

UNICAMP – UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS.
IFCH – INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS.
Programa de Pós-graduação em História.

Roberto Aparecido Zaniquelli Accorsi.

Sobre a obra de Sebastiano Ricci: “A Recusa de Arquimedes”, painel que pertence à Fundação Cultural Ema Gordon Klabin - SP e o ambiente do colecionismo veneziano do século XVIII.

Texto apresentado ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, para a defesa da dissertação de Mestrado, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História, na área de concentração História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Campinas, Abril de 2011.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
SANDRA APARECIDA PEREIRA - CRB nº 7432–BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

Ac27s	<p>Accorsi, Roberto Aparecido Zaniquelli, 1972- Sobre a obra de Sebastiano Ricci: “A recusa de Arquimedes”, painel que pertence à Fundação Cultural Ema Gordon Klabin – SP e o ambiente do colecionismo veneziano do século XVIII / Roberto Aparecido Zaniquelli Accorsi - - Campinas, SP: [s. n.], 2011.</p> <p>Orientador: Luciano Migliaccio Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.</p> <p>1. Algarotti, Francesco, conte, 1712-1764. 2. Ricci, Sebastiano, 1659-1734. 3. Tiepolo, Giovanni Battista, 1696-1770. 4. Pintura italiana. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.</p>
-------	---

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: On the work of Sebastiano Ricci: “The denial of Archimedes”, panel that belongs to the Cultural Foundation Ema Gordon Kabin – SP, and environment eighteenth-century venetian collectors

Palavras-chave em inglês:
Painting, Italian

Área de concentração: História da Arte

Banca examinadora:
Luciano Migliaccio [Orientador]
Luiz César Marques Filho
Paulo Mugayar Kuhl

Data da defesa: 29-04-2011

Programa de Pós-Graduação: História

ROBERTO APARECIDO ZANIQUELLI ACCORSI

“Sobre a obra de Sebastiano Ricci “A Recusa de Arquimedes”, painel que pertence à Fundação Cultural Ema Gordon Klabin - SP, e o ambiente do colecionismo veneziano do século XVIII”


Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 29/04/2011.

BANCA


Prof. Dr. Luciano Migliaccio – DH/IFCH/UNICAMP (orientador)


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


Prof. Dr. Paulo Mugayar Kuhl – IA/UNICAMP

Prof. Dr. Marcos Tognon – DH/IFCH/UNICAMP

Profª. Dra. Cláudia Valladão de Mattos – IA/UNICAMP

ABRIL/2011

À minha mãe, Dona Cida, e ao meu pai, Seo Tanin, pela vida e educação.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Luciano Migliaccio, pela paciência e pela generosidade.

À Ananda Filippi, pelo companheirismo.

Aos funcionários da Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, em especial ao Paulo de Freitas Costa, sempre muito solícitos.

Aos amigos e professores Bianca e Daniel, capazes de se tornarem grandes fotocopadores para me enviarem da Itália textos de extrema importância para o presente trabalho.

Aos amigos de Curitiba. Grazie Chris, bacci Adri.

Aos amigos Humberto Zanardo Petrelli, Vladimir Chaves dos Santos e Newton de Moraes Mendes e a todos os companheiros da Turma Filosofia 92. Agradeço aos meus amigos pela força e paciência durante todo este período.

Aos meus colegas do Mestrado, que contribuíram de forma direta para a realização deste trabalho.

À Universidade Estadual de Campinas que forneceu o apoio necessário à realização da pesquisa.

À secretária Ana Jaqueline da secretaria de pós-graduação do IFCH.

RESUMO:

Sebastiano Ricci tornou-se um pintor de especiais e particulares ações nos mercados de artes de Veneza e da Inglaterra, durante o século XVIII. Ele soube agir como artista e negociador e conseguiu relacionar-se com os principais mecenas do período, em especial com dois dos mais importantes difusores da sua arte: Joseph Smith, Cônsul inglês, e Francesco Algarotti, Conde veneziano – ambos ligados ao processo de difusão e discussão dos princípios racionais associados ao iluminismo europeu. Em cartas enviadas e recebidas pelo artista, e por alguns de seus mecenas, nota-se uma variada abordagem dos meios de compra e venda de obras e arte. As cartas também revelam uma valorização ou redescoberta dos modos e temas da arte de Paolo Veronese, reconhecíveis na obra de Sebastiano Ricci intitulada *Arquimedes se recusa a seguir o soldado*, pertencente a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, de São Paulo.

ABSTRACT:

Sebastiano Ricci became a painter of special and private actions around the market of arts from Venice and England, during the XVIII century. He has known how to act as an artist and a negotiator and could relate himself with the main Maecenas of this period, especially with two of the most important diffusers of his art: Joseph Smith, British Consul, and Francesco Algarotti, Venetian Earl – both connected with the process of propagation and discussion of the rational principles associated with the European Enlightenment. Analyzing letters that were sent and received by the artist and for some of his maecenas, is possible to realize a variety of approach about sorts of arts marketing. These letters show a recovery or a rediscovery about modes and themes of Paolo Veronese's art which can be recognized in the work of Sebastiano Ricci entitled *Arquimedes se recusa a seguir o soldado*, that belongs to Fundação Cultural Ema Gordon Klabin.

ÍNDICE DE IMAGENS:

(FIGURA 1: RICCI, Sebastiano. *A Recusa de Arquimedes*, Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, São Paulo, Brasil. ol/tl 42,5 x 60,5 cm, c. 1720 - 25). P. 1.

(FIGURA 2: VERONESE, Paolo. *Os quatro elementos, o planetário dos deuses com os signos do zodíaco e Talia*. Sala d Olimpo, Villa Barbaro - Maser, afresco, terminado em 1559). P. 4.

(FIGURA 3: VERONESE, Paolo. *Caritas*. Sala do Tribunal do Amor ou dos Esposos, Villa Barbaro - Maser, afresco, 1559). P.5.

(FIGURA 4: RICCI, Sebastiano. *Hércules em luta com o Centauro Nesso*. Decoração do Palazzo Marucelli-Fenzi, Sala de Hércules, ol/tl 53 x 37 cm, 1706/7). P. 6.

(FIGURA 5: RICCI, Sebastiano. *Moisés Salvo das Águas*. The Royal Collection, ol/tl 71,1 x 62,5 cm, c. 1720/1730). P. 13.

(FIGURA 6: VERONESE, Paolo. *Moisés Salvo das Águas*. Museu do Prado, ol/tl 50 x 43 cm, c. 1575-80). P. 14.

(FIGURA 7: CANALETTO, Giovan Antonio. *Capricho: um projeto palladiano para a ponte do Rioalto, com a basílica de Vicenza*. Parma, Galleria Nazionale, Parma, ol/tl. 60,5 x 82 cm, c. 1740). P. 18.

(FIGURA 8: RICCI, Sebastiano. *Ascensão*. Basílica dos Santo Apóstolos, Roma, ol/tl 580x 300 cm, c. 1701). P.24.

(FIGURA 9: RICCI, Sebastiano. *Tumba alegórica do Duque de Devonshire*, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, ol/tl 217 x 138 cm, c. 1725). P. 27.

(FIGURA 10: RICCI, Sebastiano. *Papa Gregorio Magno intercede pelas almas do purgatório*, Igreja de Santo Alexandre da Cruz, Bergamo, ol/tl 295x 238 cm, c. 1730 - 31). P. 28.

(FIGURA 11: TIEPOLO, Giambattista. *Mecenas apresentando as artes liberais para o Imperador Augusto*, Museu Hermitage, São Petersburgo, ol/tl 70 x 89 cm, c. 1743). P. 38.

(FIGURA 12: TIEPOLO, Giambattista. *O Triunfo de Flora*, São Francisco, M.H. de Young Memorial Museum, ol/tl 70 x 90 cm, c. 1743). P. 39.

(FIGURA 13: TIEPOLO, Giambattista. *O Banquete de Cleópatra*, Melbourne, National Gallery of Victoria, ol/tl 249 x 346 cm, c 1744). P. 42.

(FIGURA 14: TIEPOLO, Giambattista. *O Banquete de Antônio e Cleópatra*. Primeira versão, estudo. Paris, museu Cognacq-Jay, ol/tl 51 x 69 cm, c 1744). P. 43.

(FIGURA 15: RICCI, Sebastiano. *Sacrifício a Vesta*. Dresden, Gemäldegalerie, ol/tl 56 x 73 cm, c. 1723). P. 47.

(FIGURA 16: RICCI, Sebastiano. *Sacrifício a Sileno*. Dresden, Gemäldegalerie, ol/tl 56,5 x 73,5 cm, c. 1723). P. 47.

(FIGURA 17: PALMA, o Velho. *As três Graças*. Dresden, Gemäldegalerie, ol/md 88 x 123 cm, 1520). P. 48.

(FIGURA 18: STROZZI, Bernardo. *A Tocadora de Viola da Gamba.*, ol/tl 125 x 99cm, c. 1630 - 1640). P. 52.

(FIGURA 19: HOLBEIN, Hans, o Jovem. *Madona de Bürgermeisters Meyer*. Dresden, Gemäldegalerie, ol/md 146,5 c x 102 cm, c. 1526/1528). P. 54.

(FIGURA 20: LIOTARD, Jean-Étienne. *A Garota com a xícara de chocolate*. Dresden, Gemäldegalerie, ol/tl 82.5 x 52.5 cm, c. 1743 - 1745). P. 60.

(FIGURA 21: TENIERS, David. *A Coleção de Arte do Arquiduque Leopold-Wilhelm*. Bruxelas, ol/tl 127 x 162.5 cm, 1651). P. 69.

(FIGURA 22: TIEPOLO, Giambattista. *Apolo e Marcia*, afresco 270 x 135 cm, c. 1725). P. 72.

(FIGURA 23: RICCI, Sebastiano. *Arquimedes se recusa a seguir o soldado*, Londres, coleção particular, ol/tl 40,2 x 58,5 cm, c. 1720 - 1725). P. 79

(FIGURA 24: RICCI, Sebastiano. *Arquimedes se recusa a seguir o soldado*, Hanover, Niedersächsisches Landesmuseum, ol/tl 40 x 50 cm, c. 1720 - 1725). P. 79

(FIGURA 25: RICCI, Sebastiano. *Madona com criança e Santos*, Veneza, Igreja de *San Giorgio Maggiore*, ol/tl 406 x 208 cm, c. 1708). P. 85.

(FIGURA 26: RICCI, Sebastiano. *Triunfo da Sabedoria sobre a Ignorância*, Paris, Museu do Louvre, ol/tl 113x 85 cm, c. 1717-1718). P. 86.

(FIGURA 27: LANGETTI, Giovanni Battista. *Arquimedes com as figuras alegóricas da Paz e da Guerra*. Coleção privada with ol/tl 117 x 235 cm. c. 1650) P. 87.

SUMÁRIO:

I. INTRODUÇÃO: 1

II. CAPÍTULO I – Os Mecenas Joseph Smith e Francesco Algarotti: 9

a) Joseph Smith: 9

b) Francesco Algarotti: 16

III. CAPÍTULO II – Comentário das cartas. 21

a) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gian Giacomo Tassis Veneza, aos 25 de Novembro de 1730. 28

b) Sebastiano Ricci ao senhor Conde Gian Giacomo Tassis. Veneza, aos 4 de Julho de 1731. 29

c) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gian Giacomo Tassis. Veneza, aos 14 de Julho de 1731. 30

d) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gian Giacomo Tassis. Venezia, aos 25 de Julho de 1731. 31

e) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Venezia, 6 de Outubro de 1730. 32

f) Sebastiano Ricci ao Sr. Conte Giovan Giacomo Tassis. Veneza, 9 de Abril de 1731. 33

g) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Veneza, 7 de Julho de 1731. 33

h) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Venezia, 15 de Agosto de 1731. 34

i) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Venezia, 15 de Agosto de 1731. 35

j) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Veneza, 17 de Outubro de 1731. 35

k) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Veneza, 14 de Novembro de 1731. 36

l) Francesco Algarotti ao Sr. Giovanni Mariette, Postdam, 13 de Fevereiro de 1751 (pp. 15 - 40 do original) 44

m) Francesco Algarotti ao Sr. Giambattista Tiepolo, Bolonha, 4 de Março de 1760. (pp. 107 - 114 do original). 64

IV. CAPÍTULO III - O Estudo do quadro Arquimedes se recusa a seguir o soldado de Sebastiano Ricci, da FCEGK de São Paulo. 71

V. BIBLIOGRAFIA: 88

I. INTRODUÇÃO:

O presente trabalho pretende abordar o mercado de artes, o colecionismo e o mecenatismo na Veneza do século XVIII, destacando a pluralidade e o aspecto cosmopolita do ambiente artístico local, não limitado pelo isolamento político da Sereníssima, durante o Setecentos, e sem nos atermos à construção de uma singularidade artística veneziana. Trataremos esse ambiente a partir das influências estrangeiras, dos artistas venezianos viajantes e da influência artísticas e intelectuais recebidas de outras partes da Itália.

Destacaremos os mecenas Francesco Algarotti (1712 - 1764) e Joseph Smith (1682 - 1770), e suas relações com os artistas, intelectuais e outros mecenas venezianos e estrangeiros, como importantes elos entre a cidade e o resto da Europa. Para que o mecenatismo de ambos tenha maior interesse para este trabalho, aprofundaremos suas relações com o pintor Sebastiano Ricci (1659 - 1734), autor do quadro *A recusa de Arquimedes* ou *Arquimedes que se recusa a seguir o soldado*, pertencente à Fundação Cultural Ema Gordon Klabin (FCEGK), de São Paulo (FIGURA 1).



(FIGURA 1: RICCI, Sebastiano. *A Recusa de Arquimedes*, Fundação Cultural Ema Gordon Klabin, São Paulo, Brasil. ol/tl 42,5 x 60,5 cm, c. 1720 - 25).

Procuraremos contextualizar essa obra na produção artística de Ricci tomando-a um elemento capaz de nos revelar uma parte do ambiente artístico de Veneza, na primeira metade do séc. XVIII. Desde já, torna-se necessária uma pequena apresentação das relações políticas e do mecenatismo na Veneza da época.

A República veneziana, apesar de ser, ainda hoje, um grande centro do turismo internacional, tomou, ao longo de todo o século XVIII, algumas medidas políticas para evitar a contaminação do Estado pelas influências estrangeiras e principalmente pelos ideais do iluminismo europeu. Francis Haskell (1997, pp. 399 - 400), nos dá uma mostra do rigor das medidas tomadas para garantir o isolamento político local:

Os embaixadores estrangeiros, e às vezes mesmo os viajantes comuns, eram mantidos isolados e não tinham direito a qualquer contato com a nobreza; a censura era estrita, embora intermitente, e mesmo os membros da alta hierarquia se expunham aos processos por heterodoxia política, e uma lei aprovada em 1709, revigorada em 1783, proibia os patrícios de viajar ao exterior sem uma permissão especial do Conselho dos Dez¹. (HASKELL, 1997, pp. 399 - 400)

Esse controle se agravou com o tratado de paz de Passarowitz, assinado em 1718, entre o Império Otomano de um lado, e o Império Austríaco e a República de Veneza de outro. Com o tratado, Veneza perdeu as possessões na península do Peloponeso e Creta, mantendo somente as Ilhas Jônicas e a Dalmácia. Por isso, a Sereníssima fechou-se ainda mais em si mesma procurando neutralidade político.

Ainda, segundo Haskell (*Op. cit.*, p. 400):

A neutralidade era sua única esperança, e cedo muitos compreenderam que sua sobrevivência dependia mais da indulgência das grandes potências do que da sua própria capacidade de opor-lhes resistência. Para compensar essa fraqueza inerente e o desejo obsessivo de imobilidade, o Estado volta-se para os sonhos do passado. Era por esse motivo, tanto quanto pelo proveito que se poderia tirar do comércio turístico, que se apegava com tanta fidelidade aos velhos costumes e tradições.

Alguns temas decorativos passaram a ser freqüentemente solicitados pelos mecenários, entre eles se destacam as grandes vitórias venezianas nas batalhas contra os

¹ O Conselho dos Dez, ou simplesmente os Dez, foi criado em 1310 e permaneceu atuante até a queda da Sereníssima em 1797. Era um dos órgãos máximos da República, composto por dez membros eleitos a cada ano pelo *Maggior Consiglio*. Os Dez, possuíam um ilimitado direito de vida e morte e também vijavam as finanças, o exército e o clero em nome da segurança do Estado veneziano.

turcos e aqueles extraídos das glórias da história romana. As artes foram para Veneza um meio para encontrar artifícios para se fazer ver ainda, no contexto europeu, como uma República triunfante. E, apesar da quantidade de encomendas feitas pelo Estado e pela Igreja aos artistas ter caído muito ao longo do século XVIII, algumas das mais ricas famílias patrícias que se identificavam com a anterior força política e com as tradições da Sereníssima, foram capazes de incentivar a arte local, tornando-se as responsáveis pela manutenção de um mercado bastante generoso para os artistas.

A exaltação das grandes famílias patrícias era uma tradição comum em toda a Europa desde o século XVI. Podemos citar o exemplo das pinturas alegóricas do ciclo pintado por Veronese (cerca de 1528 - 1588) para a *villa Maser*². Nela a decoração proporciona uma experiência seminal para o posterior desenvolvimento da pintura decorativa na Itália e marca claramente um momento do Renascimento/Classicismo que será recuperado no século XVIII em Veneza, como a arte que exalta as classe dominantes e reaviva o gosto aristocrático pela pompa.

Terminada em 1559 em Treviso, a vila foi projetada por Palladio (1508 - 1580) para os irmãos Barbaro e foi decorada por Veronese em um ciclo pictórico de grande eficiência ilusionística, associando pintura e arquitetura. Palladio retomou Vitruvius e Veronese desenvolveu temas caros a Plínio, o Jovem, apropriando-os para ornamentar o mundo privado das casas.

A decoração em afresco na Villa Barbaro é um complexo alegórico baseado na articulação de temática profana astrólogo-mitológica acrescentada da moral sacro-cristã. No teto da chamada *Sala do Olimpo* (FIGURA 2), Veronese dispõe os componentes da sua composição *all'antica*. Dentro de um caixotão octogonal, está a *Imortalidade* ou *Sabedoria Divina* circundada das maiores divindades do Olimpo: *Júpiter, Marte, Apolo* ou *o Sol, Vênus, Mercúrio, Diana* ou *a Lua* e *Saturno*, acompanhados de seus respectivos signos zodiacais. Nos vértices, quatro pentágonos irregulares com as personificações mitológicas dos Elementos: *Juno* ou *o Ar*, *Vulcano* ou *o Fogo*, *Cibebe* ou *a Terra*, *Netuno* ou *a Água*.

² A villa foi amplamente descrita por Palladio nos seus *Quattro Libri dell'Architettura* de 1570. Daniele Barbaro, um dos comitentes, assumiu a responsabilidade de supervisionar tanto o projeto arquitetônico como a decoração pictórica, para a qual certamente deu sua opinião sobre o programa iconográfico.



(FIGURA 2: VERONESE, Paolo. *Os quatro elementos, o planetário dos deuses com os signos do zodíaco e Talia*. Sala d Olimpo, Villa Barbaro - Maser, afresco, terminado em 1559).

Outras divindades aparecem nesse esquema compositivo: *Vênus*, *Vulcano*, *Prosérpina*, as *Ninfas* e *Baco*. Às divindades mitológicas, são acrescentadas cenas do cotidiano da família Barbaro, unindo a vida real e cotidiana àquela mitológica. Assim, às fábulas imaginárias do teto e das lunetas, Veronese juntou episódios que poderiam ser quotidianamente vistos na villa. Do outro lado da sala, acima do entablamento e de frente para a imagem da *Harmonia*, Paolo pintou uma personificação da *Caritas*³ (FIGURA 3) que oferece às crianças, que estão ao seu redor, vasos gravados com o tema da família Barbaro. Isso recorda a compatibilidade dos conceitos pagãos e cristãos do Amor e da Caridade.

³ Ela muito se parece com uma cena representada por Ricci no canto direito da obra da FCEGK. No entanto, a Caritas da Maser parece servir como objeto de devoção e como modelo moral, enquanto que, no Arquimedes da fundação de São Paulo, o grupo da mulher com as crianças parece estar ali para equilibrar a composição e reforçar o caráter decorativo da obra.



(FIGURA 3: VERONESE, Paolo. *Caritas*. Sala do Tribunal do Amor ou dos Esposos, Villa Barbaro - Maser, afresco).

Os irmãos Daniele e Marco Antonio Barbaro seguiram os exemplos das gerações anteriores quando enalteciam os interesses humanistas da família. O primeiro, em particular, seguiu os passos do tio Ermolao nas exegeses dos textos clássicos e fez publicar sua tradução comentada do *De Architectura* de Vitruvius, em 1556. Daniele, desenvolveu um esquema decorativo bastante preciso e suas alegorias se tornam úteis à vida dos homens⁴.

Podemos citar Sebastiano Ricci, como exemplo de um pintor que soube aproveitar essa tradição de pintura decorativa e ilusionística para também louvar as glórias das famílias aristocratas. Na decoração do *Palazzo Maruceli – Fenzi*, realizada pelo artista entre 1706 e 1707, em Florença, há um programa alegórico baseado na oposição Vício versus Virtude. O ápice do ciclo de pinturas é a *Sala de Hércules*, inteiramente afrescada com os nobres feitos do herói, entendidos com demonstração das virtudes humanas e cívicas (FIGURA 4). Há ainda o programa decorativo da primeira sala, onde, no centro do teto, aparece o tema da *Idade do Ouro* composto pela *recusa da guerra*, na personificação de *Marte*, e pelos benéficos efeitos da idade do ouro instaurada por Sa-

⁴ Para saber mais sobre o esquema decorativo da villa Maser ver REIST I.J. "Divine Love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro". *The Art Bulletin*, Vol. 67, No. 4, pp. 614-635, Dezembro, 1985.

turno. Lá, as duas figuras femininas do centro são identificáveis como a *Abundância* e a *Paz*.



(FIGURA 4: RICCI, Sebastiano. *Hércules em luta com o Centauro Nesso*. Decoração do Palazzo Marucelli-Fenzi, Sala de Hércules, ol/tl 53 x 37 cm, 1706/7.).

Os nobres habitavam um mundo de alegorias no qual as histórias familiares eram associadas às divindades pagãs e cristãs e eram transformadas em eventos de exaltação das virtudes familiares e políticas.

Essa tradição pictórica de exaltação das famílias importantes também foi revalorizada em Veneza. Algumas delas, através das fortunas adquiridas em suas atividades mercantis, capazes de financiar seus títulos de nobreza, faziam-se notar pela grandiosidade de seu mecenato. Um dos casos de maior repercussão, durante o século XVIII, foi o dos Manin de Friuli:

incansáveis decoradores de palácios, de casas de campo e de Igrejas, tanto em Veneza quanto nos arredores. Assim, a reputação que conquistaram, a de nobreza de alma provada pela prodigalidade de dinheiro, acabou por conduzir

à eleição do fútil Lodovico⁵, que foi o último dos doges. Mais do que qualquer outra família 'nova', os Manin se notabilizaram pelo exibicionismo megalômano. (HASKELL, *Op. cit.*, p. 411)

Para os turistas, digamos os nobres europeus que passavam pela cidade lagunar, Veneza não era uma república empobrecida, que tentava por todos os meios manter sua antiga posição no mundo; seus habitantes não eram nobres decadentes ávidos por afirmar suas reivindicações aristocráticas apoiadas nas possíveis raízes que os ligavam à Roma antiga. Havia uma outra Veneza, a cidade famosa pelos seus prazeres, a cidade cosmopolita com multidões de turistas e diletantes, que suscitava um gosto artístico variado.

Os estrangeiros costumavam levar para os seus países de origem conjuntos de obras pintadas pelos mestres venezianos, ajudando a difundir a imagem de uma Veneza festiva e de excelência na produção artística. A República ainda conservava muitos atrativos e, alguns dos mais ilustres membros da nobreza europeia que visitavam a cidade lagunar contratavam artistas locais, como Canaletto (1697 - 1768), para representarem suas gloriosas chegadas à Veneza. As cidades de Londres, Dusseldorf e Paris estavam entre os centros europeus mais interessados na pintura veneziana.

O progresso alcançado pela Inglaterra desde a Revolução Gloriosa, entre 1685 e 1689, fez crescer uma classe social endinheirada que queria e podia divertir-se com as experiências ou excentricidades de Veneza e, ao mesmo tempo, fomentavam o mercado veneziano de artes. Os ingleses tinham um especial interesse nas pinturas de vistas, principalmente nas vistas do *Grand Tour*, e passaram a adquirí-las em quantidade. Foi por causa desse interesse que Canaletto conseguiu adquirir uma clientela inglesa fixa e seleta, e seus quadros passaram a atingir bons preços.

Além da presença estrangeira em Veneza, é preciso ressaltar que os artistas e intelectuais venezianos tomaram contato, pouco a pouco, com as idéias iluministas europeias e que isso resultou em importantes modificações nas artes. Tornaram-se mais

⁵ Ludovico Manin (14 de Maio de 1725—24 de Outubro de 1802) foi o último Doge de Veneza. Governou a República de Veneza de 9 de Março de 1789 a 1797, quanto foi forçado a abdicar por Napoleão I de França.

comuns as viagens de estudos para a França e para a Inglaterra para que se tomasse contato com a Europa renovada.

Não é fácil obter uma perspectiva clara sobre a pintura veneziana do Setecentos. Com Luca Giordano (1634 - 1705), Francesco Solimena (1657-1743), Francesco de Mura (1696-1782) inicia-se um ciclo que se prolonga com Sebastiano Ricci, Marco Ricci (1678 - 1767), colaborador do tio Sebastiano, Giovanni Batista Piazzetta (1683-1754), Pietro Longhi (1701 - 1785), um pintor de costumes, Rosalba Carriera (1675 - 1757) e Alessandro Longhi (1733 - 1813), ambos retratistas, e atinge seu ápice com Giovan Battista Tiepolo (1696 - 1770).

Os artistas do Setecentos veneziano procuraram estudar e aprender com seus contemporâneos locais e estrangeiros. Piazzetta estuda os bolonheses, de Carlo Cignani (1628 - 1719) a Giuseppe Maria Crespi (1665 - 1747), e os últimos napolitanos como Solimena; Tiepolo estuda, quando jovem, o mesmo Piazzetta, Federico Bencovich (1667 - 1753), as *macchie* e, por fim, o *grand goût* francês.

O mecenatismo veneziano continuou atuante durante todo o século XVIII e as artes não sofreram a falta de investimentos. O que houve, talvez, foi apenas uma reorientação dos meios de ação dos mecenas, pois, as encomendas se voltaram muito mais para a arte decorativa do que revelaram um apego aos gêneros consagrados, como a pintura de História, por exemplo. Os artistas contemporâneos recebiam comissões para a decoração de interiores; e para a formação de grandes coleções de quadros eram adquiridos as obras dos grandes mestres da tradição artística européia.

Para tornar mais claras as influências exercidas pelo mecenatismo em Veneza no século XVIII, analisaremos as importantes contribuições de dois conhecedores e incentivadores das artes venezianas: O cônsul inglês, Joseph Smith, e o conde veneziano, Francesco Algarotti. Destes dois, destacaremos, a seguir, suas relações com a arte de Sebastiano Ricci, para melhor estudarmos o caso da obra *Arquimedes se recusa a seguir o soldado* da Fundação Klabin de São Paulo, no capítulo final desta dissertação.

II. CAPÍTULO I – Os Mecenas Joseph Smith e Francesco Algarotti:

a) Joseph Smith:

Cônsul inglês na Itália⁶, foi um grande colecionador de obras de arte, e um incentivador e difusor das teorias newtonianas. Ele publicou com seu amigo, sócio e editor, Giambattista Pasqualli⁷, diversas traduções de Newton.

Antes de partir para Veneza, Smith se casou com a rica e bem relacionada cantora Catherine Tofts, em 1717. Ele chegou em Veneza para trabalhar para a firma de seu compatriota Thomas Williams e, mais tarde, assumiu a empresa quando Williams se aposentou.

Smith enriqueceu bastante no comércio com o Oriente, comprando produtos dos mercadores venezianos e vendendo-os no mercado britânico. Ele também investiu na editora de Pasqualli, e com ele, publicou as obras de Locke, Montesquieu, Helvétius, Voltaire, Rousseau, Diderot e seus colegas enciclopedistas. Com esse mesmo espírito empreendedor, Smith encomendava trabalhos a seus artistas prediletos em Veneza e os vendia a abastados aristocratas ingleses, tornando-se um dos maiores marchands de sua época.

Adquiriu o hábito de visitar artistas, tinha bom olho e sabia negociar. Ele estava no centro de um extraordinário florescimento artístico e dispunha de meios para transformar suas relações com os artistas num lucrativo negócio. Prosperando, Smith comprou o Palazzo Balbi, que alugara ao desembarcar em Veneza, e contratou o arquiteto Antonio Visentini, seu amigo e protegido, para reformar a fachada do palácio.

Quando Smith começou a colecionar pintura na década de 1720, voltou-se primeiro para Sebastiano Ricci⁸. Depois, com a fortuna adquirida com os seus negócios, Smith passou a acumular tantos quadros, de tantos artistas diferentes para a

⁶ Ele obteve o título de Cônsul em 1740.

⁷ Giambattista Pasquali, o editor, era um homem capaz de enfrentar os *Inquisitori di Stato* e publicar obras proibidas como o *Dei delitti e delle pene*, de Beccaria. Tornou-se sócio de Joseph Smith no início da década de 1730 e foi responsável pela publicação dos catálogos das pedras preciosas e de alguns dos quadros e livros do Cônsul inglês, como o catálogo das obras de Sebastiano Ricci e de Cignani, pertencentes à coleção smithiana, publicado em 1749. Em 1755, Pasquali publicou uma lista das obras catalogadas na *Bibliotheca Smithiana*. Ele também publicou dezessete volumes das obras de Goldoni.

⁸ Os quadros de Ricci que o cônsul possuía foram listados num volume publicado por Pasqual, em 1749, intitulado: *Descrizione di' Cartoni disegnati da Carlo Cignani, e de' quadri dipinti da Sebastiano Ricci Posseduti dal Signor Giuseppe Smith*.

sua própria coleção, que fizeram de seu *Palazzo Balbi*, à margem do *Gran Canal*, um local abarrotado de obras.

A maior parte das pinturas italianas adquiridas por Smith para a sua própria coleção estão gravadas em uma lista publicada por Lionel Cust⁹ (*The Burlington Magazine*, Vol. Xxiii [1913], p. 153 ff.) e analisada posteriormente por Anthony Blunt (1946), realizada a partir de um manuscrito do século dezoito, aparentemente não o original, e que foi a base para a versão impressa de Cust.

A partir de 1730, parece ter havido uma reorientação do mecenato de Smith, muito provavelmente graças a mudança do gosto de sua clientela inglesa, que fez com que ele se concentrasse mais em adquirir as vistas de Veneza, encomendando-as principalmente a Canaletto. Os colecionadores ingleses pareciam apreciar a precisão do *vedutista* veneziano que organizava o campo visual do quadro corrigindo e evitando os erros da visão, chegando a uma estruturação mais intelectual do que sensorial da perspectiva, através da utilização da câmara escura.

Em 1731, o cônsul inglês comprou, em Mogliano, perto de Treviso, a casa de campo, uma *villa*, que havia alugado por quatro anos de Gerolamo Canal, *Procuratore di San Marco*. Andrea di Robilant (2005, pp.73 -74) nos diz que:

O cônsul levava parte de sua pinacoteca para a vila, adornando-lhe as paredes com obras de contemporâneos ilustres - Marco e Sebastiano Ricci, Francesco Zucarelli, Giovan Battista Pazzetta, Rosalba Carriera - e de velhos mestres como Bellini, Vermeer, Van Dyck, Rembrandt e Rubens.

e também diz que (p.74):

No verão, os venezianos abastados iam para suas propriedades no campo (...). A nobreza adquiriu vastas extensões de terras e construiu vilas elegantes que, às vezes, rivalizavam em luxo com as mais suntuosas casas de campo inglesas ou os castelos franceses.

No século XVIII, a vila era um importante indicador de status social, e a vilegiatura tornava-se cada vez mais chique. Quem tinha uma vila, abria-a para familiares e convidados na temporada de verão, que começava no início de julho e se estendia setembro a dentro. Quem não tinha, tratava de alugar uma. E quem não podia arcar com o aluguel, saía a cata de convite. Uma lufa-lufa es-tressante sempre cercava as idas e vindas da estação.

⁹ Diretor da *National Portrait Gallery*, de Londres, entre 1895 - 1909; e foi co-editor da *The Burlington Magazine*, entre 1909 - 1919.

O que levava os venezianos ao campo não era um desejo romântico de conviver mais de perto com a natureza. Seu êxodo estival, meio forçado - que Goldoni ridicularizou numa comédia muito aplaudida, meses antes, no teatro San Luca -, era um modo caprichoso e ostensivo de transferir para o campo o ócio que cultivavam no inverno. O campo lhes proporcionava, literalmente, uma mudança de cenário, como se os burchielli, os barcos confortáveis que transportavam os veranistas pelo canal de Brenta acima, também carregassem os intrincados cenários da nova produção teatral da temporada.

Carlo Goldoni, então o mais renomado dramaturgo veneziano, dedicou uma de suas peças – *Il filosofo inglese* – ao Cônsul, lisonjeando-lhe como um dos mais doutos conhecedores das artes e das ciências, na Veneza daquele período. (GOLDONI, 2002, pp. 3 e 4). Suas propriedades se tornaram pontos de encontro de artistas e intelectuais que se reuniam e exercitavam a cordialidade e a erudição.

Em 1750, Smith já estava na casa dos setenta anos e sua situação financeira só piorava. Em 1755, a cantora lírica, Catherine Tofts, esposa do cônsul, faleceu. Smith organizou um funeral suntuoso, ao qual compareceram membros ilustres da comunidade estrangeira de Veneza, mas os Italianos não puderam participar das cerimônias porque a Igreja católica proibia o luto público quando praticado por protestantes.

Para Robilant (2005, p.123):

Depois de velho, Smith perdera o tino para os negócios. Uma série de descertos não só lhe acarretaram prejuízo materiais, como mancharam sua reputação. Em Veneza e em Londres dizia-se que ele recorrera a prática desonesta para remediar suas finanças combalidas. Embora tivesse de fato numa situação crítica, parece que foi mais vítima da própria ingenuidade que um perpetrador de tramas escusa, como o rotulavam alguns de seus inimigos.

Sem herdeiros, seu único filho morrera aos seis anos de idade em 1727, concebeu um plano ambicioso para vender sua vasta coleção de arte e sua biblioteca à Coroa Britânica. As negociações tiveram início nos últimos anos do reinado de George II, mas só avançaram após a ascensão de George III, em 1760, e se concluiu em 1763. As pinturas e desenhos que pertenciam a Smith se tornaram a base da coleção de Windsor, e a Biblioteca *Smithiana* faz parte da *Royal Library* do *British Museum*.

George III comprou essa coleção de Joseph Smith e assim fez uma importante adição às pinturas pertencentes à Coroa Inglesa. Entre os trabalhos da coleção, da qual Smith tinha especial orgulho, estão os de Sebastiano Ricci e de Marco Ricci. Elas

consistiam em vinte e sete pinturas de Sebastiano, algumas em colaboração com Marco, quarenta e duas paisagens de Marco, e dois volumes de desenhos que agora estão em Windsor. O conjunto forma o mais importante *corpus* dos trabalhos de Ricci nesse meio cultural e as pinturas são realizações de grandes dimensões.

Mas, Smith recorreu a um expediente duvidável, fraudulento para ser mais explícito, quando, no momento em que sua coleção foi adquirida por George III, o cônsul inglês listou uma cópia executada por Ricci (FIGURA 5) com pequenas alterações de um original de Veronese (FIGURA 6) que se encontra no museu do Prado, o *Moisés Salvo das Águas*, como uma obra original de Paolo Veronese.



(FIGURA 5: RICCI, Sebastiano. *Moisés Salvo das Águas*. The Royal Collection, ol/tl 71,1 x 62,5 cm, c. 1720/1730)



(FIGURA 6: VERONESE, Paolo. *Moisés Salvo das Águas*. Museu do Prado, oil/tl 50 x 43 cm, c. 1575-80)

Outro membro do círculo de convivência de Smith foi Andrea Memmo¹⁰ (1729 - 1792) herdeiro político de uma das grandes famílias patrícias venezianas. Andrea tornou-se um dos últimos grandes estadistas oligarcas de Veneza e, em sua juventude, freqüentou estreitamente o círculo intelectual e artístico do cônsul Smith, em cuja biblioteca aprendeu a apreciar a arquitetura “casta”, defendida por Carlo Lodoli¹¹ (1690 - 1761).

O jovem Andrea conheceu Lodoli que, na década de 1740, firmou-se como o filósofo residente em Veneza. Erudito e professor brilhante, Lodoli discorria com a mesma facilidade sobre astronomia, filosofia ou economia. Sua grande paixão era a arquitetura, arte na qual aplicou seus princípios da utilidade para desenvolver sua teoria no campo arquitetônico.

¹⁰ Andrea Memmo tornou-se, mais tarde, um membro “esclarecido” da aristocracia veneziana, e fez esforços renovados para romper o isolamento em que se mantinham os outros nobres venezianos.

¹¹ Padre Carlo Lodoli, da ordem dos *Minori Osservanti*. Ele propunha uma redução da arquitetura à estruturalidade, condenando toda solução formal que não correspondesse a uma exigência estrutural, o resto era considerado fútil ornamento.

Andrea não perdeu oportunidade de propagar as idéias do mestre. Ele fez publicar, em 1786, o seu *Elementi d'architettura lodoliana*. Algarotti, anos antes, em 1757, também analisou as teorias arquitetônicas de Lodoli em seu *Saggio sopra l'architettura*. Trabalhos estes muito importantes pela insistente recusa do padre franciscano em publicar seus próprios escritos.

Memmo tornou-se um dos jovens mais “esclarecido” da aristocracia veneziana daquele período e, cada vez mais, voltou-se para as idéias e à cultura francesa para formar-se intelectualmente. As idéias de Memmo refletiam uma nova atitude em relação à arte, uma atitude característica do Iluminismo, como modelo de virtude cívica, embora tenha sido amigo do criticado e perseguido Casanova. Andrea encomendou um retrato de Giustiniana Wynne, sua amante, a Nazari, provavelmente Bartolomeo Nazari, pintor que também fora comissionado por Smith. Esse retrato nunca foi encontrado.

Durante a vida de Andrea, os Memmo ainda exerciam grande influência na república veneziana. Eles estavam entre as vinte e quatro famílias que eram tidas como fundadoras de Veneza e entre as doze que se denominavam apostólicas, porque se originaram nos primórdios do cristianismo. No entanto, decadentes financeiramente, eles tinham dificuldades para cobrir os gastos elevados e para viver com o devido decoro no *Ca'Memmo*, o amplo palácio situado na extremidade ocidental do Grande Canal. Bem perto dali, localizava-se a casa-museu do cônsul Smith. Andrea dedicava-se ao estudo da vasta coleção de quadros e esculturas que o cônsul reunira ao longo de trinta anos e consultava a biblioteca smithiana repleta de tesouros cuidadosamente catalogados.

b) Francesco Algarotti:

Polígrafo, escritor de muitos *Ensaio*s sobre temas variados, como o *Sopra Orazio*, de 1760; o *Sopra la necessità di scrivere nella propria lingua*, de 1750; o *Saggio sopra l'opera in musica*, de 1755; o *Sopra l'architettura*, de 1753; e o *Saggio Sopra la pittura*, de 1762. Alguns desse ensaios foram responsáveis por difundirem o gênero ensaístico na Itália. Há, ainda, o *Newtonianismo per le dame*, de 1737, obra de sua juventude através da qual o escritor pretende difundir as teorias newtonianas de uma maneira atraente descrevendo alguns dos experimentos realizados por Newton, sobre a natureza da luz e da cor. A obra acabou se tornando muito popular e atingiu o seu objetivo ao introduzir as idéias do filósofo inglês para um público europeu mais geral, de não especialistas, mas possuidores de uma cultura mínima. Isso se constituiu em uma das mais importantes contribuições de Francesco Algarotti à cultura italiana.

O conde veneziano se destacou também pela prolífica correspondência. Foram cartas enviadas e recebidas que atestam as relações comerciais e de amizade que Francesco mantinha com soberanos¹², nobres, artistas, intelectuais, etc., de várias partes da Europa. Essas cartas ajudam a certificar a importante posição de Algarotti no mecenatismo do século XVIII¹³.

Ele começou a estudar artes através de Bolonha e depois ampliou seus estudos e os refinou durante suas viagens pela Itália e, em particular, graças a sua estada em Roma, em 1733. Neste início, ele admirava os principais expoentes da tradição da cultura pictórica acadêmica, expressa segundo os modelos da antiguidade.

O entusiasmo pelas artes desenvolvidas em Veneza só aparece um pouco depois, provavelmente quando Algarotti encontra Giambattista Tiepolo, em 1743, e lhe oferece a comissão para pintar uma obra, *César contemplando a cabeça de Pompeu*

¹²Algarotti era burguês, mas também era amigo de príncipes e patrícios; dedicava-se às teorias iluministas, e era ligado à ordem do antigo regime; era veneziano, mas raramente estava presente na cidade.

¹³Isso pode ser avaliado simplesmente pela sua coleção pessoal, bem menor que a do Cônsul Smith, mas pelos quadros adquiridos por ele para a galeria real de Dresden. Tema que será tratado especialmente no próximo capítulo desta dissertação de mestrado.

(PALLUCCHINI, A. e G. PIOVENE, 1968, p.83), para o Rei Augusto III¹⁴, e os dois se tornam amigos.

Em 1743, quando Algarotti voltou à sua cidade natal com a missão expressa de comprar quadros para o monarca, Eleitor da Saxônia, ele os encomendou a Tiepolo, Amigoni, Pittoni, Zucarelli, e também foram adquiridas obras dos velhos mestres e de alguns outros artistas contemporâneos: dois Piazzetas, duas mitologias de Sebastiano Ricci e retratos e cabeças de fantasia de Nogari e de Nazari. (HASKEL, *Op. cit.*, p. 480). Ele chegou a ser acusado de anti-patriotismo por ter negociado as obras italianas com as cortes estrangeiras.

Lê-se numa passagem de uma poesia dedicada a Voltaire:

*Oh! Sieno ancora, Italia mia, le belle
e dsiperse tue membra in uno accolte
né l'itala virtù sia cosa antica.
Ma quando, chi 'l vedrà? Forse il vedranno
anche un giorno i nepoti. Ora il felice
tempo affretti per me che il bel Parigi
che tu, Voltaire, via piú bello fai
riveder mi sia dato, e Emilia tua..*

(Francesco Algarotti, *Opere*, Veneza, Palese, 1791-94, vol. XVII, Tomo I, p.43.)

Aqui temos demonstrações dos sentimentos patrióticos do escritor italiano, e observa-se como a sua atenção se distancia rapidamente da visão de uma Itália unida, para voltar-se à ligação de fraternidade cosmopolita, que unia intelectuais de diversas nações, e que foi para ele muito mais real.

Durante a sua estada em Veneza, entre 1743 e 1745, destinado a comprar quadros para o rei, Algarotti encontrou meios de ampliar a coleção de quadros de sua família, formada pelo pai e bastante aumentada por seu irmão Bonomo. Muitas vezes, quando adquiria uma obra que não se adequava à coleção real, guardava-a para si mesmo. Assim, seus quadros foram comprados de maneira bastante casual. Embora

¹⁴ Foi trabalhando para Augusto III, Eleitor da Saxônia, que Algarotti assumiu real importância como figura do mundo artístico internacional. Neste ano, elaborou um projeto de ampliação e enriquecimento da galeria de arte que Augusto estava formando em Dresden (*Opere*, VIII, pp. 351-188). Para Francis Haskell (1997, p. 481), "Não havia soberano na Alemanha que pudesse rivalizar com Augusto III em sua atividade de mecenas e colecionador".

tenha acabado por reunir uma coleção de quase duzentos quadros e um grande número de desenhos.

Não há indícios de que Algarotti tenha mantido contato com Canaletto durante essa sua estada em Veneza. Ao que parece, nenhum dos Canalettos de Dresden chegou à galeria real por seu intermédio, nem Algarotti expressou em suas cartas a intenção de enviar algum. Nesse período, Canaletto ainda estava muito envolvido com as encomendas do cônsul Smith.

Em 1746, o conde deixou a Itália mas manteve-se informado dos assuntos artísticos italianos. Atuou como conselheiro de Frederico, o Grande, e pode promover, em Berlim, a arte italiana. Segundo Haskel (*Op. cit.*, p.589)

Alguns anos antes, ficara impressionado na Inglaterra com o neopalladianismo, e aplicou-se a obter ilustrações a fim de convencer Frederico dos méritos desse estilo. Procurou, por carta, obter as plantas da residência de lord Burlington em Chiswick, bem como desenhos originais de Palladio. Escreveu também a conhecidos na Itália para pedir-lhes que lhe fornecessem gravuras dos palácios, igrejas e casas de campo de Gênova. Continuou também a encomendar quadros, embora agora se voltasse cada vez mais para Roma, onde, evidentemente, encontrava um modelo mais adequado para seu amigo e patrão real (...)

No final de 1753 e início de 1754, Algarotti volta da Alemanha para Veneza. Sem ocupações oficiais, dedicou-se a ampliar sua coleção particular e afirmar seu gosto por pinturas de arquitetura, as *quadraturas*, e por vistas urbanas da cidade, as *vedute*. Foi então que entrou em contato com Canaletto, a quem encomendou uma vista do *Gran Canale* com a ponte do Rialto, da forma como Palladio poderia tê-la projetado¹⁵, (FIGURA 7).



¹⁵ Carta a Prospero Pesci, de 28 de setembro de 1759, em *Opere*, vol. VIII, pp. 89 - 100.

(FIGURA 7: CANALETTO, Giovan Antonio. *Capricho: um projeto palladiano para a ponte do Rialto, com a basílica de Vicenza*. Parma, Galleria Nazionale, ol/tl. 60,5 x 82 cm, c. 1740)

Para Francis Haskell (1997, p. 595),

Em toda obra que encomendou, Algarotti exigiu que o artista conciliasse dois estilos contrastantes de pintura: o romano e o veneziano, o culto e o imaginativo, o clássico e o pitoresco. Na verdade, tentava continuamente uma síntese dos dois estilos que então apenas começavam uma batalha que só seria decidida após a sua morte. Algarotti jogou com todos os artifícios do neoclassicismo nascente, mas seu coração permanecia preso a uma tradição mais antiga e menos austera. É por isso que considerava Tiepolo o pintor ideal e por que via com tanta satisfação a admiração desse artista pela Antigüidade.

Francesco Algarotti morreu em Pisa a 3 de maio de 1764. Antes do colapso da República, difundira-se um sentimento de que uma era se aproximava do fim. Havia uma preocupação em manter para as gerações seguintes, uma impressão do que fora Veneza nos grandes dias de sua independência.

O grande florescimento da arte veneziana chegava ao fim. Entre os pintores de vistas, Canaletto continuou a repetir-se mecanicamente até sua morte, em 1769. Os artistas desapareciam, e também os mecenas e mesmo as grandes coleções, como a de Algarotti que haviam se formado começaram a se dispersar.

A Guerra dos Sete Anos (1756-63), travada entre as grandes potências da Europa, pôs fim ao expansionismo francês e determinou a ascensão da Grã-Bretanha como a potência dominante mundial. Andrea di Robilant (2005, p. 104) relata que:

(...) a Guerra dos Sete Anos, (...) foi o último grande conflito entre as potências européias até a Revolução Francesa e redefiniu o equilíbrio de forças a favor da Grã-Bretanha e da Prússia. A república veneziana não tomou parte nessa luta travada entre três continentes. Sua neutralidade, porém, deveu-se mais a sua crescente irrelevância no cenário europeu que a sua diplomacia, proverbial no passado. A cidade permaneceu em paz, mas sofreu as conseqüências indiretas do conflito. O comércio decaiu e a economia entrou em declínio. Enquanto a guerra se arrastava, Veneza se sentia cada vez mais isolada, e o medo do futuro se apoderava da população.

Finalmente em 1797 Napoleão Bonaparte obrigou o *Maggior Consiglio* a se render pondo fim à República, depois de uma independência que durara quase um milênio¹⁶.

Prestando-se ao riso, Tiepolo elege como grande símbolo dessa decadência uma figura do imaginário das histórias infantis e da *commedia dell'arte*, o *Pulcinella*. Para Jean Starobinski (1988, p.32), “Em uma espécie de pesadelo zombateiro, Giandomenico [Tiepolo] parece ter imaginado que essa raça invasora, para a qual a vida se limita a folias derrisórias, empenhava-se em expulsar de Veneza o resto da espécie humana”.

¹⁶ O quadro *Mulher enferma visitada pelo médico*, do pintor flamengo Gerrit Dou, foi levada para Paris pelas tropas francesas, em 1798, depois que Napoleão invadiu o norte da Itália. Hoje, a obra encontra-se no Museu do Louvre, onde consta como a primeira doação feita a esta instituição.

III. CAPÍTULO II – Comentário das cartas.

Iniciaremos o trabalho de comentário das cartas pela correspondência trocada entre o pintor Sebastiano Ricci e o seu comitente Conde Gian Giacomo Tassis, de Bergamo. Através delas é possível estabelecer as afinidades entre os missivistas, a definição das iconografias para as obras encomendadas, algumas normas de etiqueta, os compromissos comerciais assumidos por ambos, as formas de pagamento, as quantias pagas, e, a partir dessas relações, compreender um pouco o funcionamento do mercado de arte em Veneza, durante o século XVIII.

Freqüentemente essas cartas indicavam ao artista o tema do quadro que era encarregado de pintar, ou pelo menos se traçava as linhas gerais desse tema. Geralmente ficava a cargo do pintor acrescentar os elementos que considerasse necessário para a representação do tema. Ora, o pintor solicitava maiores detalhes iconográficos, ora ele mesmo detalhava-os para o comitente.

Algumas dessas cartas trocadas entre Ricci e Tassis podem ajudar a revelar outras peculiaridades da relação entre o artista e o comitente, como por exemplo as freqüentes discussões sobre as formas de transportes e a segurança das obras¹⁷.

Ricci era um profissional liberal, e seu objetivo era a satisfação do cliente. O talento foi para ele um instrumento de promoção social, de conquista de um nível de vida que, de outra forma, não haveria conseguido alcançar, em se levando em conta sua origem relativamente humilde. Já na sua primeira juventude, durante o aprendizado veneziano começou a cultivar relações com personagens ricos e importantes figuras da política italiana.

Sebastiano nasceu em 1º de Agosto de 1659, na cidade serrana de Belluno, há uns cem quilômetros ao norte de Veneza. Para a sua formação artística, tudo teria começado quando ele se mudou para Veneza, aos doze anos de idade, estudando primeiro com Sebastiano Mazzoni (1611 c. – 1678), e mais tarde foi aprendiz de Federico Cervelli (1625 c.- antes de 1700), um milanês expatriado. Durante esse seu aprendizado com Cervelli, Ricci já tinha adquirido uma discreta reputação graças a uma boa

¹⁷ Ver carta c, de 14/07/1731, e d, de 25/07/1731, trocadas entre Sebastiano Ricci e Giacomo Tassis.

macchia, estilo que tinha Luca Giordano como o principal expoente, daquele período, em Veneza.

Com a morte de Mazzoni, Ricci partiu para Bolonha. Ali ele alcançou sucesso como pintor e, em 1682, freqüentou como aprendiz o estúdio de Gian Gioseffo dal Sole (1654 – 1719) e criou um vínculo com Ferdinando Bibiena, outro dos aprendizes de dal Sole. Desse aprendizado com o mestre bolonhês, Ricci teria conservado em sua memória, ao longo de sua vida, os tipos, os drapejamentos, a tonalidade das cores e a estrutura da composição com suas arrojadas perspectivas e seus escorços.

Para que Sebastiano melhor se desenvolvesse socialmente, Carlo Cignani, um grande amigo pintor que Ricci conquistou durante sua estada em Bolonha, recomendou-lhe adquirir alguns rudimentos de educação para melhor se inserir no ambiente e no gosto das artes nobres e principescas (DANIELS, 1976, p.5). Ele chegou a tomar lições de dança, de música e de etiqueta, mas foi com o seu talento, encarado também como um instrumento de promoção social, que o artista conseguiu ascender socialmente.

Em 1685, ele e o pintor Ferdinando Bibiena foram contratados para trabalhar em Parma na decoração do oratório da *Madona del Serraglio*. Em 1686, ainda em Parma, Ricci começou a trabalhar para o duque Ranuccio II Farnese no convento dos *Capuchinhos Novos* e, em 1687 - 1688, na decoração da chamada *Cittadelle* de Piacenza.

Em 1688, Sebastiano fugiu de Bolonha com a filha do pintor de paisagens Giovanni Francesco Perizzini. O casal foi para Turim, onde foram presos, e Ricci condenado à morte. Ele havia se tornado um protegido do duque Ranuccio II, depois deste lhe ser apresentado por Carlo Cignani, em 1686. Graças à essa proteção, Ricci conseguiu livrar-se da cadeia e seguir seu caminho, primeiro para Parma, e depois para Roma. Um pouco antes da partida do artista, o duque lhe concedeu uma *patente di familiarità*, demonstrando-lhe sua gratidão e amizade.

A complexa rede de relações entrelaçadas por Ricci, em Roma, é um índice de sua desenvoltura, seja como artista, seja como negociante. Nesse momento, o artista já possuía o hábito de trabalhar para mais de um comitente ao mesmo tempo.

Em Roma, ele restabeleceu a sua proximidade com Bibiena. Juntos eles desenharam cenários para o *Roderico*, de Francesco Gaparini, e para o *Orfeu*, de Sabatini, am-

bas em 1694. Logo depois da morte de seu comitente Farnese, Sebastiano retornou ao norte da Itália.

Em 1692, La Teulière, diretor da academia francesa em Roma, através de algumas cartas para o *Surintendant des Batiménts*, o marquês de Villacerf, iniciou os esforços para levar Sebastiano Ricci a Roma para realizar uma cópia para Luis XIV da França, da *Coroação de Carlos Magno*, de Rafael, que está no Vaticano (*Op. cit*, p.6).

A sua atividade está amplamente descrita na *Correspondence des Directeurs del'Academie de France à Rome avec les Surintendants de Batiments de La Teulière*.

Em uma carta datada de Roma em 31 de março de 1693, o diretor diz ser Ricci:

(...) um jovem de cerca de trinta anos que tem grande facilidade no pintar, com um ótimo gosto para cores e muita habilidade no claro-escuro, e muito promissor graças às suas atitudes e pela composição de seus quadros. Não vi muito; ele possui uma inclinação para o gosto francês e tem o desejo de conhecer a França. (apud. Daniels, p. 6).

La Teulière observa que Ricci estava persuadido de que a obra lhe serviria para aperfeiçoar-se na correção do desenho, e que este seria um dos pontos fracos dos pintores veneziano.

Em 1694, a morte de Ranúcio II precipitou a partida do pintor de Roma para Milão, com paradas em Florença, Bolonha, Modena e Parma. As comissões tornaram-se escassas e, então, entre 1698 e 1699, Ricci, com uma determinação característica, resolveu retornar para Veneza, a cidade de seus anos de estudante.

Seu sucesso foi imediato. O retorno do pintor caiu em um momento bem escolhido. A euforia originada pela conquista da Morea por parte de Francesco Morosini se materializou em um Arco do Triunfo desenhado, em 1694, por Andrea Tirali para a Sala *dello Scrutinio* no Palácio Ducal, para o qual Ricci contribuiu com uma alegoria da *Fama*.

Segundo A.M. Zanetti, a obra que revelou Ricci para o público veneziano foi uma *Ascensão* afrescada na cúpula da igreja homônima, que se encontrava ao lado da Praça São Marcos, e que mais tarde foi demolida. Zanetti cita sobre esta obra *la novità della bella maniera ripiena di molto spirito*. (apud. Daniels, 1976, p. 7).

Ricci passou três anos sem nenhum momento de inatividade. Além dos trabalhos decorativos para igrejas e palácios em Veneza, executou afrescos em Pádua, em 1700,

e, um ano depois, enviou para Roma a *Ascensão* (FIGURA 8) para a decoração da sacristia da Basílica dos Santo Apóstolos, comissionada pelo geógrafo veneziano Vincenzo Maria Coronelli¹⁸.



(FIGURA 8: RICCI, Sebastiano. *A Ascensão*. Basílica dos Santo Apóstolos, Roma, ol/tl 580x 300 cm, c. 1701).

Em Agosto de 1701, Ricci foi para Viena e a fama do bellunense como o iniciador de um novo estilo festivo e fantasioso chegou a Schönbrunn, onde decorou o teto da *Sala dos Espelhos* com uma *Alegoria das virtudes principescas*.

Em 1704, O Gran Principe Ferdinando da Toscana, Francesco Petrucci, convocou Sebastiano Ricci. Ferdinando tinha viajado várias vezes para Veneza e usufruído de todas as liberdades e prazeres que a cidade podia lhe oferecer. Participava dos carnavais, dos bailes de máscaras; tudo era muito diferente da rigidez de Florença. Estudou a arte veneziana, as obras-primas de Ticiano, de Veronese e de Bassano e pode compará-la à arte do Renascimento florentino.

¹⁸ Vincenzo Maria Coronelli (1650 – 1718) foi um monge Franciscano, cosmógrafo, cartógrafo, editor e enciclopedista conhecido particularmente pelos seus atlas e globos e permaneceu a maior parte da sua vida em Veneza.

Ferdinando colaborou com Ricci fornecendo-lhe diretrizes para o feitiço das obras, como testemunham as correspondências trocadas entre os dois¹⁹. O espírito irrequieto e descontraído do Grande Príncipe se faz presente na obra de Ricci, nos afrescos do Palazzo Pitti. Para Francis Haskell (*Op. cit.*, p. 384),

O drama pesado que marcara a decoração da maioria dos tetos barrocos, a multidão das figuras solidamente construídas que haviam caracterizado as tentativas anteriores de Ricci nesse campo e, numa certa medida, mesmo a do Palazzo Marucelli, obra que no entanto era quase contemporânea da decoração no Pitti, dão lugar ao mesmo tempo a uma delicadeza e a uma leveza de toque. (...) Tudo é pintado com uma verve e uma ostentação nervosa e fluente que eram completamente novas em Florença e, na verdade, em toda a arte européia.

O inventário da coleção *granducalli* indica que o príncipe amava as *macchiette*, os esboços e as pequenas composições de figuras com fundo arquitetônico, particularmente os trabalhos de pequena escala e até, aparentemente, incompletos. Ricci realizava esses esboços em diferentes graus de acabamento e refinamento.

Podemos perceber que, enquanto trabalhava para Ferdinando, Ricci também executou para os irmãos Marucelli, no palácio desta família, na *via San Gallo*, grandes e importantes decorações, cujo auge é a Sala de Hércules de 1707.

Como se nota, Ricci viajou continuamente durante os primeiros anos de sua carreira, mas a sua mais venturosa viagem foi a Inglaterra, onde foi expressamente convocado pela rainha Anne, a última dos Stuarts, que estava se aproximando do fim de seu reinado.

Durante o período inglês, entre 1712 e 1716, ele se tornou um difusor da época de ouro da arte veneziana, na Inglaterra. Lá, Os consumidores e especialistas ingleses admiravam a autenticidade de seu estilo.

Os principais protetores de Ricci, na Inglaterra, foram o lorde Burlington²⁰ (1694 - 1753), o conde de Portland²¹ e Charles Talbot (1660? - 1718), duque de Shrewsbury. Ricci deixou a Inglaterra em 1716, enriquecido e decidido a permanecer em Veneza,

¹⁹ Ver Haskell, 1997, Apêndice 4A, p.646:

Carta de Sebastiano Ricci, de 1 de maio de 1706 (Archivo Midiceo, Filza 5903, nº197) e Carta a Sebastiano Ricci, de 8 de maio de 1706 (Archivo Midiceo, Filza 5903, nº500).

²⁰ Richard Boyle, 3.º Conde de Burlington.

²¹ Henry, 1º conde de Portland.

onde adquiriu um apartamento na *Procuratie Vecchie* com vista para a Praça São Marco.

O contato com o mercado de artes inglês não se restringiu aos seus anos de permanência na Inglaterra. Em 1725, Ricci, com a colaboração de seu sobrinho Marco, fez parte do projeto que Owen McSwiny, empresário irlandês, tinha idealizado com o objetivo de, numa série de quadros alegóricos representando tumbas imaginárias pintadas por artistas italianos de renome, honrar os grandes homens da história recente da Inglaterra. Entre as figuras inglesas homenageadas estavam difusores das idéias do Iluminismo como Locke e Newton.

Tio e sobrinho, Sebastiano e Marco Ricci, realizaram a *Tumba alegórica do duque de Devonshire* (FIGURA 9). Marco pintou a paisagem e as arquiteturas e Sebastiano as povoou de figurinhas, suas *macchiette*. O tio colaborou com o sobrinho até 1730, ano da morte de Marco.



(FIGURA 9: RICCI, Sebastiano. *Tumba alegórica do Duque de Devonshire*, Barber Institute of Fine Arts, Birmingham, ol/tl 217 x 138 cm, c. 1725).

Ricci era cercado de grande admiração, mas é surpreendente que, depois de se estabelecer em Veneza, tenha trabalhado pouquíssimo para a aristocracia local e que tenha sido requisitado muito mais pela corte de Turim, pelas igrejas e pelo cônsul inglês, Joseph Smith. O sucesso de Ricci não só atraiu os comitentes, como também fez

umentar a estima de artistas contemporâneos e seguidores, como Francesco Fontebasso (1707 - 1769) e Gaspare Diziani (1689 - 1767).

A maioria das comissões acertadas por ou para Ricci, no curso dos últimos dezesete anos de sua vida, foram executados em Veneza e, quando era o caso, transportados aos seus destinos²², cuidadosamente embaladas.

Em Turim, durante a maior parte da década de 1720 e nos primeiros anos de 1730, o arquiteto Filippo Juvarra (1678 - 1736) foi o diretor artístico da cidade e, sob sua autoridade, foram feitas a Ricci diversas encomendas de pinturas destinadas ao palácio real e às igrejas. Mas, esse mecenato não produziu, sobre um Ricci já idoso, efeitos tão estimulantes quanto os de suas viagens em seus anos e juventude.

Ricci executou entre os anos de 1730 - 31, a obra *Papa Gregorio Magno intercede pelas almas do purgatório* (FIGURA 10), obra citada e referida nas cartas ao Conde Tassis. O pintor também cita um pequeno modelo dessa obra que foi utilizado como prova para o trabalho final e diz que, depois, poderia ser acrescentado à coleção do próprio Tassis (carta e). Uma vez aceita a encomenda, Ricci pediu por explicações, obtido isso, ele submeteu uma descrição de sua idéia para o comentário de Tassis e somente então continuou a pintar o “modelo, bem acabado”.



²² Como aparece na carta c, de 14 de Julho de 1731, enviada de Sebastiano Ricci ao Conde Tassis de Bergamo.

(FIGURA 10: RICCI, Sebastiano. *Papa Gregorio Magno intercede pelas almas do purgatório*. Igreja de Santo Alexandre da Cruz, Bergamo, ol/tl 295x 238 cm, c. 1730 - 31).

Em pelo menos uma ocasião, nas cartas, Sebastiano afirmou que seu retábulo do altar completado poderia ser uma cópia do modelo, na qual a idéia inicial, ou primeira, estava acertada.

Evidentemente, executar, desta maneira, um modelo, estava fora das práticas usuais de Ricci, e ele sustentou que isso tinha exigido mais trabalho que o retábulo ele mesmo, o qual poderia, realmente, ser considerado somente uma cópia do modelo. As cartas demonstram as circunstâncias sobre as quais um modelo superou a definição de um esboço a óleo, considerando-o um trabalho artístico independente. Ricci era acima de tudo um profissional, ele aferia o preço final da pintura baseando-se apenas num esboço.

As cartas que se seguem pertencem à *Coleção de Cartas sobre Pintura, Escultura e Arquitetura, escritas pelos mais célebres personagens dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Editadas por Giovanni Gaetano Bottari e Stefano Ticozzi vol. III. Elas foram traduzidas por mim e revistas pelo Prof. Dr. Luciano Migliaccio, orientador desta pesquisa.

a) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gian Giacomo Tassis Veneza, aos 25 de Novembro de 1730.

Lembro-me muito bem de ter tido a sorte, em Londres, de ver e reverenciar os ilustres irmãos Tassis, especialmente em casa do Sr. Embaixador Grimani, por quem foram tão distintamente prestigiados. Muito me vanglorio que V.Sa. tenha conservado memória de mim, frágil e humilde servo seu, e por tal atitude, o Sr. sublima sua nobreza

e gentileza. Agora estou às suas ordens. Direi também, que pela honra que me è dada, de pintar a cúpula do altar das Almas do Purgatório, compreendi a importância de tal altar; e por ser coisa atinente às Almas purgantes, imaginei representar, no alto, a Virgem com o Menino Jesus, com a glória de anjos convenientes. Mais abaixo, as Almas no fogo, suplicantes; de um lado eu colocaria São Gregório Magno, em ato de súplica a Deus, e a Virgem, para a libertação das ditas almas, e em outro local, se assim o desejar, o Santo Alexandre, titular da igreja. Depois, para os espaços do campo, colocaria alguns anjos que conduziriam as Almas até a glória celeste. Esta seria a minha idéia, mas ela pode ser corrigida. Ao final de um ano, prometo-lhe entregá-la concluída; e isto, se for da vontade de Deus. Quanto ao melhor preço que posso fazer, e pela intercessão de V.Sa.II, não farei por menos de 550 ducados²³, digo quinhentos e cinquenta ducados. Refleti sobre todo o trabalho que deverá ser feito, e não há maneira de lograr fazê-lo por um preço inferior a este; digo isto, a fim de não ter que multiplicar cartas. Veja, V.Sa.II., se a fraternidade abraça este valor, caso contrário, quero continuar sendo servidor humildíssimo à gloriosa casa Tassis, e por hora, já que tenho esta grande oportunidade de poder com todo o respeito subscrever-me, o deixo.

b) Sebastiano Ricci ao senhor Conde Gian Giacomo Tassis. Veneza, aos 4 de Julho de 1731.

Os cortesês elogios de V.Sa.II. em relação a mim, me encorajam a suplicar-lhe um favor, que seria o de que o Sr. assumisse o incômodo de pedir ao Pe. Girolamo Paolotto, tão incomum nos retratos, que reside em Bergamo, e é muito amigo meu; gostaria, digo, que V.Sa. II. lhe solicitasse, de minha parte, a me adiantar cinco ou

²³ N.T.: Moeda de ouro, cunhada em Veneza durante o período dos Doges, equivalente a 6 libras italianas.

seis onças²⁴ e, se fosse possível, mais uma “libra²⁵” daquela laca fina, que o dito Padre tão bem sabe compor; mas eu gostaria que fosse da mais bonita que ele tenha jamais feito. Sei que ele costuma fazê-la perfeita, para uso próprio; mas se daquela tinta eu pudesse obter pelo menos mais um par de onças, seria o ideal. Se, portanto, com a intervenção de V.Sa. Ilma. eu pudesse receber esta laca, lhe suplico de querer pagar tudo o que lhe pedirá o virtuoso Padre, e colocar no meu orçamento, que mais tarde, nas nossas contas, acertaremos tudo. Aproveitando a oportunidade, comunico-lhe ter quase terminado o quadro das Almas, e também quase terminado o pequeno modelo, o que vale dizer que em meados do mês de Agosto estará tudo pronto para partir de Veneza para Bergamo. Porém, para o acabamento destas obras está me faltando justamente esta laca fina, a qual agora lhe suplico. Dentro de alguns dias, deve chegar a Bergamo um amigo meu pintor, mas realmente um bom pintor, que já esteve outras vezes em Bergamo, e apresentou suas habilidades. Quando este virtuoso chegar, caso V.Sa. Ilma. não tenha ainda mandado restaurar seus quadros prejudicados pelo tempo, faça-os restaurar por este excelente homem, e que parece realmente especial em matéria de restauro. Chama-se Sr. Francesco Polazzo²⁶. Perdoe-me pelos incômodos, e continue com sua estimadíssima amizade, à qual com todo o respeito me confio.

c) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gian Giacomo Tassis. Veneza, aos 14 de Julho de 1731.

Com grande satisfação recebi hoje a laca que, embora bem pouca para a minha necessidade, mesmo assim é muito bem vinda, e tanto mais que o Pe. Vittore teve a

²⁴ N.T. : Onça. Unidade de medida de peso, correspondente a cerca 30g, em vigor na Itália e em vários países, antes da introdução do sistema métrico decimal.

²⁵ N.T.: Libra. Unidade de medida de peso anglossaxônica, equivalente a aproximadamente 454 gramas.

²⁶ Francesco Polazzo (1683–1753), pupilo de Piazzetta, foi um pintor italiano, atuante principalmente em Veneza, especialista em retratos e temas históricos, mas mais reconhecido como restaurador.

bondade de doar-ma, do que, suplico a V.Sa. a querer agradecê-lo por mim e mostrar-lhe toda a minha capacidade. Mando endereçadas a V.Sa.II. seis libras de *biacca*²⁷, a fim de que sejam entregues ao Padre, e dizer-lhe que se lhe parecer adequada (como estou certo), lhe mandarei quanta mais ele o desejar. Eu vi a laca, mas não tive a oportunidade de experimentá-la: ainda na segunda-feira eu a utilizarei sobre os seus quadros. Se por ocasião do envio da caixa, em que acondicionarei a tela, deva também colocar o seu modelo, ou mesmo colocá-lo numa caixa menor, basta que V.Sa. Ilma. me dê seu comando, e eu estarei nesta e em qualquer outra oportunidade, com todo o respeito, à sua inteira disposição.

d) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gian Giacomo Tassis. Venezia, aos 25 de Julho de 1731.

Teria enviado seu quadrinho neste malote, se o desejo de satisfazer V.Sa.Ilma. não tivesse me instigado a fazer uma modificação salutar, sobre este mesmo quadro, do qual é preciso que eu adie o envio para daqui a oito dias, que será, então, o primeiro dia de Agosto; o mesmo será bem acondicionado numa caixinha, que facilmente será entregue a V.Sa.Ilma. Quanto ao quadro grande, eu determinei que fosse entregue, bem acondicionado na devida caixa, ao Sr. Canal, aos 18 de Agosto, e assim, o dito Sr. Canal me entregará os 200 escudos romanos, mencionados por V.Sa.Ilma. em sua última carta, e acredito que tanto em seu quadrinho, quanto na obra grande, o Sr. descobrirá com quanta dedicação e atenção eu tenha operado. Lamento não ser pintor de mais habilidade para igualar-me de algum modo ao seu grande mérito; mas saiba o Sr. que se não me revelarei um bom pintor, certamente lhe serei bom servidor. Por isso, V.Sa.Ilma. deverá me dar uma contribuição por conta de seu quadrinho, e eu lhe atesto

²⁷ N.T.: Biacca era um pigmento feito a base de carbonato básico de chumbo, usado como base para a confecção de vernizes.

que, a quem quer que fosse, não seria feito por menos de 30 zequins²⁸, no entanto, de V.Sa. Ilma. não aceitarei mais do que dez: e aqui, com todo o respeito, me despeço.

As cartas que se seguem pertencem à *Coleção de Cartas sobre Pintura, Escultura e Arquitetura, escritas pelos mais célebres personagens dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII*. Editadas por Giovanni Gaetano Bottari e Stefano Ticozzi vol. vol. IV. Elas foram traduzidas por mim e revistas pelo Prof. Dr. Luciano Migliaccio, orientador desta pesquisa.

e) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Venezia, 6 de Outubro de 1730.

V.Sa. Ilma. pede-me que eu seja conciso. Eis-me a servi-la. O preço de 550 ducados é realmente aquele que em verdade e justiça se me convém. O Sr. quer me dar somente 500. Se assim o deseja, que seja feito, já que não quero fazer nada além do que o Sr. me prescreve; mas, na verdade eu lhe havia pedido desde a primeira carta, minha real conveniência. De qualquer forma, V.Sa. Ilma. deve me mandar o desenho da tela, indicando se a deseja quadrada, ou se em forma de arco na parte de cima: com as medidas de quantas braças e onças, e ao mesmo tempo, numa tira de papel, qual o valor exato da braça de Bergamo, para que não haja enganos.

Será feito o modelo, bem acabado, que exceda a braça, e isto a fim de ser honrado na ilustre casa Tassis. Além disso, conforme o habitual, me será mandado um adiantamento de 20 dórias como garantia. Além do mais, o Sr. me deverá sua estimadíssima amizade, e me dará eternamente a honra de poder me declarar.

²⁸ N.T.: *Zecchini*, ou ducado de ouro, extensivo a qualquer outra moeda de ouro de igual valor.

f) Sebastiano Ricci ao Sr. Conte Giovan Giacomo Tassis. Veneza, 9 de Abril de 1731.

O modelo da sabida tela está terminado; e como V.Sa. Ilma. solicitou que fosse mais bonito do que a própria tela, acredito que ficará a contento, uma vez que realmente foi feito em conformidade com aquilo que o Sr. solicitou. Quanto aos seus quadros, de que há algum tempo o Sr. me falou, digo que seria interessante mandar forrá-los e estucá-los nos lugares onde a tinta tenha eventualmente caído, pois as rachaduras se perderiam no forro, ao sobrepor-lhes um peso liso, e depois disso, deixar aos cuidados de quem já tenha prática disso. Tenha cuidado com essas pinturas antigas, que o mundo tem muita penúria dos bons pintores daquelas épocas. Dentro de alguns dias começarei a esboçar a tela que, a seu tempo, estará concluída. V.Sa. Ilma. será avisada e se sentirá servida, e eu, contente; e com todo o respeito, me despeço.

g) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Veneza, 7 de Julho de 1731.

O já mencionado Sr. Francesco Polazzo, pintor realmente digno da proteção de V.Sa. Ilma., será a pessoa que vos entregará a presente. Como ele está prestes a se dirigir a Bergamo para interesses próprios, não quis deixar de aproveitar a oportunidade de entregar-lhe esta carta, para que assim ele tenha a honra de estar aos pés de V.Sa. Ilma., oferecendo-lhe sua servidão, sabendo ser o Sr. um verdadeiro amante dos virtuosos. Não deixe, portanto, de aceitá-lo, e de receber suas ofertas, e de incluí-lo no rol de seus agraciados. O Sr. pode mostrar-lhe os seus quadros prejudicados pelo tempo, pois caso sua atenção lhe permita ficar um pouco mais, ele ao menos poderá dar

opiniões tais, que ninguém mais no mundo poderia dar melhores. Perdoe-me pelo incômodo que lhe causo, e continue com sua amizade; e com o habitual respeito, etc.

h) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Venezia, 15 de Agosto de 1731.

Com esta minha carta, hoje à tarde será entregue a encomenda ao Sr. Canal, juntamente com o recibo dos dez zequins.

Quanto ao quadrinho, saiba V.Sa. Ilma., que existe diferença entre um esboço, que leva o nome de modelo, e aquele que virá a ser o definitivo. Porque este não é apenas um modelo, mas é um quadro terminado, e lhe juro que eu teria preferido fazer um quadro grande, de altar, similar àquele que fiz, do que fazer este pequeno, que o Sr. chama de modelo. Saiba também que este pequeno quadro é o original, e a tela de altar é a cópia. Se tivesse sido feito, como é habitual nos esboços, eu não lhe teria pedido nenhuma recompensa. Mas volto a dizer-lhe que para mim teria sido muito melhor fazê-lo em tamanho maior. Se V.Sa. Ilma. bem se recorda, o Sr. me pediu que eu o terminasse e num tamanho que superasse as medidas do outro. Eu o fiz: o Sr. verá, e me honrará de me avisar o que achou dele. Portanto, aos 18 do corrente, será entregue a caixa contendo o dito quadro ao Sr. Canal, e para o recibo dos 200 escudos, ou seu equivalente, será entregue ao mesmo um atestado com meu nome, como estou fazendo agora para os dez zequins.

O quadro será exposto: V.Sa. Ilma. verá a aceitação do público, e a partir deste, seguiremos o mesmo modelo para os dois quadros laterais da dita capela. Mas o que mais me impulsiona, agora, é humildemente suplicar-lhe que perdoe a imperfeição de minha obra, e continuar a dar-me sua estimadíssima amizade, e saber que eu me sentirei sempre ambicioso por estar à sua disposição, etc.

No momento, está sendo entalhada, em cobre, a tela do altar das Almas, e em breve lhe enviarei algumas cópias dessas estampas, que acrescerão mais mérito à obra.

i) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Venezia, 15 de Agosto de 1731.

Esta tarde enviarei a V.Sa. Ilma. a tela já citada, bem acondicionada numa caixa, e espero que lhe seja entregue ileso de qualquer acidente. Quando for vista pelos senhores Deputados, espero que esteja a seu contento, agora que encobri certas partes naturais a fim de que algum eventual rígido zelador não venha a se escandalizar; e isto foi feito, seguindo os avisos que me foram dados por V.Sa. Ilma. E agora digo, que se julgar que esta obra tenha sido feita com toda a dedicação e o devido estudo, aguardarei, como recompensa, uma peça de queijo da sua região, isto é, daquele gordo e comestível. Seja V.Sa. Ilma. o mediador, já que sou mais “queijeiro” que pintor. Estou enviando o quadro sem nota de transporte, já que enviei muitíssimos quadros para fora de Veneza e jamais tive que fazer esse tipo de nota, muito menos para um quadro de igreja. Quanto aos dois quadros laterais da capela, o Sr. me pede que lhe sugira um pintor que os queira fazer a um preço mais suave, direi que se V.Sa. Ilma. desejar me mandar as medidas, na unidade adequada, juntamente com o preço que pretendem pagar, caso seja soma suficiente, eu mandarei fazê-los por excelente aluno meu, que com sua habilidade, e sob minha direção, certamente fará com que os Srs. adquiram uma obra da qual ficarão extremamente contentes, e disso eu mesmo me encarregarei. Estarei atento aos seus avisos, e o Sr. será obedecido. Se o Sr. Canal me entregar o dinheiro, lhe farei o devido recibo. Perdoe-me se estou sendo tão conciso: o calor me sufoca, e nada me resta que a honra de poder-me com todo respeito me despedir, etc.

No próximo malote ser-lhe-ão enviadas algumas estampas da já citada tela.

j) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Veneza, 17 de Outubro de 1731.

Confesso meu pecado: sou guloso por queijo, sei bem o que fazer com ele: a natureza me fez assim. Confesso também, que a peça de queijo que me foi graciosamente enviada por V.Sa.Ilma., foi por mim tão apreciada que, sem demora, quis prová-la, e a mesma me pareceu preciosíssima, e nunca o deixarei em paz, enquanto o Sr. viver. V.Sa.Ilma. fez aquilo que me parecia conveniente que os Srs. deputados fizessem; no entanto lamento que a tela tenha deixado a desejar. Aguardo no próximo malote o seu quadrinho das Almas, e tendo captado o desejo de V.Sa.Ilma., depois de satisfazê-lo, quero contentar a mim mesmo. Espero não prejudicar o quadro, já que tendo sido eu a pintá-lo, será fácil saber do que ele necessita. A fim de agradecê-lo, portanto, em vez de pena, usarei um pincel. E o Sr., por ora, ficará contente de se assegurar que com todo o respeito, etc.

k) Sebastiano Ricci ao Sr. Conde Gio. Giacomo Tassis. Veneza, 14 de Novembro de 1731.

Neste mesmo malote, envio a V.Sa.Ilma. a embalagem contendo seu quadrinho. Quanto ao resultado, não preciso lhe dizer nada, porque o mesmo será visto pelo Sr. O que direi é que, na verdade e de fato, como poderá observar, foi novamente recoberto com todo o cuidado que jamais tive. Basta, não direi mais nada: apenas que o Sr. o verá com seus próprios olhos. Creia-me, ainda, V.Sa.Ilma., que o queijo precioso de Bergamo operou sua parte; mas a verdade é que o mérito e o comando de V.Sa.Ilma. é que tiveram toda a força, pois na realidade apenas o queijo não teria me estimulado tanto. O Sr., portanto, esteja certo de que este, embora pequeno, quadrinho pretendo que seja uma das melhores obras que eu jamais tenha executado, e em fim, é isso. Gostaria de ser um Rafael para poder o ter mais satisfeito, mas não posso ser além do que sou, e que por ora e para sempre serei, etc.

Outra carta²⁹ muito interessante é a que o conde Francesco Algarotti escreve de Postdam, na Alemanha, endereçada ao Senhor Jean Pierre Mariette³⁰, em Paris. A carta trata de algumas aquisições de obras de artes feitas por Algarotti para a formação da nova Galeria de Dresden, a serviço de seu mais importante aliado, Augusto III³¹, Rei da Polônia, que segundo Haskell (*Op. cit.*, pp. 479) *fizera de sua corte a mais brilhante da Europa, e sua munificente política na arquitetura transformava Dresden numa cidade de deslumbrante beleza (...)*. Até a Guerra dos Sete Anos, entre 1756 e 1763, as aquisições das obras que formaram a sua coleção vieram de toda parte da Europa.

Para a Galeria de Dresden, Algarotti rejeitou a idéia da coleção de arte geralmente constituída segundo o gosto do colecionador e a substituiu pela perspectiva do historiador. Algarotti pensou em transformar a Galeria, que ele foi encarregado de reordenar, em uma Academia nova, que oferecesse um conjunto o mais completo possível de obras de arte produzidas em cada século, reunindo os diferentes modos da história da pintura. Há aqui o princípio da variedade como ordenador da reunião dos melhores representantes de todas as escolas, inclusive as suas contemporâneas.

Algarotti, sempre que possível, fazia as encomendas pessoalmente aos pintores, buscando as especialidades estilísticas de cada um. No contato de Algarotti com os artistas, cabia a ele a escolha dos assuntos e das referências cultas, clássicas e literárias a serem empregadas pelo pintor no quadro.

Mas seria impossível agir sozinho nas compras e aquisições das obras de arte italianas, principalmente porque o conde veneziano já estava a muito tempo fora da Itália. Segundo Haskell (*Op. cit.*, p. 579),

Vale a pena enfatizar, uma vez mais, que Algarotti elaborou sua lista ideal depois de haver deixado Veneza, Bolonha e Roma por quase cinco anos; e, por conseguinte, baseou muitos de seus comentários no que lhe disseram ou es-

²⁹ *Opere*, vol. VIII, 1791 - 1794, pp. 15 - 40.

³⁰ Jean Pierre Mariette, o Jovem, (1694 - 1774), neto de Pierre Mariette e filho de Jean Mariette, o Velho, ele nasceu em uma família de gravadores, editores de livros e negociante de obras de arte. Sua origem explica um pouco seus gostos como colecionador. Tinha predileção pelas gravuras francesas e tornou-se um hábil negociador de obras de arte com particular interesse nas obras dos velhos mestres do Renascimento italiano. Foi responsável pela catalogação da coleção de pinturas e antiguidades de Pierre Crozat.

³¹ Frederico Augusto II, eleitor da Saxônia e rei da Polônia sob o nome de Augusto III.

creveram viajantes e correspondentes, ou no máximo no que pode ver nas coleções estrangeiras.

Os dois quadros encomendados por Algarotti a Tiepolo para seu patrão da Saxônia nessa época, oferecem-nos um indício da natureza das relações entre o intelectual, o artista e o mecenas. Nos dois casos, as obras as *Belas Artes levadas por Mecenas ao Trono de Augusto* (FIGURA 11) e *O império de Flora que transforma em locais deliciosos os lugares mais selvagens* (FIGURA 12), são obras que ressaltam o classicismo e a exatidão das duas cenas, mostrando todo o cuidado que o artista, influenciado pelo intelectual, teve na escolha da escultura antiga e das vestimentas corretas.



(FIGURA 11: TIEPOLO, Giambattista. *Mecenas apresentando as artes liberais para o Imperador Augusto*, Museu Hermitage, São Petersburgo, ol/tl 70 x 89 cm, c. 1743).



(FIGURA 12: TIEPOLO, Giambattista. *O Triunfo de Flora*, São Francisco, M.H. de Young Memorial Museum, ol/tl 70 x 90 cm, c. 1743).

Ambos foram comissionados por Algarotti, em 1743, para o conde Brühl, ministro ditatorial de Augusto III. No intuito de lisonjear o ministro, Algarotti fez Tiepolo inserir nas composições *Os Jardins Suspensos* e *A Fonte de Netuno*, obras de Lorenzo Mattielli, que se encontravam na coleção de Brühl. Anna Pallucchini, citando Levey (PALLUCCHINI, A. e PIOVENE, 1968, p. 109) diz ser *muito digno de crédito um cambio de sugestões entre Algarotti, gravador dileitante e estudioso do mundo oriental, e o pintor, sempre pronto a receber novos motivos para as suas fantasias figurativas*. Algarotti era insistente ao dar aos artistas temas bastante detalhados. Era necessário que o pintor exprimisse com o pincel as idéias e as situações expressas pelo intelectual. A pintura deveria se tornar uma idéia visível.

Algarotti também acredita na mútua correspondência entre a linguagem literária e a linguagem da pintura, e assim se exprime usando o princípio horaciano da *ut pictura poesis*:

Oltre al comporre insieme in una azione quanto vi há di più scelto e di più bello, in moltissime altre cose vanno Del pari, quanto alla invenzione, la pittura e la poesia, Che bem meritano il titolo di arti sorelle.
(Algarotti, Opere, vol.III, p.150).

No *Laocoonte* de Lessing (1998, pp. 193 - 194), ao distinguir os campos da poesia e das artes espaciais, o filosofo diz que:

Por outro lado, as ações não podem existir apenas por si mesmas, mas dependem de certos seres. Na medida em que esses seres são corpos ou são observados como corpos, a poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através das ações.

A pintura pode utilizar apenas um único momento da ação nas suas composições coexistentes e deve, portanto, escolher o momento mais expressivo a partir do qual torna-se mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá.

Essa doutrina da escolha do momento mais expressivo, mais fecundo, já tinha uma longa história antes do *Laocoonte* de Lessing. André Félibien, influente teórico das artes plásticas do séc. XVII, já teorizava sobre a dificuldade de traduzir esses eventos narrados temporalmente para uma arte espacial, escolhendo o momento mais fecundo para a pintura ou escultura representá-los. Notemos que *Laocoonte* do Lessing foi publicado pela primeira vez em 1766; e o ensaio sobre a pintura de Algarotti em 1762.

Para a pintura vale naturalmente uma lei única e essencial, reguladora de toda arte que tenha como objeto a imitação da natureza, isto é, cada parte deve estar em ordem e em correspondência com todo o conjunto.

Havia uma predileção de Algarotti, como para todos os teóricos do Belo ideal, pelas composições alegóricas e pelos temas históricos. As composições com flores e frutas das naturezas mortas eram consideradas inferiores porque careciam de idealidade. Elas só eram trabalhadas pelas mãos e pelos olhos e não pelo intelecto. As paisagens seriam mais ideais do que as naturezas mortas. Algarotti preferia as alegorias. O pintor deveria ser um homem douto, conhecer a história sacra, a romana, a Grega, os poemas de Virgílio e de Homero para poder escolher os assuntos que elevam a pintura. Não é somente o argumento que está no quadro que pode fornecer valor à pintura, mas também a escolha correta do assunto que melhor se adapta à índole do pintor.

As cores são agradáveis para convencer os olhos e é um elemento que se dirige diretamente aos sentidos, não ao intelecto. Um quadro bem desenhado que segue as regras da perspectiva e os princípios da anatomia, será sempre mais prestigioso do que aquele que apenas tem um bom colorido (ALGAROTTI. *Op cit.*, vol.VIII, p. 109).

Algarotti quer, na verdade que em pintura reine as leis do bom senso. Ele propõe à Academia francesa de adotar também um modelo para o colorido, assim como se adota para o desenho (ALGAROTTI, *Op. cit.*, vol. III, p. 119). Ele sabe que será difícil chegar a perfeição nos dois sentidos, do desenho e da cor.

Descobrimos nos escritos de Algarotti sobre Tiepolo, como nos aponta Haskel (*Op. cit.*, p.587)

(...) um primeiro indício daquele dilema que, no decorrer do século, deixaria cada vez mais perplexo os admiradores da pintura veneziana. Por mais que Algarotti elogiasse em Tiepolo o artista "culto", segundo o espírito de Rafael ou de Poussin, era igualmente atraído por outro aspecto da arte de Tiepolo: o brio e a fantasia. Mais tarde, descreveria Tiepolo como "um pintor universal da mais fecunda imaginação, que soube aliar à maneira paolesca [de Paolo Veronese] a de Castiglione, de Salvador Rosa e dos pintores mais fantasiosos [bizzari], tudo isso tratado com uma amenidade de cores e com uma incrível liberdade da pincelada. Algarotti esforçou-se constantemente por conciliar essa visão de Tiepolo com as exigências da "correção" neoclássica (...)

Quando Algarotti se refere a Veronese ele diz:

que aquilo que Paolo tem sobre os outros pintores é que todos gostariam de entrar, por assim dizer, dentro de seus quadros, poder caminhar dentro deles, ver aquelas partes que permanecem escondidas dos olhos. Aqueles seus espaços airosos, aqueles seus campos grandiosos e ricos, com a melhor combinação (agrupamento) de prédios (construções) que alguém possa imaginar, convidam verdadeiramente e com doce magia chamam a si os observadores. Também por esse lado ele é inimitável (...) (Algarotti, op. cit., vol.III, p. 187).

Algarotti procura ressaltar a maneira clássica - romana de Tiepolo como sendo este um pintor culto que juntava erudição e fantasia. Em seu *Saggio sopra L'Accademia de Francia che è in Roma* (Opere III, p.296), o mecenas descreveria Tiepolo como um pintor universal da mais fecunda imaginação, que soube aliar à maneira paolesca os pintores mais fantasiosos. Francesco procurava ligar Tiepolo à grande tradição da pintura italiana apontando-lhe o caminho para a exatidão arqueológica e arquitetônica em suas obras.

Augusto tinha predileção pelas obras dos velhos mestres, e foi Francesco que conseguiu animar-lhe o gosto pelas obras de arte contemporâneas de artistas venezianos. Augusto passou a adquirir obras de Tiepolo, Piazzetta, Amigoni, Pittoni, Zucarelli e, principalmente, de Rosalba Carriera, a quem ele dedicava especial atenção, e da qual adquiriu dela mesma e de colecionadores mais de 150 exemplares, na maioria retratos, como afirma Haskell (*Op. cit.*, p. 481).

Talvez para dar a Augusto alguma idéia das pinturas de grande porte pintadas em Veneza, a Tiepolo, pintor tão hábil na técnica do afresco como nas pinturas a óleo, Algarotti pediu que executasse obras em tamanhos maiores como, por exemplo, *O Banquete de Cleópatra* (FIGURA 13), de 1744.



(FIGURA 13: TIEPOLO, Giambattista. *O Banquete de Cleópatra*, Melbourne, *National Gallery of Victoria*, ol/tl 249 x 346 cm, c 1744).

Algarotti não escolheu pessoalmente o tema desse quadro, ele se limitou a convencer o Cônsul Smith, para quem a obra estava sendo executada, a ceder-lhe os direitos sobre o quadro, mesmo antes de Tiepolo terminá-lo.

Em sua descrição dessa obra, Algarotti conduz o olhar do espectador em direção àquelas mínimas variantes que ele havia feito o artista inserir dentro do quadro. Algarotti estava convicto de que tinha transformado Tiepolo em um pintor universal, o melhor dentro do melhor gênero de pintura, dentro do grande estilo da pintura de história.

Há uma grande diferença entre o pequeno modelo (FIGURA 14) dessa obra e a sua realização final, provavelmente porque, durante a execução da versão definitiva, o Conde veneziano teria influenciado o artista na escolha do número de personagens e na forma teatral da apresentação da cena. Aqui se torna importante para o erudito fazer o artista desenvolver a própria erudição no quadro, o que possivelmente ajudaria a convencer o rei Augusto da ligação de Tiepolo com a grande tradição da pintura italiana, como a veronesiana, por exemplo.



(FIGURA 14: TIEPOLO, Giambattista. *O Banquete de Antônio e Cleópatra. Primeira versão, estudo.* Paris, museu Cognacq-Jay, ol/tl 51 x 69 cm, c 1744).

No tema d’*O Banquete de Cleópatra* algumas vezes explorado por Tiepolo, podemos encontrar uma glorificação da *bela rainha oriental que com a sua astúcia e riqueza desafiou vitoriosamente o rude herói romano do Ocidente, e que isso seria uma alusão velada à própria política veneziana* daquele período (*idem*, p. 419). O historiador ainda propõe que a obra *simbolizava um derradeiro tratado entusiasta da extravagância aristocrática diante das novas teorias da economia política que ganhavam corpo em toda parte e seria, portanto, um manifesto “reacionário”, em um quadro clássico, (...) em todo caso, era-o mais que qualquer outro que [Tiepolo] pintara até então, ou mesmo que qualquer outro jamais teria pintado em Veneza desde o fim do Renascimento,* (*idem*, p. 581).

As duas cartas que se seguem pertencem as *Opere* de Francesco Algarotti, Edizione Novissima, vol. VIII, editadas por Carlo Palese, em 1791 - 1794, encontrada em <http://gallica.bnf.fr/>, foram traduzidas do italiano por mim e do latim pela Profa. Doutoranda Bianca Fanelli Morganti, e revistas pelo Prof. Dr. Luciano Migliaccio.

**I) Francesco Algarotti ao Sr. Giovanni Mariette, Postdam, 13 de Fevereiro de 1751
(pp. 15 - 40 do original)**

Porque eu não saberia satisfazer alguma pergunta sua, eis aqui a relação que posso dar-te dos quadros já por mim adquiridos para a Galeria de S.M o rei da Polônia. Do senhor Marinoni³², matemático da corte em Viena, um modelo a óleo do Padre Pozzo³³, bem acabado e de um bom tamanho, e se encontra gravado no livro mesmo do Padre Pozzo com o título de *Teatro delle nozze di cana Galilea fatto nella chiesa del Gesù di Roma l'anno 1685 per le 40 (4º) ore*.

Da casa Meratti, em Veneza, três quadros de Carlo Maratta³⁴, por ele, já enviados em doação àquela família. Um é o São João Batista criança adorando Jesus, de um fazer entre o Guido e o Guercino; o outro é um presépio, meias figuras menores que o

³² Giovanni Giacomo Marinoni, autor do *De re ichnographica cujus hodierna praxis exponitur*, publicado por Leopoldo Kaliwoda, em 1751, em Viena. Lá ele frequentou e trabalhou para a corte imperial de Leopoldo I, de Carlos VI e de Maria Teresa, e durante toda a primeira metade do Setecentos gozou da grande estima tornando-se Conselheiro, matemático e astrônomo da corte, reitor da Escola de Engenharia Militar e professor na *Accademia dei Nobili*. Em 1704, o Imperador Leopoldo encarregou Marinoni de ampliar a topografia da circunvalação de Viena e, em 1706, o matemático organizou uma planta da cidade e de todo o seu território suburbano. O matemático desenvolveu cálculos e técnicas para a medição da quantidade dos imóveis, para a execução dos mapas e para as reduções em várias escalas. Suas sistematizações, executadas naquela ocasião, serviram para desenvolver as cartas topográficas das comunas e de toda a região. Estudou, ainda, alguns rios, como o Reno e o Pó, interessou-se por astronomia e fez construir, em Viena, um observatório astronômico que possuía a melhor tecnologia da época.

³³ As perspectivas ilusórias dos afrescos do domo, da abside e do teto da Igreja jesuítica de Santo Inácio, em Roma, foram pintados entre 1685 e 1694. Aos vinte anos de idade, em Roma, ele teria conhecido as técnicas da perspectiva de Andrea Sacchi

³⁴ Carlo Maratta ou Maratti (1625 - 1713), foi para Roma em 1636, acompanhado por Don Corintio Benicampi, secretário de Taddeo Barberini, irmão dos cardeais Francesco e Antonio Barberini. Tornou-se um aprendiz na oficina de Andrea Sacchi, exatamente no momento em que a polêmica entre Sacchi e Pietro da Cortona chegou até a Academia artística de São Lucas, em Roma.

Sacchi argumentava que com poucas figuras a pintura poderia expressar qualquer narrativa, e que o excesso delas poderia comprometer a identidade de todas (Wittkower, Rudolf (1993). *Pelican History of Art*. ed. Art and Architecture Italy, 1600-1750. 1980. Penguin Books. pp. 261–266); enquanto Cortona admitia que o maior número de figuras poderia desenvolver uma maior oportunidade para os artistas apresentarem subtemas. Carlo Maratta conviveu como amigo de seu mestre até a morte deste, em 1661.

natural; quadro de bela *macchia*, e de grande artifício no claro-escuro, segundo o gosto da noite do Coreggio; o terceiro, um pouco menor, representa Nossa Senhora, meia figura, com o Menino que dorme em seus braços, onde soube o valente artífice reunir a graça de Guido com o grandioso de Anibale, sugando o mel de cada flor, como dele dizia Giordano. Não se pode ver a mais fresca e afetuosa coisa desse quadro. Ele era famosíssimo em Veneza; se bem que, a escola romana acusa a nossa de não ter olhos para o empastamento de Tiziano, para o movimento de Tintoretto, e para a riqueza de Paolo, isso impediu e parou nossos pintores toda vez que se expôs em s. Rocco³⁵, que é o tribunal, em certo sentido, da pintura entre nós, como é o salão em Paris.

Da casa Dandolo uma Ressurreição de Lázaro de Leandro Bassano³⁶, obra em quaisquer de suas partes muito saborosa e quente, como se fosse de Jacopo. As figuras são de nove em dez, onze talvez. De uma carta de Abraham Bloemaert³⁷, Leandro tirou essa invenção; e ainda porque a melhorou em algumas coisas, reduzindo-a também em muitas outras, à sua maneira; e porque ele, como os outros Bassani, carecia de fantasia, colocou-lhe o seu nome, vendendo-a como sua.

Dois retratos a pastel muito encantadores de Rosalba; e uma Madalena penitente, que não chega a meia figura, igualmente a pastel, que alguém diria desenhada por Guido, colorida por van Dick, e animada pela expressão de Domenichino.

³⁵ *Scuola di San Rocco*, local onde havia “exposições muito mais sistemáticas, que provavelmente derivaram de maneira espontânea das procissões que o doge e o Senado faziam à igreja no dia 16 de agosto. Esse evento com dia prefixado a cada ano atraía inúmeros artistas”. (HASKELL, *Op. cit.*, p.542)

³⁶ Leandro da Ponte, dito Bassano (1557 - 1622), era filho de Jacopo Bassano (1510 - 1592) e irmão dos também pintores Francesco Bassano, O jovem (1549 - 1592) e Gerolamo Bassano (1560 - 1622). Há uma versão da *Ressurreição de Lázaro* que está na Galeria da Academia de Veneza. Nota-se como Aligarotti aproxima a arte do Filho à do pai, Jacopo.

³⁷ Abraham Bloemaert (Gorinchem, 1566 — Utrecht, 27 de janeiro de 1651), foi um pintor e gravurista holandês. Bloemaert era filho do arquiteto Cornelis Bloemaert I. Estudou em Utrecht, Paris e Amsterdã.

Do senhor Antonio Maria Zanetti³⁸ dois quadros de Sebastiano Ricci, com as figuras de tamanho com cerca da metade daquelas à Poussin. Um representa um sacrifício à deusa Vesta (FIGURA 15), e o outro um sacrifício a Sileno³⁹ (FIGURA 16). Os mais bem desenhados e os mais suaves quadros desse autor não são vistas; e basta dizer que foram destinados para a galeria de tal senhor, que julgava as artes como artesão, e as remunerava como príncipe; eu falo do Regente⁴⁰, que morre enquanto se estava trabalhando. O sacrifício a Vesta foi impresso a água-forte pelo senhor Antônio Zanetti, primo do outro Zanetti que já possuía o quadro; e não menos do que ele, empreendedor, como você bem saberá, de coisas preciosas e raras.

³⁸ Conde Antonio Maria Zanetti, o Velho (1679 - 1767) amigo do Conde Joseph Smith, e de Sagredo, foi desenhista e gravador de talento, mas também influente colecionador, vivia no centro desse mundo cosmopolita dos entendidos de arte, tão característico de Veneza no século XVIII. Estudou pintura na Sereníssima e mais tarde em Bolonha. Já no início do século XVIII, estava em contato com a maioria dos grandes artistas, sobretudo com Sebastiano e Marco Ricci e Rosalba Carriera.

Algumas das pinturas de Ricci, adquiridas por Zanetti, foram catalogadas por Pietro Monaco em sua *Raccolta di Centododici Stampe*, de 1763. Em Veneza, Zanetti teve contato com os principais colecionadores estrangeiros e, com praticamente todos os artistas de destaque, para os quais serviu de agente. Zanetti negociava a arte veneziana com os aristocratas ingleses que passavam por Veneza realizando o *Gran Tour*. Ele também serviu como um agente artístico e comercial para Philippe II d'Orléans, auxiliando o *Regente* a formar a sua coleção de arte.

Em 1720, na França, em Paris especificamente, junto com os artistas Sebastiano Ricci, Rosalba Carriera e, com o rival de Ricci, Pellegrini, frequentou a casa de Pierre Crozat, local que abrigava uma grandiosa coleção de arte, com pinturas e milhares de desenhos dos grandes mestres italianos e flamengos. Entre os artistas que se hospedaram na casa de Crozat estão Charles de La Fosse e seu discípulo, Antoine Watteau, que se tornaram amigos de Sebastiano Ricci, em Paris.

Zanetti e Crozat já se conheciam e tinham se tornado amigos desde 1716, quando o francês foi para Veneza. Na França, Zanetti conheceu Mariette, *com quem manteve correspondência até o fim da vida, e foi apresentado ao Regente, que o encarregou de comprar quadros para a sua galeria (...)*, (Haskell, *Op. cit.*, p. 562).

³⁹ Em 1723, morre o duque de Orleans, regente da França, para o qual Ricci havia executado os dois sacrifícios que agora estão em Dresden. Algarotti os adquiriu de Zanetti, em 1743, para a coleção de Augusto III, Rei da Polônia, por cem ducados de ouro. Ambos possuem um esquema piramidal em suas composições e apresentam um grupo de personagens, como elementos cenográficos, que circundam a cena principal e o mesmo efeito de cenografia é reforçado pela utilização de colunas ou árvores nas laterais das composições.

⁴⁰ Philippe d'Orléans (1674-1723), também conhecido como Filipe II, O Regente. Reinou na França durante a menoridade de Luiz XV, de 1715 a 1723. Foi Duque de Chartres, Duque de Orléans (1701), Duque de Valois, Duque de Nemours e Duque de Montpensier. Filipe II casou, em 1692, com Françoise Marie de Bourbon (1677-1749), Mademoiselle de Blois, filha de Luís XIV de França, com quem teve oito filhos.



(FIGURA 15: RICCI, Sebastiano. *Sacrificio a Vesta*. Dresden, Gemäldegalerie, ol/tl 56 x 73 cm, c. 1723).



(FIGURA 16: RICCI, Sebastiano. *Sacrificio a Sileno*. Dresden, Gemäldegalerie, ol/tl 56,5 x 73,5 cm, c. 1723).

Da casa Conaro do *Ca'grande*⁴¹, o famoso quadro sobre madeira das Três graças de Palma, o Velho, meias figuras ao natural (FIGURA 17).



(FIGURA 17: PALMA, o Velho. As três Graças. Dresden, Gemäldegalerie, ol/md 88 x 123 cm, 1520).

⁴¹ Palácio Corner da Ca'Grande, ou Ca'Corner da Ca'Grande, ou Ca'Corner, ou simplesmente Ca'Grande. Em 1532 um incêndio destruiu o palácio e coube a Jacopo Sansovino, através da encomenda de Jacopo Conaro, reconstruí-lo, a partir de 1533. Hoje ele é a sede da Província de Veneza e da Prefeitura.

Deste quadro que já estava na casa Giustiniani, e chegou naquela dos Cornaro por via de herança; o Boschini⁴², depois de ter falado com grande louvor do autor, faz o seguinte elogio:

La casa Giustiniana aquile d'oro
Ha de sto autor de tutta esquisiteza
Zogia ch'ogn'altra supera in beleza
E ben se ghe puol dir'vero tesoro;
L'è un quadro com tre Ninfe, anzi tre Grazie,
E por meglio parlar tre maravegie,
O tre Dee che inarcar puol far le cegie;
Nè le persone mai se renda sazie.
La piu rara beleza che sia al mondo
Par un ombra, un caligo, e par un sogno
Dise la perfizion: mi me vergogno
Co vedo sta pitura, anzi me scondo.
El colorito, che è de sangue e carne,
L'è el manco; l'è'l spirar, veder quel moto,
Quel color natural, quel trato doto,
Quello è quel che fa atoniti restarne.
Queste è piu fresche che rose o viole;
Le fa drezzar el pelo, e sgangolir;
Le fa le gatorigole vegnir,

⁴² Marco Boschini (1613 - 1678) foi um escritor, pintor, gravador, cartógrafo, desenhista, miniaturista, restaurador e comerciante de arte e pérolas para os ilustres personagens italianos, como para o Cardeal Leopoldo de Medici (http://it.wikipedia.org/wiki/Marco_Boschini#cite_note-storia-0). Cresceu na oficina de Palma, O Jovem. Foi autor da *La Carta del navegar pitoresco*, de 1660, escrita em versos e que nos apresenta as belezas pitorescas da cidade lagunar. Além da Carta, Boschini publicou, entre outras obras, o *Regno tutto di Candia delineato* (1651), a *Le miniere della pitura* (1664) e a *Le ricche miniere della pitura veneziana* (1674). A Carta do navegar pitoresco, na primeira edição, foi definida pelo autor como: "*Dialogo tra un Senator Venetian deletante e un Professor de Pitura, comparti in oto venti con i quali la Nave venetiana vien condotta in l'alto Mar de la Pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita*". No livro se fala sobre a arte de Tiziano, Bellini, Tintoretto, Van Dyck e Rubens. A obra é estruturada em oito cantos, na forma de um diálogo entre o Senador ("Ecelenza") e o Professor de pintura ("Compare", o próprio Boschini). No final do volume, há um índice analítico com todos os nomes dos artistas citados com a indicação dos lugares onde se encontram as suas obras. (http://it.wikipedia.org/wiki/Marco_Boschini).

Le se fa intender senz'altre parole.
O Palma vecchio, singular Pitor ec.

Carta do navegar pitoresco canto quinto pp. 310. e 311. Ed. di Venezia 1660.

Você sabe que este livro do Boschini, ainda que não afeito ao falar toscano, não é, por isso, de menos autoridade nas coisas da pintura. Aqui não permanecerei a dizer, que estas Graças estão vestidas e arranjadas ao modo corrente no tempo de Palma; sendo a você bem notório, assim como para a maior parte dos pintores venezianos, quanto são estudados para dar vida e sangue para suas figuras, e excentricidade para as suas invenções, ao encontro da conveniência e do costume parece não foram tão cuidadosos em relação às conveniências e ao costume. E, embora estas três figuras pudessem por ventura serem tomadas por retratos, a cabeça daquela do meio parece tomada da *Niobe*, tanto ela é correta, elegante e grega na sua forma.

Da mesma casa Conaro um quadro de Andrea Schiavone⁴³, figuras mais ou menos à Poussin; em que ele tenha, talvez, desejado representar Júpiter menino alimentado pelas ninfas. Também, por este quadro, parece claro, com quanta razão dissesse o Tintoretto, que muito louvor teria merecido aquele pintor, que pudesse colorir como o Schiavone; e muita reprova, caso ele não soubesse desenhar melhor.

Da casa Giovanelli um São Sebastião de tamanho natural de Palma o Jovem, o qual antes que se metesse a maltratar a maneira, procurou, como você sabe, juntar com os contornos de Tintoretto, o colorido de Tiziano. Deste caráter é justamente o São Sebastião. Não se poderia ter o Palma, se não fosse juntado com um Salviati⁴⁴ repre-

⁴³ Andrea Meldolla, croata, também conhecido como Andrea Schiavone (c. 1510/1515 - 1563), nasceu em uma cidade de influência veneziana na Dalmácia, hoje chamada de Zadar.

⁴⁴ O pintor Francesco Salviati, tinha como nome original Francesco de Rossi, também chamado Cecchino (1510, Florença - 1563, Rome). Salviati nasceu e morreu em Florença. Estudou com Giuliano Bugiardini, Baccio Bandinelli, Raffaele Brescianino e Andrea del Sarto. Em 1531, viajou para Roma, onde encontrou Giorgio Vasari e o auxiliou a completar os afrescos da *Vida de São João Batista* no Palácio Salviati para o Cardeal Giovanni Salviati. O *São Sebastião* é desdenhado por Algarotti talvez porque o Conde fora obrigado a comprá-lo para conseguir a obra de Palma, O Jovem, aquela que ele realmente queria para a coleção de Dresden. Seria muito difícil afirmar que Algarotti não tece bons comentários sobre o quadro por se tratar de um pintor mais ligado às culturas florentina e romana.

sentando a Sacra Família, quadro bastante fraco. E não é novidade, que um se arranja a estar em companhia de quem menos se queria para ver quem mais se deseja.

Da casa Romieri dois quadros bastante grandes de caça, nos quais uma grande perfeição não vai desacompanhada de uma grande inteligência e imitação perfeita da natureza. Em um deles se lê: Jean Veenix 1693.

Da casa Sagredo⁴⁵ dois quadros do Padre genovês, ou seja, Bernardo Strozzi (c. 1581 - 1644), as figuras de tamanho natural quase até o joelho. Num se vê representada uma instrumentista no ato de tocar (FIGURA 18),



⁴⁵ A coleção reunida por Zaccaria Sagredo, e herdada depois da sua morte, em 1729, por seu sobrinho Gherardo, começa a se dispersar com a morte precoce de Gherardo, em 1738, aos 49 anos.

Segundo Haskell (*Op. cit.* p. 430 - 431)

Os herdeiros de Sagredo, muito menos circunspecto do que ele, fizeram contato com qualquer pessoa interessada e não tiveram escrúpulos em vender a estrangeiros. O Cônsul britânico Joseph Smith e o seu sucessor John Udney foram dos que vieram comprar.

A importância dessa coleção e o prestígio de que gozava na época podem ser medidos pelo fato de que, em 1743, tanto Tiepolo quanto Piazzetta foram solicitados a organizar inventários e foram seguidos quase vinte anos depois, em 1762, por Pietro Longhi.

(FIGURA 18: STROZZI, Bernardo. *A Tocadora de Viola da Gamba*. Dresden, Gemäldegalerie, oil/125 x 99cm, c. 1630 - 1640)

não me recordo, se um alaúde ou outro instrumento similar; e no outro *David*, que tem em uma mão a espada, e ao lado a cabeça de Golias. Nestas duas pinturas bem se ressalta aquela maestria em manejar as cores; parte, sobre a qual, diz o Baldinucci, ser aquele artífice, desde os seus primeiros anos, excelente. O Davi depois, do qual circulam tantas cópias, se pela exatidão dos contornos, como pelo frescor do pincel, e por seus outros qualidades, é bem digno do elogio que Boschini a ele fez:

Del Prete Genovese pur se vede
David tutto vigor, tutto energia,
Col spadon, e la testa de Golia;
E che' l sia vivo, chi l' osserva há fede.

Carta del navegar pittoresco canto VII. p. 566.

Da mesma casa Sagredo dois grandes quadros de Borgognone trabalhados para aquela nobre família, pela qual foi mantido aquele valente homem por vários anos; e eram enumerados entre os mais belos quadros que estivessem em Veneza. Um desses representa uma marcha de alguns grupos de cavalaria, que saem dos quartéis ao nascer do sol; o outro um combate travado entre dois exércitos. O frescor da manhã, que está em um deles te punge com um calafrio amável; e quase que ouves o relinchar dos cavalos, que se ressentem ao tocar das trombetas: a animosidade e o ardor que são a maravilha expressa no vigor da luta, e no principal grupo do outro,

.....*velut si*
Revera pugent, feriant, vitentque moven-
tes

*Arma viri*⁴⁶

faz-me freqüentemente recordar daquela resposta, que um discípulo desse mestre deu a não sei quem, que lhe dizia reviver ele, nisso, um outro Borgognone: a diferença que corre entre Borgognone e os outros batalhistas é que os soldados de Borgognone fazem de verdade, e aqueles dos outros, de brincadeira.

Da senhora Teresa Negrenzi, um grande quadro de Paolo Veronese de onze ou doze pés de altura e de nove ou dez de largura. Ele pertenceu à galeria privada do Gran Príncipe da Toscana; e que se o Regente tivesse uma vida mais longa, teria-lhe ornado a galeria; porquanto o senhor Antonio Zanetti, em nome daquele príncipe, ofereceu para tê-lo até dois mil zequins. O motivo do quadro é uma das duas famosas Europas de Paolo; não aquela descrita por Ridolfi na vida de Paolo nas páginas 321 e 322 ed. de Venezia 1648, que pertencia a casa Contarini⁴⁷, e agora se encontra na sala do Palácio Ducal, dita o anticolégio, e é de uma belíssima maneira; mas aquela que na página 330 é descrita com estas palavras: e Europa que se assenta sobre o dorso do insidioso toro com muitas donzelas ao redor; e é um quadro saturado de cor, e saborosíssimo de tinta. Assim, tanto uma como a outra Europa foram impressas em água-forte pelo *monsieur* le-Fevre naquela sua *raccolta delle più belle pitture di Venezia*; e desta me vem também o caso de adquirir a matriz de cobre, ela mesma, do *monsieur* le-Fevre.

Da casa Delfino um quadro sobre madeira de Holbein (FIGURA 19), cujo pintor pintava com a mão esquerda; singularidade, que de um certo Turpilio foi notada por Plínio. Desse quadro se encontram as duas seguintes descrições:

⁴⁶ N.T. “como se, de verdade, os homens combatessem, ferissem e com a arma se esquivassem dos que se movem”. Os versos são do Horácio, *Satires* II.7, vv. 97-98: *re vera pugnent, feriant vitentque moventes/arma viri*. O contexto em que a passagem aparece na sátira de Horácio é o de descrição de uma pintura cujo tema seria um combate de gladiadores.

⁴⁷ O *Palazzo Contarini del Bovolo* está situado no bairro de San Marco, perto do Campo Manin. Tiepolo representou, em afresco na *villa Contarini* em Mira, uma reconstituição história da família, a recepção que os Contarinis deram em honra à visita de Henrique III da França, em 1574, (*ibidem*, p. 420).



(FIGURA 19: HOLBEIN, Hans, o Jovem. Madona de Bürgermeisters Meyer, ol/md 146,5 c × 102 cm, c. 1526/1528).

Tabula quadrata trium ciciter ulnarum Basiliensium, imagines continens Jac. Maieri cos. Basiliensis a latere dextro una cum filiis, ex opposito uxoris Consulis cum filiabus. Omnes ad vivam depieti ad altre procumbunt. Primum illa centrum aureis solaribus venit Basilea: pro que postea le Blond pictor Amstelodamensis persolvit Mille imperiales anno 1633. Basileae; quan deinde triplo majoris vendidit reginae Mariae Medicem christianis. Ludivici XIV. aviae tum in Belgio agent⁴⁸.

Num. 25 no índice das obras de Holbein, que se encontra depois da vida dele, que está antes do Elogio da Loucura de Erasmo. Ed. De Basiléia, 1676.

e a outra descrição:

⁴⁸ N.T. *Um painel quadrado de quase três braças basilenses contendo imagens, uma, do lado direito, do cônsul basilense Jac. Meierus com os filhos; do lado oposto, a imagem da esposa do cônsul com as filhas. Todos pintados de modo vívido se curvam sobre o altar. Primeiramente aquela Basilea vem ao centro com os dourados do sol; por este painel, mais tarde, o pintor amsterdamês Le Blond pagou, no ano de 1633 da Basilea, mil imperiais; em seguida, o vendeu por três vezes mais à rainha Maria de Médici, avó do cristão Luís XIV, sendo ela então regente na Bélgica.*

*Idem auetm le Blond jam antehac(?) Johanni Loffer (ou Losser) logographo pro tribus florenoram millibus instantissimi roganti vendiderat imaginem D. Virginis in tabula picta stantis, filiolumque ulnis gestantis flexis incumbunt quidam iconice depicti, quorum omnium in libro nostro diagraphico Sandrartiano idee extant outograficae, e quibus, quanta sit ipsius operis diguitas, plus satis perspici potest*⁴⁹.

Na vida de Holbein escrita por Sandrart⁵⁰ na Academia Picturae eruditae liv. III. Part. II. cap. 7. p. 241. Ed. Nurembergue, 1683.

Destas duas descrições é possível recuperar em grande parte a história, e o verdadeiro e particular assunto do quadro mesmo, que falsamente acreditava-se que representasse a família de Thomas Morus. Nem se pode por em dúvida que o quadro não seja aquele mesmo, do qual se fala nas duas referidas descrições; se bem que na primeira se diga ser de forma quadrada, quando de fato não é. Para quem considera o simples painel, ele não é de forma quadrada; porque no alto ele termina em meio círculo, cujo diâmetro é menor que a largura do quadro: mas quem o considera posto na moldura sendo ela enquadrada com os vãos entre o convexo do meio círculo e os ângulos dessa moldura ornamentada com algumas obras de entalho; o quadro todo em conjunto vem a ser de forma quadrada, e é alto a cerca de três braços de Basiléia, e pouco menos largo, o que justamente se conforma com as medidas da mesma descrição. O que se deveria dizer do preço elevado de cem ducados de ouro, que foi antes vendido na Basiléia este quadro; quando, naquele tempo, os quadros costumavam ser

⁴⁹ N.T Mas o mesmo Le Blond já antes disso vendera, por três mil florins (?) ao logógrafo J. Loffer, que pediu insistentemente, a imagem da Virgem em pé num quadro pintado, e o filhinho nos braços da mãe, com uma manta estendida em cima dele, sobre o qual, de joelhos fletidos, se debruçam alguns icônicamente pintados, todos dentre estes aparecem no nosso livro diagráfico Sandrartiano de ideia (?) autográfica; a partir deles, pode ser profusamente observada quanta seja a dignidade desta obra.

⁵⁰ Joachim von Sandrart (1606 – 1688) foi um historiador da arte e artista alemão, reconhecido pela sua obra *L'Academia Todesca della Architectura Scultura et Pictura, oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey- Künste Academie*, publicado em Nurembergue, em 1675. Uma segunda parte apareceu, em 1679 e uma tradução latina resumida, chamada *Teutsche Academie*, em 1683. Este último é um compêndio ilustrado de arte-educação e de biografias de artistas compiladas a partir de uma variedade de fontes.

Por volta de 1625, tornou-se discípulo do pintor holandês Gerard van Honthorst, em Utrecht. Através de Honthorst, ele conheceu Peter Paul Rubens, e ambos foram para a Holanda atuando no cenário artístico daquele país durante a Idade de Ouro Holandesa.

vendidos por preços muito baixos. Correggio obteve somente oito dobrados pela aquela sua famosa Noite, que, como foi dito, gostaria de se ver diariamente. Paolo Veronese em Veneza não teve mais que vinte ducados de ouro pelo grandioso quadro das Bodas de Caná, ficando ao seu encargo as despesas pelo azul ultramarino, como eu consegui apurar nos cadernos do arquivo do monastério de *s. Giorgio maggiore*, onde está o dito quadro. Aumentou Holbein sempre de preço passando nas mãos de Blond, e depois nas de Loffer que deveria, penso eu, comprá-lo para a Rainha Maria, e sucessivamente levado da Holanda à Veneza nas mãos de Avogadri famoso cambista, foi estimado pelos pintores em ao menos mil dobrados. Finalmente vindo por testamento do dito Avogadri para a casa Delfino era avaliado em três mil zequins, como nos assegura um viajante inglês, do qual não será desagradável ler aqui a seguir as suas palavras:

No *Palazzo Delfino*⁵¹ está uma peça admirável de Holbein. Esta representa o Senhor Thomas Morus, e sua família; mas o quão verdadeiro isto é eu não sei. A face dele está um pouco mais sulcada do que em outros quadros que eu vi do mesmo artista, em outros lugares; e eu penso haver outros aspectos diferentes entre eles. Além de como as crianças foram representadas neste quadro adequadas à importância de sua família, eu não posso dizer. Na parte principal deste quadro está em pé a Virgem abençoada com o menino nos braços, a qual foi realizada em uma maravilhosa atitude simples e natural; em um lado está o próprio Senhor Thomas (se isto é) ajoelhado; perto dele estão os seus dois filhos; um deles ajoelha, o outro, que é uma criança, está de pé nu apoiado pelo irmão; no outro lado estão ajoelhadas a Senhora e as suas duas filhas, e dizendo suas preces; o pequeno menino nu quase não poderia ter sido superado (se eu posso ousar dizer desta maneira) pelo próprio Rafael. Os ornamentos das cabeças das jovens senhoras e outras partes de suas vestimentas são tão bem acabados quanto nas suas partes menores. O tamanho disso é o que (penso eu) eles chamam meio

⁵¹ Os membros da Família Dolfin foram muito poderosos também durante o século XVIII. Daniele III, que morreu em 1729, serviu à República durante toda a sua vida; seu irmão, Daniele IV, que morreu no mesmo ano que o irmão, foi capitão do exército nas guerras contra os turcos, em duas ocasiões. Entre 1708-1709, Nicolo Bambini decorou o salão do Palazzo Dolfin em Veneza, com os temas republicanos e com os elogios à própria família Dolfin.

corpo, ou um pouco menos; (de fato, um pouco mais que a metade do natural). É pintado sobre madeira. Os proprietários o avaliam a 3000 zequins ou 1500 Guinés. Eu vi um fino desenho disto, importado recentemente para a Inglaterra executado em Água-forte, em que a semelhança dos semblantes, como também a correção das atitudes estão muito bem preservadas.

(Some Observations made in travelling through France, Italy , etc., in the year 1720. 1721. 1722. by Edward Wright in 2. vol. in 4. London 1730.

Quem quer que tenha visto o quadro concordará, do escritor inglês não estar, de outra forma, errado comparando Holbein, em alguns momentos, com Rafael; assim como fizeram alguns outros escritores. E o seu du-Fresnoy⁵², que é de certo modo o Horácio da pintura, não disse ele em seus juízos? “Quanto a Holbein, ele levou a execução mais avante que Rafael; e eu vi um retrato dele, que pôs a baixo um outro de Ticiano”. Boa razão tinha Henrique VIII em honrar Holbein, não menos que o Leão X honrou Rafael e Francisco I, o Grande Leonardo da Vinci. Parece que Holbein soube reunir as qualidades desses mestre; e os nossos pintores estavam todos tomados de admiração ao considerar esta sua obra. Com efeito, deixando estar a pureza das atitudes, a correção do desenho, a habilidade dos escorços, a verdade do colorido, um certo que de celestial que está no semblante da Madona, a verdade e a variedade das expressões; tal é o acabamento do trabalho, que nenhuma lente comum é suficiente para descobrir nas carnaduras qualquer traço de pincel. No caso dos cabelos, por exemplo, tão firme está o pincel, que apenas o buril poderia chegar lá; e estaria por dizer que em cada fio de cabelo se percebe o seu próprio e particular claro-escuro; e com todo este acabamento perfeito, a impressão e o efeito do quadro, é tal qual se vê nos pintores mais resolutos e francos. Quanto aos acessórios, como tapetes, panos e ornamentos e

⁵² Charles Alphonse du Fresnoy (1611 – 1668), pintor francês e também teórico das artes. Com vinte e um anos de idade, ele foi a Roma e passou a desenhar ruínas e outros assuntos arquitetônicos. Ele estudou Raphael e a antigüidade, chegou em Veneza em 1633, e em 1656 voltou para a França. Os seus trabalhos em pintura são poucos e, talvez, por isso, lembram-se dele agora quase inteiramente como um escritor e não como pintor. O seu poema latino sobre a arte da pintura, de 549 versos latinos hexâmetros, *De arte graphica*, foi escrito durante a sua permanência italiana e pode ser denominado como um tratado crítico da prática da arte, contendo conselhos gerais para estudantes.

outras tais coisas, são executadas de tal modo que bastaria uma só a enriquecer qualquer quadro. No manto da Madona, em uma coroa que tem na cabeça ornada de figurinhas, e em alguma outra parte, se é Holbein, como era costume fazer os nossos antigos pintores anteriores a Ghirlandaio, servido de ouro; algo reprovado pelo douto Leon Batista Alberti, e que é contra a arte; mas ele o trabalhou com pinceladas, e chegou a cobri-lo de maneira que o ouro não destoa nada, até parece que põe o todo em maior harmonia. A conservação e o frescor, em um quadro que têm sobre si dois séculos, são maravilhosos. Que se a raridade também acrescenta valor à pintura, está será, por isso também, prezadíssima.

Que por coisa admirável se mostra

o ver de Holbein uma meia figura, ou uma cabeça nas mais renomadas galerias. No palácio público da Basileia, que é a Atenas suíça, são guardados com sumo ciúmes alguns quadrinhos com pequenas figuras deste mestre, representantes dos mistérios da Paixão, para os quais um Eleitor da Baviera, segundo o que relata o Sandrart, tinha mandado uma pessoa com a comissão para que não o deixasse de adquirir a qualquer preço,

Custe o que quiser, que são bem gastos.

São admiráveis verdadeiramente aqueles pequenos quadros, que já vi com meu deleite grandíssimo; mas eles devem ceder o lugar a este nosso, do qual pode-se dizer aquilo que daquele seu quadro dizia Plínio o jovem: *Talia denique omnia, ut possint artificum óculos tenere, delectare imperitorum*⁵³. E bem se conviria que o mais belo quadro alemão estivesse na primeira Galeria da Germânia. Que se você me perguntasse a que preço eu o adquiri, e eu o responderei, que os já descritos quadros comprados em conjunto, não ultrapassaram os três mil zequins, que era o que valia somente este.

⁵³ N.T. *Por fim, todas as coisas semelhantes, assim como podem cativar os olhos dos artífices, podem deleitar os dos imperitos* (Plínio, o Jovem – Epist., 3.6.3).

Além dos quadros supracitados eu adquiri alguns modernos: duas cabeças do senhor Bortolo Nazari⁵⁴, um velho e uma velha, ambos no gosto da famosa velha de Taniens, que está na Galeria de Viena. Desse pintor minucioso nos pormenores, e infeliz no todo da obra, não sei quem costumava dizer, que ele fazia para as pulgas os melhores mapas do mundo; a qual coisa já não se pode dizer das cabeças de Nazari; que nada perde a massa total, não obstante o extremo acabamento das partes.

Duas meias figuras de um fazer suavíssimo, indefinido de contornos, e todas trabalhadas em meias tintas do senhor Giuseppe Nogari pintor naturalista, o qual acima de todas escolas se aproxima daquela de Flandres. A primeira das duas figuras representa um filósofo, e a outra um avaro, e esta foi entalhada finamente a buril pelo senhor Antonio Polanzani.

Um quadro a pastel de cerca de três pés de altura do famoso senhor Liotard (FIGURA 20),

⁵⁴ Bartolommeo Nazari (1693 – 1758). Entre os seus maiores comitentes destacamos o cônsul Joseph Smith e o ex-general Johann Matthias von der Schulenburg. Nazari recebeu também a proteção dos condes Ferdinando Thurn e Tassis de Bergamo, e isso lhe garantiu, aos 17 anos de idade, o ingresso no estúdio de Angelo Trevisani, em Veneza. Mas, mesmo depois de alcançar sua maturidade artística e profissional, ele era melhor aceito e conseguia vendas mais rentáveis para as suas obras entre os estrangeiros, especialmente ingleses (WATSON, 1949, p. 75).

Nazari e Giuseppe Nogari (1699–1763) eram pintores especializados em “teste di fantasia”, retratos imaginários de meio-corpo, em geral de homens e mulheres idosos, possivelmente influenciados por Rembrandt, que esses artistas conheciam da coleção de Zaccaria Sagredo. Nogari trabalhou, na década de 1740 em Veneza, para Francesco Algarotti e, sucessivamente, para Frederico II, eleitor da Saxônia, e para Joseph Smith.



(FIGURA 20: LIOTARD, Jean-Étienne. *A Garota com a xícara de chocolate*. Dresden, Gemäldegalerie, oil 82.5 x 52.5 cm, c. 1743 - 1745).

o qual representa uma jovem camareira alemã de perfil, que segura uma bandeja com um copo de água em cima, e uma xícara de chocolate. É esta pintura quase sem sombras em um campo claro; e recebe a luz de duas janelas, as imagens das quais se vêem refletida no copo, toda trabalhada de meias-tintas, e diminuições de luz insensíveis, e de um admirável relevo. Ele exprime uma natureza de maneira nenhuma afetada; e ainda que pintura européia, agradaria sumamente aos chineses mesmos, inimigos jurados, como vós sabeis, do sombrear. Quanto ao extremo acabamento do trabalho, para reduzir um monte de palavras em uma, ele é um Holbein a pastel.

Um grande quadro do senhor Gio: Battista Tiepolo, que representa o banquete de Marco Antônio e Cleópatra (FIGURA 13), figuras ao natural. Um belo campo de arquite-

tura, arejado de espaço, o capricho nas vestimentas, os belos contrastes na colocação das cores locais, uma franqueza e graça indizíveis do pincel o tornam algo verdadeiramente paolesco. Nas imagens de Isis e de Serápides, e na Esfinge, introduzidas nos ornamentos e nas construções, mostra a erudição de Rafael e de Poussin.

Quatro quadros por mim encomendados da mesma forma e tamanho, as figuras à Poussin: César jovem em uma gruta da ilha de Farmacusa no momento que lhe trazem na frente prisioneiros os corsários da Sicília, do senhor Gio. Battista Piazzetta; do senhor Gio. Battista Tiepolo, César em uma praça de Alexandria, quando lhe vêem apresentados a cabeça e o anel de Pompeu; do senhor Jacopo Amigoni Abrôcomes e Ântia numa vaga paisagem a vista de Efeso e do mar, os quais se encontram juntos na festa de Diana, e um se enamora do outro; que é o princípio do belo romancesinho grego de Xenofonte de Efeso. E esse mesmo tema conforme Dati foi pintado pelo Rafael da antigüidade, o grande Apeles; do senhor Gio: Battista Pittoni, Crasso no santuário do templo em Jerusalém, que na presença do sumo pontífice Eleazar manda os seus soldados espoliar o templo dos vasos sacros e dos tesouros.

Duas paisagens do senhor Francesco Zuccarelli um tanto menores do que os supracitados quadros. Num desses, que representa um local de sepulcro sobre uma colina não afastada de Siracua, na qual se eleva de belas construções com o mar ao fundo, vem figurada a descoberta de Cícero do sepulcro de Arquimedes, por ter posto os olhos na esfera e no cilindro que estavam esculpidos sobre [o sepulcro], e que despon-tavam para fora dos espinheiros, no meio dos quais se encontrava o sepulcro. A luz é um por do sol. No outro, que representa uma paisagem muito aprazível com um pequeno templo rústico ao longe, está figurado na boca de uma caverna, o Sileno da égloga sexta de Virgílio no ato de, rindo das burlas dirigidas a ele por Cromi Mnasilo e Egle, diz aquelas graciosas palavras:

Carmina quae ultis cognoscite: carmina uobis;

*Huic aliud mercedis erit*⁵⁵.

⁵⁵ *Conhecei os cantos que desejais: os cantos para vós; Para ela uma outra recompensa haverá* (Virgílio, Ecloga VI, vv. 25-26).

Perto do Sileno se vê uma estátua de Epicuro, e um baixo-relevo, onde está esculpida a origem do mundo. Pequenos Sátiros e Ninfas dançam no fundo do quadro; e a luz é um nascer do sol.

Dois outros quadros semelhantes fez depois o mesmo pintor para o rei da Prússia: são vistos na famosa Vila de Sansoucy, junto com as belas pinturas da escola francesa, com *Antinoo* em bronze que já pertenceu ao príncipe Eugênio, e com *Mercurio di Pigale*.

Este foi um pequeno ensaio, e como um começo de uma galeria de quadros modernos que eu tinha proposto à Corte de formar. A corte da Espanha ordenou já aos doze mais famosos pintores do século passado doze quadros da mesma medida. Embora em nossos dias não haja mais um Guido, um Poussin, um Guercino, um Sacchi, um Cortona, um Domenichino, e um Lanfranchi, que foram dos principais empregados por aquela corte; não falta, porém, tais pintores para fazer obras muito louváveis, igualmente sobre aquilo que estão acostumados, quem soubesse fazer jogar com o talento de cada um. Não se pode (quer) dar um tema de nu a quem estudou Paolo; nem qualquer ação por representar-se a céu aberto; que necessite de um campo de arquitetura ou um vilarejo, a quem procura uma luz densa e o fazer de Caravaggio. E eles, como vemos andar toda hora (sempre, ainda) cantarolando quem tem a voz desafinada e disforme, se voltam de boa vontade a aqueles assuntos, para os quais eles tem menos afinidades; e poucos sabem esconder, como Timante aquilo que não podem exprimir. Meu propósito era de escolher, o que me parece ter feito em Veneza, os temas mais apropriados à particular habilidade de cada pintor; procurando mantê-los o mais longe possível do cair nos erros contra o costume. A medida das figuras à poussin eu achei oportuna, tanto para os hábeis desenhistas, como para aqueles que em tal parte não são grandes mestres: e tal que resulta daí a grandiosidade dos quadros, que a uma distância média da tela cada coisa vem a ser facilmente compreendida sob uma só olhada. Da mesma grandiosidade eu teria gostado ainda de encomendar cópias de quadros antigos, isto é, dos mais singulares, assim pela beleza como pelo tema; e cada cópia a aquele pintor, a cuja maneira mais se conformasse com a maneira do quadro mesmo. A Escola de Atenas, por exemplo, ou a Aurora de Guido ao Battoni; A Semiramides e O Nino da casa Tanara a Donato Creti; o Catão da casa Foppa ao Piazzetta; a

morte di Germanico ao Mancini; a famiglia di Dario d'avante Alessandro da casa Pisani ao Tiepolo; e vai em frente. No adquirir os quadros antigos, eu terei procedido sempre, como fiz, com cautela grandíssima. Não basta que um quadro seja de Tiziano; tem que ser bem conservado, da bela maneira, e dos melhores entre aqueles da bela maneira do pintor, de outra maneira se corre o risco de admirar somente os nomes, e adular os ídolos, como dizia o seu Lancret. E a escolha do tema acrescentará ele também à obra um valor não pequeno. Assim é para as estatuas, para os entalhes; como vós bem sabeis, que comprais com os olhos não com os ouvidos. Quanto, pois, à originalidade, não é nunca prejuízo, saber de que mãos sai um quadro: até seria conveniente exigir a genealogia do quadro que alguém compra, daquele modo que os Árabes exigem dos cavalos nas suas feiras. Infelizmente, tratando-se de cavalos de jóias e de quadros, parece que cada um, quando pode, se faz licito enganar o companheiro: e você mesmo sabe, se o nosso país, também no caso de pintura, abunda de Padovanini, ou para melhor dizer, de fazedores de pastiches. Eu quis um pouco provar da habilidade de alguns entre eles; e foi coisa verdadeiramente singular. Comprei por sete ou oito liras um velho quadrinho da escola dos Maganza sobre o fazer de Paolo; mas, com efeito, era tão longe deste, quanto do latim de César é distante o latim dos Hussardos. Este quadrinho foi recoberto todo e repintado por um hábil pintor, que verdadeiramente tem o sabor de Paolo. Passou depois nas mãos de um corajoso homem que soube assim bem fazer, que em cinco ou seis dias ele deu a esta pintura, assim fresca como ela era, como no mínimo uns cento e cinqüenta anos. Tanto ele desbotou as tintas, foi desgastando aqui e lá; e tal foi o verniz com que soube sujá-la. Eu apresentei esta falsificação ao Rei da Polônia, a fim de que ele visse que na Itália possuem a arte de imitar os velhos quadros, assim como na China a velha porcelana; e que este nosso século no falsificar as obras antigas não fica atrás daquele de Leão X. nem daquele de Augusto.

Gostaria se fosse possível, que lendo esta minha lengalenga você tivesse aquele mesmo prazer, que tive eu ao ler o eruditíssimo seu catálogo dos desenhos de M. Crozat; o qual manterá junto aos olhos da posteridade aquele tesouro, que pela malignidade do tempo andou disperso.

Você me ame, e mi creia cheio de amizade e de estima⁵⁶.

**m) Francesco Algarotti ao Sr. Giambatista Tiepolo, Bolonha, 4 de Março de 1760.
(pp. 107 - 114 do original).**

O silêncio que tenho tido de você, não diminuiu em nada o apreço em que eu tenho a sua rara virtude. Quantas vezes não tenho perguntado por você, e quantas vezes não fico eu alegrado, sabendo como enriqueces, todavia, a nossa pátria com as suas novas obras! Agora eu também preciso da sua obra, e lhe peço três ou quatro semanas para mim. Depois da Páscoa, eu estarei em Veneza portando comigo uma galeria, assim direi, de quadros, alguns dos quais esperam do teu pincel o último acabamento; e estes são, em grandíssima parte, minhas fantasias. Dois desses foram pintados por Pesci, bem conhecido por você, pelas outras pinturas que tenho em Veneza, de sua própria mão. Outros quatro são de Maurino, pintor que você não conhece, mas, do qual, ficará apaixonado como eu. Com as formas romanas, ver-se-á um saber e uma habilidade em pintar em tudo veneziana. Nascido no país de Niccolino, tem toda a graça e beleza dele, embora em gênero em diferente. Não há muito o que ele abriga em sua mente, além das coisas da pintura. Bem, pode-se dizer, homem de um só pensamento. No costume, tem toda a ingenuidade de um excelente artífice e a singeleza de um verdadeiro lombardo. Quando menino, não fazia outra coisa além de encher de fantoches os livros da escola, e de quantos papeis lhe viessem parar na mão; de modo que convém deixá-lo ao seu gênio, que o trazia imperiosamente para a pintura. Não de outro modo, estudou figura copiando desenhos de Colonna, onde se encontram frequentemente esculturas de criancinhas; isso, pela graça das cabeças das pequenas

⁵⁶ Nascido em uma família de prósperos mercadores venezianos, Francesco tendia para um notável gosto pelas formalidades e louvações, notórias quando escrevia suas correspondências.

harpas, e de outros ornamentos similares que ele sabe introduzir nas suas invenções, reconhece-se facilmente o *figurista*. E certas estátuas, muito maiores que o natural, que ele pintou em uma capela fazem também recordar a correção e o grandioso dos Carracci. Quatro, como eu lhe dizia, são os quadros dele que você verá, dois grandes e dois pequenos. Em um destes ele pintou uma vila no gosto antigo, edificada nas encostas de uma colina, e dividida em três grandes planos, ou seja, terraços, que se vão mais e mais estreitando e se comunicam em conjunto por meio de grandes escadarias. O primeiro plano é rústico com grandes nichos semicirculares no meio, e dentro estão as estátuas colossais dos rios; o segundo é dórico; e pelo terceiro, sobre uma grande escadaria que se encontra de frente, surge a rotunda dos Capra, que, admiravelmente, da forma piramidal a invenção. Os planos são cortados por arvorezinhas de quando em quando, com fontes e outras coisas similares. Na frente do quadro se vê um grande obelisco na sombra, do qual se vê cerca de uma terça parte, e posto sobre um belo pedestal redondo de uma invenção retomada de uma gravura de Piranesi, e que te agradará, eu posso dizer, muitíssimo. O segundo quadro representa um lugar de sepulcros. No primeiro plano se vê um muito ornamentado retirado do mesmo Piranesi, e que se apóia sobre grandes massas de pedra que contrastam maravilhosamente com as colunas caneladas, com os festões, e com as outras sutilezas do sepulcro. Atrás se vê um grande columbário redondo e meio em ruínas, para que se tenha uma vista do exterior assim como do interior. A idéia me foi sugerida, em parte, pelo teatro olímpico de Palladio. Este reflete na água que está o sua volta; e mais atrás aparece o sepulcro dos Scipioni com aqueles grandes nichos por fora de feitio reticulado; das pirâmides e colunas sepulcrais, que despontam, de quando em quando, do meio de densos ciprestes.

Os dois quadros grandes são de uma invenção extremamente sofisticada e bizarra. O primeiro é o interior de um edifício nobilíssimo convertido em adega, como é a sorte das coisas humanas. Há uma entrada de um lado numa bela colunata dórica de mármore violáceo, através do qual entra a luz. As muralhas foram enriquecidas de nichos com estátuas, de um belo monumento ornado com estuques; e no fundo o edifício é terminado por um vasto nicho pintado em grande parte com os motivos antigos à grotesca. Abaixo destas pinturas e estátuas, estão os tonéis ordenados ao longo da muralha e no nicho, convertidos em outro uso; na frente se vê um belíssimo sarcófago de

mármore pário, do jeito daquele de *Metella*; e, ao lado disso, uma grande tina que pen- de para a frente, com a boca para baixo, e acompanha muito bem com o sarcófago. Do outro lado, há o início de uma *cordolata* que desce em um subterrâneo. Todas as par- tes são, se pode dizer, extraídas da antiguidade, e para isso foram feitos particulares estudos. O dórico está sem base. Em vez de triglifos, tem uma fita que se revolve sem- pre no quadro e caminha, depois, ao longo das páteras e dos crânios: e é bela inven- ção retomada a partir da antigüidade romana de Piranesi. Disso me servi ainda mais prazerosamente, que o pórtico é feito abobadado. Você lembrará a sentença lançada por Lodoli contra Sansovino que, na *Procuratie*, fez o pórtico abobadado com os trigli- fos para o lado de fora: *tu representaste, do lado de fora, os altos das vigas que devem formar o teto do pórtico; e, dentro, não se vê nenhum vestígio, nem sinal algum: tu desmentiste a construção e a razão*. Agora, não havendo os triglifos, o meu friso se pode tomar como uma segunda arquitrave; assim o externo não desmente o interno. A saliência da cornija é pouquíssima, como daquela que está em lugar fechado; e é como nos dá Palladio no seu dorico sem base. Uma estátua de Minerva, que está em um ni- cho, é tomada das lucernas de *Santi Bartoli*; e do sepulcro dos Nasoni do mesmo são tomadas principalmente os grotescos do nicho grande.

O outro quadro representa a nave de um grande templo da ordem coríntia, vista por ângulo. No meio de um dos lados disso, está um nicho, que tem toda a altura da ordem, ao qual se sobe por uma escada escavada em um estereóbata. De um lado e de outro do nicho, tem um intercolúnio pleno, que em sua altura está dividido pela im- posta do arco, que se repete entre as colunas. Acima disso, um baixo-relevo; e embai- xo, nicho com estátuas. Dentro do nicho tem um Júpiter Serápis colossal sentado com o cetro em uma mão, e que pousa a outra no dorso de uma águia, que está de seu lado direito. A grandeza de Júpiter é tal, que se levantando reto, em pé, não caberia com a cuca na abóbada do nicho: e, assim, outros não poderão repetir o ditado, que em uma ocasião similar disse Apolodoro a aquele arquiteto que comandava trinta legiões, e que lhe custou tão caro. De frontal às duas extremas colunas que flanqueiam o nicho, são vistos sobre o estereóbata, que se estende um pouco para fora, duas esfinges da mais grandiosa maneira. De cá e de lá dos intercolúnios plenos, existem alguns vazios simi- lares aos do Pantheon, que dão ingresso a duas câmaras internas com algumas mú-

mias dentro. A nave está terminada em um grande arco, que torna sobre um intercolúnio, que vem, um pouco, a estreitar e a fortificar a embocadura dessa nave. Além do arco e sobre alguns degraus se vê parte de uma grande sala em ruínas, ou seja, columbário com duas ordens de nichinhos ornados de pinturas à grotesca; e, além dele, tem a vista de um país com o fundo de palmas e uma cidade turca, que parece tal por causa dos minaretes, que flanqueiam a cúpula de uma mesquita. A estátua de Júpiter é tomada em grande parte da antigüidade; assim também os baixos-relevos, um dos quais representa *Ganimedes* que dá de beber à águia; o outro, um Apolo sentado que toca a lira, com um grifo que o ouve. Em um nicho tem um Mercúrio nu posicionado no gosto antigo; e, na outra, uma mulher sobre o mesmo estilo, mas velada, e com uma tocha na mão virada para o chão. A ordem coríntia é aquela dada por Palladio: os ornamentos da abóbada foram copiados das ruínas de Palmira; e os grotescos do columbário dos entalhes de *Santi Bartoli*, que os tirou dos desenhos de Pirro Ligorio, que se conservam na Vaticana. Um sarcófago de pórfiro, que está em um dos lados, é o famoso de Agripa, que se via em outros tempos sob o pórtico do Panteão; e uma bela ara de bronze foi tomada da antigüidade de Montfaucon. A principal finalidade ao inventar um tal quadro é reunir juntos a beleza das artes gregas, com as singularidades egípcias. De gosto grego é a arquitetura do templo, ou seja, o columbário com a maior parte de seus ornamentos; e do fazer egípcio são as vivas imagens das esfinges e das múmias exatamente copiadas de algumas belíssimas que se conservam aqui no Instituto. Querem os eruditos que, no tempo de Ptolomeu e não antes, fosse, no Egito, introduzido o culto de Júpiter Serápis. Tal é o Júpiter que está no nicho; e na parte da cornija, que está acima dele, poderão ler, os antiquários (...).

(...) que volta ao vulgar: *Ao pai dos viventes e dos mortos Ptolomeu Filadelfo rei*: digo os antiquários, seja porque a inscrição está em grego, seja porque está meio desgastada pelo tempo; o que a torna mais preciosa ao estudo de um erudito, e mais bela aos olhos de um pintor.

Agora todos esses quadros esperam ser animados pelas *macchiette* feitas por sua mão. Na cantina que foi pintada por Maurino, e graças a você não merecerá de ter no seus toneis o vinho de Peralta ou de Toccai, eu gostaria de uma mulher segurando

com uma mão uma urna sobre a cabeça, e com a outra um rapaz que surgisse do subterrâneo pela *cordinata*; e atrás do sarcófago de mármore pário, que converteremos para o uso de lavar as roupas, te pediria outras mulheres com algumas criancinhas, que sobre as pontas dos pé e com as mãos sobre a borda dele, fizesse trepar em cima. Outras figuras depois aqui e lá para melhor denotar as distâncias, como achará melhor. E no outro quadro egípciano, assim direi, gostaria das figuras vestidas à levantina, que olhassem com estupor a magnificência do templo, o colossal de Júpiter, e parecessem nada compreender. E juntos com elas, eu gostaria de um belo pajem e algum cachorro à maneira de Paolo. Coisa que vc sabe fazer com excelência, e num piscar de olhos, graças às suas tão expressivas e significativas pinceladas. Parece-me mil anos até o momento de reencontrá-lo: Ainda mais porque espero encontrar retocada aquela pequena cópia da Santa Ceia da Igreja dos *Servi* (um modelo do Veronese) que eu comprei por poucos florins e que, repintada por você vai valer tanto ouro, e parecerá aquele pequeno quadro que ainda é um dos principais ornamentos de Versalhes.

Você me ames e me creias⁵⁷.

O repertório clássico das recomendações feitas por Algarotti a Tiepolo, transformam os pequenos quadros em pequenos museus de tudo. Trata-se do ambiente dos entendidos em arte, aqueles mesmos retratados por David Teniers, o Jovem, (FIGURA 21). Algarotti quer os espaços arquitetônicos sejam preenchidos e animados pelas *macchiette* de Giambattista Tiepolo. Tanto os caprichos de arquiteturas, associando elementos egípcios e romanos, como os temas de paisagens urbanas, devem receber do pintor a presença de suas figurinhas. O grande artista veneziano deveria acrescentar ao quadro a vida e a variedade que Algarotti.

⁵⁷ Algarotti faz predominar em seus escritos a construção sintática inversa, os hipérbatos. Algumas construções arcaicas são reutilizadas e juntadas ao contemporâneo. Há também o uso de anacolutos e omissões.



(FIGURA 21: TENIERS, David. A Coleção de Arte The Art do Arqueduoque Leopold-Wilhelm. Bruxelas, ol/tl 127 x 162.5 cm, 1651).

Essas figuras tiepolescas são pensadas como manchas de tinta que se tornam pessoas estátuas e outros elementos complexos da composição. A pintura de Tiepolo foi sempre a antípoda da frieza e do raciocínio. Ele foi o intérprete da pintura teatral e dramática.

Em 1756, Francesco Algarotti conheceu Prospero Pesci e Mauro Tesi, aos quais confiou a tarefa de dar expressão às suas idéias, fornecendo-lhes muitas vezes rascunhos rudimentares para guiá-los na execução das pinturas.

Desde o tempo dos primeiros empreendimentos decorativos, Tiepolo une-se a um hábil quadraturista, Girolamo Mengozzi Colonna (1688 - 1772), que se manterá sempre próximo dele. Ótimo técnico da perspectiva, prepara-lhe os espaços mais amplos, mais vastos, mais profundos que a doutrina da perspectiva, agora alçada à perfeição, permite traçar. Tiepolo deixa-se conduzir até onde a perspectiva pode chegar; aí toma as rédeas e prossegue sozinho, indo muito mais adiante com o único subsídio das relações cromáticas e luminosas. (ARGAN, 2003, p.408)

Em carta ao Sr. Prospero Pesci (ALGAROTTI, *Op. cit.*, vol. VIII, pp. 89 - 100), de Bolonha, em 1759 podemos notar como Algarotti aborda pintura e os desenhos de arquitetura, como os caprichos, por exemplo.

Outras vezes refletimos juntos sobre um novo gênero, quase diria, de pintura, o qual consiste em tomar um lugar do real, e orná-lo depois com belos edifícios, ou tirados de cá e de lá, ou então, ideais. De tal modo se vem a reunir a natureza e a arte; e se pode fazer uma rara inserção de quanto tem uma de mais estudado, sobre aquilo que a outra tem de mais simples. (idem, p.89)

E depois de passar todo o programa iconográfico para Pesci, com todas as referências literárias e todas as relações só realizáveis graças à erudição de Algarotti, o mecenas diz:

Dentro de poucos dias estarei em Bolonha, espero ver os esboços dos quadros. Queria-os pequenos; por exemplo, um pé mais ou menos de altura; para poder carregá-los, guardar na pasta entre os desenhos, e formar junto com os outros que eu estou preparando uma galeria portátil. Recordar-se do belo colorir de Pannini e de Vernet, tanto por você observados em Roma; recorde-se sobretudo de si mesmo; e com a nobreza do desenho italiano havemos de reunir o sabor e o gosto flamengo. (idem, p.100)

O presente trabalho se concluirá no próximo capítulo com a apresentação de um estudo de caso sobre a obra *Arquimedes se recusa a seguir o soldado*, de Sebastiano Ricci, pertencente a Fundação Cultural Ema Gordon Klabin (FCEGK), de São Paulo. Esta obra tornou-se um sujeito histórico capaz de nos revelar as escolhas e as qualidades do artista, suas relações com o mecenatismo da época, suas influências e suas especificidades. Ela é uma típica obra de *cabinet*, e bem poderia para ser carregada da cidade para o campo durante as vilegiaturas, como um pequeno Veronese portátil.

IV. CAPÍTULO III - O Estudo do quadro *Arquimedes se recusa a seguir o soldado* de Sebastiano Ricci, da FCEGK de São Paulo.

Este estudo de caso procurará relacionar a obra de Ricci à recepção dos modos veronesianos pela arte veneziana do século XVIII, local e momento marcados por um complexo panorama socio-político e por um peculiar gosto nas artes. Para tanto, será necessário nos enveredarmos por algumas passagens do seu itinerário artístico, das suas afinidades artísticas e suas relações com os seus mais importantes mecenas, em sua longa e profícua produção. Analisaremos a obra de Ricci como um importante elo entre a pintura veronesiana e a cultura veneziana, ou quiçá europeia, do século XVIII.

O *Arquimedes* da FCEGK traz à tona, com grande clareza, a habilidade do artista como decorador, seu retorno ao estilo decorativo de Veronese e a introdução de certos elementos da pintura que configuram uma fundação sem a qual as grandes realizações das obras de G. B. Tiepolo seriam dificilmente imagináveis.

Ricci soube desligar-se do século XVII mediante a inteligente interpretação do cromatismo veneziano e do aperfeiçoamento da pincelada de toque, o orgulho do ofício setecentista. O “toque” implica uma experiência completa e um cálculo sutil das quantidades de luz relacionadas às cores, demonstrando o virtuosismo do artista e seu domínio sobre a materialidade das tintas. Ele soube explorar em Veneza, e também fora de lá, o gosto pela cor construtiva, onde os toques do pincel formavam a estrutura da própria pintura e o colorido era pensado como elemento estrutural e não, meramente, como uma adição posterior para auxiliar no efeito decorativo do quadro.

Ricci foi o principal pintor na República Veneziana durante as duas primeiras décadas do século XVIII. Ele conquistou uma clientela italiana e estrangeira bastante vasta, graças às suas pinturas de grandes programas decorativos. Apoiando-se na arte de Veronese, Sebastiano teria levado muitos outros autores do 700's a também imitar o estilo veronesiano, fazendo prevalecer esse novo ideal colorístico, preparando o caminho para G.B. Tiepolo. Mas, também não podemos pensar a arte de Sebastiano Ricci

simplesmente como um caminho aberto para o seu mais famoso seguidor. Seria difícil negar que esta opinião sobre ele está correta até certo ponto, porque são numerosas as obras de ambos que possuem relações de identidades formais e temáticas. Mas Ricci merece ocupar um lugar mais significativo na história da arte do que a de um mero precursor de Tiepolo. Pois, se Ricci tinha redescoberto Veronese quase em sentido arqueológico, Tiepolo, ajudado por renomados pintores, como o Pellegrini e Amigoni, chegou a uma elaboração de meios expressivos pessoais que continuaram e desenvolveram-se com coerência.

Em alguns casos, a semelhança estilística e dos temas tratados por Ricci e Tiepolo também chegaram a causar confusões quanto às atribuições de certas obras pertencentes à maturidade artística de Sebastiano. Alguns quadros de Tiepolo já foram atribuídos a Ricci. *Apolo e Marsia* (FIGURA 22) e *Diana e Calixto* eram atribuídos a Ricci. A proveniência deles de Belluno é, provavelmente, a responsável pela atribuição das obras a um bellunense.



(FIGURA 22: TIEPOLO, Giambattista. *Apolo e Marsia*, afresco 270 x 135 cm, c. 1725).

Não nos cabe aqui realizar um empreendimento crítico das obras de Tiepolo cuja prodigiosa produção compreende o alcance de meio século, entre 1720 e 1770. Ele vai do sutil e elegante; do formalismo de um incipiente neoclassicismo à melancolia que anuncia a explosão romântica.

Foram os primeiros encargos para decoração em afresco que levaram o jovem Tiepolo a se aproximar de Sebastiano Ricci, fazendo-o ampliar a espacialidade da obra, enriquecer a composição com figuras em movimento e clarear as cores.

Além da semelhança estilística entre ambos, as iconografias e os temas em comum causaram confusão na confirmação da autoria em algumas obras.

Quando as obras de Tiepolo, *Diana e Acteon* e *o Rapto de Europa* (PALLUCHINI. A, 1981, p.87) foram adquiridos da coleção do Conde Francesco Agosti de Belluno, em 1898, eles ainda eram atribuídos a Sebastiano Ricci. Eles ainda foram exibidos com o nome do pintor de Belluno na exposição de 1922 de pintores italianos do *Seiscento* e *Settecento* reunidas no Palazzo Pitti, em Florença.

A comparação entre Ricci e Tiepolo começou muito cedo e iniciou a longa tradição crítica que tendia para uma aproximação entre ambos. Mais tarde essa comparação banalizou-se e freqüentemente recaiu em despropósito. É certo que os dois pintores possuem um mesmo campo figurativo, mas mais certo ainda é que os dois artistas se moveram em direções diferentes mesmo quando os assuntos e os temas tratados pareciam afins entre eles. Comparando as figuras humanas deste e daquele podemos notar que em Ricci, ao contrário de Tiepolo, não têm nada de profundo, de dramático, de íntima individualidade. São figuras de expressões alegres, harmoniosamente agrupadas sobre um fundo de paisagem ideal.

É fácil notar que, na obra da Klabin as personagens possuem essa capacidade de não nos dizer nada. Nenhuma delas se relaciona com o espectador e não transmitem algo de fundo moral, político ou filosófico. Algumas das figuras não se relacionam entre si e outras sequer prestam atenção àquilo que ocorre entre Arquimedes e o soldado romano.

A arte de Tiepolo nos obriga a sentir alguma coisa: uma exaltação religiosa, uma fantasia; ou sensações de gênero mais privado; uma admiração por um príncipe, por um Estado, por uma família rica. O lirismo, a sensualidade, o fantástico, o fabuloso, o ilusionístico, o teatral são elementos que auxiliam na comoção.

Em 1734, Ricci morreu, quando Tiepolo já tinha, ao mesmo tempo, perpetuado e eclipsado o estilo de Sebastiano. O decênio 1740-50 é considerado o de maturidade plena do artista, o mais sereno e o mais clássico, em sentido lato. É o período no qual

Tiepolo estabelece amizade com Algarotti, o elegante literato, capaz de associar elementos variados da cultura pictural veneziana e européia.

A virtuosidade da pincelada, as transparências das cores, o sombreamento parcimonioso, as vibrações dos lampejos de luz, o drapejamento e as largas áreas de céu, que pertencem ao vocabulário artístico de Veronese podem ser claramente percebidas na obra da FCEGK.

Arquimedes encontra-se reclinado em um banco de pedra formado pela parte inferior de um grande rochedo que toma todo lado esquerdo da composição. É um homem velho, de barbas brancas, esbelto, está vestido somente com uma espécie de pequena saia rústica de pano, tem um lenço amarrado à cabeça e segura um pano ou papel branco na mão esquerda. O corpo do velho, praticamente nu, não expressa fragilidade, mas afirma a força e autonomia do sábio. Algumas poucas ramagens aparecem no rochedo atrás de Arquimedes.

Na frente de Arquimedes, há um soldado romano em pé. É um jovem de cabelos longos, feições elegantes, que veste um manto vermelho sobre sua couraça verde-oliva. Ele está apoiado com o braço direito em um bipene, um machado de duas lâminas e, com a mão esquerda, faz um gesto indicando para a direção do ângulo superior direito da tela. Além do bipene, o soldado carrega consigo armas presas à sua cintura, parcialmente encobertas pelo manto que ele veste. Elas não parecem significar perigo e, por isso, não carregam a carga de tensão. Atrás do soldado há um céu azul, com formações de nuvens, apresentado com uma tênue luminosidade arroseada.

À volta dessa cena principal há um grupo de pessoas que forma uma moldura humana envolvendo o velho matemático e o jovem soldado. Cabe destacar também a metódica formação semi-circular, que foi criada pelo artista, ao nos apresentar os pés de cinco diferentes personagens.

Há ainda um recurso estilístico utilizado por Ricci, a saber, uma articulação, ou jogo de relações, entre as mãos e os pés das personagens. Essas partes criam por si, isoladamente e em conjunto, uma dinâmica de formas e de intensidades. A variação vai do vigor físico à languidez, do requinte à simplicidade, da obediência à tensão.

Os pés e as mãos, num gestual afetado, criam uma rítmica dos gestos, uma dança, e se transformam numa bela maneira da expressão decorativa. São essas par-

tes do corpo que, muitas vezes, expressam aquilo que as personagens não podem dizer, criando uma retórica do gesto que valoriza e intensifica a presença delas na composição. A riqueza dessa variedade pode ser percebida no Arquimedes da Klabin.

Na porção direita do quadro, Ricci nos mostra uma cena de gênero com uma mulher, em sua corpulência refinada, e duas crianças, alheias ao que ocorre na cena principal, que estão entretidas com, o que parece ser, um piquenique; o que acrescenta um caráter pitoresco e convidativo ao tema.

À esquerda da composição, um grupo formado por seis adultos e uma criança parece prestar atenção ao diálogo entre Arquimedes e o soldado romano. Ali está um jovem rapaz que está no canto inferior esquerdo da tela, de costas para o espectador. Ele expressa sua atenção com seu próprio corpo.

Ao fundo, há uma figura a cavalo, apresentada com leveza e luminosidade. O cavaleiro está vestido aparentemente com o mesmo tipo de manto vermelho arroseado que veste o soldado que dialoga com Arquimedes. Esse manto pode ser uma espécie de uniforme ou farda de guerra que identificam os soldados romanos.

As figuras humanas, não transmitem uma moral cívica, política ou filosófica. Algumas delas sequer participam da cena entre Arquimedes e o soldado e não fazem nenhuma pressão sobre o espectador. Estruturalmente elas são importantes porque promovem uma variedade na composição além de tomarem o máximo possível todos os espaços do quadro.

Essa obra apareceu publicamente, pela primeira vez, no Brasil, na exposição Arte Italiana em Coleções Brasileiras, 1250 – 1950, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), entre 13 de Novembro de 1996 e 26 de Janeiro de 1997. Na ilustração da página 45 do Boletim do Instituto de História da Arte, edição inaugural, destinado à exposição acima citada, foi apresentada com o título Arquimedes se recusa a seguir o soldado e, na página 55, da mesma edição, apareceu intitulada como A morte de Arquimedes. Ela reapareceu para o público em 2004, na exposição Universos Sensíveis - As coleções de Eva e Ema Klabin, realizada de Março a Maio, em São Paulo, na Pinacoteca do Estado; e de Junho a Julho, no Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas Artes. Nessa exposição ela apareceu com o título A Recusa de Arquimedes.

Através da documentação dos arquivos da FCEGK, sabe-se que a obra de Sebastiano Ricci foi adquirida em um lote comprado por Dona Ema, em 1952, do marchand romano Armando Sabatello. Os dois se conheceram em 1948, em uma viagem que Ema fez a Roma. Outros dois lotes, comprados do mesmo marchand, foram adquiridos nos anos de 1951 e 1958 pela colecionadora. Quase todas as pinturas da tradição europeia da coleção de Dona Ema foram compradas de Sabatello.

Em carta de Abril de 1953, o mesmo marchand ofereceu a Ema mais um conjunto variado de obras da tradição europeia composto de pinturas flamengas e holandesas do século XVII, e de francesas e venezianas do século XVIII que, segundo Sabatello, eram quadros de alta moda e verdadeiramente adaptados ao particularíssimo gosto da “Gentilissima Signorina Klabin”. Ao que consta, a compra não se realizou.

Na Fundação, não há documentos suficientes, datados de antes de 1952, que possam nos ajudar a revelar a específica história da obra, objeto desta dissertação. Lá, há um pequeno cartão de autenticidade, assinado por Giuseppe Fiocco, em 2 de Outubro de 1942, em Milão, no qual o crítico diz ser a obra de Ricci uma cena mitológica, do momento mais refinado de Sebastiano Ricci, executada quando Tiepolo e Fontebasso freqüentavam a escola deste artista, em Veneza. No cartão, a assinatura de Fiocco está autenticada por um registro de um cartório de Roma, datado de 14 de Abril de 1950.

Nota-se, entretanto, que Fiocco não definiu o tema da obra. Essa indefinição fez com que Ema Klabin simplesmente a nomeasse como uma Cena da vida romana, em um anexo ao pedido de cobertura da apólice de seguro das obras da sua coleção feito junto a Lloyd Oceanico S/A, Representação e Seguros, de São Paulo, em 7 Março de 1958. A relação das obras para a seguradora foi preparada e escrita de próprio punho por Dona Ema.

Há, ainda, um cartão de apresentação de Roger Louis Valente, datado de 1976, proprietário de uma casa de restauros – Restauração de Quadros antigos e Modernos – à Rua Barão de Itapetininga, n. 88, sala 323, 3º andar, em São Paulo. Nesse cartão, Valente escreveu: “Recebi da Sra. Ema G. Klabin 1 quadro de Sebastiano Ricci para restaurar. São Paulo, 25 de Março de 76”.

Uma carta de George Watcher, Diretor do Old Master Painting Department da Sotheby's para Ema Klabin, de 16 de Maio de 1989, trouxe luz ao tema. Watcher, depois de ter visitado a casa de Ema, em São Paulo, e voltado para Nova Iorque, escreveu dizendo ter encontrado o tema da fascinante pintura de Sebastiano Ricci:

16 de maio de 1989

Cara Sra. Klabin,

Foi um grande prazer, para Pedro e para mim, termos tido a oportunidade de visitar você a semana passada, e devo dizer que eu realmente me entretive vendo sua coleção. Eu não posso dizer, quão poucas são as pessoas que formam suas coleções pelo amor à pintura, em oposição às razões econômicas. É sempre maravilhoso ver uma coleção consistente de alta qualidade como a sua.

Eu observei sua fascinante pintura de Sebastiano Ricci, e, na minha volta para Nova Iorque, encontrei o tema de Arquimedes recusando-se em seguir o soldado. A história está descrita na fotocópia em anexo, n. 204. Como você poderá observar, há duas versões conhecidas dessa composição: uma das quais estava em Munique com um negociante em 1972; a outra estava no comércio de arte inglês. O número 204 é 8 centímetros mais largo que o número 71, então, se você medir a largura de sua pintura, você poderá determinar qual delas é a sua versão. Em todo caso, este é um perfeito e inegável pequeno trabalho de Sebastiano Ricci em maravilhosas condições.

George Watcher

Director

Old Master Painting Department.

Watcher enviou, em anexo à carta, duas fotocópias de duas versões diferentes sobre o mesmo tema, ambas copiadas do catálogo das obras completas de Sebastiano Ricci, organizado por Jeffrey Daniels, em 1976.

Sem levar em conta a possibilidade de haver mais de duas versões pintadas por Ricci sobre o mesmo tema, Watcher propôs comparar as medidas das duas apresentadas no catálogo, com as do *Arquimedes* da FCEGK, para identificar qual delas pertenceria à Dona Ema.

A catalogada com o n. 204, tem medidas de 40,2 X 58,5 cm., é 8,5 centímetros mais larga que a n. 71, que tem 40 X 50 cm. de dimensões (FIGURA 1). As medidas da obra da FCEGK foram apresentadas no catálogo da já citada exposição *Universos Sensíveis - As coleções de Eva e Ema Klabin* com 42,5 x 60,5 cm (FIGURA 2); e no

cartão de autenticação assinado por Fiocco, com 43 x 60 cm, ambas contando com a moldura do quadro. A julgar pelas medidas, e seguindo a lógica de Watcher, a versão 204 seria a da coleção da fundação de São Paulo.

Em outro catálogo das obras completas de Sebastiano Ricci organizado pelo mesmo Jeffery Daniels, há duas versões da obra *Archimede rifiuta di seguire il soldato*. Uma, n. 394 do catalogo, pertenceria a uma coleção particular de Londres; a outra, n. 395 estaria na *Galleria Silvano Lodi*, da cidade de Campione, na Suíça. Esta última seria a mesma que, segundo a carta de George Watcher, estaria em Munique com um negociante de artes, em 1972. Esta versão é compositivamente muito parecida, mas mais elaborada que a anterior, tem medidas menores e apresenta um segundo soldado parcialmente visível atrás do soldado principal.

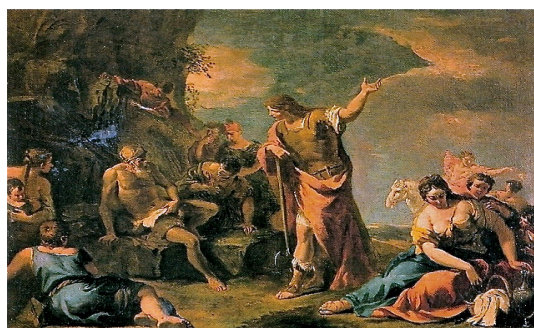
As versões apresentadas nas fotocóias anexadas por Watcher, em sua carta, são as que Jeffrey Daniels publicou em seu catálogo de 1976, com os números 204 e 71, com o título de *Archimedes Refusing to Follow the Soldier*. Comparando-as, percebe-se que a 394 do catálogo italiano corresponde à 204 (FIGURA 23), e a 395 à 71 (FIGURA 24).



(FIGURA 23: RICCI, Sebastiano. *Arquimedes se recusa a seguir o soldado*, Londres, coleção particular, ol/tl 40,2 x 58,5 cm, c. 1720 - 1725).



(FIGURA 24: RICCI, Sebastiano. *Arquimedes se recusa a seguir o soldado*, Hanover, Niedersächsisches Landesmuseum, ol/tl 40 x 50 cm, c. 1720 - 1725).



(FIGURA 1)

A julgar pelas datas apresentadas nos dois catálogos, percebemos que Jeffrey Daniels não teria conhecido a obra pertencente à fundação de São Paulo. Isso nos fez pensar na possibilidade de haver mais de duas versões pintadas por Ricci sobre o

mesmo tema. Então, recorreremos às fotocópias, às reproduções dos catálogos e às imagens disponíveis na internet, quase todas muito precárias, que tornaram possível perceber as diferenças óbvias entre as três versões: a de Londres, a da Suíça e a de São Paulo.

O drapejamento dos tecidos que cobrem as pernas da mulher, o pano branco que está sobre a cesta de alimentos e as cabeças das crianças, tudo no canto direito inferior da composição, são bem diferentes entre si. A formação das nuvens também apresentam diferenças entre as três versões. As pequenas armas, possivelmente facas que estão presas à cintura do soldado no centro do quadro, são arranjadas de maneiras diversas.

O elemento definitivo para reconhecermos que são três e não duas as versões desse mesmo tema surgiu da comparação entre a versão de Londres e a de São Paulo. Elas deveriam ser, segundo Watcher, a mesma obra, no entanto, notamos que há um cinturão no peito do soldado, na versão inglesa, que não se vê na de São Paulo. Parece improvável que essas diferenças possam ser atribuídas aos restauros que as obras sofreram.

No catálogo das obras completas de Sebastiano Ricci publicado por Annalisa Scarpa (SCARPA, 2006.) a autora apresenta apenas a versão de Campione, sobre a qual se diz que foi para a Walpole Gallery de Londres, em 1988 e que agora se encontra na Niedersächsisches Landesmuseum de Hanover (*Op. cit.*, p. 202, n.169, fig. 518). Nenhuma das outras duas versões é mencionada, nem a de Londres, nem a de São Paulo.

A iconografia sobre Arquimedes é muito rica. O sábio grego logo entrou para o âmbito do mito, graças às narrativas dos historiadores antigos, como Políbio, Tito Lívio e Plutarco, nas quais se lia principalmente como ele defendeu Siracusa dos ataques romanos durante a segunda Guerra Púnica. Com o passar dos séculos, sua imagem se tornou a do sábio “bom”, do inventor genial, ou do gênio distraído, a ponto de andar nu pelas ruas de Siracusa.

Em 218 a.C., começou a Segunda Guerra Púnica. Em 213 a.C., o general romano Marco Cláudio Marcelo começou o ataque a Siracusa. Uma frota de 60 embarcações atacou a cidade a partir do mar, enquanto um exército a cercava por terra. Arqui-

medes assumiu a direção das operações de defesa da cidade. Siracusa estava bem protegida por um muro na sua costa litorânea e, no interior, pela própria natureza do terreno, bastante íngreme e de difícil acesso. Os pontos mais vulneráveis e expostos aos ataques inimigos logo foram fortificados pela tecnologia bélica desenvolvida por Arquimedes.

Os ataques por mar eram rechaçados por tiros de catapultas de diversas dimensões e alcance. Como se não bastasse, Arquimedes ordenou a construção das guias giratórias, que deixavam cair enormes pedras sobre as embarcações que se aproximavam; e da famosa *manus ferrea*, uma máquina de ferro que, suspensa nos muros que protegiam a cidade, “pescava” os navios pela proa e os afundava. Os soldados romanos aterrorizados fugiam assim que viam o dispositivo aparecer por trás do muro.

Então, em 212, as tropas romanas invadiram e saquearam Siracusa. Parece que Marcelo era contrário ao saque, mas teria sido obrigado a ceder em razão da avidez de seu exército ansioso para se apoderar das riquezas de Siracusa. Ele havia, contudo, dado ordens precisas: Arquimedes deveria ser poupado. Entretanto, um soldado romano que saqueava as casas, encontrou Arquimedes por acaso; o sábio estava tão absorvido em seus estudos que ignorava o que se passava. O soldado, não sabendo de quem se tratava, matou-o.

Marcelo ficou triste e ordenou que os familiares de Arquimedes fossem protegidos e que a sepultura fosse providenciada. Na tumba, conforme o sábio solicitara, foi posta uma esfera inserida em um cilindro, com a inscrição da relação entre os dois sólidos, uma de suas maiores descobertas matemáticas.

Nas Vidas Paralelas (1991, vol. II, pp. 216-17), Plutarco diz:

O que mais entristeceu Marcelo foi a morte de Arquimedes. Achava-se ele sozinho em casa, meditando sobre uma figura geométrica. Com os espírito e os olhos inteiramente absorvidos nessa contemplação, não notou a chegada dos romanos e a tomada da cidade. Súbito, um soldado se apresentou diante dele e ordenou-lhe que o seguisse até junto de Marcelo. Arquimedes não quis partir antes de resolver o problema e chegar à demonstração. Então o soldado, irritado, sacou da espada e matou-o. Outros afirmam que o romano, de espada na mão, queria matá-lo imediatamente, mas que Arquimedes conjurou-o a aguardar um instante para não deixar a investigação pela metade e suficientemente aprofundada; o soldado, sem considerar a súplica, degolou-o. Segundo uma terceira versão, Arquimedes ia levando a Marcelo, num estojo, instrumentos

de cosmografia, quadrantes solares, esferas e esquadros que permitiam representar a grandeza do sol. Alguns soldados o encontraram e supuseram que carregava ouro na caixa, por isso o mataram. Como quer que seja, Marcelo, muito desolado, afastou-se com horror do assassino, como se se tratasse de um sacrilégio, e, tendo descoberto a família de Arquimedes, tratou-a com máxima consideração. Nesse ponto, pelo menos, não existe desacordo.

Na versão n. 204 do catálogo Hove das obras completas de Ricci, Daniels escreve que Arquimedes, tendo inventado vários engenhos para defender Siracusa dos exércitos romanos liderados por Marcelo, durante a tomada da cidade, foi morto por um impaciente soldado a quem ele se recusou a obedecer, preferindo continuar trabalhando em um problema matemático que, naquele momento, ocupava-o. Marcelo teria dado ordens para poupar a vida de Arquimedes, e esta obra de Ricci estaria mostrando o soldado tentando persuadir o relutante Arquimedes a acompanhá-lo até a presença do conquistador. No entanto, Ricci não representa a impaciência do soldado, que apenas parece dialogar de forma cortês com Arquimedes.

Ricci representou a cena com Arquimedes deitado em uma pequena caverna, formada por pedras, ao pé de um rochedo, do lado direito da composição. Mais uma vez, o sábio grego encontra-se seminu rodeado de pessoas, em uma cena campestre. Ele faz um gesto apontando para *Hierão*, o rei dos siracusanos. Este, por sua vez, está de costas para o espectador, montado em um cavalo, segurando na mão esquerda um estandarte, com a mão direita aponta para Arquimedes, criando uma tenção entre os gestos das duas personagens.

Existem, entre as obras de Sebastiano Ricci, três telas pintadas a óleo que se referem a outra passagem da vida de Arquimedes. No catálogo do *Classici dell' Arte*, elas são apresentadas como *Hierão de Siracusa chama Arquimedes a fortificar a cidade* (DANIELS 1976, p. 124, n.ºs. 396, 397 e 398). O fato descrito, nas telas, é anterior ao cerco de Siracusa empreendido por Marcelo, e também possui como uma das fontes iconográficas as *Vidas paralelas* de Plutarco.

Outra obra, também do catálogo italiano, intitulada *Morte de Arquimedes* (DANIELS 1976, p. 142, n.º. 642) atribuída posteriormente a Ricci, apresenta um violento soldado que avança com uma espada na mão para matar Arquimedes e que, portanto, possui afinidades com a descrição de Plutarco.

O sábio de Siracusa é descrito por Plutarco como um matemático, engenheiro, físico e geômetra. O historiador também diz que Arquimedes era parente e amigo do rei Hierão de Siracusa, predecessor de Hipócrates. Seguindo essas referências, fica difícil

imaginar o grande sábio siracusano, amigo e parente do antigo rei, vestindo apenas uma pequena saia rústica e um lenço na cabeça, como um homem rústico do campo, e como Arquimedes é apresentado por Ricci em seus quadros sobre o tema.

Essa forma de representação se adequa ao reconhecido desapego do matemático às coisas materiais ou mundanas. Plutarco diz que (1991, vol. II, p. 214)

Arquimedes era dotado de um espírito tão elevado e profundo, adquirira tão rico tesouro de observações científicas que, relativamente às invenções que lhe valeram renome e a reputação de uma inteligência já não humana, mas divina, nada quis deixar escrito. Considerava a mecânica e, em geral, as artes que satisfazem as necessidades quotidianas com vis officios manuais. Consagra seu zelo unicamente aos objetos de cuja beleza e excelência não se conspurcam com nenhuma necessidade material, não se podem comparar a outros e nos quais a demonstração rivaliza com o assunto: este fornece a grandeza e a beleza, aquela a exatidão e a forças sobrenaturais. Impossível encontrar na geometria proposições mais difíceis e abstratas expostas segundo princípios tão simples e claros. Uns atribuem esse resultado ao gênio natural de Arquimedes, outros a um excesso de trabalho graças ao qual qualquer de suas obras parece ter sido composta facilmente e sem percalços [...]. Não se pode, pois, duvidar do que se diz de Arquimedes, a saber, que constantemente enfeitado por uma sereia doméstica esquecia-se de comer e negligenciava os cuidados pessoais. Frequentemente mesmo, arrastado contra vontade aos banhos e massagens, traçava figuras geométricas nas cinzas do fogão e, no corpo besuntado de óleo, linhas com as pontas dos dedos: andava possuído de uma extrema paixão e verdadeiramente haviam-no tomado as Musas. Autor de muitas e belas descobertas, diz-se que pediu aos parentes e amigos que colocassem em sua tumba uma esfera inscrita num cilindro, indicando a proporção entre os volumes desses dois sólidos.

Outras quadros de Ricci, que não tratam do tema de Arquimedes, podem gerar perplexidade quando comparadas iconografica ou compositivamente com a obra da Fundação Klabin. Pode-se, por exemplo, observar os quadros que representam passagens da vida de Diógenes, e notar as semelhanças com a obra, objeto desta dissertação.

Na obra *Diogenes e Alexandre* (DANIELS 1976, p. 86, n. 9), Diógenes é representado como um homem velho de barbas brancas e lenço na cabeça. Vestido somente com um pequeno pedaço de pano rústico, ele está sentado em um banco de pedra do lado direito da composição; segura um livro na mão esquerda e parece prestar atenção em Alexandre

Já na obra *Alexandre e Diógenes* (*Ibdem.*, p.109, n. 244), Diógenes está sentado na boca de um tonel deitado horizontalmente, definindo o tema. Neste caso, as posições das personagens principais e a maneira como elas foram representadas se assemelham muito à obra da Klabin.

No *Arquimedes* da Klabin, o artista representa uma cena no campo; ao invés do gesto do soldado indicar seguramente uma ordem, parece indicar um pedido; ao invés de uma correria dos siracusanos, de cá para lá, na maior das perturbações, a cena parece emitir tranqüilidade. A cena teatral e o impacto do tema parecem diminuir em detrimento do prazer da observação e da leveza da execução. Esse aspecto edonista do período, derivado das festividades da moda, retoma os temas mais recorrentes dessa vida arcádica.

O tema mais parece ligado a um retorno à natureza, à vida pastoril que ofereceram inúmeros temas para os pintores do período, inspiraram uma geração inteira de pintores em todas as partes da Europa, e particularmente os venezianos, dos retratos de Rosalba Carriera às paisagens de Zuccarelli.

Já está dito que foram muitas as influências artísticas na formação de Ricci – Rafael, Michelangelo, Tiziano, Luca Giordano, Pietro da Cortona, Annibale Carracci, Rubens, Poussin, Magnasco, Pellegrini, Corregio, Pittoni, são alguns dos nomes que proporcionaram uma experiência artística plural e abrangente para o pintor veneziano ao longo de sua carreira. Essa pluralidade não deve ser entendida de forma equivocada, ou melhor, limitadora. Classificá-lo como um pintor “ecléctico” lhe negaria uma personalidade estilística própria.

Pela redescoberta do colorido à Veronese, a Sebastiano Ricci foi creditada a criação do rococó veneziano. Os pupilos de Ricci, Francesco Fontebasso e Gaspare Diziani e seu rival, Gianantonio Pellegrini, seguramente fizeram importantes contribuições, mas foi Ricci quem apontou o caminho das novidades, essencialmente por ter retomado e adquirido algo dos pintores venezianos da idade de ouro, e misturado com isso elementos da arte de seus predecessores imediatos e também de seus contemporâneos.

Sabe-se que Ricci, depois de outras viagens pela Itália e Europa, teria voltado para Veneza em 1708. Foi a partir desse período que as suas obras de cunho verone-

siano apareceram com mais freqüência. Um bom exemplo é a *Madona com a criança e os Santos* (FIGURA 23), da igreja de *San Giorgio Maggiore*, em Veneza, considerada por seus contemporâneos e pela crítica moderna como uma das mais famosas e mais importantes obras do artista tanto no âmbito de sua própria produção, quanto no que diz respeito ao contexto mais amplo da arte européia do Setecentos.



(FIGURA 25: RICCI, Sebastiano. *Madona com criança e Santos*, Veneza, Igreja de *San Giorgio Maggiore*, oil 406 x 208 cm, c. 1708).

Podemos dizer também que a maneira de Veronese chega até a França através de Ricci e Pellegrini, e que ambos exerceram uma grande influência na pintura francesa da primeira metade do século, em especial em François Boucher, que estudou com François Lemoyne, em torno de 1720, ligando-se assim à tendência colorista de Rubens e dos mestres venezianos do renascimento.

Quando voltava da Inglaterra para Veneza, Ricci passou por Paris e foi bem recebido pelos membros da *Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, os *académiciens*. Mais tarde, Ricci tornou-se membro da academia sendo aceito por aclamação.

Em 28 de maio de 1718, com o seu *Triunfo da Sabedoria sobre a Ignorância* (FIGURA 24), como seu *morceau de réception*, Ricci recebeu as glórias da sua nomeação.



(FIGURA 26: RICCI, Sebastiano. *Triunfo da Sabedoria sobre a Ignorância*, Paris, Museu do Louvre, ol/tl 113x 85 cm, c. 1717-1718).

Muitos anos antes, em 1692, ano em que trabalhava para Luis XIV, Sebastiano conheceu Charles de La Fosse que lhe recomendou: *para o futuro, siga o meu conselho, pinte somente Paolo Veronese, não mais Riccis* (WALPOLE, 1849, vol. II, p. 244).

As cópias que Ricci fez dos Veroneses nunca foram entendidas puramente como um desinteressado espírito de estudo e chegaram a gerar confusões quanto às suas autorias. Há uma cópia reduzida do original de Veronese do *Martírio dos Santos Marcos e Marceliano* (DANIELS, 76, p. nº 343), da igreja de São Sebastião em Veneza, que parece ter carregado o nome de Veronese até 1761, quando foi pendurado na *Great Drawing Room*, na Devonshire House.

Em suas viagens pela Itália e Europa, Ricci aperfeiçoou seu colorismo e adentrou sua mão para copiar ou imitar as diversas maneiras dos mestres do Renascimento. As experiências colorísticas de Ricci parecem ser resultado de influências que vão além de Veronese, mas que possuem nele suas raízes.

Terminamos apresentando uma obra do século XVII para compararmos iconograficamente com o *Arquimedes* de Sebastiano Ricci. Notem como, em Langetti (FIGURA 25) a figura do Velho Sábio é apresentada como a de um filósofo cínico, o que nos faz pensar no *Arquimedes* da FGEGK.



(FIGURA 27: LANGETTI, Giovanni Battista. Arquimedes com as figuras alegóricas da Paz e da Guerra. Coleção privada with oil 117 x 235 cm. c. 1650).

V. BIBLIOGRAFIA:

ACTON, H. *The last Medici*. Londres, Ed. Macmillan, 1980.

ALBERTI, L.B. *Da Pintura*; trad. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas, Editora da Unicamp, 1999.

ALGAROTTI, F. *Il newtonianismo per le dame, ovvero Dialoghi sopra la luce, i colori, e l'attrazione*. Napoli, A spese di Giambatista Pasquali, 1739.

_____. *Opere scelte di Francesco Algarotti*. Milão, Società tipografica de' Classici italiani, 1823.

_____. *Opere*. Veneza, Ed. Carlo Palese. 1791 -1794. 17 vols.

_____. *Saggio sopra la pittura*. Roma, Archivio Guido Izzi. 2000.

ALPERS, S. e M. BAXANDALL. *Tiepolo and the pictorial intelligence*. New Haven, Yale University Press, 1994.

ARGAN, G.C. *História da Arte Italiana: De Michelangelo ao Futurismo* - vol. 3, trad. Wilma De Katinsky, São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

BABRIELLI, A.M. "L'Algarotti e la critica d'arte in Italia nel settecento". *Critica d'arte*, vol.II, 1938 - 39.

BARHAM, W. "Canaletto and a Commission from Consul Smith". *The Art Bulletin*, vol. 59, No. 3, pp. 383-393, Setembro, 1977.

BOSCHINI, M. *La carta del navegar pitoresco*, Veneza/Roma, *Edizione commentata a cura di Pallucchini A.*, 1966.

BRANDI, C. *Canaletto*. Milão, Arnoldo Mondadori Editore, 1960.

BLUNT, A. "Paintings by Sebastiano and Marco Ricci in the Royal Collection". *The Burlington Magazine*, vol. 88, No. 524, pp. 262-269, Novembro, 1946.

CLARK, R. "Horace Walpole and Mariette". *The Modern Language Review*, vol. 9, No. 4, pp. 520-523, Outubro, 1914.

COCKE, R. "Veronese and Daniele Barbaro: The Decoration of Villa Maser". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 35, pp. 226-246, 1972.

CORNARO, A., S. Bettinelli, et al. *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori : cioè Sig. Ab. Carlo Innocenzo Frugoni, Sig. Co. Francesco Algarotti, e Sig. Ab. Saverio Bettinelli ; con alcune lettere all'Arcadia di Roma*. Bassano, A Spese Remondini di Venezia, 1795.

DANIELS, J. *Sebastiano Ricci*. Wayland, Hove England, 1976.

_____. *L'opera completa di Sebastiano Ricci*. Milão, Ed. Rizzoli, 1976. (*Classici dell'arte* 89).

DEL TORRE, F. *Sebastiano Ricci, Ferdinando di Toscana e altri corrispondenti*, em *Lettere artistiche del Settecento veneziano*, Vicenza, a cura di A. Bettagno e M. Magrini, 2002.

DUFRESNOY. C.A. *De Arte Graphica*. Edição, tradução e comentários por Christopher Allen, Yasmin Haskell, e Frances Muecke. Genebra, Librairie Droz S. A., 2005.

ENGGASS, R. "Visual Counterpoint in Venetian Settecento Painting. *The Art Bulletin*, Vol. 64, No. 1, pp. 89-97, Março, 1982.

FIOCCO, G. *Paolo Veronese*. Roma, Casa Editrice d'arte Valori Plastici, 1932.

FRY, R. "Cleopatra's Feast by G. B. Tiepolo". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 63, No. 366, pp. 130-133+135, Setembro, 1933.

GOLDONI, C. *Tutte le opere*. a cura di Giuseppe Ortolani. Milão, 14 vols., 1935 - 1956.

HASKELL, F. *Mecenas e Pintores: Arte e Sociedade na Itália Barroca*. Trad. Luiz Roberto Mendes Gonçalves, São Paulo, Editora da USP, 1997.

_____. e D. v. GUCHT. *Art et société*. Bruxelas, Les Eperonniers, 1989.

_____. "Francesco Guardi as Vedutista and Some of His Patrons". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 23, No. 3/4, 1960.

KAUFMANN, E. Jr. "Memmo's Lodoli". *The Art Bulletin*, Vol. 46, No. 2, Junho, pp. 159-175, 1964.

KNOX, G. *Giambattista and Domenico Tiepolo: a study and catalogue raisonné of the chalk drawings*. Oxford, Nova Iorque, Oxford University Press, 1980

_____. *Catalogue of the Tiepolo drawings in the Victoria and Albert Museum*. Londres, Victoria and Albert Museum, 1975.

LESSING, G.E.. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Editora Iluminuras, Trad. Márcio Seligmann Silva, São Paulo, 1998.

LEVEY, M. *Tiepolo's 'Banquet of Cleopatra' at Melbourne, em Arte Veneta*, 1955, pp. 199-203.

_____. *Tiepolo's 'Empire of Flora'*, *The Burlington Magazine*, Vol. 99, No. 648 (Março, 1957), pp. 88-91.

MARIETTE, P.J. *Abecedario et autre notes inédites de cet amateur sur les arts e les artistes...*, ouvrage publié... par Ph. de Chennevières et A. de Montaignon, Paris, 1853 - 1862, 6 vols.

MORASSI, A. *A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo*. Londres, Phaidon Press. 1962.

_____. *Tiepolo*. Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1943. (I Grandi artisti italiani).

_____. "Giambattista Tiepolo - Painter of 'macchiette'". *The Burlington Magazine*, Vol. 101, No. 675, Junho, pp. 227-234, 1959.

_____. *A complete catalogue of the paintings of G.B. Tiepolo including pictures by his pupils and followers wrongly attributed to him. With 429 illustrations*. Londres, Phaidon Press. 1962.

_____. *G. B. Tiepolo, his life and work*. Londres, Phaidon Press. 1955.

MCTAVISH, D. "Sebastiano Ricci, Sebastiano Galeotti and James Leoni: Italian illustration and English translation, *Apollo*, 157, 2003.

MULLALY, T. *Works by Sebastiano Ricci from British collections : a loan exhibition in aid of the Udine Art Restoration Fund, 1st February to 8th March, 1978*. Londres, Ed. Colnaghi, 1978.

NICOLSON, B. "Sebastiano Ricci and Lord Burlington". *The Burlington Magazine*, Vol. 105, No. 720, Março, pp. 88+121-123+125, 1963.

PALLUCCHINI, A. e G. PIOVENE, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Rizzoli Editore, Milão, 1968. (Classici dell'arte – n°25).

PALLUCCHINI, R. *Veronese*. Milão, Ed. A. Mondadori. 1984.

PEDROCCO, F. *Giambattista Tiepolo*. Milão, Ed. Rizzoli libri illustrati. 2002.

PIGNATTI, T. e F. PEDROCCO. *Paolo Veronese: vita e arte*. Veneza, Canal & Stamperia. 2000.

PILO, G. M. *Sebastiano Ricci e la pittura veneziana del settecento: problemi e studi*. Pordenone, Grafiche Editoriali Artistiche Pordenonesi. 1976.

PIOVENE, G. *Veronese*. Milão, Ed. Rizzoli, 2005. (Classici dell'arte)

PLUTARCO. *Vidas paralelas, introdução e notas de Paulo Matos Peixoto; tradução Gilson Cesar Cardoso*. São Paulo, Paumape, 1991. 5v.

REIST I.J. "Divine Love and Veronese's Frescoes at the Villa Barbaro". *The Art Bulletin*, Vol. 67, No. 4, pp. 614-635, Dezembro, 1985.

RIZZI, A. *Sebastiano Ricci disegnatore: Udine, Sala Aiace del Comune, 26 ottobre-8 dicembre 1975*. Milão, Ed. Electa, 1975. (Biennali d'arte antica)

_____. *Sebastiano Ricci*. Milão, Ed. Electa, 1989.

_____. *Giambattista Tiepolo: disegni dai Civici musei di storia e arte di Trieste*. Milão, Ed. Electa, 1988.

ROBILANT, A. *Amor em Veneza*; trad. Hildegard Feist. São Paulo, Companhia das Letras, 2005.

ROMAGNOLI, S. *Illuministi settentrionali: Pietro Verri, Cesare Baccaria, Allesandro Verri, Gian Rinaldo Carli, Francesco Algarotti, Saverio Bettineli, Carlo Denina*. Milão, Ed. Rizzoli, 1962.

SCARPA, S. *Sebastiano Ricci*. Milão, Ed. B. Alfieri, 2006.

TICOZZI, P. *Paolo Veronese e i suoi incisori: Venezia, Museo Correr, luglio-agosto 1977*. Venezia, Ed. Alfieri, 1977.

VIVIAN, F. *The Consul Smith Collection: Masterpieces of italian drawing from the Royal Library, Windsor Castle. Raphael to Canaletto*. Hirmer, Frances, 1989.

WALPOLE, *Anecdotes*, Londres, Ed. Wornum and Dallaway, 1849.

WATSON, F.J.B. "The Nazari: a forgotten family of Venetian portrait painters". *The Burlington Magazine*, Vol. 91, No. 552, março de 1949.

ZAMPETTI, P. *Dal Ricci al Tiepolo. I pittori di figura del settecento a Venezia. Catalogo della mostra. Venezia, Palazzo ducale, 7 giugno-15 ottobre 1969*. Venezia, Ed. Alfieri, 1969.

MEIO ELETRÔNICO

ALGAROTTI, F. *Opere varie del Conte Francesco Algarotti*, Veneza, Ed. Giambatista Pasquali, 1757. Disponível em <http://books.google.com.br/books> (acesso em 29/03/2011).

BOTTARI, G. e S. TICOZZI *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII*. Milão, Ed. G. Silvestri, 1822-25. Disponível em <http://books.google.com.br/books> (acesso em 29/03/2011).

GOLDONI, C. *Il filosofo inglese*. a cura di Giuseppe Ortolani, vol. V, 1955; ed. eletrônica, 2002. Disponível em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/lb000477.pdf> (acesso em 29/03/2011).

MARIETTE, J. P. *Histoire des Plus Célèbres Amateurs Français et de leurs relations avec les artistes*, Introdução, apresentação e notas de M. J. Dumesnil. Genebra, Minkoff Reprint, 1973. Disponível em <http://books.google.com.br/books> (acesso em 29/03/2011).