superfície do bronze é tratada com liberdade extraordinária e com um senso de vibração da matéria digna dos relevos tardios de Donatello, efeito acentuado ainda mais no *San Gerolamo no deserto* da National Gallery of Art de Washington (aprox.1485). O belo *Domador de serpente nudo e barbato* da Staatliche Kunstsammlungen de Dresden, figura musculosa e elegante com o reptil enrolado no braço, guarda semelhanças com os anjos de Siena⁵²³. Digno de nota é também o robusto e precoce San Giovanni Battista do Museo dell'Opera del Duomo de Siena de 1464, figura de tamanho natural, realizado em madeira policromada, que invade o espaço com seu gesto vigoroso.

Com tais premissas, é disarmante observar a qualidade bem inferior das pinturas a ele habitualmente atribuídas, como observava Vasari. A riqueza luminosa da escultura dá lugar a figuras consideravelmente apáticas e monocórdias na pintura. A *Incoronazione della Vergine*, 1472-4, realizada originalmente para a capela de Santa Caterina e San Sebastiano a Monteoliveto Maggiore, atualmente na Pinacoteca di Siena; a *Annunciazione* Madonna con Bambino e angelo, Pinacoteca Siena mostram intenção arcaicizante típica do gosto de Siena. Entretanto, as análises de reflectografia

⁵²² Michele Cordaro, l'attribuisce al Martini. *L'Architettura della basilica e del convento dell'osservanza*, in *L'Osservanza di Siena*, Milano, 1984, pp. 21-50. Tafuri considera obra conjunta com Jacopo Cozzarelli.

⁵²³ A estátua mede 113 cm de altura e a datação è estimada em 1495. v. L.Bellosi, 1993 e A.Nesselrath, *Laocoonte, alle origine dei museu vaticani*, cat. expo. Roma 2006, p.124-5

realizadas antes da grande exposição de 1993 (A.Angelini, 1993) revelaram com frequencia a existencia do desenho preparatorio de qualidade muito superior à pintura que o cobre, aspecto que faz hipotizar a presença de pessoa de confiança que segue e executa as obras de Francesco di Giorgio, indicando o papel deste como *capobottega*. Há evidencia de que no final dos anos 60, a pintura torna-se atividade secundária que ele tende sempre menos a praticá-la diretamente, ocasião em que começa a fazer outras coisas e seu nome aparece sempre junto a outros “compagni”⁵²⁴.

Interessante observar na carta enviada às autoridades de Siena dia 8 de novembre de 1477, Federico de Montefeltro se referir ao artista ainda como “depentore”, quando em 25 de julho do ano seguinte, usa a expressão “meu arquiteto” que ele não mais abandonará. Dados que confirmam a impressão de que, a partir de então, Francesco di Giorgio tenha orientado seus interesses e seu esforços de maneira diferente dos anos iniciais de sua atividade, mudando definitivamente seu status social.

Ainda assim, os afrescos realizados entre 1487-94, descobertos há não muito na igreja de Sant’Agostino em Siena (Max Seidl, 1979), são uma obra prima que demonstram o quanto Francesco di Giorgio tivesse continuado a refletir sobre os caminhos da pintura de seu tempo⁵²⁵.

Para Giorgio Vasari, Francesco di Giorgio, como artista e arquiteto, ficaria em uma posição imediatamente posterior a Brunelleschi, o grande protagonista do século XV, e

⁵²⁴ Alessandro Angelini, *Francesco di Giorgio e i suoi collaboratori*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, op.cit. p.284. propõe a personalidade de um “fiduciario di Francesco di Giorgio” que o segue e realiza suas pinturas.

⁵²⁵ Os afrescos da Capela Bichi na igreja de Santo Agostino em Siena, foram descobertos por um grupo dirigido pelo estudioso Max Seidl. *Die fresken des Francesco di Giorgio in S Agostino in Siena*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXIII, 1979, 1-2, pp.4-118. v.tb. F.Scrichia Santoro, verbete in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, p. 444-447

intermediaria em relação ao Bramante no início do século XVI, uma genealogia na qual Leon Battista Alberti não parece estar incluído.

2.3 Bibliografia Francesco di Giorgio

1925 - Venturi, A., *Per Francesco di Giorgio Martini* in "l'Arte", XXVIII, 1925, pp.51-58

1924 - J.Schlosser Magnino, *Dar Kunstliteratur*, Wien, 1924, trad.it. *La Letteratura artistica*, Firenze, 1964

1940, Longhi, R. *Genio degli anonimi*, in "La Critica d'Arte", V, 1940, pp.97-101, ried, in *Opere Complete*, VIII71, "*Fatti di Masolino e Masaccio*" e altri studi sul quattrocento, 1975, pp.3-65

1943 - Alan Weller – *Francesco di Giorgio 1439-1501*, Chicago, University of Chicago Press.

1946 - R. Papini, *Francesco di Giorgio Architetto*, Firenze.

1965 - Alessandro Parrochi, *Il Filarete, F. di Giorgio e Leonardo su la costruzione legittima*, in "Rinascimento", N.S., V (1965), pp. 155-167

1967, Francesco di Giorgio – *Trattati di architettura, Ingegneria e Arte militare*, org. Corrado Maltese, II, Milano.

1979 – Max Seidl, *Die fresken des Francesco di Giorgio in S Agostino in Siena*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXIII, 1979, 1-2, pp.4-118.

1983 - Zeri, F. *Rinascimento e Pseudo-rinascimento* in "Storia dell'arte italiana, 5, *Dal medioevo al rinascimento*, Torino, 1983, pp.559-560.

1984 - Michele Cordaro, *L'Architettura della basilica e del convento dell'osservanza*, in *L'Osservanza di Siena*, Milano, pp.21-50.

1991 - *Prima di Leonardo. Culture delle macchine a Siena nel Rinascimento, catalogo della mostra (Siena 1991)* a cura di P. Galuzzi, Milano.

1991 - Martin Kemp, *“La diminuzione di ciascun piano”: la rappresentazione delle forme nello spazio di Francesco di Giorgio*, in *Prima di Leonardo. Culture delle macchine a Siena nel Rinascimento*, op.cit. pp.105-112

1992 - *Federico da Montefeltro. Lo stato / Le arti / La Cultura*, Urbino.

1993 - *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450-1500*, cat. expo. org. L.Bellosi, Milano.

1993 - Alessandro Angelini, *Francesco di Giorgio e i suoi collaboratori*, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena, 1450-1500*, op. cit. p.284.

1993 - *Francesco di Giorgio architetto*, cat. expo. org. F.P.Fiore e M. Tafuri, Milano.

1998 – *Paper Palaces: the rise of the Renaissance architectural treatise*, Yale Univ. Press

1999 - Aline Payne, *Francesco di Giorgio Martini*, in *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*. Cambridge, pp. 89-110.

2003 - *Francesco di Giorgio e Vitruvio: le traduzioni del “De Architettura” nei codici Zichy, Spencer*, a cura di Massimo Mussini, Centro Studi Leon Battista Alberti, Mantova, Firenze.

2003 - Max Seidl, *Studi sulla scultura del primo Rinascimento: Francesco di Giorgio, Giovan Antonio Amedeo*, coll. Kunsthistorisches Institut Florenz; 8), 2003, p. 677-704

2004 - Francesco Paolo Fiore, *Principi architettonici di Francesco di Giorgio* in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, atti de convegno internazionale di studi, Urbino, monastero di Santa Chiara, 11-13 ottobre 2001, a cura di Francesco Paolo Fiore, II, Firenze.

2004 - Massimo Mussini, *Siena e Urbino. Origini e sviluppo della trattatistica martiniana*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, op.cit.

2004 - Luciano Bellosi, *Il problema di Francesco di Giorgio Pittore*, In *Francesco di Giorgio alla corte di Montefeltro*, op.cit. p.199-227

2004 – Christoph Luitpold Frommel, *Il Palazzo Ducale di Urbino e la nascita della residenza principesca del Rinascimento, Principi architettonici di Francesco di Giorgio* in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, op.cit. p.167

2004 - Nicholas, Adams, *Knowing Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, op.cit.

2004 - Claudia Ceri Via, *Disegno e ornamento nell'opera pittorica di Francesco di Giorgio* in *Francesco di Giorgio alla corte di Montefeltro*, op.cit. p.230

2004 – Pietro Marani, *Francesco di Giorgio e Leonardo: divergenze e convergenze a proposito del tiburio del duomo di Milano* in *Francesco di Giorgio alla corte di Montefeltro*, op.cit.p.557

2004 - *Francesco di Giorgio Martini: rocche, città, paesaggi*, atas do Congresso em Siena, 2002 org. Barbara Nazzaro e Guglielmo Villa, Roma.

2004 – Enrico Guidoni, *Nuovi contributi sull'attività pittorica e architettonica di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio Martini: rocche, città, paesaggi*, op.cit.p.11

2004 – Guglielmo Villa, *Rocche, città e territorio nei trattati martiniani* in *Francesco di Giorgio Martini: rocche, città, paesaggi*, op.cit.p.19

2005 – C. Ferruccio, *Attribuzioni vasariane, perizie e probabili progetti di consolidamento in Studi per il V centenario della morte di Francesco di Giorgio Martini (1501-2001)*, org. Francesco Canali, Firenze.

Francesco P. Fiore, *Piero della Francesca e Francesco di Giorgio nel Palazzo Ducale di Urbino*, in *Città e Corte nell'Italia di Piero della Francesca* (org. Ceri Via)

Apêndice 3

Vida de Baccio D’Agnolo, arquiteto florentino. Tradução, notas e introdução à leitura

3.1 Vida de Baccio D’Agnolo⁵²⁶, arquiteto florentino. Giorgio Vasari, *Vidas*, ed. Giunti, 1568

Tenho sumo prazer em observar a origem dos nossos artistas e vê-los, algumas vezes, subir muito na vida, especialmente na arquitetura, ciência que há muitos anos não tem sido praticada se não por entalhadores ou pessoas pedantes⁵²⁷, que exercem a profissão sem conhecer nem mesmo os termos nem compreender os primeiros princípios da perspectiva. Embora seja verdade que a arquitetura não pode ser exercida perfeitamente se não por quem possua ótimo juízo e bom desenho, ou por quem tenha trabalhado muito em pintura, escultura, ou coisas em madeira; uma vez que é nas maquetes que medimos os corpos e as figuras da arquitetura, que são as colunas, as arquitraves, as bases e todos os ornamentos, segundo a ordem de cada uma delas, não por outra razão. Por isto, manuseando-as continuamente, os marceneiros, depois de um tempo, tornam-se arquitetos⁵²⁸. Os escultores, analogamente, a fim de colocar suas estátuas⁵²⁹, e querendo realizar ornamentos para sepulturas ou outras obras em relevo pleno, com o tempo, a dominam. O pintor, em razão da perspectiva e da variedade de invenções, e dos casarios por ele realizados,

⁵²⁶ O sobrenome era Baglione. Nos livros de batizado de Florença o nome resulta no dia 19 de maio de 1462 e morto em 6 maio de 1543) (Milanesi, V, n.1. p.350.)

⁵²⁷ “entalhadores ou pessoas pedantes”, “*persone sofistiche*”, V. se refere ao exercício amadorístico da profissão que compreende o seu exercício por senhores e também por parte de artesãos. No caso, Baccio era entalhador, filho de entalhador, e debuta na arquitetura colaborando com o Cronaca e Antonio da Sangallo, o velho, na reforma do Salão do Palazzo Vecchio em 1502, modificado depois por Vasari.

Sobre as “*persone sofistiche*” ver no comentário a citação exemplar da passagem na *Vida de Parri Spinelli*. Vasari-Milanesi, II, p.278

⁵²⁸ Baccio é autor da maquete em madeira da fachada de San Lorenzo, desenhada por Michelangelo, conservada na Casa Buonarrotti. Na tentativa de circunscrever a formação necessária e a competência específica do arquiteto, passa dos artistas aos artesãos, censurando o próprio juízo negativo diante da realidade de fato da qual tinha se beneficiado personalidade importante como Baccio.

⁵²⁹ A arquitetura considerada como lugar para colocar as estátuas e outras obras de arte figurativa, ou seja, a serviço destas, é concepção já expressa no Proemio di tutta l’Opera a propósito de Michelangelo.

não pode deixar de fazer a planta dos edifícios; uma vez que não se podem representar⁵³⁰ casas, nem escadas, nem planos onde repousem as figuras, sem antes estabelecer-lhes a ordem e a arquitetura⁵³¹.

Trabalhando em sua juventude no entalhe, Baccio fez os espaldares do coro da capela-mor de Santa Maria Novella excelentemente⁵³², ali onde se vêem um São João Batista e um São Lourenço belíssimos. Realizou em entalhe o ornamento da mesma capela, como também o do altar-mor da igreja da Santissima Anunziata⁵³³, assim como o do órgão de Santa Maria Novella⁵³⁴ entre infinitas outras coisas, públicas e privadas, em sua pátria Florença. Da qual, ao partir, foi para Roma⁵³⁵, onde se dedicou às coisas da arquitetura com muito estudo, e, ao voltar a Florença, realizou para o ingresso de papa Leão X diversos arcos triunfais em madeira, em vários lugares da cidade. Tudo isso sem deixar jamais o atelier, onde muitos se entretinham com ele: numerosos cidadãos e os melhores e principais artífices da nossa arte. Ali, sobretudo no inverno, fazia-se belos discursos e debates importantes. Dentre os freqüentadores, o primeiro era Rafael de Urbino, ainda jovem, e depois Andrea Sansovino, Filippino, Maiano, o Cronaca, Antonio e Giuliano da Sangallo, Granaccio, e, ainda que raramente, Michelangelo, entre outros jovens florentinos ou forasteiros⁵³⁶.

⁵³⁰ “non si pongono case nè scale nè piani” em toda a passagem a representação pictórica é considerada como igual a realidade do projeto arquitetônico

⁵³¹ Neste preâmbulo Vasari delinea o panorama da formação do arquiteto na Florença da época, em meio a prática do atelier e dos canteiros de obras, como apenas conseqüente ao exercício das outras artes, indicando a posição subordinada da arquitetura, na medida em que predominava o aspecto prático e a aplicação de regras comuns a todos. Há a crítica a situação amadorística assim criada pelos “que exerciam a profissão sem saber nem mesmo os termos e os primeiros princípios de compreensão da perspectiva”. E a ressalva que salvaguarda o exercício desta pelos pintores: “Ainda que seja verdade que a arquitetura não pode ser exercida perfeitamente se não por quem possua ótimo juízo e bom desenho”. A crítica, mais ou menos velada, acaba por se dirigir principalmente ao escasso preparo dos profissionais que se originam no trabalho do entalhe e da realização de maquetes - ou seja, Baccio e sua família - enunciada desde as primeiras linhas e continuada na apreciação do fracasso de certos projetos realizados por estes. Não fala mal diretamente e é cauteloso em suas críticas pois, como se vê ao longo da biografia, Baccio trabalhou para os influentes mecenas da nova burocracia ligada ao Duque Cosimo

⁵³² Trabalha em S.M.Novella de 1491 a 1496. Cfr.Milanesi, V,p.363)

⁵³³ Retábulo de Pietro Perugino. O contrato a Baccio data de 15 setembro 1500(Milanesi, V,p.350)

⁵³⁴ Ornamento do órgão e a cantoria que foram eliminados na reforma do sec.XIX (Milanesi,V,p.350)

⁵³⁵ Importância da viagem a Roma na formação dos arquitetos é uma constante nas *Vidas*, de Brunelleschi em diante.

⁵³⁶ Vasari descreve uma espécie de Academia informal que funcionava no atelier de Baccio.

Tendo por tais vias se dedicado à arquitetura, e tendo dado de si algumas provas, Baccio começou a ter em Florença tamanho crédito que foram-lhe entregues as mais magníficas edificações do seu tempo, e ele destas feito chefe⁵³⁷. Durante o governo do Gonfaloniere Piero Soderini, encontrou-se Baccio, junto com o Cronaca e outros, como dissemos acima, nas deliberações para a obra da Sala Grande do Palazzo Vecchio⁵³⁸ para a qual trabalhou com a própria mão⁵³⁹ o ornamento do grande retábulo, esboçado por Fra Bartolomeo e desenhado por Filippino⁵⁴⁰. Em companhia dos mesmos, fez a escada que leva à mencionada sala, com ornamento em pedra muito belo; e fez em mármore colorido misturado as colunas e portas da sala hoje chamada “dos Duzentos”. Na praça de Santa Trinità fez um palácio para Giovanni Bartolini⁵⁴¹, muito ornado por dentro, e fez também para o mesmo senhor vários desenhos para o jardim em Gualfonda. O mencionado palácio, por ter sido o primeiro cuja fachada possuía janelas quadradas, dotadas de frontispício e portal, ladeado por colunas com arquitrave, frisos e cornija, foi tão criticado pelos florentinos, com palavras, sonetos, e montes de tolices, afixadas nas igrejas durante o natal, dizendo que aquela parecia mais fachada de templo do que de palácio; a tal ponto que Baccio esteve para sair de si. Todavia, consciente de que havia imitado o bom e que a obra estava bem, deixou passar. Mesmo sendo verdade, como dissemos em outro lugar⁵⁴², que a cornija de todo o palácio ficou grande demais, a obra, de resto, foi sempre muito elogiada.

⁵³⁷ Esta frase nos parece demonstrativa do enunciado sobre a surpreendente ascensão social dos artesãos, especialmente na arquitetura.

⁵³⁸ cfr. nota 2. Em 1502 realiza armários, dosséis, altares, escrivatinhas para os aposentos do Gonfaloniere e para os aposentos Juizes da Sacra Rota. (Milanesi, V, p. 364)

⁵³⁹ “própria mão” aqui tem conotação de trabalho manual, artesanal, uma vez que o desenho e a invenção, ou seja, a parte propriamente mental do trabalho artístico pertence a Fra Bartolomeo e a Filippino.

⁵⁴⁰ A moldura desenhada por Filippino Lippi e executada por ele (1501-2) se perdeu. O retábulo foi depois confiada a fra Bartolomeo. L. Berti, DBI. Sobre este trabalho, refere o Milanesi encontrarem-se documentos de pagamento “1501, 24 gennaio (sc. 1502) .A Bartholomeo d’Agnolo legnaiuolo, capo maestro, flor. Trenta larghi d’oro, per parte di lavoro fa sopra la tavola e ornamento di legname della cappella della sala grande del Consiglio. Vasari-Milanesi, V, p. 351, n. 2.

⁵⁴¹ Entrega o desenho em 1520 (Milanesi, V, p. 365) Tentativa de criar um novo modelo segundo o classicismo de início século XVI, provavelmente baseado no Palácio Braconio dell’Aquila de Rafael em Roma, destruído mais tarde. (L. Berti, DBI)

⁵⁴² *Sensivelmente mais negativa a opinião expressa sobre esta obra na Vida do Cronaca, que vale a pena citar: “tanto foi louvada esta cornija do Cronaca, quanto foi lamentada a que fez Baccio D’Agnolo na mesma cidade no palácio Bartolini o qual pôs sobre uma fachada pequena e de membros gentis uma grande cornija antiga, medida tal e qual o frontispício de Montecavallo para imitar o Cronaca; mas, por não saber acomodá-la com juízo, ficou tão mal que pior não poderia, e parece um grande boné sobre uma cabeça pequena. Não basta aos artistas alegarem -*

Para Lanfredino Lanfredini, construída a casa no Lungarno⁵⁴³, entre a ponte de Santa Trinità e a ponte da Carraia, e, na Praça dos Mozzi, começou, mas não terminou, a casa da família Nasi, de frente ao areal do Arno⁵⁴⁴. Fez ainda a casa dos Taddei, para Taddeo da referida família, que foi considerada comodíssima e bela. A Pier Francesco Bogherini forneceu os desenhos da casa que fez construir em Borgo Santo Apostolo na qual, com muita despesa, fez realizar os ornamentos das portas, das lareiras belíssimas e, especialmente, para ornamentação de um aposento, fez o teto de caixotões, em nogueira, repleto de putos entalhados com suma diligencia, obra hoje impossível de ser realizada com a perfeição alcançada por ele⁵⁴⁵. Aos mesmos senhores, forneceu o desenho da Villa construída na colina do Bellosguardo, de grande beleza, comodidade e despesa infinita⁵⁴⁶. Para Giovanmaria Benintendi fez uma antecâmara e o ornamento destinado a emoldurar algumas histórias realizadas por excelentes mestres,⁵⁴⁷ que foi coisa rara. Fez o modelo da igreja de San Giuseppe di Sant'Onofrio, e fez também construir a porta, sua ultima obra. Dirigiu a construção do campanário de Santo Spirito em Florença, que ficou inacabado, e hoje, por ordem do Duque Cosimo, é levado a termo com o desenho de Baccio. Analogamente, o campanário de San Miniato al Monte, atingido pela artilharia, jamais ruiu, garantindo a⁵⁴⁸ Baccio não menor fama pela ofensa feita aos inimigos do que pela qualidade e beleza com que o havia feito erguer⁵⁴⁹.

como muitos dizem desculpando-se das obras feitas - que são medidas do Antigo e derivadas de bons mestres; pela razão que o olho influi em todas as coisas mais do que a medida dos compassos". *Vasari -Milanesi, IV,444-445*

⁵⁴³ Avenida que costeia o rio Arno no centro de Florença. O mencionado Palácio fica no Lungarno Guicciardini.

⁵⁴⁴ Hoje Palazzo Torrigiani.

⁵⁴⁵ Obra datada de 1515 aprox. Para a qual pintaram painéis Andrea del Sarto, Pontormo e Bachiacca.L.Berti, DBI

⁵⁴⁶ Construção de 1518. A Villa continua a existir.

⁵⁴⁷ Pinturas de Franciabiggio, Pontormo e Bachiacca, 1523. In L.Berti, DBI

⁵⁴⁸ Modelo de 1518, construído em 1524. Fortificado por Michelangelo, resistiu à artilharia imperial em 1527.(L.Berti, DBI)

⁵⁴⁹ Farpas críticas para explicar o prestígio de um artista por ele pouco considerado.

Mais tarde, ao ser nomeado arquiteto na Obra de Santa Maria del Fiore⁵⁵⁰, por suas qualidades e por ser muito amado pelos cidadãos, Baccio realizou o desenho para a balaustrada que cinge a cúpula, a qual Pippo Brunelleschi, alcançado pela morte, havia deixado por fazer, ainda que tivesse os desenhos prontos, que se deterioraram e perderam devido a pouca diligencia dos administradores da Obra. Baccio fez então desenho e modelo para a balaustrada e pôs em obra a parte que se vê voltada ao canto de' Bischeri⁵⁵¹. Mas Michelangelo Buonarotti que voltava de Roma, vendo que a obra cortava arestas que Filippo Brunelleschi, não sem razão, tinha deixado aparentes, fez tanto escarcéu que a construção foi interrompida. Dizia [Michelangelo] que a ele parecia que Baccio tivesse feito uma gaiola de grilos⁵⁵², e que estrutura tão imponente requeria coisa maior e feita com melhor desenho, arte, e graça do que o desenho de Baccio parecia possuir, e que ele mostraria como se deveria fazer. Depois de pronto o modelo de Michelangelo, a questão foi longamente debatida, entre muitos artistas e cidadãos entendidos, diante do Cardeal Giulio de Medici. E finalmente não foi construído, nem um modelo, nem outro. O desenho de Baccio foi em muitas partes criticado, não porque a medida não estivesse bem mas porque de muito se amesquinha em confronto à grandiosa construção.

Baccio dedicou-se então a realizar o pavimento de Santa Maria dei Fiori e de outras fabricas sob sua responsabilidade, que não eram poucas, tendo ele sob seus cuidados todos os mosteiros e conventos de Florença, além de diversas casas de cidadãos, dentro e fora da cidade.

Finalmente, próximo aos 83 anos, lúcido e em pleno juízo, passou a melhor vida em 1543, deixando Giuliano, Filippo e Domenico, seus filhos, que o sepultaram em São Lourenço.

⁵⁵⁰ Segundo o Milanesi, desde 1506, Baccio trabalha na balaustrada da cupola de Santa Maria del Fiore, onde é “*capomastro*”- nunca arquiteto - inicialmente junto com Giuliano e Antonio da Francesco da San Gallo, em ajuda a Simone Pollaiuolo, dito, o Cronaca. Para a cronologia dos acontecimentos, cfr. Milanesi, V, p.364-5; confirmada por L. Berti que corrige o início para 1507, em função do ano florentino. A obra da balaustrada é descoberta em 1515.

⁵⁵¹ Hoje chama-se via del Proconsolo.

⁵⁵² Michelangelo é um aliado inatacável que Vasari pode usar para dar eficácia a suas críticas.

Os filhos todos seguiram Baccio e se dedicaram à arte do entalhe. Giuliano⁵⁵³, que era o segundo, foi quem com maior estudo se dedicou à arquitetura, quando ainda era vivo o pai. Prosseguindo depois, com o favor do Duque Cosimo, sucedeu ao pai no cargo na Opera de Santa Maria del Fiore, prosseguindo o que este tinha começado, não apenas naquele templo, mas também em todas as muralhas que tinham ficado inacabadas à sua morte. Naquele tempo, messer Baldassare Turini de Pescia, ao precisar colocar um retábulo de mão de Rafael de Urbino na principal igreja de Pescia, da qual era preposto, entregou tudo a Giuliano para que fosse feita com seu modelo e desenho. A obra previa um ornamento de pedra e até mesmo uma inteira capela, incluindo uma sepultura. Reformou também a casa do mesmo senhor em Pescia com belas e úteis comodidades. Fora de Florença, em Montughi, ele fez para messer Francesco Campana⁵⁵⁴, ex-primeiro secretario do Duque Alessandro, e depois do duque Cosimo de Medici, uma casa ao lado da igreja, pequena mas ornamentadíssima e tão bem posicionada que, sendo bastante elevada, dela a vista alcança toda a cidade de Florença e a planície em volta. Em Colle, pátria do mesmo Campana, construiu-se uma casa comodíssima e bela com desenho do dito Giuliano; o qual, pouco depois, começou um palácio em São Miniato al Tedesco para messer Ugolino Grifoni, monsenhor de Altopascio, obra magnífica. Para o senhor Giovanni Conti, um dos secretários do mencionado senhor Duque Cosimo, ele reformou vários cômodos na casa de Florença com belos ornamentos; mas, a bem da verdade, ao fazer as duas janelas baixas que dão para a rua, Giuliano saiu do seu modo habitual e as detalhou tanto com relevos, mísulas e recortes que elas conservam mais da maneira alemã do que da antiga e moderna, verdadeira e boa. Pois, na verdade, as coisas da arquitetura se querem másculas, robustas e simples, para serem depois enriquecidas pela graça do desenho e por um tema variado na composição, que não altere, com muito nem com pouco, seja a ordem da arquitetura, seja a visão de quem entende.

⁵⁵³ Giuliano era o mais velho, nascido em 1491.(Milanesi, p.354). L.Berti comenta que a edição Giuntina das Vidas é a principal fonte para as atividades de Giuliano.(Dizionario Biografico degli Italiani, DBI)

⁵⁵⁴ Explica-se muito da cautela critica de Vasari em relação a família D'Agnolo que evidentemente ele considera pouco mais do que artesãos devido a posição destes junto aos burocratas mais próximos a Cosimo como p.ex. Campana e Conti.

Neste interim, ao ter voltado de Roma Baccio Bandinelli, depois de concluir as sepulturas de Leone e Clemente, persuadiu o senhor duque Cosimo, então juvenzinho, a realizar na sala grande do Palácio Ducal a fachada interna repleta de colunas e nichos, com uma rica ordem de estátuas em mármore, e fazer com que tal fachada correspondesse às janelas de mármore e pedra sobre a praça. Quando o Duque se resolveu e Bandinelli pôs-se a fazer o desenho, descobriu-se, como foi dito na Vida do Cronaca, que a sala era fora de esquadro, e o Bandinelli, não tendo jamais realizado obras de arquitetura, por estimá-la arte de pouco valor, maravilhando-se e rindo de quem a exercia, ao ver a dificuldade desta obra foi forçado a conferir seu desenho com Giuliano e rogar-lhe que como arquiteto lhe dirigisse a obra.

Foram postos a trabalhar todos os cinzeladores e entalhadores de Santa Maria del Fiore e a obra foi iniciada, obedecendo à decisão do Bandinelli, com conselho de Giuliano, de fazer a obra fora de esquadro, acompanhando as paredes, sendo necessário fazer todas as pedras chanfradas e realizá-las com muita fadiga com o “pifirello”, instrumento para “esquadro manco”; o que deu tanta desgraça à obra, como será dito na Vida do Bandinelli, que foi difícil moldá-la de maneira a acompanhar as outras coisas. O que não teria ocorrido se o Bandinelli possuísse conhecimento de arquitetura como possuía os da escultura; isso para não falar dos grandes nichos voltados para a fachada que resultavam anões, e não sem defeito aquele do meio, como se dirá na vida do mencionado Bandinelli. Depois de gastos dez anos, a obra foi posta de lado e assim ficou por um tempo. Verdade que as pedras e as colunas, tanto as de pedra do fosso como as de mármore, foram realizadas sob a direção de Giuliano com grandíssima diligencia pelos cinzeladores e entalhadores, e foram tão bem postas, todas quadradas, que não é possível ver junção mais perfeita. De modo que, quanto ao fazer⁵⁵⁵, devemos celebrar Giuliano como excelentíssimo. A esta obra, como se dirá em seu lugar, foi feito um acréscimo e terminada em cinco meses, por Giorgio Vasari aretino.

⁵⁵⁵ Importância da distinção entre fazer e projetar, insistindo na capacidade pratica deste profissional com forte origem artesanal.

Giuliano entretanto, sem deixar o atelier, trabalhava com os irmãos em muitas obras de quadro e de entalhe para avançar no pavimento de Santa Maria de Fiore, de onde era mestre de obras e arquiteto. Foi lá que o procurou Bandinelli para realizar a planta - em desenho e em maquete lígnea – para algumas fantasias com figuras e outros ornamentos que queria realizar em mármore no altar-mor da mencionada Santa Maria del Fiore. O que Giuliano fez com prazer, como pessoa de bem e bonachona que era, e como alguém que tanto se deleitava de arquitetura quanto Bandinelli a desprezava; sendo a isso também incentivado pelas promessas de dinheiro e de honra que o Bandinelli amplamente lhe fazia. Giuliano então, pondo mãos à obra do dito modelo, o realizou bastante conforme ao que já havia sido impostado pelo Brunelleschi, salvo que Giuliano o fez mais rico, duplicando com colunas o arco de cima, por ele levado a termo. Estando este modelo entre muitos desenhos levados por Bandinelli ao duque Cosimo, sua excelência ilustríssima resolveu, com animo régio, realizar, não apenas o altar, mas também a decoração em mármore que circunda o coro, seguindo a velha ordem de oito faces, com os ricos ornamentos mais tarde realizados de acordo com a grandeza e magnificência daquele templo. Onde Giuliano, com intervenção do Bandinelli, deu início ao dito coro; alterando somente a entrada principal deste, de modo a ficar de frente ao mencionado altar, do qual ele quis que tivesse o mesmo arco e ornamento. Analogamente, fez outros dois arcos semelhantes que formam uma cruz com o altar a entrada; e para estes fez dois púlpitos como já havia antes, para a música e outras necessidades do coro e do altar. Neste coro, Giuliano fez uma ordem jônica acompanhando as faces do octaedro, e pôs em cada face uma pilastra, e em cada ângulo uma pilastra que se dobra na metade; e porque cada pilastra que curvava diminuía no centro e resultava internamente estreitíssimo e dobrado, e, na parte externa, aguda e larga, a invenção não foi muito louvada, nem aprovada como coisa bela de quem é dotado de juízo, considerando-se que em obra de tanta despesa, e em lugar tão célebre, deveria o Bandinelli, se não apreciava a arquitetura, ou não a dominava, ter-se servido de quem estava vivo e teria sabido fazer melhor⁵⁵⁶. Nisto

⁵⁵⁶ Deste coro sob a cúpula de Santa Maria del Fiore resta só o basamento. Os arcos e ornamentos foram eliminados na reforma de 1841 (Milanesi, V, p.358).

Giuliano merece desculpa, porque fez o que sabia, o que não era pouco. Porém, é mais que verdade que quem não possui desenho e grande invenção por si próprio será sempre pobre de graça, de perfeição e de juízo nas composições grandes de arquitetura⁵⁵⁷. Giuliano fez um pequeno leito em madeira para Filippo Strozzi, hoje na Città di Castello, em casa dos herdeiros do senhor Alessandro Vitelli, e fez a moldura muito rica e belo para um retábulo de Giorgio Vasari no altar-mor da Abadia de Camaldoli, no Casentino⁵⁵⁸, sobre desenho do dito Giorgio; e na igreja de Santo Agostino de Monte San Savinio, fez outro ornamento entalhado para outro retábulo grande de Giorgio; em Ravenna, na Abadia de Classe dos monges de Camaldoli, o mesmo Giuliano fez um belo ornamento para outro retábulo da mão de Giorgio. Para os monges da Abadia de Santa Fiore em Arezzo, fez no refeitório a estrutura⁵⁵⁹ para as pinturas da mão do dito Giorgio aretino que ali estão. No bispado da mesma cidade, atrás do altar-mor, fez em nogueira um coro belíssimo, com desenho do dito Giorgio⁵⁶⁰, necessário a terminar o mencionado altar. Finalmente, pouco antes de morrer, realizou o belo e riquíssimo cibório do Santíssimo Sacramento sobre o altar-mor da Anunziata, com os dois anjos de madeira que o ladeiam em relevo pleno⁵⁶¹. E esta foi a última obra que fizesse, tendo passado a melhor vida no ano de 1555.

Nem foi de menos juízo Domenico⁵⁶², irmão de Giuliano, porque, além de entalhar muito melhor as madeiras, foi também muito engenhoso nas coisas de arquitetura, como se vê na casa que Bastiano da Montaguto fez construir na via de' Servi com desenho dele, onde há muitas coisas em madeira da mão de Domenico o qual fez também as cantoneiras para Agostino Nero na piazza de' Mozzi, e um belíssimo

⁵⁵⁷ Este me parece ser o *topos* da biografia: a escassa formação profissional, somada ao medíocre talento, brindados por oportunidades que não merecia. Reaparece a afirmação do primeiro parágrafo: *“a arquitetura não pode ser exercida perfeitamente se não por quem possua ótimo juízo e bom desenho”*.

⁵⁵⁸ Daqui em diante o relato faz parecer que Giuliano trabalha apenas como entalhador para obras de Giorgio Vasari.

⁵⁵⁹ A formulação *“il fornimento delle pitture”* é propositalmente vago e não nos deixa saber se trata-se de molduras ou da mobília do refeitório. Parece que V., nesta época já funcionário ducal, aproveita para reduzir Giuliano a carpinteiro.

⁵⁶⁰ 25 de maio de 1554, Giuliano di Baccio D'Agnolo, “arquiteto Florentino”, é encarregado do coro da catedral de Arezzo, em nogueira, realizado sobre desenho feito por “messer Giorgio Vasari”, a ser concluído em dois anos.

⁵⁶¹ Bottari já anotava que em Arezzo não se encontravam mais o cibório e os anjos. (Milanesi, V, p.359)

⁵⁶² Nasceu em 1511 e não se conhece a data de morte.

terraço para a casa de Nasi começada por Baccio seu pai. E se não tivesse morrido tão cedo, acredita-se que teria superado de muito seu pai e seu irmão Giuliano⁵⁶³.

Vida de Baccio D'Agnolo

Comentário - A questão da formação do arquiteto.

A biografia de Baccio D'Agnolo, e de seus descendentes Giuliano e Domenico, é atravessada pela questão da fronteira entre arquitetura e as profissões artesanais. Segundo a narrativa do aretino, por meio do entalhe, técnica artesanal, os membros da família d'Agnolo passaram a exercer a profissão da arquitetura. Mas, por isso mesmo, segundo o biógrafo, o resultado dos trabalhos deixados por eles não é excelente, ainda que tenham feito o melhor que podiam, repete Vasari varias vezes, fazendo proselitismo em benefício próprio e culpando os mecenas, de certo modo, pela falta de discernimento na escolha de seus artistas.

Ele inicia com uma pitada de ironia, dizendo que diverte-o ver os artesãos ascenderem socialmente através da profissão da *“arquitetura, ciência que há muitos anos não tem sido praticada se não por entalhadores ou pessoas pedantes, que exerciam a profissão sem saber nem mesmo os termos e os primeiros princípios de compreensão da perspectiva”*. Ou seja, há um problema de formação e a valorização da pratica do canteiro. E há também a intromissão dos administradores das “fabricas” que alteram o projeto, acreditando-se capazes de tal, comprometendo o resultado, como falaremos adiante.

⁵⁶³ A conclusão evidencia o pouco apreço nutrido por Vasari em relação a Baccio e Giuliano, e a rivalidade subterrânea de quem parece considerar que ambos tiveram oportunidades de desempenho em relação as quais não estavam à altura. Na cronologia estipulada pelo Milanesi, o jovem Vasari, em 1543, pintou e dourou o brasão esculpido por Baccio para o Duque Alessandro. (V.p.365)

À profissão de arquiteto, segundo afirma Vasari, tem-se acesso através da escultura e da pintura sendo natural que através do desempenho destas a ela se chegue. Neste raciocínio é evidente a inversão da posição da arquitetura subjacente: de arte principal, por exigir maiores conhecimentos do que as outras, ela passa a posição de subalterna e mais fácil, arte a qual se chega por meio de conhecimentos adquiridos no exercício das outras duas. A posição de arte principal lhe tinha sido atribuída pela classificação canônica de Vitruvio e Alberti, repetida por Benedetto Varchi nas *Due Lezzioni*, e por Vasari no Proêmio das *Vidas*. Todavia, este raciocínio que considera a arquitetura como arte à serviço das outras duas e cujo conhecimento é naturalmente adquirido pelo exercício da pintura e escultura, esta' presente em diferentes biografias.

No nosso trabalho chamamos atenção para a alteração da posição da arquitetura no título da Giuntina, passando os arquitetos do primeiro para o último lugar. Para tanto, sublinhamos o papel de Vincenzo Borghini e da polemica por ele desencadeada no opúsculo *Una Selva di Notizie* (1564) no qual evidenciava a proximidade da arquitetura dos ofícios técnicos e discordava de sua colocação junto às belas artes. No caso da passagem em questão, que identifica o aprendizado do arquiteto no exercício do entalhador, tais idéias já estão presentes na edição Torrentina e o parágrafo permanece quase idêntico na edição de 1568.

Como tivemos ocasião de comentar, apesar de Vasari não discutir a classificação de Varchi sobre a superioridade da arquitetura, nas entrelinhas ele transmite outras idéias. De resto, já registramos as ressalvas de Vincenzo Danti no *Trattato delle Perfette Proporzioni* publicado em 1567. Aqui citamos o tratado do Cellini, publicado em 1568, como ilustração do pensamento em circulação entre os artistas que, *mutatis mutandis*, trocando provavelmente a escultura pela pintura, acreditamos fosse também do aretino:

“Assim conheci muitos outros homens de baixa arte que se deram à arquitetura e nesta demonstraram alguma coisa. Isto ocorre porque é arte agradabilíssima, como uma uma

segunda filha da acima mencionada escultura; de maneira que esta deve ser a terceira arte.

Così ho conosciuto molti altri uomini di bassa arte, i quali si sono dati all'architettura, e di quella hanno dimostrato qualche cosa. E questo avviene perchè l'arte è piacevolissima, sì come seconda figliola della sopradetta scultura; di modo che la viene a essere la terza arte". I Trattati dell'oreficeria e della scultura, org. Carlo Milanese, Florença, 1857, p. 221

No capítulo técnico *Sobre a Arquitetura* no início das *Vidas*, Vasari discorre sobre a técnica do entalhe, a maneira de colorir os vários tipos de madeira e de compor histórias segundo regra de perspectiva comum a pintura. Mas o produto deste trabalho é inferior pois dura menos, está exposta aos cupins e aos incêndios.

Sempre em relação ao exercício amadorístico da arquitetura e à dificuldade de definir a profissão ele lamenta a disciplina entregue a “pessoas pedantes”. Nesta categoria, acredito que devemos identificar os administradores e superintendentes que tocavam o trabalho nos canteiros e alteravam os projetos acreditando-se capazes quanto os arquitetos. A este respeito acredito ser esclarecedora a reclamação de Vasari inserida na *Vida de Parri Spinelli*:

“de cujo mosteiro Giorgio havia feito uma maquete muito considerada que foi alterada, ou melhor, transformada a péssima forma por quem teve indignamente o governo de tamanha obra: sendo que ocorre com frequência a certos homens, como dizer, sabidos, que são na verdade ignorantes, os quais acreditando entender se põe arrogantemente a desejarem ser arquitetos e superintendentes, estragando o mais das vezes as ordens e os projetos feitos por quem desempenha a profissão por ter estudado e praticado”

“del quale monastero aveva fatto Giorgio un modello molto considerato; ma è stato dopo alterato, anzi ridotto in malíssima forma, da chi ha di tanta fabbrica avuto indegnamente il governo: essendo che bene spesso si percuote in certi uomini, come si dice, saccenti, che per più sono ignoranti; i quali per parere d'intendere, si mettono arrogantemente molte volte a voler fare l'architetto e soprintendere, e guastando il più delle volte gli ordini e i modelli fatti da coloro che consumati negli studi e nella pratica del fare, architettano giudiziosamente” (Milanesi, II,p278)

Outro aspecto relevante na biografia de Baccio D'Agnolo é o proselitismo em relação aos mecenas. Baccio pertencia à geração que hostilizou a ascensão do forasteiro Vasari nos primeiros tempos. Vasari insinua as críticas e limites da obra de Baccio e de Giuliano mas não os critica abertamente. Aproveita para falar mal de Baccio na *Vida do Cronaca*. Atribui a culpa dos erros cometidos por Baccio e Giuliano a quem lhes confiou obras acima da capacidade que possuíam. A certa altura Vasari observa o quanto eram amados e gozavam dos favores do Duca. Depois cita altos dignitários muito próximos a Cosimo que usavam o trabalho dele e de seu filho Giuliano (V, p.355) Entre estes, o primeiro-secretário Francesco Campana, falecido em 1546. Razão pela qual ele é cauteloso em suas críticas ainda que a insistência da caracterização de entalhador para Baccio não faça justiça ao arquiteto considerado como “a mais notável personalidade da arquitetura florentina nos três primeiros decênios do século XVI.”

(Luciano Berti, Baglioni Bartolomeo detto Baccio D'Agnolo, Dizionario Biografico degli Italiani, in www.treccani.it)
