LETÍCIA MARTINS DE ANDRADE

A VIDA DE GIULIO ROMANO POR GIORGIO VASARI TRADUÇÃO ANOTADA

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

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 26 / 02 / 2004

BANCA

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino

Prof. Dr. Leandro Karnal

Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes

Prof. Dr. Ricardo Marques de Azevedo

FEVEREIRO/2004

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE 13
Nº CHAMADA
An24v
V. I EX.
TOMBO BC/ 60149
PROC. 16.127.04
C D
PREÇO 11,00
DATA 20.10.04
Nº CPD
Rib Id 323800

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

An24v

Andrade, Letícia Martins de.
A *Vida de Giulio Romano* por Giorgio Vasari : tradução anotada / Letícia Martins de Andrade. – Campinas, SP : [s.n.], 2004.

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

1. Romano, Giulio, 1499-1546. 2. Vasari, Giorgio, , 1511-1574. 3. Arte italiana. 4. Artistas – Itália – Biografia. 5. Arte – Sé. XVI. 6. Maneirismo (Arte). 7. Arte e literatura. 8. Renascimento – Itália. I. Marques Filho, Luiz César. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto De Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Para a Isabelinha,
que não gosta muito do Giulio Romano nem dessa tal de tese,
mas é a melhor razão de tudo.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

RESUMO

A "VIDA DE GIULIO ROMANO" POR GIORGIO VASARI - TRADUÇÃO ANOTADA

Esta tese participa do projeto de tradução das *Vite* vasarianas dentro do 'Projeto Cicognara – A constituição da tradição clássica'. Trata-se da tradução para o português e do comentário da "*Vita di Giulio Romano – pittore*" (1492/99-1546) a partir da edição de 1568 (Giuntina) de *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori...*: obra inédita em português e de capital importância para a história da arte em todos os tempos, considerada a fundadora dessa disciplina e a que estabeleceu cânones críticos para a arte do Renascimento. O comentário ao texto desenvolve o estudo da *Vita di Giulio Romano* em sua complexidade, procurando delimitar na escrita de Vasari os elementos fundamentais que acabaram por determinar a fortuna crítica desse artista durante vários séculos e até nossos dias. Ao mesmo tempo, é estabelecido um catálogo crítico ilustrado do corpus de suas obras, desenvolvido *pari passu* com o texto vasariano, com a dupla finalidade de fundamentar e clarificar a informação escrita.

ABSTRACT

"THE LIFE OF GIULIO ROMANO" BY GIORGIO VASARI – AN ANNOTATED TRANSLATION

This dissertation takes part in a greater project of translation of the vasarian Lifes *that integrates the 'Cicognara Project – the Constitution of the Classical Tradition'. Our text consists of a translation to portuguese and a developed commentary on the "Vita di Giulio Romano – pittore" (1492/99-1546) from the so-called "Giuntina" edition of the* Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori... *written by Giorgio Vasari in 1568. Vasari's text, a book of capital importance, considered the founder of the History of Art and the one that settled the critical canons to the Renaissance Art, is unpublished in portuguese language until now. Our commentary to the vasarian text develops the study of the Giulio Romano's biography trying to expose its complexity and searching the fundamental elements that determinated the artist's critical fortune from Vasari's time until nowadays. At the same time we organize an illustrated critical catalogue of the Giulio Romano's work, developed* pari passu *with the vasarian text, trying to attain the double goal of supporting and clarifying the written information.*

"Perdemos nosso Giulio Romano,
e é tanto o meu desgosto que, na realidade,
parece que perdi minha mão direita. (...)
Como aqueles que do mal procuram sempre tirar algum bem,
vou fazendo de conta que a morte desse homem raro
pelo menos terá ajudado a me despojar do apetite pela construção,
pela prataria, pelas pinturas, etc. porque, de fato,
não teria mais ânimo para fazer qualquer dessas coisas
sem o desenho daquele gênio;
então, terminando as poucas coisas cujos desenhos estão comigo,
penso em sepultar com ele todos os meu desejos, como disse.
Deus lhe dê paz, o que considero certo, porque o sabia homem de bem
e muito puro em relação ao mundo e, acredito, em relação a Deus.
Com lágrimas nos olhos, não me canso de falar de seus feitos,
mas é preciso encerrar,
se quem tudo governa quis encerrar sua vida..."

Cardeal Ercole Gonzaga a Ferrante Gonzaga em 7 de novembro de 1546.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

ÍNDICE

VOLUME I – texto:

Agradecimentos.....3
Introdução.....4
Texto original italiano 14
Tradução 31
Comentário 48
Bibliografia 513

VOLUME II - Imagens

Agradecimentos

Agradeço primeira e especialmente a meus pais, Remy e Vilma, que me apoiaram de forma incondicional e em todos os momentos, com aquele amor e paciência de que só os pais são capazes.

E agradeço a todos que, de alguma forma e à sua maneira, colaboraram comigo: professores, amigos, funcionários, entidades:

Alcebíades Rodrigues Júnior
Alfredo Portinari Greggio Lucente Maranca
Prof. Amedeo Belluzzi
Angela Brandão
CAPES
Prof. Cássio da Silva Fernandes
CNPq
Profa. Daisy Peccicnini Alvarado
Daniela Zanoni Venturoli
Elaine Dias
Elizabetta Lopes
Prof. Jorge Coli
José Roberto Nociti Filho
Prof. José Roberto Teixeira Leite
Prof. Leandro Karnal
Prof. Lucia Tommasi Tongiorgi
Luciano Dantas
Prof. Luciano Migliaccio
Prof. Luiz César Marques Filho
Prof. Marco Francesco Buti
Prof. Marcos Tognon
Maria Luisa
Prof. Mario Henrique D'Agostino
Nancy Ridel Kaplan
Prof. Nélson Aguilar
Patrícia Bueno Godoy
Paula Vermeersch
Paulo Roxo Barja
Sandra Hitner
Vera Lucia Sant'Anna
Prof. Vincenzo Farinella

INTRODUÇÃO

Giulio Pippi nasce e cria-se em Roma nas proximidades do foro de Trajano, em meio às ruínas da cidade imperial. Ainda menino – não se sabe ao certo –, entra para o ateliê de Rafael Sanzio, seu único mestre, aprendendo com ele o desenho, a pintura e a arquitetura, acompanhando-o no ambicioso projeto de reconstituição da cidade antiga desejado por Leão X. Aprendemos com Vasari que Giulio era seu melhor discípulo em meio a muitos outros, "infinitos"[1]. Mas Rafael morre ainda jovem, deixando como herança legal ao seu aluno dileto e predileto o encargo de terminar as obras a ele encomendadas. Assim feito, Giulio herda também sua clientela e uma espécie de marca de qualidade indelevelmente vinculada ao nome do mestre. Entre "infinitos", é tão-somente aquele que se destaca e se impõe, conseguindo sobreviver em Roma nos difíceis tempos do pontificado de Adriano VI. Pouco depois, sob Clemente VII, deixa Roma por um convite do marquês de Mântua, Federico II Gonzaga, que atende depois de muita hesitação.

Na florescente cidade *padana*, Giulio Pippi, agora 'Romano', escreve seu nome, orquestrando uma imensa equipe de auxiliares, projetando e levando a termo um sem-número de obras de arquitetura, pintura e de reestruturação urbana. É em Mântua que acumula cargos, alguma riqueza e muita fama. Ao morrer, em 1546, o cardeal Ercole Gonzaga lamenta sua morte como se tivesse perdido sua mão direita, mas impedira Giulio de realizar aquele que talvez tenha sido seu maior desejo, o de voltar à terra natal da forma mais honarada que se pudesse pensar: aceitando o convite para assumir a direção da obra mais prestigiosa que então havia, o canteiro de São Pedro. Diz Vasari que sua morte é apressada pelo desgosto.

Cinco anos antes de falecer, Giulio conhecera pessoalmente Giorgio Vasari. Esse artista aretino, ligado aos Medicis, então passava por Mântua a recolher dados e histórias para a finalização de seu livro de biografias, *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori...*, que conhece sua primeira edição em 1550, por Lorenzo Torrentino. Da *Vida* de Giulio, entendemos o impacto que esse contato produz em Vasari. O aretino encanta-se com o artista e com o homem de bons costumes. Dedica uma biografia compacta a um "Giulio Romano, pintor e arquiteto", com um preâmbulo emprestado a um elogio que dedicara Pietro Aretino ao artista. Nessa biografia da edição torrentiniana, Giulio é

[1] VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, V, p. 523.

apresentado num nível que poderíamos dizer semelhante àquele em que figura também seu mestre, ou até – há quem veja – mais elevado, como se a linha contínua a ascendente da história da arte tivesse colocado Giulio Romano na superação de seu mestre.

Ora, dezoito anos mais tarde, Vasari apresenta ao público a segunda edição de seu livro, revista e consideravelmente ampliada, editada por Giunti. A biografia de Giulio Romano permanece, ainda hoje, uma contribuição insubstituível para a compreensão da atividade desse artista, sobretudo quanto ao período em que se forma em Roma – carente de documentação, ao contrário do que ocorre em Mântua. Descrições pontuais de obras e nomes de comitentes oferecem um instrumento precioso de pesquisa especialmente para as obras não citadas por fontes documentárias. Porém, não é sem surpresa que nos deparamos com mudanças significativas na biografia de nosso artista: cortes violentos – como a supressão do preâmbulo –, a alteração da epígrafe, inserções ecfrásicas deliciosas, mas talvez longas demais em alguns pontos. Por outro lado, compreende-se que Vasari, ao ampliar sua edição e publicá-la após quase duas décadas, é naturalmente forçado a uma reinterpretação de vários passos. Não se trata de deixar de lado idéias e posturas adotadas anteriormente, para substituí-las simplesmente por outras muitas vezes antitéticas. Trata-se de uma adaptação do olhar à distância de mais de dezoito anos sob profundas transformações culturais, como muito já se escreveu[2].

Vasari retorna a Mântua entre as duas edições das *Vite*... Em sua primeira estadia, passa quatro dias com Giulio Romano, numa ocasião em que os dois não se deixam um só instante. Giulio lhe mostra suas obras, inumeráveis desenhos e plantas de edifícios antigos realizadas possivelmente desde os tempos de Rafael. Vasari cumpre sua viagem precisamente para recolher informação. E a obtém. Por que então introduz modificações drásticas e paradoxais na biografia de um artista que pôde entrevistar pessoalmente? Na primeria edição, Giulio parece superar Rafael, o que é invertido depois – não sem razão – mas a custa de um apagamento deliberado dos traços dessa superação, às vezes em prejuízo de Giulio. O redimensionamento da inteira *Vida de Giulio Romano*, pode-se afirmar, ocorre somente para acompanhar a justa reavaliação e revalorização da *Vida de Rafael de Urbino*. A estatura artística de Giulio é necessariamente menor que a de Rafael, e isso será reconhecido em 1568.

---

[2] Cf. BAROCCHI /BETTARINI, 1966.

A começar da apresentação do artista, Vasari transforma um "Giulio Romano, pintor e arquiteto" em "Giulio Romano, pintor". O arquiteto desaparece. Rafael, antes "pintor e arquiteto", continua assim na edição giuntina. E isso bastaria para entender o imediato redimensionamento. No entanto, paradoxalmente, o aretino aumenta de modo significativo a participação de Giulio em importantíssimas obras de arquitetura que atribuíra somente a Rafael em 1550. Esse é o caso de *villa* Madama e do palácio Alberini. Por quê? Se em Mântua Vasari tem a oportunidade de ouvir de Giulio suas histórias, então é porque, de alguma forma, ele manipula as informações.

No primeiro preâmbulo, "se Apeles e Vitrúvio vivessem entre os artistas, seriam vencidos por sua maneira, sempre antigamente moderna e modernamente antiga." Apeles e Vitrúvio, expoentes máximos da pintura e arquitetura antigas. No primeiro preâmbulo, "vêem-se milagres nas cores que trabalha, cuja beleza inspira a graça". E a graça, embora seja o distintivo maior de Rafael, a Giulio não mais pertencerá. Em 1550, suas cores seriam "carregadas de sabedoria no seu claro-escuro". Em 1568, justamente o tratamento do claro-escuro vai tornar as obras de Giulio "*cacciate di nero*"[3], tirando-lhes a graça. Essa crítica impede que obras como a *Batalha de Constantino* e o *painel Fugger* sejam considerados obras-primas. Vasari também critica Rafael pelo uso do negro na *Transfiguração*, mas o faz como se fosse um *capriccio*, como se fosse um experimento técnico que, ao contrário de suas expectativas, não dá certo[4]. O que é um erro técnico no trabalho do grande mestre torna-se no trabalho do discípulo uma maneira, mas criticada.

O preâmbulo da torrentiniana é inspirado numa carta de Pietro Aretino. E esse amigo de Giulio tem certo destaque em sua *Vida* de 1550 que se perde na giuntina, reaparecendo somente no episódio da morte de Giovanni delle Bande Nere. Neste ponto, talvez possa ser dito que Vasari procura minimizar os eventuais efeitos negativos que uma relação de amizade com Aretino pudesse trazer. Em nenhum momento, na biografia de Giulio, nem em 1550, nem em 1568, Vasari menciona sua participação no episódio dos desenhos dos *Modi*. Criados por Giulio, os dezesseis desenhos figuram dezesseis cenas de um casal em ato sexual: cada *modo*, uma posição. Marcantonio Raimondi grava essas cenas, pelo sucesso que haviam feito. Clemente VII e sua corte não recebem bem as

---

[3] VASARI, op. cit., p. 533.
[4] CF. FEHL, 1985, p. 44, nota 31.

imagens, e Marcantonio vai preso. A Giulio, que trabalhava a sala de Constantino, no Vaticano, nada acontece. É Aretino quem se empenha no processo de soltura do gravador. Depois, entusiasmado com as imagens, elabora ele mesmo os dezesseis sonetos baseados nas cenas. Personalidade rica e difícil de afrontar, Aretino certamente não se encontrava entre os de melhor fama. O episódio dos *Modi*, não mencionado na *Vida* de Giulio, o é, contudo, na de Marcantonio Raimondi, onde seu nome é citato explicitamente e exposto à condenação de Vasari, que dizia não saber o que era mais feio: "se o espetáculo das imagens aos seus olhos, ou se o dos sonetos aos seus ouvidos"[5]. Mas desse episódio infeliz, nenhum comentário na vida de Giulio, o que certamente imprimiria alguma mácula indelével, uma falha moral, à personalidade afável e agradável que Rafael amou justamente por isso e até mais que se fosse um filho seu. Na biografia de Raimondi, contudo, esconde-se a mancha, perdoável como a de Rafael, condenado à morte pelo excesso amoroso, na escrita vasariana. Mas presente.

O contrário se dá com Baldassare Castiglione, outro "amicíssimo"[6] de Giulio. O embaixador de Federico II Gonzaga em Roma está entre aqueles amigos do nossso artista que foram 'herdados' de Rafael. Seu papel ganha destaque na giuntina: vem citado como "o autor d'O cortesão", que Giulio teria retratado como personagem da *Doação de Constantino*. Castiglione, aqui, significa muitas coisas: vínculo com Rafael, com Mântua, com a formação literária do mais alto nível, que é, inclusive, a formação cultural do próprio Rafael. É Castiglione, diz Vasari, o responsável pela negociação da transferência do artista para Mântua. E ele insiste. Portanto, é personagem dos principais nessa biografia: por meio dele, Giulio teria conhecido o senhor de Mântua. Na torrentiniana, ao contrário, Giulio é apresentado a Federico por intermédio de Aretino. Interessante é frisar que Castiglione e Aretino são personalidades absolutamente opostas. O máximo do ideal cortês do homem do Renascimento opõe-se – a despeito da qualidade literária de suas obras –, ao devasso, ao libertino, ao chantagista. Um escreve *O Cortesão*, e outro o satiriza com *A Cortesã*. Ambos amigos de Giulio, como também o era – diz Vasari – o bispo Gianmatteo Giberti, inimigo extremado de Aretino, que teria tentado matá-lo após o episódio dos sonetos.

---

[5] VASARI, op. cit., p. 418 ["*Fece* (...) *Giulio Romano* (...) *intagliare da Marconatonio in quanti diversi modi, attitiduni e positure giacciono i disonesti uomini con le donne; e, che fu peggio, a ciascun modo fece messer Pietro Aretino un disonestissimo sonetto: in tanto che io non so qual fusse più brutto lo spettacolo dei disegni di Giulio all'occhio, o le parole dell'Aretino agli orecchi...*"]

[6] id., ibid., p. 531, 535.

Para Vasari, Giulio, exatamente como Rafael, encarna o ideal do cortesão expresso na obra de Castiglione. Por isso ele transita bem entre opostos como Giberti e Aretino: agradável na conversação, alegre, afável, de ótimos costumes. Rafael o amou por isso, mas também pelas suas qualidades artísticas. E é admirável como os adjetivos empregados por Vasari no novo preâmbulo da vida de Giulio, o da biografia giuntina, como esses coincidem com o léxico mais pertinente para a qualificação de sua obra – à exceção de *'grazioso'*: *fondato', 'fiero', 'sicuro', 'capriccioso', 'vario'*[7].

Não é verdade que Vasari nunca brinde uma obra de Giulio Romano com esse adjetivo. Ele o faz. Mas, comumente, isso acontece a uma obra marcadamente rafaelesca, como, por exemplo, no elogio ao painel de *Santo Estevão*[8], em Gênova, inspirado em protótipos rafaelescos, onde a 'graça' aparece tanto em 1550 quanto em 1568. A 'graça', em Giulio, cabe ao desenho e ao desenhar. Um cartão representando *São Silvestre*, para a sala de Constantino, tem bem mais graça que a pintura[9]. O palácio que constrói para Turini da Pescia, a *villa* Lante, é exemplo de graça e beleza no princípio da atividade arquitetônica independente de Giulio. 'Graciosa' é também a fachada da casa romana de Giulio, onde o artista-arquiteto dá os maiores sinais de sua emancipação da personalidade artística do mestre. Depois, a graciosidade retorna na sala de Psiquê – temática rafaelesca, impossível de não se vincular ao ciclo precedente da Farnesina Chigi[10], onde Giulio trabalhara sob o comando de Rafael. E volta com *Os amantes*[11], de São Petersburgo, pintura de cavalete, não vinculada a um grande ciclo pictórico. No restante da obra mantuana, mais nenhum emprego do adjetivo. Giulio, por Vasari, é o artista da invenção e do artifício: coordenadas para o entendimento do artista pelo biógrafo.

Outra característica muito sublinhada por Vasari na personalidade artística de Giulio Romano é o ser 'universal': o artista poliédrico, versátil, capaz de transitar com desenvoltura de uma arte à outra, com um constante e elevado nível qualitativo. Giulio, como Rafael, é o artista múltiplo, e isso constitui um *topos* nas biografias vasarianas das *Vidas* dos dois artistas. Como o mestre, Giulio é ainda, sob o olhar de Vasari – e, na realidade, mais do que Rafael – o artista-empresário, o chefe de escola que coordena uma

---

[7] *Id., ibid.*, p. 523-524.
[8] *Id., ibid.*, p. 532.
[9] *Id., ibid.*, p. 528.
[10] *Id., ibid.*, p. 524.
[11] *Id., ibid.*, p. 546.

legião de colaboradores nos mais diversos níveis e tarefas. O legado de Rafael passa inteiramente a Giulio, à exceção da 'graça', que fica com Perino del Vaga. Giulio é o artista do artifício e da invenção, que se expressam em seu desenho.

A relação de Giulio com a antiguidade está igualmente relevada no texto vasariano. Aparecem várias remissões à influência da arte imperial romana, principalmente à coluna Trajana e ao Arco de Constantino. Vasari destaca o aspecto de busca filológica com que Giulio marca a criação de seus personagens[12]. Mais tarde, revendo sua visita a Mântua, contará sobre as muitas plantas e desenhos de edifícios antigos, não apenas romanos, que Giulio tinha em seu poder; alguns desses, certamente do tempo em que acompanhava Rafael no empreendimento da reconstituição da Roma antiga. E ainda é preciso lembrar a coleção de antiguidades e de medalhas, com o que Giulio "gastou muito tempo e dinheiro".[13] A relação com Roma será concluída, no fim da biografia, quando Giulio quer aceitar o convite da direção do canteiro de São Pedro e assim repatriar-se com toda a honra e glória. Mas foi impedido. Segundo o biógrafo, teria tido a morte acelerada pela tristeza.

Os olhos de Vasari estão atentos à capacidade de imitação da natureza demonstrada por Giulio em inúmeros momentos. Há o espanto diante de elementos criados por Giulio com tanta habilidade e artifício, que Vasari não acredita que a mão de um artista pudesse imitar tão bem a natureza[14]. Na *Madonna della Gatta*, o pequeno animal que dá nome ao quadro "parece vivíssimo"[15]. Vai dizer depois "imitar tão bem a natureza" sobre o leão do painel Fugger[16] e sobre a mulher com uma galinha e pintinhos ao fundo da mesma pintura, que "não pode ser coisa mais natural"[17]. Há um destaque e elogio para a habilidade do naturalismo em Giulio, habilidade essa vinculada ao desenvolvimento orgânico das *Vite* em suas três idades, quando Giotto, na primeira delas, traz essa potencialidade. Depois, Masaccio, inaugurando a segunda idade, a leva adiante, e o mesmo faz Leonardo, na terceira. Essa característica que o autor acentua compassadamente na obra de Giulio, vai quase desaparecer depois em Mântua. Na sala dos Cavalos, alguns corcéis da criação de

---

[12] *Id., ibid.*,p. 530.
[13] *Id., ibid.*, p. 551.
[14] *Id., ibid.*, p. 533 ["*...le penne così piumose e morbide, che non pare quasi da credere che la mano d'un artefice possa cotanto imitare la natura.*"].
[15] *Id., ibid.*, p. 531 ["*...fece in un quadro una Nostra Donna con una gatta dentrovi, tanto naturale che pareva vivissima...*"].
[16] *Id., ibid.*, p. 533.
[17] *Id., ibid.*

Federico II são retratados por Giulio num cenário que imita outro cenário, e eles "parecem vivos"[18]. A última referência está nas pinturas da sala de *Psiquê*, onde o naturalismo está presente, mas o artifício começa a superá-lo, porque necessário para exacerbar o naturalismo ao ponto da ilusão, do ofuscamento do intelecto.

Uma nova faceta da personalidade artística de Giulio Romano pode ser entrevista através das palavras de Vasari quando este descreve a pintura de *Santo Estevão*, em Gênova. O aretino entusiasma-se com as posturas diversas dos apedrejadores, com a expressão dos rostos que, muitas vezes, aproxima-se do caricato: são faces distorcidas, exageradas ao ponto de quebrar o *decorum* dos quadros de mártires. É um momento em que Giulio, embora tenha partido presumidamente de um esboço de Rafael, afasta-se do mestre; uma obra onde o domínio da violência anuncia as representações de martírio barrocas.

A sala Psiquê é descrita em 1550 e 1568 com o mesmo julgamento de valores críticos sobre a arte de Giulio. Nada é essencialmente alterado. Mas, em 1568, há um acréscimo de descrição incomum, enorme, detalhista. O Giulio narrador de histórias incita em Vasari também o narrador. Na ausência da memória precisa, Vasari recorre às gravuras. Era preciso descrever tanta arte e engenho. Giulio mistura fontes literárias, reinventa e manipula o cenário de suas ações. Os detalhes destacados pelo escritor são da ordem do verismo, dos animais, do inusitado: um camelo, um elefante, sátiros mamando numa cabra, um guarda-louça reluzente de prata e ouro "feitos com uma simples tinta amarela", e tão reais. A "graça" e o "desenho" estão presentes no conjunto. Mas o tema enraizado no platonismo é interpretado com tintas carregadas sensualidade. Giulio transfere para a terra o banquete de núpcias que Apuleio descreve no Olimpo. Ele satura os verdes e azuis de uma natureza viva e potente, e Vasari nos fala de suaves aragens, de Graças espargindo flores, de meninos mamando numa cabra. O tema altamente espiritualizado ganha forma numa interpretação sensualista e erotizada. A coerência de Giulio Romano manifesta-se aqui na aparente incoerência da oscliação entre norma e licença, natureza a artifício. Sua coerência está na aplicação quase regrada da fórmula retórica do oxímoro. Até o fim de seus dias, ele brincará com a associação de polaridades divergentes: euritmia e dissonâncias, o acabado e o rústico, citações intelectualísticas e realismo duro[19].

---

[18] *Id., ibid.*, p. 537.
[19] Cf. BELLUZZI, 1998, p. 372.

A capacidade de invenção é outro ponto que Vasari enfatiza em Giulio. É uma das qualidades herdadas diretamente de Rafael, enunciada logo no início da biografia. Dos alunos de Rafael, nenhum foi mais 'inventivo' que Giulio[20]. Vasari emprega outros dois conceitos que podem ser relacionados a este em suas nuances: *capriccio* e *varietà*. O ponto de partida para o pleno desenvolvimento dessas características parece ser novamente o painel de Santo Estevão. A seguir, em Mântua, a invenção vai desabrochar no palácio Te. Se Vasari omite um julgamento mais profundo sobre a arquitetura desse palácio, ele não o faz em relação à pintura. A 'invenção' pontua a sala de Psiquê, é elogiada no "Ícaro"[21], mas é na sala dos Gigantes onde ela se reúne ao 'capricho'. O conjunto dessas pinturas é a "mais caprichosa invenção"[22] que se pudesse pintar. A longa e minuciosa descrição da sala dos Gigantes constitui o ponto alto do texto, inclusive em termos literários. É o momento em que prevalece a *eckfrasis*, ainda mais que na sala de Constantino e na de Psiquê. Vasari descreve imagens e as sensações que interpreta nelas e em si próprio. É a experiência do 'terror', da mais "pavorosa invenção", capaz de envolver e prender o observador e comovê-lo.

Mas a escrita de Vasari aqui reflete o conjunto pictórico, não apenas o descreve. Apesar das habituais subordinações, o texto torna-se mais fluido e vivo, dinâmico como o objeto que descreve. Vários são agora os períodos coordenados, com os quais o texto ganha um ritmo acelerado que não nos permite a interrupção da leitura. As imagens sucedem-se em velocidade, encadeadas. O foco muda rapidamente de uma divindade aterrorizada a outra, num movimento ciclorâmico. À grande épica gonzaguesca, interpretada apropriadamente em chave política como alusiva ao poder imperial de Carlos V, Vasari imprime, com sua escrita, o caráter da paródia. Ele descreve um Olimpo revirado, de onde os deuses vão fugindo, apavorados, as expressões de terror sobrepostas aos traços caricatos. Um Olimpo às avessas, povoado de deuses sem força ou bravura. Quando se pensa na *Batalha de Constantino*, por exemplo, torna-se nítido o contraste. Não há mais o recurso aos modelos antigos, e o tema clássico é destituído de sua gravidade.

---

[20] *Id., ibid.*, p. 523-524.

[21] A figura que Vasari identifica com Ícaro é, em realidade, Faetonte. O autor confunde esse quadro com uma pintura no palácio Ducal, de invenção semelhante. Um aprofundamento da questão encontra-se na nota relativa ao passo.

[22] *Id., ibid.*, p. 541.

Desse ponto em diante, o autor enumera obras e multiplica a relação da atuação de Giulio. Veremos nosso artista poliédrico criar aparatos e mascaradas para a recepção de Carlos V, e nisso ele foi insuperável em 'invenção'. Vemos Giulio urbanista, como o senhor da cidade, onde não se podia construir sem sua ordem. Vemo-lo transformar a cidade pantanosa num lugar aprazível, criar tapeçarias, colecionar antiguidades, desenhar e projetar a quem pedisse. Eis o Giulio Romano poliédrico. Mas, para isso, seu instrumento é o desenho.

É no domínio do desenho que Vasari identificará a capacidade de invenção de Giulio. É essa a grande atividade do nosso artista universal. "Mal um tinha aberto a boca para expressar-lhe uma idéia, que Giulio já a tinha entendido e desenhado"[23]. Vasari diz com todas as letras quão melhor era Giulio no desenho, que fazia em estado febril, entusiasmado, enquanto numa pintura podia arrastar-se por meses, porque não tinha por ela a paixão que tinha pelo desenho – para Vasari, o fundamento de todas as artes. O desenho é colocado acertadamente no centro da própria experiência artística de Giulio, um homem que se confessa pouco à vontade ao pegar a pena para escrever[24], mas expressava-se plenamente ao desenhar. Giulio, para Vasari, talvez não fosse nem pintor e arquiteto, nem somente pintor, mas o criador, o desenhista. Todo o texto é compassadamente marcado pelo estribilho do desenho de Giulio como sua base. Em um documento escrito por Federico II, o marquês lamentava-se pelo roubo de desenhos do artista por um assistente seu, que foge da cidade, com medo que as criações de Giulio fossem executadas por outrem.

Por fim, a *Vida* de nosso artista vem pontuada, ainda, pelas freqüentes remissões aos Medicis, aos quais Vasari servia. Muitos dos personagens mencionados possuem vínculos de algum gênero com essa família florentina. Vasari, diferentemente de 1550, termina a vida de Giulio falando de uma obra de Pagni, seu 'sucesssor', onde o tema é o de uma alegoria de Florença honrando as riquezas da casa Medici. Giulio, como Rafael, não pertence ao meio toscano onde a arte nasce, cresce e atinge o ápice. Mas, se a Rafael isso é perdoado, Giulio é enfatizado como 'Romano' até o fim de seus dias, até seu epitáfio.

---

[23] *Id., ibid.*, p. 551 [*"nè aveva si tosto uno aperto la boca per aprirgli un suo concetto, che l'aveva intenso e disegnato"*.].

[24] Em carta a Aretino, Giulio escreve: "*...mai fu veduto da alcuno del mio cosa in penna; e per non averla io esercitata per la lunhezza sua, lo so mal guidare*", in *Lettere scrite al Signor Pietro Aretino, da molti Signori, Comunità, Donne di valore, poeti, et altri eccellentissimi Spiriti.* Veneza, 1551, II, p. 67.

VITA DI GIULIO ROMANO

TEXTO ORIGINAL ITALIANO

1568

VITA DI GIULIO ROMANO – PITTORE

Fra i molti, anzi infiniti discepoli di Raffaello da Urbino, dei quali la maggior parte riuscirono valenti, niuno ve n'ebbe che più lo immitasse nella maniera, invenzione, disegno e colorito, di Giulio Romano, nè chi fra loro fusse di lui più fondato, fiero, sicuro, capriccioso, vario, abondante ed universale; per non dire al presente che egli fu dolcissimo nella conversazione, ioviale, affabile, grazioso, e tutto pieno d'ottimi costumi: le quali parti furono cagione che egli fu di maniera amato da Raffaello, che se gli fusse stato figliolo, non più l'arebbe potuto amare; onde avvene che si servì sempre di lui nell'opere di maggiore importanza, e particolarmente nel lavorare le loggie papali per Leone decimo. Perchè avendo esso Raffaello fatto i disegni dell'architetura, degli ornamenti e delle storie, fece condurre a Giulio molte di quelle pitture; e fra l'altre, la Creazione di Adamo ed Eva, quella degli animali, il frabricare dell'Arca di Noè, il Sacrifizio, e molte altre opere che si conoscono alla maniera; come è quella dove la figliuola di Faraone con le sue donne trova Moisè nella cassetta gettato nel fiume dagli Ebrei: la quale opera è maravigliosa per un paese molto ben condotto.

Aiutò anco a Raffaello colorire molte cose nella camera di Torre Borgia, dov'è l'incendio di Borgo, e, particolarmente l'imbasamento fatto di colore di bronzo; la contessa Matilda, il re Pipino, Carlo Magno, Gottifredi Buglioni re di Ierusalem, con altri benefattori della Chiesa, che sono tutte bonissime figure: parte della quale storia uscì fuori in istampa non è molto, tolta da un disegno di mano di esso Giulio; il quale lavorò anco la maggior parte delle storie che sono in fresco nella loggia di Agostín Chigi; ed a olio lavorò sopra un bellissimo quadro d'una Santa Lisabetta, che fu fatto da Raffaello e mandato al re Francesco di Francia, insieme con un altro quadro d'una Santa Margherita, fatto quase interamente da Giulio col disegno di Raffaello, il quale mandò al medesimo re il ritratto della vicereina di Napoli; il quale non fece Raffaello altro che il ritratto della testa di naturale, ed il rimanente finì Giulio: le quali opere, che a quel re furono gratissime, sono ancora in Francia a Fontanableo nella cappella del Re.

Adoperandosi, dunque, in questa maniera Giulio in servigio di Raffaello suo maestro, ed imparando le più difficili cose dell'arte, che da esso Raffaello gli erano con incredibile amorevolezza insegnate, non andò molto che seppe benissimo tirare in prospettiva, misurare gli edifizi, e levar piante: e disegnando alcuna volta Raffaello e schizzando a modo suo l'invenzioni, le faceva poi tirar misurate e grandi a Giulio, per servirsene nelle cose d'architettura; della quale cominciando a dilettarsi Giulio, vi attese di maniera, che poi, esercitandola, venne eccellentissimo maestro.

Morto Raffaello, e rimasi eredi di lui Giulio e Giovanfrancesco detto il Fattore, con carico di finire l'opere da esso Raffaello incominciate, condussero onoratamente la maggior parte a perfezione.

Dopo, avendo Giulio cardinale de' Medici, il quale fu poi Clemente settimo, preso un sito a Roma sotto Monte Mario; dove, oltre una bella veduta, erano acque vive, alcune boscaglie in ispiaggia, ed un bel piano, che andando lungo il Tevere perfino a ponte Molle, aveva da una banda e dall'altra una largura di prati che si estendeva quasi fino alla porta di San Piero; disegnò nella sommità della spiaggia, sopra un piano che vi era, fare un palazzo con tutti gli agi e commodi di stanze, loggie, giardini, fontane, boschi, ed altri che si possono più belli e migliori desiderare; e diede tutto il carico a Giulio: il quale presolo volentieri, e messovi mano, condusse quel palagio, che allora si chiamò la vigna de' Medici, ed oggi di Madama, a quella perfezione che di sotto si dirà.

Accomodandosi, dunque, alla qualità del sito ed alla voglia del Cardinale, fece la facciata dinanzi di quello in forma di mezzo circolo a uso di teatro, con uno spartimento di nicchie e finestre d'opera ionica tanto lodato, che molti credono che ne facesse Raffaello il primo schizzo, e poi fusse l'opera seguitata e condotta a perfezione da Giulio: il quale vi fece molte pitture nelle camere ed altrove; e particolarmente, passato il primo ricetto dell'entrata, in una loggia bellissima, ornata di nicchie grandi e piccole intorno, nelle quali è gran quantità di statue antiche; e fra l'altre vi era un Giove, cosa rara, che fu poi da'Farnesi mandato al re Francesco di Francia, con molte altre statue bellissime; oltre alle quali nicchie, ha la detta loggia lavorata di stucchi, e tutte dipinte le parieti e le volte con molte grotesche di mano di Giovanni da Udine.

In testa di questa loggia fece Giulio in fresco un Polifemo grandissimo, con infinito numero di fanciulli e satirini che gli giuocano intorno: di che riportò Giulio molta lode, sì come fece ancora di tutte l'opere e disegni che fece per quel luogo, il quale adornò di peschiere, pavimenti, fontane rustiche, boschi, ed altre cose simili, tutte bellissime e fatte con bell'ordine e giudizio.

Ben è vero che sopravenendo la morte di Leone, non fu per allora altrimenti seguitata quest'opera, perchè creato nuovo pontifice Adriano, e tornatosene il cardinal de'Medici a Fiorenza, restarono indietro, insieme con questa, tutte l'opere publiche cominciate dal suo antecessore.

Giulio intanto e Giovanfrancesco diedero fine a molte cose di Raffaello ch'erano rimase imperfette, e s'apparecchiavano a mettere in opera parte de' cartoni che egli aveva fatto per le pitture della sala grande del palazzo, nella quale aveva Raffaello cominciato a dipingere quattro storie de' fatti di Gostantino imperatore; ed aveva, quando morì, coperta una facciata di mistura per lavorarvi sopra a olio; quando s'avvidero, Adriano, come quello che nè di pitture o sculture nè d'altra cosa buona si dilettava, non si curare ch'ella si finisse altrimenti.

Disperati adunque Giulio e Giovanfrancesco, ed insieme con esso loro Perino del Vaga, Giovanni da Udine, Bastiano Viniziano, e gli altri artefici eccellenti, furono poco meno (vivente Adriano) che per morirsi di fame.

Ma, come volle Dio (mentre che la corte, avvezza nelle grandezze di Leone, era tutta sbigottita, e che tutti i migliori artefici andavano pensando dove ricoverarsi, vedendo niuna virtù essere più in pregio), morì Adriano, e fu creato

sommo pontefice Giulio cardinale de' Medici, che fu chiamato Clemente settimo; col quale risuscitarono in un giorno, insieme com l'altre virtù, tutte l'arti del disegno: e Giulio e Giovanfrancesco si misero subito d'ordine del papa a finire tutti lieti la detta sala di Gostantino, e gettarono per terra tutta la facciata coperta di misture per dovere essere lavorata a olio; lasciando però nel suo essere due figure ch'eglino avevano prima dipinte a olio, che sono per ornamento intorno a certi papi: e ciò furono una Justizia ed un'altra figura simile.

Era il partimento di questa sala, perché era bassa, stato com molto giudizio disegnato da Raffaello, il quale aveva messo ne' canti di quella, sopra tutte le porte, alcune nicchie grandi con ornamento di certi putti che tenevano diverse imprese di Leone, gigli, diamanti, penne ed altre imprese di casa Medici; e dentro alle nicchie sedevano alcuni papi in pontificale, con un'ombra per ciascuno dentro alla nicchia; ed intorno ai detti papi erano alcuni putti a uso d'angioletti che tenevano libri ed altre cose a proposito in mano; e ciascun papa aveva dalle bande due Virtù che lo mettevano in mezzo, secondo che più aveva meritato: e come Pietro apostolo aveva da un lato la Religione, dall'altro la Carità, ovvero Pietà; così tutti gli altri avevano altre simili virtù; ed i detti papi erano Damaso primo, Alessandro primo, Leon terzo, Gregorio, Salvestro ed alcuni altri; i quali tutti furono tanto bene accomodati e condotti da Giulio, il quale in quest'opera a fresco fece i migliori; che si conosce che vi durò fatica e pose diligenza, come si può vedere in una carta di un San Salvestro, che fu da lui proprio molto ben disegnata, ed ha forse molto più grazia che non ha la pittura di quello, benchè si può affermare che Giulio esprimesse sempre meglio i suoi concetti ne' disegni che nell'operare o nelle pitture, vedendosi in quello più vivacità, fierezza ed affetto: e ciò potette forse avvenire, perchè un disegno lo faceva in un' ora tutto fiero ed acceso nell'opera, dove nelle pitture consumava i mesi e gli anni. Onde venendogli a fastidio, e mancando quel vivo ed ardente amore che si ha quando si comincia alcuna cosa, non è maraviglia se non dava loro quell'intera perfezione che si vede ne' suo'disegni.

Ma tornando alle storie, dipinse Giulio in una delle faccie un parlamento che Gostantino fa a' soldati , dove in aria appare il segno della croce in uno splendore con certi putti e lettere che dicono, in hoc signo vinces*: ed um nano che a' piedi di Gostantino si mette una celata in capo è fatto con molta arte.*

Nella maggior facciata poi è una bataglia di cavalli, fatta vicino a ponte Molle, dove Gostantino mise in rotta Massenzio: la quale opera, per i feriti e morti che vi si veggiono, e per le diverse e strane attitudini de' pedoni e cavalieri che combattono, aggruppati, fatti fieramente, è lodatissima; senza che vi sono molti ritratti di naturale: e se questa storia non fusse troppo tinta e cacciata di neri; di che Giulio si dilettò sempre ne' suoi coloriti; sarebbe del tutto perfetta; ma questo le toglie molta grazia e bellezza.

Nella medesima fece tutto il paese di monte Mario, e nel fiume del Tevere Massenzio che sopra un cavallo tutto terribile e fiero annega.

Insomma, si portò di maniera Giulio in quest'opera, che per così fatta sorte di battaglia ell'è stata gran lume a chi ha fatto cose simili doppo lui; il quale

imparò tanto dalle colonne antiche di Traiano e Antonino che sono in Roma, che se ne valse molto negli abiti de' soldati, nell'armadure, insegne, bastioni, steccati, arieti, ed in tutte l'altre cose da guerra che sono dipinte per tutta quella sala: e sotto queste storie dipinse di color di bronzo intorno intorno molte cose, che tutte son belle e lodevoli.

Nell'altra facciata fece San Silvestro papa che battezza Gostantino, figurando il proprio bagno, che oggi è a San Giovanni Laterano, fatto da esso Gostantino; e vi ritrasse papa Clemente di naturale nel San Salvestro che battezza con alcuni assistenti parati e molti popoli: e fra molti familiari del papa, che vi ritrasse similmente di naturale, vi ritrasse il Cavalierino, che allora governava Sua Santità; meser Niccolò Vespucci, Cavalieri di Rodi: e sotto questa nel basamento fece, in figure finte di bronzo, Gostantino che fa murare la chiesa di San Piero di Roma, alludendo a papa Clemente; ed in queste ritrasse Bramante architetto e Giulian Lemi col disegno in mano della pianta di detta chiesa; che è molto bella storia.

Nella quarta faccia sopra il camino di detta sala figurò in prospettiva la chiesa di San Piero di Roma, com la residenza del papa in quella maniera che sta, quando il papa canta la Messa pontificale; con l'ordine de' cardinali ed altri prelati di tutta la corte, e la cappella de' cantori e musici, ed il papa a sedere, figurato per San Salvestro che ha Gostantino a' piedi ginocchioni, il quale gli presenta una Roma d'oro fatta come quelle che sono nelle medaglie antiche; volendo per ciò dimostrare la dote che esso Gostantino diede alla Chiesa Romana.

Fece Giulio in questa storia molte femine che ginocchioni stanno a veder cotale cerimonia, le quali sono bellissime; ed un povero che chiede la limosina; un putto sopra un cane, che scherza; ed i lanzi della guardia del papa, che fanno far largo e star in dietro il popolo, come si costuma: e fra i molti rittrati che in questa opera sono, vi si vede di naturale esso Giulio pittore, ed il conte Baldassare Castiglioni, formator del Cortigiano e suo amicíssimo, il Pontano, il Marullo, e molti altri letterati e cortigiani.

Intorno e fra le finestre dipinse Giulio molte imprese e poesie, che furono vaghe e capricciose; onde piacque molto ogni cosa al papa, il quale lo premiò di cotale fatiche largamente.

Mentre che questa sala si dipingeva, non potendo essi sodisfar anco in parte agli amici, fecero Giulio e Giovanfrancesco in una tavola un'Assunzione di Nostra Donna, che fu belíssima; la quale fu mandata a Perugia, e posta nel monastero delle monache di Montelucci: e dopo, Giulio ritiratosi da sè solo fece in un quadro una Nostra Donna con una gatta dentrovi, tanto naturale che pareva vivissima; onde fu quel quadro chiamato il quadro della gatta.

In un altro quadro grande fece un Cristo battuto alla colonna, che fu posto sopra l'altare della chiesa di Santa Prassedia in Roma.

Nè molto dopo, messer Giovanmatteo Giberti, che fu poi vescovo di Verona, che allora era datario di papa Clemente, fece far a Giulio, che era molto suo dimestico amico, il disegno d'alcune stanze che si murarono di mattoni vicino alla

porta del palazzo del papa, le quali rispondono sopra la piazza di San Piero, dove stanno a suonare i trombetti, quando i cardinali vanno a concistoro, con una salita di commodissime scale, che si possono salire a cavallo ed a piedi.

Al medesimo messer Giovanmatteo fece in una tavola una Lapidazione di Santo Stefano, la quale mandò a un suo benefizio in Genova, intitolato Santo Stefano: nella qual tavola, che è per invenzione, grazia e componimento bellisssima, si vede, mentre i Giudei lapidano Santo Stefano, il giovane Saulo sedere sopra i panni di quello.

In somma, non fece mai Giulio la più bell'opera di questa, per le fiere attitudini de' lapidatori e per la bene espressa pacienza di Stefano; il quale pare che veramente veggia sedere Gesù Cristo alla destra del Padre in un cielo dipinto divinamente: la quale opera, insieme col benefizio, diede messer Giovanmatteo a' monaci di Monte Oliveto, che n' hanno fatto un monastero.

Fece il medesimo Giulio a Jacopo Fuccheri tedesco, per una cappella che è in Santa Maria dell'Anima in Roma, una bellissima tavola a olio, nella quale è la Nostra Donna, Sant'Anna, San Giuseppo, San Iacopo, San Giovanni putto e ginocchioni, e San Marco Evangelista che ha un leone a' piedi; il quale standosi a giacere con un libro, ha i peli che vanno girando secondo ch'egli è posto: il che fu difficile e bella considerazione; senza che il medesimo leone ha certe ale sopra le spalle, con le penne così piumose e morbide, che non pare quase da credere che la mano d'un artefice possa cotanto imitare la natura.

Vi fece oltre ciò un casamento che gira a uso di teatro in tondo, con alcune statue così belle e bene accomodate, che non si può veder meglio: e fra l'altre, vi è una femina che filando guarda una sua chioccia e alcuni pulcini; che non può esser cosa più naturale: e sopra la Nostra Donna sono alcuni putti che sostengono un padiglione, molto ben fatti e graziosi: e se anco questa tavola non fusse stata tanto tinta di nero, onde è diventata scurissima, certo sarebbe stata molto migliore. Ma questo nero fa perdere o smarrire la maggior parte delle fatiche che vi sono dentro; conciosia che il nero, ancora che sia verniciato, fa perdere il buono, avendo in sè sempre dell'alido, o sia carbone, o avorio abbruciato, o nero di fumo, o carta arsa.

Fra molti discepoli ch'ebbe Giulio, mentre lavorò queste cose; i quali furono Bartolomeo da Castiglioni, Tommaso Paperello cortonese, Bendetto Pagni da Pescia; queli, di cui più familiarmente si serviva fu Giovanni da Lione e Raffaello dal Colle del Borgo San Sepolcro, l'uno e l'altro de' quali nella sala di Gostantino, e nell'altre opere, delle quali si è ragionato, avevano molte cose aiutato a lavorare.

Onde non mi par di tacere, che essendo essi molto destri nel dipignere, e molto osservando la maniera di Giulio nel mettere in opera le cose che disegnava loro; eglino colorirono col disegno di lui, vicino alla Zecca vecchia in Banchi, un' arme di papa Clemente settimo, cioè la metà ciascuno di loro, con due figure a uso di termini che mettono la detta arme in mezzo: e il detto Raffaello, non molto doppo, col disegno d'un cartone di Giulio, dipinse a fresco, dentro la porta del palazzo del cardinale Della Valle, in un mezzo tondo, una Nostra Donna che com un panno

cuopre un fanciullo che dorme; e da una banda sono Sant'Andrea apostolo, e dall'altra San Niccolò, che fu tenuta, con verità, pittura eccellente.

Giulio intanto, essendo molto dimestico di messer Baldassareri Turrini da Pescia, fatto il disegno e modello, gli condusse sopra il monte Ianicolo, dove sono alcune vigne che hanno bellissima veduta, un palazzo con tanta grazia e tanto commodo per tutti quegli agi che si possono in un sì fatto luogo desiderare, che più non si può dire: ed oltre ciò, furono le stanze non solo adornate di stucchi, ma di pittura ancora, avendovi egli stesso dipinto alcune storie di Numa Pompilio, che ebbe in quel luogo il suo sepolcro.

Nella stufa di questo palazzo dipinse Giulio alcune storie di Venere e d'Amore, e d'Apollo e di Iacinto, com l'aiuto de' suoi giovani, che tutte sono in istampa.

Ed essendosi del tutto diviso da Giovanfrancesco, fece in Roma diverse opere d'architettura; come fu il disegno della casa degli Alberini in Banchi: se bene alcuni credono che quell'ordine venisse da Raffaello ; e così un palazzo che oggi si vede sopra la piazza della dogana di Roma, che è stato, per essere di bello ordine, posto in istampa: e per sè fece sopra un canto del macello de' Corbi, dove era la sua casa, nella quale egli nacque, un bel principio di finestre; il quale, per poca cosa che sia, è molto grazioso.

Per le quali sue ottime qualità essendo Giulio, dopo la morte di Raffaello, per lo migliore arteficie d'Italia celebrato, il conte Baldassarere Castiglioni, che allora era in Roma ambasciatore di Federigo Gonzaga marchese di Mantova, ed amicissimo, come s'è detto, di Giulio, essendogli dal marchese suo signore comandato che procacciasse di mandargli un architettore per servirsene ne' bisogni del suo palagio e della città, e particolarmente che arebbe avuto carissimo Giulio; tanto adoperò il conte con prieghi e con promesse, che Giulio disse che andrebbe ogni volta, pur che ciò fusse con licenza di papa Clemente.

La quale licenza ottenuta, nell'andare il conte a Mantova per quindi poi andare, mandato dal papa all'imperadore, menò Giulio seco; ed arrivato, lo persentò al marchese, che dopo molte carezze gli fece dar una casa fornita orrevolmente, e gli ordinò provisione ed il piatto per lui, per Benedetto Pagni suo creato, e per un altro giovane che lo serviva; e che è più, gli mandò il marchese parecchie canne di velluto e raso, altri drappi e panni per vestirsi; e dopo, intendendo che non aveva cavalcatura, fattosi venire un suo favorito cavallo chiamato Luggieri, glie lo donò; e montato che Giulio vi fu sopra, se n'andarono fuori della porta di San Bastiano, lontano un tiro di balestra, dove sua Eccellenza aveva un luogo e certe stalle, chiamato il T, in mezzo a una prateria, dove teneva la razza de' suoi cavalli e cavalle: e quivi arrivati, disse il marchese che arebbe voluto, senza guastare la muraglia vecchia, accomodare un poco di luogo da potervi andare, e ridurvisi talvolta a desinare o a cena per ispasso.

Giulio, udita la volontà del marchese, veduto il tutto e levata la pianta di quel sito, mise mano all'opera; e servendosi delle mura vecchie, fece in una parte maggiore la prima sala, che si vede oggi all'entrare, col seguito delle camere che la

mettono in mezzo: e perchè il luogo non ha pietre vive nè commodi di cave da potere far conci e pietre intagliate, come si usa nelle muraglie da chi può farlo, si servì di mattoni e pietre cotte, lavorandole poi di stucco; e di questa materia fece colonne, base, capitegli, cornici, porte, finestre ed altri lavori, con bellissime proporzioni, e con nuova e stravagante maniera gli ornamenti delle volte, con spartimenti dentro bellissimi, e con ricetti riccamente ornati: il che fu cagione che da un basso principio si risolvesse il marchese di far poi tutto quello edifizio a guisa d'un gran palazzo. Perchè Giulio fatto un bellissimo modello, tutto, fuori e dentro nel cortile, d'opera rustica, piacque tanto a quel signore, che ordinata buona provisione di danari, e da Giulio condotti molti maestri, fu condotta l'opera con brevità al suo fine.

La forma del quel palazzo è così fatta. È questo edifizio quadro, ed ha nel mezzo un cortile scoperto a uso di prato o vero piazza, nella quale sboccano in croce quattro entrate; la prima delle quali, in prima vista, trafora o vero passa in una grandissima loggia che sbocca per un'altra nel giardino, e due altre vanno a diversi appartamenti; e queste sono ornate di stucchi e di pitture: e nella sala, alla quale dà entrata la prima, è dipinta in fresco la volta fatta in vari spartimenti; e nelle facciate sono ritratti di naturale tutti i cavalli più belli e più favoriti della razza del marchese, ed insieme con essi i cani, di quello stesso mantello o macchie che sono i cavalli, co' nomi loro, che tutti furono disegnati da Giulio, e coloriti sopra la calcina a fresco da Benedetto Pagni e da Rinaldo Mantovano, pittori e suoi creati; e, nel vero, così bene, che paiono vivi.

Da questa si cammina in una stanza che è in sul canto del palazzo, la quale ha la volta fatta com spartimento bellissimo di stucchi, e con variate cornici in alcuni luoghi tocche d'oro; e queste fanno un partimento con quattro ottangoli, che levano nel più alto della volta con quadro, nel quale è Cupido che nel cospetto di Giove (che è abbagliato nel più alto da una luce celeste) sposa alla presenza di tutti gli Dei, Psiche: della quale storia non è possibile veder cosa fatta con più grazia e disegno, avendo Giulio fatto scortare quelle figure con la veduta al disotto in su tanto bene, che alcune di quelle non sono a fatica lunghe un braccio, e si mostrano nella vista da terra di tre braccia nell'altezza. E nel vero, sono fatte con mirabile arte ed ingegno, avendo Giulio saputo far sì, che oltre al parer vive (così hanno rilievo), ingannano con piacevole veduta l'occhio umano.

Sono poi negli ottangoli tutte l'altre prime storie di Psiche, dell'avversità che le avvennero per lo sdegno di Venere, condotte con la medesima bellezza e perfezione; ed in altri angoli sono molti Amori, come ancora nelle finestre, che, secondo gli spazi, fanno vari effetti: e questa volta è tutta colorita a olio, di mano di Bendetto e Rinaldo sopra detti.

Il restante, adunque, delle storie di Psiche sono nelle faccie da basso, che sono le maggiori: cioè, in una a fresco, quando Psiche è nel bagno e gli Amori la lavano; ed appresso con bellissimi gesti la rasciugano: in un'altra parte s'appresta il convito da Mercurio, mentre ella si lava, con le Baccanti che suonano; dove sono le Grazie che con bellissima maniera fioriscono la tavola, e Sileno sostenuto da'

satiri col suo asino, sopra una capra a sedere, ha due putti che gli suggono le poppe, mentre si sta in compagnia di Bacco che ha a' piedi due tigri, e sta con un braccio appoggiato alla credenza; dall'uno de' lati della quale è un camello e dall'altro un liofante: la qual credenza, che è a mezzo tondo in botte, è ricoperta di festoni di verzure e fiori, e tutta piena di viti cariche di grappoli d'uve e di pampani, sotto i quali sono tre ordini di vasi bizarri, bacini, boccali, tazze, coppe, ed altri così fatti con diverse forme e modi fantastici, e tanto lustranti, che paiono di vero argento e d'oro, essendo contraffatti con un semplice colore di giallo e d'altro così bene, che mostrano l' ingegno, la virtù e l'arte di Giulio; il quale in questa parte mostrò esser vario, ricco e copioso d'invenzione e d'artificio.

Poco lontano si vede Psiche, che mentre ha intorno molte femine che la servono e la presentano, vede nel lontano fra i poggi spuntar Febo col suo carro solare, guidato da quattro cavalli, mentre sopra certe nuvole si sta Zefiro tutte nudo a giacere, che soffia per un corno che ha in bocca suavissime aure, che fanno gioconda e placida l'aria che è d'intorno a Psiche.

Le quali storie furono, non sono molti anni, stampate col disegno di Battista Franco viniziano, che le ritrasse in quel modo appunto che elle furono dipinte con i cartoni grandi di Giulio da Bendetto da Pescia e da Rinaldo Mantovano, i quali misero in opera tutte queste storie, eccetto che il Bacco, il Sileno, ed i due putti che poppano la capra: ben è vero che l' opera fu poi quasi tutta ritocca da Giulio, onde è come fusse tutta stata fatta da lui.

Il qual modo, che egli imparò da Raffaello suo precettore, è molto utile per i giovani che in esso si esercitano, perchè riescono per lo più eccellenti maestri: e se bene alcuni si persuadono essere da più di chi gli fa operare, conoscono questi cotali, mancata la guida loro, prima che siano al fine, o mancando loro il disegno e l'ordine d'operare, che per aver perduta anzi tempo o lasciata la guida si trovano come ciechi in un mare d'infiniti errorri.

Ma tornando alle stanze del T, si passa da questa camera di Psiche in un'altra stanza tutta piena di fregi doppi, di figure di basso rilievo, lavorate di stucco col disegno di Giulio da Francesco Primaticcio bolognese, allora giovane, e da Giovambattista Mantovano; ne' quali fregi è tutto l'ordine de' soldati che sono a Roma nella colonna Traiana, lavorati con bella maniera.

Ed in un palco, o vero soffittato d'una anticamera, è dipinto a olio, quando Icaro ammaestrato dal padre Dedalo, per volere troppo alzarsi volando, veduto il segno del Cancro, il carro del Sole tirato da quattro cavalli in scorto, vicino al segno del Leone, rimane senz'ali, essendo dal calore del sole distrutta la cera; ed appresso, il medesimo precipitando si vede in aria quasi cascare addosso a chi lo mira, tutto tinto nel volto di color di morte: la quale invenzione fu tanto bene considerata ed immaginata da Giulio, ch'ella par proprio vera; perciocchè vi si vede il calore del sole friggendo abbruciar l'ali del msiero giovane, il fuoco acceso far fumo, e quasi si sente lo scoppiar delle penne che abbruciano, mentre si vede scolpita la morte nel volto d'Icaro, e in Dedalo la passione ed il dolore vivissimo.

E nel nostro Libro de' disegni di diversi pittori è il proprio disegno di questa bellissima storia di mano di esso Giulio; il quale fece nel medesimo luogo le storie de' dodici mesi dell'anno, e quello che in ciascuno d'essi fanno l'arti più dagli uomini esercitate: la quale pittura non è meno capricciosa e di bella invenzione e dilettevole, che fatta con giudizio e diligenza.

Passata quella loggia grande lavorata di stucchi e con molte armi ed altri vari ornamenti bizarri, s'arriva in certe stanze piene di tante varie fantasie, che vi s'abbaglia l'intelletto; perchè Giulio, che era capricciosissimo ed ingegnoso, per mostrare quanto valeva, in un canto dal palazzo che faceva una cantonata simile alla sopradetta stanza di Psiche, disegnò di fare una stanza, la cui muraglia avesse corrispondenza con la pittura, per ingannare quanto più potesse gli uomini che dovevano vederla.

Fatto dunque fondare quel cantone, che era in luogo paduloso, con fondamenti alti e doppi, fece tirare sopra la cantonata una gran stanza tonda e di grossissime mura, acciocchè i quattro cantoni di quella muraglia dalla banda di fuori venissero più gagliardi e potessin regger una volta doppia e tonda a uso di forno: e ciò fatto, avendo quella camera cantoni, vi fece per lo girare di quella a'suoi luoghi murare le porte, le finestre, ed il camino di pietre rustiche a caso scantonate, e quasi in modo scommesse e torte, che parea proprio pendessero in sur un lato, e rovinassero veramente: e murata questa stanza così stranamente, si mise a dipingere in quella la più capricciosa invenzione che si potesse trovare, cioè Giove che fulmina i giganti.

E così figurato il cielo nel più alto della volta, vi fece il trono di Giove, facendolo in scorto al disotto in su ed in faccia, e dentro a un tempio tondo, sopra le colonne, trasforato di componimento jonico, e con l'ombrella di mezzo sopra il seggio, con l'aquila sua, e tutto posto sopra le nuvole; e più a basso fece Giove irato che fulmina i superbi giganti, e più a basso è Giunone che gli aiuta, ed intorno i venti che con certi visi strani soffiano verso la terra; mentre la dea Opis si volge con i suoi leoni al terribile rumore de' fulmini, sì come ancor fanno gli altri Dei e Dee, e massimamente Venere che è accanto a Marte, e Momo che con le braccia aperte pare che dubiti che non rovini il cielo, e nondimeno sta immobile.

Similmente le Grazie si stanno tutte piene di timore, e l'Ore appresso quelle nella medesima maniera; ed insomma, ciascuna Deità si mette con i suoi carri in fuga. La Luna con Saturno ed Iano vanno verso il più chiaro de' nuvoli, per allontanarsi da quell'orribilie spavento e furore; ed il medesimo fa Netuno, perciocchè con i suoi delfini pare che cerchi fermarsi sopra il tridente, e Pallade con le nove Muse sta guardando che cosa orribile sia quella; e Pan, abbracciata una ninfa che trema di paura, pare voglia scamparla da quello incendio e lampi de' fulmini, di che è pieno il cielo. Apollo si sta sopra il carro solare, ed alcune dell'Ore pare che voglino ritenere il corso de' cavalli. Bacco e Sileno con satiri e ninfe mostrano aver grandíssima paura; e Vulcano col ponderoso martello sopra una spalla guarda verso Ercole che parla di quel caso con Mercurio, il quale si sta allato a Pomona tutta paurosa, come sta anche Vertunno con tutti gli altri Dei

sparsi per quel cielo; dove sono tanto bene sparsi tutti gli affetti della paura, così in coloro che stanno come in quelli che fuggono, che non è possibile, non che vedere, imaginarsi più bella fantasia di questa in pittura.

Nelle parti da basso, cioè nelle facciate che stanno per ritto sotto il resto del girare della volta, sono i giganti, alcuni de' quali sotto Giove hanno sopra di loro monti e addosso grandissimi sassi, i quali reggono con le forti spalle per fare altezza e salita al cielo, quando s'apparecchia la rovina loro.

Perchè Giove fulminando, e tutto il cielo adirato contro di loro, pare che non solo spaventi il temerario ardire de' giganti rovinando loro i monti addosso, ma che sia tutto il mondo sottosopra e quasi al suo ultimo fine; ed in questa parte fece Giulio Briareo in una caverna oscura, quasi ricoperto da pezzi altissimi di monti, e gli altri giganti tutti infranti, ed alcuni morti sotto le rovine delle montagne.

Oltre ciò, si vede per un straforo nello scuro d'una grotta, che mostra un lontano fatto con bel giudizio, molti giganti fuggire, tutti percorsi da' fulmini di Giove, e quasi per dovere allora essere oppressi dalle rovine de' monti come gli altri.

In un'altra parte figurò Giulio altri giganti, a' quali rovinano sopra tempj, colonne, ed altri pezzi di muraglie, facendo di quei superbi grandissima strage e mortalità: ed in questo luogo è posto, fra queste muraglie che rovinano, il camino della stanza, il quale mostra, quando vi si fa fuoco, che i giganti ardono, per esservi dipinto Plutone che col suo carro tirato da cavagli secchi, ed accompagnato dalle Furie infernali, si fugge nel centro: e così non si partendo Giulio con questa invenzione del fuoco dal proposito della storia, fa ornamento bellissimo al camino.

Fece oltre ciò Giulio in quest'opera, per farla più spaventevole e terribile, che i giganti grandi e di strana statura (essendo in diversi modi dai lampi e da' fúlgori percossi) rovinano a terra, e quale innanzi e quale addietro si stanno, chi morto, chi ferito, e chi da monti e rovine di edifizi ricoperto.

Onde non si pensi alcuno vedere mai opera di pennello più orribile e spaventosa, nè più naturale di questa; e chi entra in quella stanza, vedendo le finestre, le porte, ed altre così fatte cose torcersi, e quasi per rovinare, ed i monti e gli edifizi cadere, non può non temere che ogni cosa non gli rovini addosso, vedendo massimamente in quel cielo tutti gli Dei andare chi qua e chi là fuggendo: e quello che è in questa opera maraviglioso, è il veder tutta quella pittura non avere principio nè fine, ed attaccata tutta e tanto bene continuata insieme, senza termine o tramezzo di ornamento, che le cose che sono appresso de' casamenti paiono grandissime, e quelle che allontanano, dove sono paesi, vanno perdendo in infinito: onde quella stanza, che non è lunga più di quindici braccia, pare una campagna di un paese; senza che, essendo il pavimento di sassi tondi piccoli murati per coltello, e il cominciare delle mura che vanno per diritto dipinte de' medesimi sassi, non vi appare canto vivo, e viene a parere quel piano grandissima cosa; il che fu fatto con molto giudizio e bell'arte da Giulio, al quale per così fatte invenzioni deveno molto gli artefici nostri.

Diventò in quest'opera perfetto coloritore il sopra detto Rinaldo Mantovano, perchè lavorando con i cartoni di Giulio, condusse tutta quest'opera a perfezione, ed insieme l'altre stanze; e se costui non fosse stato tolto al mondo così giovane, come fece onore a Giulio, mentre visse, così arebbe fatto dopo morte.

Oltre a questo palazzo, nel quale fece Giulio molte cose degne di essere lodate, le quali si tacciono per fuggire la troppa lunghezza, rifece di muraglia molte stanze del castello, dove in Mantova abita il duca, e due scale a lumaca grandissime, con appartamenti ricchissimi ed ornati di stucco per tutto: ed in una sala fece dipignere tutta la storia e guerra troiana; e similmente in una anticamera, dodici storie a olio sotto le teste de' dodici imperadori, state prima dipinte da Tiziano Vecellio, che sono tenute rare.

Parimente a Marmiruolo, luogo lontano da Mantova cinque miglia, fu fatta con ordine e disegno di Giulio una comodissima fabbrica e grandi pitture, non men belle che quelle del castello e del palazzo del T.

Fece il medesimo in Santo Andrea di Mantova, alla cappella della signora Isabella Buschetta, in una tavola a olio una Nostra Donna in atto di adorare il puttino Gesù che giace per terra, e Giuseppe e l'asino ed il bue vicini a un presepio; e da una banda San Giovanni Evangelista, e dall'altra San Longino: figure grandi quanto il naturale.

Nelle faciate poi di detta cappella fece colorire a Rinaldo, con suoi disegni, storie bellissime; cioè in una la Crocifissione di Gesù Cristo con i ladroni ed alcuni Angeli in aria, e da basso i crocifissori con le Marie, e molti cavalli, de' quali si dilettò sempre, e li fece bellissimi a maraviglia; e molti soldati in varie attitudini.

E doppo fece Giulio al duca Federigo, in un quadro di sua propria mano, la Nostra Donna che lava Gesù Cristo fanciulletto che sta in piedi dentro a un bacino, mentre San Giovannino getta l'acqua fuor d'un vaso: le quali amendue figure, che sono grandi quanto il naturale, sono bellissime; e dal mezzo in su, nel lontano, sono, di figure piccole, alcune gentildonne che vanno a visitarla. Il qual quadro fu poi donato dal duca alla signora Isabella Buschetta; della quale signora fece poi Giulio il ritratto, e bellissimo, in un quadretto piccolo d'una Natività di Cristo, alto un braccio, che è oggi appresso il signor Vespasiano Gonzaga, con un altro quadro donatogli dal duca Federigo, pur di mano di Giulio; nel quale è un giovane ed una giovane abbracciati insieme sopra un letto in atto di farsi carezze, mentre una vecchia dietro a un uscio nascosamente gli guarda: le quali figure sono poco meno che il naturale, e molto graziose. Ed in casa del medesimo è in un altro quadro molto eccellente, un San Ieronimo bellisssimo, di mano pur di Giulio. Ed appresso del conte Nicola Maffei è un quadro d'uno Alessandro Magno, con una Vettoria in mano, grande quanto il naturale, ritratto da una medaglia antica: che è cosa molto bella.

Dopo queste opere, dipinse Giulio a fresco per messer Girolamo organista del duomo di Mantova suo amicissimo, sopra un camino, a fresco, un Vulcano che Mena con una mano i mantici, e con l'altra, che ha un paio di molle, tiene il ferro d'una freccia che fabbrica; mentre Venere ne tempera in un vaso alcune già fatte, e

le mette nel turcasso di Cupido: e questa è una delle belle opere che mai facesse Giulio; e poco altro in fresco si vede di sua mano.

In San Domenico fece per messer Lodovico da Fermo in una tavola un Cristo morto, il quale s'apparecchiano Giuseppo e Nicodemo di porlo nel sepolcro, ed appresso la Madre e l'altre Marie e San Giovanni Evangelista: ed un quadretto, nel quale fece similmente un Cristo morto, è in Venezia in casa Tommaso da Empoli Fiorentino.

In quel medesimo tempo, che egli queste ed altre pitture lavorava, avvene che il signor Giovanni de' Medici, essendo ferito da un moschetto, fu portato a Mantova, dove egli si morì: perchè messer Pietro Aretino, affezionatissimo servitore di quel signore, ed amicíssimo di Giulio, volle che così fattone un cavo in sul morto, ne fece un ritratto, che stette poi molti anni appresso il detto Aretino.

Nella venuta di Carlo quinto imperatore a Mantova, per ordine del duca fe' Giulio molti bellissimi apparati d'archi, prospettive per comedie, e molte altre cose; nelle quali invenzioni non aveva Giulio pari, e non fu mai il più capriccioso nelle mascherate e nel fare stravaganti abiti per giostre, feste e torneamenti, come allora si vide con stupore e maraviglia di Carlo imperadore e di quanti v'intervennero.

Diede, oltre ciò, per tutta quella città di Mantova in diversi tempi tanti disegni di cappelle, case, giardini e facciate, e talmente si dilettò d'abbellirla ed ornarla, che la ridusse in modo, che dove era prima sottoposta al fango e piena d'acqua brutta a certi tempi e quasi inabita[bi]le, ell'è oggi per industria di lui asciutta, sana, e tutta vaga e piacevole.

Mentre Giulio serviva quel duca, rompendo un anno il Po gli argini suoi, allagò in modo Mantova, che in certi luoghi bassi della città s'alzò l'acqua presso a quattro braccia; onde per molto tempo vi stavano quase tutto l'anno le ranocchie. Perchè pensando Giulio in che modo si potesse a ciò rimediare, adoperò di maniera, che ella ritornò per allora nel suo primo essere; ed acciò altra volta non avenisse il medesimo, fece che le strade per comandamento del duca si alzarono tanto da quella banda, che, superata l'altezza dell'acque, i casamenti rimasero al di sopra: e perchè da quella parte erano casuccie piccole e deboli e di non molta importanza, diede ordine che si riducessero a migliore termini, rovinando quelle per alzare le strade, e riedificandone sopra delle maggiori e più belle per utile e commodo della città.

Alla qual cosa opponendosi molti con dire al duca, e che Giulio faceva troppo gran danno, egli non volle udire alcuno, anzi facendo allora Giulio maestro delle strade; ordinò che non potesse niuno in quella città murare senza ordine di Giulio; per la qual cosa molti dolendosi ed alcuni minacciando Giulio, venne ciò all'orecchie del duca; il qual usò parole sì fatte in favore di Giulio, che fe' conoscere che quanto si facesse in disfavore o danno di quello, lo reputerebbe fatto a se stesso, e ne farebbe dimostrazione.

Amò quel duca di maniera la virtù di Giulio, che non sapea vivere senza lui; ed all'incontro, Giulio ebbe a quel signore tanta reverenza, che più non è possibile imaginarsi: onde non dimandò mai per sè o per altri, che non l'ottenesse; e si

trovava, quando morì, per le cose avute da quel duca, avere d'entrata più di mille ducati.

Fabbricò Giulio per sè una casa in Mantova dirimpetto a San Barnaba, alla quale fece di fuori una facciata fantastica, tutta lavorata di stucchi coloriti, e dentro la fece tutta dipignere e lavorare similmente di stucchi, accomodandovi molte anticaglie condotte da Roma, ed avute dal duca, al quale ne diede molte delle sue.

Disegnava tanto Giulio e per fuori e per Mantova, che è cosa da non credere; perchè, come si è detto, non si poteva edificare, massimamente nella città, palagi o altre cose d'importanza, se non con disegni di lui.

Rifece sopra le mura vecchie la chiesa di San Benedetto di Mantova vicina al Po, luogo grandissimo e ricco de' Monaci neri; e com suoi disegni fu abbellita tutta la chiesa di pitture e tavole bellissime: e perchè erano in sommo pregio in Lombardia le cose sue, volle Gian Matteo Giberti, vescovo di quella città, che la tribuna del duomo di Verona, come s'è detto altrove, fusse tutta dipinta dal Moro Veronese, con i disegni di Giulio.

Il quale fece al duca di Ferrara molti disegni per panni d'arazzo, che furono poi condotti di seta e d'oro da maestro Niccolò e Giovan Batista Rosso, fiamminghi; che ne sono fuori disegni in istampa, stati intagliati da Giovan Batista Mantovano, il quale intagliò infinite cose disegnate da Giulio, e particolarmente, oltre a tre carte di battaglie intagliate da altri, un medico ch'appicca le coppette sopra le spalle a una femina; una Nostra Donna che va in Egito, e Giuseppo ha a mano l'asino per la cavezza, ed alcuni Angeli fanno piegare a un dattero perchè Cristo ne colga de' frutti.

Intagliò similmente il medesimo, col disegno di Giulio, una lupa in sul Tevere che allatta Remo e Romulo, e quattro storie di Plutone, Giove e Netuno, che si dividono per sorte il cielo, la terra ed il mare. Similmente la capra Alfea che, tenuta da Melissa, nutrisce Giove; ed in una carta grande, molti uomini in una prigione con vari tormenti cruciati. Fu anche stampato con invenzione di Giulio il parlamento che fecero alle rive del fiume con l'esercito Scipione ed Annibale; la Natività di San Giovanni Batista, intagliata da Sebastiano da Reggio, e molte altre state intagliate e stampate in Italia.

In Fiandra parimente ed in Francia sono state stampate infinite carte con i disegni di Giulio; delle quali, come che bellissimi sieno, non accade far memoria; come nè anche di tutti i suoi disegni, avendone egli fatto, per modo di dire, le some: e basti che gli fu tanto facile ogni cosa dell'arte, e particolarmente il disegnare, che non ci è memoria di chi abbia fatto più di lui.

Seppe ragionare Giulio, il quale fu molto universale, d'ogni cosa; ma sopra tutto delle medaglie, nelle quali spese assai danari e molto tempo per averne cognizione; e sebbene fu adoperato quasi sempre in cose grandi, non è però che egli non mettesse anco talor mano a cose menomissime, per servigio del suo signore e degli amici; nè aveva sì tosto uno aperto la bocca per aprirgli un suo concetto, che l'aveva inteso e disegnato.

Fra le molte cose rare che aveva in casa sua, vi era in una tela di rensa sottile il ritratto naturale d'Alberto Duro, di mano di esso Alberto, che lo mandò, come altrove si è detto, a donare a Raffaello da Urbino; il qual ritratto era cosa rara, perchè essendo colorito a guazzo con molta diligenza e fatto d'acquerelli, l'aveva finito Alberto senza adoperare biacca, ed in quel cambio si era sevrito del bianco della tela, delle fila della quale, sottilissime, aveva tanto bene fatti i peli della barba, che era cosa da non potersi imagianre, non che fare, ed al lume traspareva da ogni lato: il quale ritratto, che a Giulio era carissimo, mi mostrò egli stesso per miracolo, quando vivendo lui, andai per mie bisogne a Mantova.

Morto il duca Federigo, dal quale più che non si può credre era stato amato Giulio, se ne travagliò di maniera, che si sarebbe partito di Mantova, se il cardinale fratello del duca, a cui era rimaso il governo dello Stato, per essere i figliuoli di Federigo piccolissimi, non l'avesse ritenuto in quella città, dove aveva moglie, figliuoli, case, villaggi, e tutti altri commodi che ad agiato gentiluomo sono richiesti: e ciò fece il cardinale, oltre alle dette cagioni, per servirsi del consiglio ed aiuto di Giulio in rionvare e quasi far di nuovo tutto il duomo di quella città. A che messo mano Giulio, lo condusse assai inanzi con bellissima forma.

In questo tempo Giorgio Vasari, che era amicissimo di Giulio, sebbene non si conoscevano se non per fama e per lettere, nell'andare a Vinezia fece la via per Mantova per vedere Giulio e l'opere sue; e così arrivato in quella città, andando per trovar l'amico, senza essersi mai veduti, scontrandosi l'un l'altro, si conobbono, non altrimenti che se mille volte fussero stati insieme presenzialmente: di che ebbe Giulio tanto contento ed allegrezza, che per quattro giorni no lo staccò mai, mostrandogli tutte l'opere sue, e particolarmente tutte le piante degli edifizi antichi di Roma, di Napoli, di Pozzuolo, di Campagna, e di tutte l'altre migliori antichità, di che si ha memoria, disegnate parte da lui e parte da altri.

Dipoi, aperto un grandissimo armario, gli mostrò le piante di tutti gli edifizi che erano stati fatti con suoi disegni ed ordine, non solo in Mantova ed in Roma, ma per tutta la Lombardia, e tanto belli, che io per me non credo che si possano vedere nè le più nuove nè le più belle fantasie di fabbriche, nè meglio accomodate.

Dimandando poi il cardinale a Giorgio quello che gli paresse dell'opere di Giulio, gli rispose (esso Giulio presente) che elle erano tali, che ad ogni canto di quella città meritava che fusse posta la statua di lui; e che per averla egli rinovata, la metà di quello Stato non sarebbe stata bastante a rimunerar le fatiche e virtù di Giulio. A che rispose il cardinale, Giulio essere più padrone di quello Stato, che non era egli: perchè era Giulio amorevolissimo, e specialmente degli amici, non è alcuno segno d'amore e di carezze che Giorgio non ricevesse da lui.

Il qual Vasari partito di Mantova ed andato a Vinezia, e di là tornato a Roma in quel tempo appunto che Michelagnolo aveva scoperto nella cappella il suo Giudizio, mandò a Giulio per messer Nino Nini da Cortona, segretario del detto cardinale di Mantova, tre carte de' sette peccati mortali ritratti dal detto Giudizio di Michelagnolo, che a Giulio furono oltre modo carissimi; sì per essere quello ch'egli

erano, e sì perchè avendo allora a fare al cardinale una cappella in palazzo, ciò fu un destargli l'animo a maggior cose che quelle non erano che aveva in pensiero.

Mettendo dunque ogni estrema diligenza in fare uncartone bellissimo, vi fece dentro con bel capriccio quando Pietro ed Andre chiamati da Cristo lasciano le reti per seguirlo, e di pescatori di pesci divenire pescatori d'uomini. Il quale cartone, che riuscì il più bello che mai avesse fatto Giulio, fu poi messo in opera da Fermo Guisoni, pittore e creato di Giulio, oggi eccellente maestro.

Essendo, non molto dopo, i soprastanti della fabbrica di San Petronio di Bologna desiderosi di dar principio alla facciata dinanzi di quella chiesa, con grandissima fatica vi condussono Giulio, in compagnia d'uno architetto milanese, chiamato Tofano Lombardino, uomo allora molto stimato in Lombardia per molte fabbriche che si vedevano di sua mano.

Costoro, dunque, avendo fatti più disegni, ed essendosi queli di Baldassarere Peruzzi senese perduti, fu sì bello e bene ordinato uno che fra gli altri ne fece Giulio, che meritò riceverne da quel popolo lode grandissima, e con liberalissimi doni esser riconosciuto nel suo ritorarsene a Mantova.

Intanto, essendo di que' giorni morto Antonio Sangallo in Roma, e rimasi perciò in non piccolo travaglio i deputati della fabbrica di San Piero, non sapendo essi a cui voltarsi per dargli carico di dovere con l'ordine cominciato condurre sì gran fabbrica a fine, pensarono, niuno potere esser più atto a ciò che Giulio Romano, del quale sapevano tutti quanta l'eccellenza fusse ed il valore.

E così, avisando che dovesse tal carico accettare più che volentieri, per rimpatriarsi onoratamente e con grossa provisione, lo feciono tentare per mezzo d'alcuni amici suoi, ma in vano; perocchè, sebbene di bonissima voglia sarebbe andato, due cose lo ritennero: il cardinale, che per niun modo volle che si partissi; e la moglie con gli amici e parenti, che per tutte le vie lo sconfortarono.

Ma non avrebbe per avventura potuto in lui niuna di queste cose, se non si fosse in quel tempo trovato non molto ben sano: perchè considerando egli di quanto onore e utile sarebbe potuto essere a sè ed a' suoi figliuoli accetar sì onorato partito, era del tutto volto, quando cominciò a ire peggiorando del male, a voler fare ogni sforzo che il ciò fare non gli fusse dal cardinale impedito.

Ma perchè era di sopra stabilito che non andasse più a Roma, e che quello fusse l'ultimo termine della sua vita, fra il dispiacere ed il male si morì in pochi giorni in Mantova; la quale poteva pur concedergli che, come aveva abbellita lei, così ornasse ed onorasse la sua patria Roma.

Morì Giulio d'anni 54, lasciando un solo figliuol maschio, al quale, per la memoria che teneva del suo maestro, aveva posto nome Raffaello: il qual giovinetto avendo a fatica appreso i primi principj dell'arte, con speranza di dovere riuscir valent'uomo, si morì anch'egli non dopo molti anni, insieme con sua madre moglie di Giulio; onde non rimase di lui altri che uma figliuola chiamata Virginia, che ancor vive in Mantova maritata a Ercole Malatesta.

A Giulio, il quale infinitamente dolse a chiunque lo conobbe, fu dato sepoltura in San Barnaba con proposito di fargli qualche onorata memoria; ma i

figliuoli e la moglie, mandando la cosa d'oggi in domani, sono anch'eglino per lo più mancati senza farne altro.

E pure è stato un peccato che di quell'uomo, che tanto onorò quella città, non è stato chi n'abbia tenuto conto nessuno, salvo coloro che se ne servivano, i quali se ne sono spesso ricordati ne' bisogni loro. Ma la propria virtù sua che tanto l'onorò in vita, gli ha fatto, mediante l'opere sue, eterna sepoltura doppo la morte, che nè il tempo nè gli anni consumeranno.

Fu Giulio di statura nè grande nè piccolo, più presto compresso che leggeri di carne, di pel nero, di bella faccia, con occhio nero, ed allegro, amorevolissimo, costumato in tutte le sue azioni, parco nel mangiare, e vago nel vestire e vivere onoratamente.

Ebbe discepoli assai; ma i migliori furono Gian dal Lione, Raffaello dal Colle, borghese, Benedetto Pagni da Pescia, Figurino da Faenza, Rinaldo e Giovan Batista mantovani, e Fermo Guisoni che si sta in Mantova e gli fa onore, essendo pittore eccellente; siccome ha fatto ancora Benedetto, il quale ha molte cose lavorato in Pescia sua patria, e nel duomo di Pisa una tavola che è nell'Opera, e parimente un quadro di Nostra Donna con bella e gentile poesia, avendo in quello fatta una Fiorenza che le presenta le dignità di casa Medici: il qual quadro è oggi appresso il signor Mondragone spagnuolo, favoritissimo dell'illustrissimo signor principe di Fiorenza.

Morì Giulio l'anno 1546, il giorno di tutti i Santi; e sopra la sua sepoltura fu posto questo epitaffio:

Romanus moriens secum tres Julius arteis
Abstulit (haud mirum), quatror unus erat.

VIDA DE GIULIO ROMANO
TRADUÇÃO PARA O PORTUGUÊS

VIDA DE GIULIO ROMANO[1] – PINTOR[2]

Entre os infinitos[3] discípulos[4] de Rafael de Urbino, dos quais a maior parte tornou-se valorosa, nenhum[5] o imitou melhor em seu estilo[6], invenção e desenho[7] do que Giulio Romano[8]; nenhum foi mais fundamentado[9], audaz, seguro, inventivo[10], vário[11], prolífico e universal[12]. Foi ainda dulcíssimo na conversação, alegre, afável, gracioso e de ótimos costumes[13]: razões pelas quais Rafael o amou como não teria amado um filho[14], empregando-o nas obras mais importantes[15], especialmente nas *logge*[16] de Leão Décimo[17]. Porque, tendo Rafael feito os desenhos da arquitetura, dos ornamentos e das cenas[18], deixou a Giulio a execução [19] de muitas daquelas pinturas[20], entre as quais[21] a da criação de Adão e Eva[22], a dos animais[23], a fabricação da Arca de Noé[24], o sacrifício[25] e muitas outras que se reconhecem pelo estilo[26], como aquela em que a filha do faraó, com suas damas, encontra Moisés no caixote lançado ao rio pelos hebreus; obra maravilhosa pela paisagem muito bem feita[27].

Também ajudou Rafael a colorir muitas coisas no quarto da torre Borgia[28], onde está o Incêndio do Borgo[29], particularmente o embasamento em cor bronze[30], a condessa Matilda[31], o rei Pepino[32], Carlos Magno[33], Godofredo de Bulhões, rei de Jerusalém[34], e outros benfeitores da igreja[35], todas boníssimas figuras. Parte dessa história foi publicada em gravura não faz muito tempo, tirada de um desenho do próprio Giulio. Este trabalhou ainda a maioria[36] das cenas afrescadas na *loggia*[37] de Agostino Chigi[38]. Colaborou na execução de um belíssimo quadro de Santa Isabel[39], a óleo, que foi mandado ao Rei Francisco da França[40] junto com uma Santa Margarida[41] que ele executou quase inteiramente com desenho do mestre. Rafael enviou ao mesmo rei um retrato da vice-rainha de Nápoles[42] no qual não fez nada além de representar a cabeça do natural, e o restante terminou Giulio[43]. Essas obras, que muito agradaram[44] àquele rei, ainda estão na França, na capela real[45] de Fontainebleau.

Assim, trabalhando com Rafael, Giulio aprendeu as coisas mais difíceis da arte, ensinadas com incrível afeto. E não levou muito para aprender a representar muito bem em perspectiva[46], medir os edifícios[47] e traçar[48] plantas. Às vezes, Rafael esboçava suas idéias[49] e deixava a Giulio sua representação ampliada e mensurada, para servir-se delas nas coisas da arquitetura[50]. Giulio, deleitando-se com esse trabalho, aplicou-se e excercitou-se de tal modo[51] que se tornou excelente mestre.

À morte de Rafael[52], Giulio e Giovanfrancesco, dito o Fattore[53], foram feitos seus herdeiros[54] e, ficando com o encargo de terminar as obras começadas pelo mestre[55], concluíram[56] honradamente a maior parte com perfeição[57].

A seguir, tendo o cardeal Giulio de' Medici, futuro Clemente Sétimo[58], adquirido uma localidade[59] em Roma, na vertente do Monte Mario[60], onde além de uma bela vista havia nascentes de água, alguma boscagem na orla e uma bela planície que corria ao longo do Tibre até a Ponte Molle[61], ladeada de prados que se

estendiam quase até a porta de São Pedro, planejou[62] construir no topo, sobre uma campina, um palácio com todo o conforto e comodidade de quartos, galerias, jardins, fontes, bosques e o que de mais belo e melhor se pudesse desejar[63]; e deu o encargo inteiramente a Giulio[64], que o tomou prontamente e, tendo começado[65], terminou aquele palácio, que então se chamou vinha[66] dos Medici e hoje Madama[67], com a perfeição da qual se falará abaixo.

Ajustando-se então às características do lugar e à vontade do Cardeal, fez a fachada da frente em forma de semicírculo, como um teatro, com uma divisão de nichos e janelas de ordem jônica[68] tão elogiada, que muitos crêem que tenha feito Rafael o primeiro esboço[69] e que depois a obra tenha sido continuada e concluída por Giulio[70]. Este fez ali muitas pinturas[71], nos quartos e em outros lugares[72] e, particularmente, passado o primeiro vestíbulo da entrada, em uma galeria belíssima[73], ornada de nichos grandes e pequenos[74] ao seu redor, nos quais há grande quantidade de estátuas antigas[75]: entre outras, havia um Júpiter[76], coisa rara, que depois foi enviado pelos Farneses ao rei Francisco da França junto com muitas outras estátuas belíssimas[77]. Além desses nichos, é a dita galeria trabalhada em estuque[78] e inteiramente pintada, paredes e abóbadas, com muitas grotescas[79] da mão de Giovanni da Udine[80].

Na extremidade dessa galeria, Giulio fez um Polifemo grandíssimo, com infinito número de crianças e satirozinhos que brincam ao seu redor[81], o que lhe trouxe muito louvor, assim como trouxeram ainda todas as obras e desenhos que fez[82] para aquele lugar, o qual adornou de viveiros de peixes, pavimentos, fontes rústicas[83], bosques e outras coisas similares[84], todas belíssimas, feitas com bela ordenação[85] e juízo.

É bem verdade que, sobrevindo a morte de Leão[86], não foi de outro modo continuada essa obra; porque, criado novo pontífice, Adriano[87], e tendo retornado a Florença o cardeal dos Medicis[88], ficaram para trás, junto com essa, todas as obras públicas começadas pelo seu antecessor[89].

Giulio e Giovanfrancesco, entretanto, terminaram muitas coisas de Rafael que haviam permanecido incompletas[90] e preparavam-se para realizar parte dos cartões que ele fizera[91] para as pinturas[92]da sala grande do palácio[93], na qual começara a pintar quatro histórias do imperador Constantino e havia, quando morreu, coberto uma parede com um preparado para se trabalhar a óleo[94], quando perceberam que Adriano nem pintura, escultura ou outra coisa boa apreciava[95] e não cuidou que fosse terminada[96]. Portanto, desesperados Giulio e Giovanfrancesco e, junto com eles, Perino del Vaga[97], Giovanni da Udine, Bastiano Veneziano[98] e outros artistas excelentes estiveram prestes (vivendo Adriano) a morrer de fome[99].

Mas, como quis Deus (enquanto a corte, afeita às grandezas de Leão, esmorecera completamente, e todos os melhores artistas iam pensando onde se abrigar, não vendo mais qualquer talento ser valorizado), morreu Adriano[100], e foi feito sumo pontífice Giulio, cardeal dos Medicis, que foi chamado Clemente Sétimo,[101] com o qual ressuscitaram em um dia, juntamente com outras virtudes, todas as artes do desenho[102]. E Giulio e Giovanfrancesco, logo que tiveram ordem

do papa, colocaram-se a acabar[103], alegres, a chamada Sala de Constantino, e desmancharam toda a parede coberta com o preparado para ser trabalhada a óleo[104], porém deixando ali, como estavam, duas figuras que eles tinham anteriormente pintado a óleo e que servem de ornamento ao redor de alguns papas[105]: uma Justiça[106] e outra figura similar[107].

A divisão dessa sala, porque era baixa, fora desenhada com muito juízo por Rafael[108], que havia colocado nos cantos, acima de todas as portas[109], alguns nichos grandes, com ornamentação de *putti*[110] que seguravam diversos emblemas de Leão: lírios, diamantes, penas e outras insígnias da casa Medici[111]. E dentro dos nichos sentavam-se alguns papas em hábito pontifical[112], com uma sombra para cada um dentro do nicho. E ao redor dos tais papas havia *putti*, como anjinhos, que seguravam livros e outras coisas apropriadas nas mãos.

Cada papa tinha nas laterais duas Virtudes, colocando-o no meio, de acordo com o que mais havia merecido. E como Pedro Apóstolo[113] tinha de um lado a Religião, do outro a Caridade ou a Piedade[114], assim todos os outros tinham virtudes semelhantes. E os ditos papas eram Dâmaso Primeiro, Alexandre Primeiro, Leão Terceiro, Gregório, Silvestre e alguns outros[115], os quais foram todos muito bem arranjados e pintados por Giulio, que nesta obra em afresco fez os melhores, porque se sabe que ali se esforçou[116] e colocou diligência, como se pode ver em um desenho de um São Silvestre[117] que foi por ele mesmo muito bem concebido e tem talvez muito mais graça do que a pintura[118], embora se possa afirmar que Giulio exprimisse sempre melhor seus conceitos nos desenhos do que ao trabalhar as pinturas, vendo-se neles mais vivacidade, vigor e intensidade. E isso podia talvez acontecer porque um desenho ele fazia em uma hora, totalmente vigoroso e entusiasmado no trabalho[119], enquanto nas pinturas consumia meses e anos, de modo que, chegando-lhe o fastio e faltando aquele vivo e ardente amor que se tem quando se começa alguma coisa, não é surpresa se não lhes dava a completa perfeição que se vê em seus desenhos.

Mas, voltando às cenas, em uma das paredes Giulio pintou um discurso que Constantino faz aos soldados[120], onde no ar aparece o símbolo da cruz em um resplendor com alguns *putti* e letras que dizem: *in hoc signo vinces*; e um anão[121], colocando um elmo na cabeça, aos pés de Constantino, é feito com muita arte.

Depois, na parede maior, há uma batalha de cavalos[122], feita ao lado da Ponte Molle[123], onde Constantino derrotou Maxêncio[124]. Essa obra, pelos feridos e mortos que nela se vêem e pelas diversas e insólitas posturas dos peões e cavaleiros que combatem agrupados, feitos vigorosamente, é elogiadíssima, além de que existem ali muitos retratos do natural[125]. E se essa cena não fosse excessivamente pintada e tomada por tons negros[126], dos quais Giulio sempre se deleitou em seus coloridos, seria completamente perfeita; mas isso lhe tira muita graça e beleza.

Na mesma cena, fez toda a paisagem de Monte Mario e, no rio Tibre, Maxêncio, que, sobre um cavalo, assustador e altivo, submerge. Em suma, Giulio portou-se tão bem nessa obra, que foi grande luz para quem fez batalhas similares depois dele[127]. E Giulio aprendeu muito das colunas antigas de Trajano e Antonino,

em Roma, valendo-se delas muito para as roupas dos soldados, para as armaduras, insígnias, bastiões, paliçadas, aríetes e para todas as outras coisas da guerra que estão pintadas por aquela sala. E sob essas cenas pintou ao redor, em cor bronze, muitas coisas belas e louváveis.

Na outra parede, fez o papa São Silvestre batizando Constantino[128], representando o próprio banho, que está hoje em San Giovanni in Laterano[129], feito por aquele imperador, e ali retratou o papa Clemente do natural no São Silvestre que batiza, com alguns assistentes paramentados e muita gente. E entre muitos amigos do papa que ali retratou similarmente do natural, retratou o Cavalierino, que então governava Sua Santidade: senhor Niccolò Vespucci, cavaleiro de Rodes[130]. E na parte de baixo dessa parede, no embasamento, fez, em figuras imitando bronze, Constantino, que faz edificar a igreja de São Pedro, em Roma, aludindo ao papa Clemente, e nessas figuras retratou Bramante[131], arquiteto, e Giuliano Leno[132] com o desenho da planta da citada igreja na mão, que é muito bela cena[133].

Na quarta parede, sobre a lareira da sala, ele representou em perspectiva a igreja de São Pedro com a residência atual do papa, e este cantando a Missa pontifical com a ordem dos cardeais e outros prelados de toda a corte, a capela dos cantores e músicos, e o papa assente, representado como São Silvestre, tendo Constantino ajoelhado a seus pés[134], o qual lhe apresenta uma Roma feita de ouro como aquelas que estão nas medalhas antigas, querendo com isso mostrar o dote que o próprio Constantino fez à Igreja Romana.

Nessa cena, Giulio fez muitas mulheres ajoelhadas, belíssimas, assistindo à cerimônia, e um pobre pedindo esmola, um menino brincando sobre um cão[135], e os lanceiros da guarda papal que afastam e mantêm a distância o povo, como é costume. Entre os muitos retratados nessa obra, ali se vê do natural o próprio Giulio[136], pintor, o conde Baldassaree Castiglione[137], criador d'O Cortesão[138] e amicíssimo seu[139], o Pontano[140], o Marullo[141] e muitos outros literatos e cortesãos.

Ao redor das janelas e entre elas, Giulio pintou muitas insígnias e fantasias poéticas belas e caprichosas, donde cada coisa agradou tanto o papa, que este o recompensou amplamente por tais trabalhos[142].

Enquanto essa sala era pintada, não podendo satisfazer em parte nem aos amigos, Giulio e Giovanfrancesco fizeram[143] em um painel uma ascensão de Nossa Senhora belíssima[144], a qual foi enviada a Perugia e colocada no monastério das monjas de Monteluce. E depois, Giulio, recolhido a sós[145], fez em um quadro uma Nossa Senhora com uma gata[146], tão natural que parecia vivíssima[147]; donde foi aquele quadro chamado o quadro da gata. Em outro quadro grande, fez um Cristo espancado na coluna[148], que foi colocado sobre o altar da igreja de Santa Prassede[149], em Roma.

Após não muito tempo, o senhor Giovanmatteo Giberti[150], que depois foi bispo de Verona e então era datário[151] do papa Clemente, incumbiu Giulio, seu amigo muito próximo[152], do projeto de algumas salas que foram construídas com tijolos perto da porta do palácio do papa, fronteando a praça de São Pedro, onde

soam as trombetas[153] quando os cardeais vão a consistório[154], e com uma subida de degraus tão cômodos que se podem galgar a cavalo e a pé.

Para o mesmo senhor Giovanmatteo, fez em um painel um Apedrejamento de Santo Estevão que enviou para um benefício[155] seu em Gênova, dedicado ao santo[156]. Em tal painel, que é, pela invenção, graça e composição[157], belíssimo, vê-se, enquanto os judeus apedrejam Santo Estevão, o jovem Saulo sentar-se sobre as vestes daquele[158].

Enfim, Giulio nunca fez obra mais bela do que essa, pelas vigorosas posturas dos apedrejadores e pela bem expressa paciência de Estevão[159], que parece verdadeiramente ver sentar-se Jesus Cristo à direita do Pai em um céu pintado divinamente. Essa obra foi dada pelo senhor Giovan Matteo aos monges de Monte Oliveto juntamente com o benefício, que converteram em um monastério[160].

Fez o próprio Giulio a Jacopo Fugger, alemão[161], para uma capela que está em Santa Maria dell'Anima[162], em Roma, um belíssimo painel a óleo[163] no qual estão Nossa Senhora, Sant'Anna[164], São José, São Tiago, São João menino ajoelhado e São Marcos Evangelista com um leão[165] aos pés, o qual, estando deitado com um livro, tem a pelagem que se modifica conforme sua posição, o que foi difícil e bela tarefa, além de que o mesmo leão tem curtas asas[166] sobre os ombros, com penas tão plumosas e macias, que parece quase inacreditável que a mão de um artista possa imitar tanto a natureza[167].

Ali fez, além disso, um edifício circular como um teatro[168], com algumas estátuas tão belas e bem arranjadas, que não se pode ver melhor. E, entre elas, há uma mulher que, fiando, observa uma galinha e alguns pintinhos, e não pode ser coisa mais natural[169]. E acima da Nossa Senhora estão alguns *putti*, muito bem feitos[170] e graciosos, que sustentam um cortinado. E se também esse painel não tivesse sido tão carregado de cores escuras, donde se tornou escuríssimo, certamente teria sido muito melhor[171]. Mas esse preto, ainda que envernizado, faz com que a maior parte dos trabalhos se perca ou apague, pois faz perder a qualidade, pela sequidão[172] dada seja pelo marfim queimado, pelo carvão, pelo negro de fumo ou pelo papel queimado[173] de sua composição.

Entre os muitos discípulos que teve Giulio[174] quando trabalhou essas coisas, os quais foram Bartolomeo da Castiglione[175], Tommaso Paperello cortonense[176], Benedetto Pagni da Pescia[177], aqueles dos quais ele mais familiarmente se servia eram Giovanni da Lione[178] e Raffaello dal Colle del Borgo San Sepolcro[179], um e outro na sala de Constantino[180] e, nas outras obras, das quais já se tratou, ajudaram a trabalhar muitas coisas[181]; donde não quero omitir que, sendo eles muito habilidosos ao pintar e tendo bem observado o estilo de Giulio ao realizar as coisas que este lhes desenhava, coloriram com seu desenho, próximo à velha Casa da Moeda, em Banchi[182], um brasão do papa Clemente Sétimo ladeado por duas hermas; isto é, cada um deles coloriu uma metade[183]. E o dito Raffaello, não muito depois, com o desenho de um cartão de Giulio, pintou em afresco, num semicírculo da parte interna da porta do palácio do cardeal Della Valle, uma Nossa Senhora que cobre

com um pano o Menino adormecido, e de um lado está Santo André apóstolo e, do outro, São Nicolau; obra que foi considerada, com verdade, pintura excelente[184].

Giulio, entrementes, sendo muito próximo do senhor Baldassare Turini da Pescia[185], tendo feito o desenho e modelo, construiu para ele, sobre o Monte Janículo, onde há vinhas de belíssima vista[186], um palácio com tanta graça e conforto, por todas as comodidades desejáveis em semelhante lugar, que mais não se pode dizer[187]. E, além disso, foram os aposentos não somente adornados de estuque[188], mas também de pintura[189], tendo ele próprio pintado ali algumas histórias de Numa Pompílio[190], que teve naquele lugar o seu sepulcro. Na sala de banhos desse palácio, Giulio pintou, com a ajuda de seus jovens colaboradores, algumas histórias de Vênus e Amor, e de Apolo e Jacinto[191], todas colocadas em gravura[192].

E, tendo se separado completamente de Giovanfrancesco, fez em Roma diversas obras de arquitetura[193], como o projeto da casa dos Alberini, em Banchi[194], ainda que alguns acreditem que aquela ordem viesse de Rafael; e igualmente um palácio, que hoje se vê na praça da Alfândega[195] de Roma[196], que, por ser de bela ordem, foi colocado em gravura[197]. E para si fez em uma esquina do Macello de' Corbi[198], onde estava sua casa, na qual ele nascera, um belo seguimento de janelas que, por pouco que seja, é muito gracioso[199].

Depois da morte de Rafael, sendo Giulio considerado o melhor artista da Itália por suas ótimas qualidades[200], o conde Baldassare Castiglione, que então era em Roma o embaixador de Federico Gonzaga[201], marquês de Mântua, e amicíssimo de Giulio, como se disse, tendo sido mandado pelo marquês, seu senhor, que lhe enviasse um arquiteto do qual se servir nas necessidades de seu palácio e da cidade, e porque o marquês particularmente estimasse muito Giulio, tanto se empenhou com súplicas e promessas[202], que Giulio disse que iria, desde que fosse com a licença do papa Clemente[203].

Tal licença obtida, ao partir para Mântua, enviado pelo papa ao imperador, o conde levou Giulio consigo[204]; e, ao chegar[205], apresentou-o[206] ao marquês, que, depois de muitas gentilezas, deu-lhe uma casa distintamente guarnecida[207] e ordenou provisões e estipêndio[208] para ele, para Benedetto Pagni, seu criado[209], e para um outro jovem que o servia. E, o que é mais, enviou-lhe o marquês muitas varas[210] de veludo e cetim, tecidos refinados e encorpados para vestir-se[211]. E depois, sabendo que não tinha cavalgadura, fez vir um cavalo favorito seu, chamado Luggieri, e lho deu. E com Giulio montado sobre ele, foram para fora da porta de San Sebastiano[212], distante um tiro de seteira[213], onde Sua Excelência tinha um terreno e alguns estábulos, chamado o T[214], em meio a uma pradaria, onde mantinha sua criação de cavalos e éguas[215]. E ao chegar ali, disse o marquês que teria desejado, sem desmanchar a muralha antiga, adaptar um pouco do terreno, de modo que pudesse ir para lá de vez em quando descansar[216] e ficar para almoçar ou para a ceia.

Giulio, uma vez ouvida a vontade do marquês e levantada a planta do local, colocou mãos à obra. E servindo-se das paredes velhas, fez em uma parte maior a primeira sala, que se vê hoje ao entrar, no centro da seqüência de cômodos[217]. E porque o lugar não tem pedras naturais nem pedreiras que permitam fazer blocos de

cantaria e pedras cinzeladas, como se usa nas muralhas por quem pode fazê-lo, serviu-se de tijolos e de cerâmica, trabalhando-os depois com estuque. E com essa matéria fez colunas, bases, capitéis, cornijas, portas, janelas e outros trabalhos[218] com belíssimas proporções. E com novo e extravagante estilo fez os ornamentos das abóbadas, com divisões internas belíssimas e com nichos ricamente ornamentados, o que foi razão para que, de um princípio humilde, se resolvesse o marquês a fazer depois aquele edifício inteiro como um grande palácio[219]. Porque Giulio, tendo feito um belíssimo modelo de obra rústica[220] por fora e dentro, no pátio interno, agradou tanto àquele senhor que, tendo sido ordenada boa provisão de dinheiro e por Giulio dirigidos muitos mestres[221], a obra foi rapidamente concluída[222].

Tal é a forma desse palácio[223]: o edifício é quadrado[224] e tem no centro um pátio aberto[225], como um prado ou uma praça, no qual desembocam em cruz quatro entradas[226]. A primeira delas, em primeira vista, atravessa uma grandíssima galeria que, por meio de outra,[227] desemboca no jardim[228]. Duas outras entradas levam a diversos apartamentos, e estas são ornadas com estuques e pinturas[229]. E na sala, a que é introduzida pela primeira entrada[230], é pintada em afresco a abóbada feita em várias divisões[231]. Nas paredes, estão retratados do natural, com seus nomes, os cavalos mais belos e favoritos da criação do marquês[232] e, junto com eles, os cães[233], feitos da mesma pelagem e manchas, todos desenhados por Giulio e coloridos a fresco por Benedetto Pagni e Rinaldo Mantovano[234], pintores e seus criados, e, em verdade, tão bem no figurar o real que parecem vivos.[235]

Dessa sala, caminha-se para outra, no canto do palácio[236], que tem a abóbada feita com belíssima divisão de estuques e variadas cornijas tocadas de ouro em alguns lugares[237]. E estas formam quatro octógonos[238] que levam a um quadrado no ponto mais alto, onde Cupido desposa Psiquê[239] diante de Júpiter (ofuscado por uma luz celeste) e de todos os deuses. De tal história[240], não é possível ver coisa feita com mais graça e desenho, porque Giulio escorçou tão bem aquelas figuras de baixo para cima[241], que algumas delas, dificilmente maiores que uma braça[242], mostram-se, vistas do chão, com três braças de altura[243]. Na realidade, são feitas com admiráveis arte e engenho, tendo Giulio sabido fazer de modo que, além de parecerem vivas (de tanto relevo que têm), enganam com agradável visão o olho humano[244].

Depois, nos octógonos estão todas as primeiras histórias de Psiquê, das adversidades que lhe aconteceram por causa do desprezo de Vênus, realizadas com a mesma beleza e perfeição[245]. E nos ângulos estão muitos Amores[246], como também nas janelas[247], produzindo efeitos variados de acordo com os espaçamentos. Essa abóbada é toda colorida a óleo, pelas mãos de Benedetto e Rinaldo, supracitados[248].

Portanto, o restante da história de Psiquê está nas paredes de baixo, que são as maiores[249]. Numa, em afresco, Psiquê está no banho[250] e os Amores a lavam e enxugam com belíssimos gestos. Em outra parte, enquanto se prepara o banquete oferecido por Mercúrio, Psiquê se lava, as Bacantes tocam, as Graças espargem flores[251] sobre a mesa com belíssima maneira. Sileno, com seu burro, é sustentado por sátiros. Sentado sobre uma cabra que tem dois meninos sugando-lhe as tetas[252],

ele está em companhia de Baco, que tem dois tigres aos pés e apóia um braço num guarda-louça ladeado por um camelo e um elefante.

Esse guarda-louça, semicircular como um tonel, é recoberto de festões de verduras e flores, e repleto de videiras carregadas de cachos de uva e de pâmpanos. Sob os festões, há três fileiras de vasos bizarros, bacias, jarros, xícaras, taças e outras coisas de formas variadas e fantásticas, tão brilhantes, que parecem prata e ouro verdadeiros, e tão bem imitados com uma simples tinta amarela, que mostram o engenho, a virtude e a arte de Giulio[253], que aqui mostrou-se vário, rico e copioso[254] de invenção e de artifício.

Pouco adiante, vê-se Psiquê, que, rodeada por muitas mulheres que a servem e presenteiam[255], vê, na distância, entre as colinas, despontar Febo com seu carro solar guiado por quatro cavalos[256]. Sobre as nuvens, Zéfiro, deitado e totalmente nu, sopra, por um chifre que tem na boca, suavíssimas aragens, que tornam aprazível e sereno o ar que envolve Psiquê.

Essas histórias foram recentemente gravadas com desenho de Battista Franco, veneziano, que as copiou exatamente[257] como foram pintadas, a partir dos cartões grandes de Giulio, por Benedetto da Pescia e por Rinaldo Mantovano, os quais realizaram todas essas cenas[258], exceto o Baco, o Sileno e os dois meninos que mamam na cabra. É verdade que a obra foi depois quase inteiramente retocada por Giulio[259], donde é como se tivesse sido toda feita por ele[260]. Tal método, que ele aprendeu com Rafael, seu preceptor, é muito útil para os jovens que nele se exercitam, porque se tornam, geralmente, excelentes mestres. E apesar de alguns se convencerem de ser mais do que quem os dirige, logo percebem que, por ter abandonado o guia antes de chegar ao fim ou por ter trabalhando sem desenho e sem ordem, perderam tempo e encontram-se como cegos em um mar de infinitos erros[261].

Mas, voltando aos aposentos do T, passa-se dessa sala de Psiquê a um outro aposento[262] todo decorado com frisos duplos de figuras em baixo-relevo trabalhadas em estuque[263], com desenho de Giulio, pelo jovem bolonhês Francesco Primaticcio[264] e por Giovan Battista Mantovano[265]. Nesses frisos está toda a ordem de soldados da Coluna Trajana[266], Roma, trabalhados com belo estilo.

No teto de uma antecâmera[267], é pintado a óleo o momento em que Ícaro, ensinado pelo pai, Dédalo, por querer voar alto demais, e tendo visto o signo de Câncer e o carro do Sol puxado por quatro cavalos em escorço próximo ao signo de Leão, perde as asas, sendo, pelo calor do sol, destruída a cera[268]. Depois, vê-se Ícaro, precipitando-se no ar, quase cair em cima do observador, todo pintado no rosto com cor de morte. Tal invenção foi tão bem pensada e realizada por Giulio, que parece real: vê-se o calor do sol, frigindo, queimar as asas do mísero jovem, o fogo aceso fazer fumaça, e quase se escuta o crepitar das penas que ardem, enquanto se vê esculpida a morte no rosto de Ícaro e, em Dédalo, a paixão e a dor vivíssima. No nosso Livro de desenhos de diversos pintores há o desenho autêntico dessa belíssima cena, de mão do próprio Giulio. No mesmo lugar[269], ele representou as histórias dos doze meses do ano com suas principais ocupações e artes [270]. Tal pintura não é menos caprichosa, e de bela e agradável invenção, feita com juízo e diligência.

Passada aquela grande galeria trabalhada com estuques, muitos brasões e vários outros ornamentos bizarros[271], chega-se a alguns aposentos cheios de fantasias tão variadas, que ofuscam o intelecto. Giulio, que era caprichosíssimo e engenhoso, para mostrar o quanto valia, em um canto do palácio[272] similar àquele da supracitada sala de Psiquê, planejou uma sala[273] cuja parede tivesse correspondência com a pintura, para enganar ao máximo quem a visse.

Aquele lado, que estava em lugar pantanoso, Giulio mandou alicerçar com fundações profundas e espessas, para que os quatro cantos externos fossem mais fortes[274]e pudessem suportar o grande aposento circular[275], de paredes muito grossas e abóbada dupla e redonda como um forno. Isso feito como a sala possuísse cantos, dispôs, em toda sua volta e em seus lugares, as portas, as janelas e a lareira de pedras rústicas, desparelhadas ao acaso, e de um modo meio desconjuntado e torto[276], que pareciam realmente pender para um lado e de fato desabar[277]. E edificado esse aposento[278], tão estranhamente, colocou-se a pintar nele a mais caprichosa invenção que se pudesse encontrar, Júpiter fulminando os gigantes[279].

E assim representado o céu, no mais alto da abóbada, fez o trono de Júpiter com sua águia, escorçando-o de baixo para cima e de frente, dentro de um templo circular sustentado por uma colunata jônica aberta e com o dossel centralizado acima do assento[280]: tudo colocado sobre as nuvens. Embaixo, fez Júpiter[281] irado, fulminando os soberbos gigantes, e, mais embaixo, Juno, que lhe ajuda. Ao redor, os ventos, com rostos estranhos, sopram na direção da terra, enquanto a deusa Ops[282] e seus leões voltam-se, ao terrível barulho dos raios. Assim também fazem os outros deuses e deusas, e sobretudo Vênus, ao lado de Marte, e Momo[283], que, com os braços abertos, parece duvidar que não desabe o céu, e, não obstante, está imóvel. As Graças estão cheias de temor, e as Horas[284], perto delas, do mesmo modo. Enfim, cada uma das divindades põe-se a fugir em seus carros. A Lua, Saturno e Jano vão em direção ao ponto mais claro das nuvens, para afastar-se daquela fúria e pavor horríveis. Netuno, com seus golfinhos, faz o mesmo e parece tentar parar sobre o tridente. Palas e as nove Musas estão olhando que coisa horrível é aquela. E Pan, abraçado a uma ninfa que treme de medo, parece querer salvá-la daquele incêndio e daqueles clarões de raios de que o céu está cheio. Apolo está sobre o carro solar, e algumas das Horas parecem querer deter o curso dos cavalos. Baco e Sileno, com sátiros e ninfas, demonstram grandíssimo medo. Vulcano, com seu pesado martelo sobre um ombro, olha na direção de Hércules, que fala daquele caso com Mercúrio, que está ao lado de Pomona, toda medrosa, como também está Vertuno e todos os outros deuses espalhados pelo céu, onde são tão bem expressos[285] os efeitos[286] do medo, tanto naqueles que ficam como naqueles que fogem, que não é possível, a não ser vendo, imaginar mais bela fantasia do que essa em pintura.

Nas partes inferiores, isto é, nas paredes retas sob o restante da abóbada, estão os gigantes. Alguns deles, embaixo de Júpiter, têm montanhas sobre si, e, às costas, grandíssimas pedras que suportam com os fortes ombros, para fazer altura e subida ao céu, quando se prepara sua ruína. Porque Júpiter fulminando, e todo o céu encolerizado contra eles, parece não somente espantar sua temerária ousadia,

derrubando os montes às suas costas, mas estar o mundo inteiro revirado e perto de seu momento derradeiro. E nesta parte Giulio fez Briareu[287] em uma caverna escura, quase coberto por pedaços de altíssimos montes, alguns gigantes completamente despedaçados e outros mortos sob as ruínas das montanhas. Por uma abertura no escuro de uma gruta, mostrando uma paisagem distante feita com bom juízo, vêem-se muitos gigantes fugirem, todos perseguidos pelos raios de Júpiter, para logo serem oprimidos pelos destroços dos montes, como os outros.

Em outra parte, Giulio representou outros gigantes, sobre os quais caem templos, colunas e pedaços de muralhas, fazendo desses soberbos um enorme massacre. E nesse lugar, entre as muralhas que desabam, estão a lareira[288] do aposento, que parece mostrar os gigantes ardendo quando ali se acende o fogo, e Plutão, com seu carro puxado por cavalos magros e acompanhado pelas Fúrias infernais, fugindo para o centro[289]. Assim, não se afastando Giulio, com essa invenção do fogo, do propósito da cena, faz da lareira ornamento belíssimo. Além disso, Giulio, nessa obra, para torná-la mais apavorante e terrível[290], fez com que os gigantes de enorme e estranha estatura (perseguidos de diversos modos pelos clarões e raios) caíssem por terra: uns na frente, outros atrás, um morto, outro ferido, um coberto por montes e por ruínas de edifícios. Então jamais alguém pense ver obra de pincel mais hórrida e medonha, e mais natural do que essa[291]. E quem entra naquela sala, vendo as janelas, as portas e outras coisas semelhantes torcer-se e prestes a desabar, e os montes e os edifícios cair, não pode deixar de temer que cada coisa lhe despenque sobre as costas, vendo sobretudo naquele céu todos os deuses irem fugindo, um aqui, outro ali[292]. O que é maravilhoso nessa obra é ver a pintura inteira não ter princípio nem fim, e toda unida e tão bem continuada no conjunto, sem limite ou entremeio de ornamento[293], que as coisas que estão próximas às construções parecem grandíssimas e aquelas que se afastam, onde estão as paisagens, vão-se perdendo no infinito. Então, a sala, que não tem mais de quinze braças de comprimento, parece um campo aberto, além de que, sendo o pavimento feito de pedras redondas e pequenas, rejuntadas em nervuras[294], e o início das paredes pintado para imitar as mesmas pedras, não aparece canto vivo[295], parecendo ampliar sobremaneira o local. E isso foi feito com muito juízo e bela arte por Giulio, a quem, por semelhantes invenções, devem muito os nossos artistas[296]. Aqui, tornou-se perfeito colorista o mencionado Rinaldo Mantovano, porque, trabalhando com os cartões de Giulio, concluiu toda essa sala e outros aposentos com perfeição. E se não tivesse sido levado do mundo tão jovem, teria continuado a honrar Giulio depois de sua morte[297].

Além desse palácio, no qual fez Giulio muitas coisas dignas de serem louvadas, as quais são omitidas[298], para evitar excessiva demora, ele reformou diversos aposentos do castelo ducal em Mântua[299], onde construiu duas escadas em caracol muito grandes[300] e apartamentos ricamente ornados de estuque [301]. Em uma sala, pintou toda a história e guerra troianas[302] e, em uma antecâmera[303], doze cenas a óleo[304], sob as cabeças dos doze imperadores que tinham sido pintadas antes por Ticiano Vecellio, consideradas raras[305].

Igualmente, em Marmirolo, lugar distante de Mântua cinco milhas, foram feitas, com ordem e desenho de Giulio, uma confortabilíssima construção e grandes pinturas, não menos belas que aquelas do castelo e do palácio do T[306].

Em Sant'Andrea de Mântua[307], na capela da senhora Isabella Boschetti[308], Giulio fez um quadro a óleo representando uma Nossa Senhora adorando o menino Jesus jacente, com José, o burro e o boi, próximos de um presépio, e São João Evangelista de um lado e São Longino do outro: figuras de tamanho natural[309]. Nas paredes dessa capela, Rinaldo pintou, com desenhos seus, duas cenas belíssimas[310]: uma Crucificação de Jesus Cristo, com os ladrões, alguns anjos no ar e, embaixo, os crucificadores, as Marias, muitos cavalos, com os quais se deleitou sempre, belíssimos à maravilha, e muitos soldados em várias posições[311]. Na outra cena, fez a descoberta do sangue de Cristo no tempo da condessa Matilda, obra belíssima[312].

Depois, Giulio fez para o duque Federico, de sua própria mão, um quadro de Nossa Senhora banhando o Menino Jesus, que está de pé dentro de uma bacia, enquanto São João joga fora a água de um vaso[313]. Ambas as figuras, de tamanho natural, são belíssimas. Na parte inferior, à distância, estão figuras pequenas de damas que vão visitá-la[314]. Tal quadro foi depois[315] doado pelo duque à senhora Isabella Boschetti. Mais tarde, Giulio fez o retrato desta senhora, e belíssimo, em um quadrinho de uma Natividade de Cristo[316], de altura de uma braça, que está hoje com o senhor Vespasiano Gonzaga[317], a quem Federico doou também outro quadro de mão de Giulio: neste, há um jovem e uma jovem abraçados, trocando carícias sobre uma cama, enquanto uma velha secretamente os observa atrás da porta[318]. Tais figuras, pouco menores que o natural, são muito graciosas. Na casa do mesmo senhor, há outro quadro excelente, também de mão de Giulio, representando um São Jerônimo belísismo[319]. Com o conde Nicola Maffei[320], há um quadro de um Alexandre Magno com uma Vitória na mão, de tamanho natural, reproduzido de uma medalha antiga, que é coisa muito bela[321].

Depois dessas obras, Giulio pintou a fresco sobre uma lareira, para seu amigo o senhor Girolamo, organista da Catedral de Mântua[322], um Vulcano que traz numa mão os foles e, na outra, com um par de tenazes, segura o ferro de uma flecha que fabrica. Enquanto isso, Vênus esfria em um vaso algumas já feitas e as coloca na aljava de Cupido[323]. Essa é uma das mais belas obras que Giulio já fez. E pouca outra coisa de sua mão se vê em afresco[324].

Em San Domenico, fez para o senhor Ludovico da Fermo[325], um painel com um Cristo morto, que José e Nicodemos preparam-se para colocar no sepulcro. Perto, estão a Mãe, as outras Marias e São João Evangelista[326]. Um quadrinho, no qual Giulio fez também um Cristo morto[327], está em Veneza, na casa de Tommaso da Empoli, florentino[328].

Enquanto trabalhava esta e outras pinturas, aconteceu que o senhor Giovanni de' Medici, tendo sido ferido por um mosquete, foi levado a Mântua, onde morreu[329]. O senhor Pietro Aretino[330], afeiçoadíssimo servidor daquele senhor e amicíssimo de Giulio[331], quis que Giulio, de sua mão, lhe fizesse a máscara mortuária. E, depois

de fazer um molde sobre o morto[332], fez-lhe o retrato[333], que permaneceu por muitos anos junto ao dito Aretino.

À vinda do imperador Carlos V a Mântua[334], Giulio, por ordem do duque, fez muitos e belíssimos aparatos de arcos, cenários em perspectiva para comédias e várias outras coisas em cujas invenções não tinha rival. Nunca foi mais inventivo nas mascaradas e ao fazer estravagantes roupas para as justas, festas e torneios como então se viu[335], com estupor e maravilha do imperador Carlos e de quantos ali compareceram.

Forneceu, além disso, para toda a cidade de Mântua, em diversos tempos, tantos desenhos de capelas, casas, jardins e fachadas[336], e tanto se deleitou em embelezá-la e ornamentá-la, tanto a transformou, que onde era antes colocada sobre o charco e cheia de água estagnada[337] em certos períodos, e quase inabitável[338], é hoje, por engenho seu, seca, sã e completamente bonita e agradável[339].

Enquanto Giulio servia àquele duque, rompendo um ano o Pó os seus diques, alagou de tal modo Mântua, que em certos lugares baixos da cidade a água elevou-se cerca de quatro braças de altura, de modo que por muito tempo ali estavam quase o ano inteiro as rãs. Por essa razão, pensando Giulio de que modo poder-se-ia a isso remediar, empenhou-se de tal maneira, que ela voltou a ser o que era. E para que outra vez não acontecesse o mesmo, fez com que as ruas, por ordem do duque, se erguessem tanto daquele lado, que, ultrapassada a altura das águas, as construções permaneceram acima. E porque daquela parte havia casebres pequenos e fracos, e de não muita importância, deu ordem que se reformassem em melhores termos, derrubando aqueles para elevar as ruas e reedificando-os acima, maiores e mais belos, para proveito e conveniência da cidade.

A tal coisa opondo-se muitos, dizendo ao duque que Giulio fazia dano grande demais, ele não quis ouvir ninguém. Antes fazendo de Giulio mestre das ruas[340], ordenou que não se pudesse construir naquela cidade sem sua ordem. Por tal coisa muitos se lamentando e alguns ameaçando Giulio, chegou isso aos ouvidos do duque, que usou palavras tais a favor daquele, que fez saber que o quanto se fizesse em seu prejuízo ou dano, consideraria feito a si próprio, e disso faria demonstração.

Amou tanto aquele duque a virtude de Giulio, que não sabia viver sem ele. E, por sua vez, Giulio teve para com aquele senhor tanta reverência, que mais não se pode imaginar. Donde nunca pediu para si ou para outros favor que não obtivesse. E julgava-se, quando morreu, pelas coisas obtidas daquele duque, ter de renda mais de mil ducados.[341]

Construiu Giulio para si uma casa em Mântua[342], em frente a São Barnabé[343], para a qual fez uma fachada externa fantástica, toda trabalhada em estuque colorido[344]. E dentro fê-la inteiramente pintar e trabalhar igualmente em estuque, adaptando ali muitas antigualhas trazidas de Roma, e obtidas pelo duque, ao qual deu muitas das suas.[345]

Desenhava tanto Giulio, para fora[346] e para Mântua, que é coisa inacreditável. Porque, como se disse, não se podia construir, sobretudo na cidade, palácio ou outras coisas de importância senão com desenhos dele.

Giulio reconstruiu sobre as antigas paredes a igreja de San Benedetto de Mântua, junto ao Pó[347], lugar grandíssimo e rico dos monges negros. Com seus desenhos foi embelezada toda a igreja de pinturas e painéis belíssimos[348]. E porque estavam em sumo apreço as coisas suas na Lombardia, quis Gian Matteo Giberti, bispo daquela cidade, que a tribuna da Catedral de Verona, como se disse alhures[349], fosse inteiramente pintada por Moro Veronese[350] com os desenhos de Giulio[351].

Ao duque de Ferrara[352], Giulio fez muitos desenhos para tapeçarias[353], que depois foram passados em seda e ouro pelo mestre Nicolò e por Giovan Batistta Rosso, flamengos[354], e editados em gravura por Giovan Batistta Mantovano, que gravou infinitas coisas desenhadas por Giulio, e particularmente, além de três desenhos de batalhas já gravados por outros, um médico colocando ventosas sobre os ombros de uma mulher[355]; uma Nossa Senhora a caminho do Egito, com José segurando o burro pelo cabresto e alguns anjos vergando uma tamareira para que o Cristo lhe colha os frutos[356]. Giovan Battista Mantovano também gravou, com desenho de Giulio, uma loba sobre o Tibre aleitando Remo e Rômulo[357], quatro cenas de Plutão, Júpiter e Netuno dividindo ao acaso o céu, a terra e o mar[358]; a cabra Alfea, segura por Melissa e alimentando Júpiter[359]e, em um papel grande, fez muitos homens em uma prisão, exasperados por diversos tormentos[360]. Foi ainda gravado, com invenção de Giulio, o discurso que fizeram Cipião e Aníbal às margens do rio para seu exército[361], a natividade de São João Batista[362], gravada por Sebastiano da Reggio, e muitas outras gravadas e editadas na Itália.

Em Flandres, igualmente, e na França foram editados infinitos desenhos de Giulio que, ainda que sejam belíssimos[363], não me vêm à memória, assim como nem todos os seus desenhos, tendo ele os feito, a modo de dizer, em massa. E basta que lhe foi tão fácil cada coisa da arte, e particularmente o desenhar[364], que não há lembrança de alguém que tenha feito mais que ele[365].

Giulio, que foi muito universal, soube analisar cada coisa, mas sobretudo as medalhas, nas quais gastou dinheiro demais e muito tempo para conhecer. E se bem foi empregado quase sempre em grandes coisas, não é, porém, que também não pusesse a mão às vezes em coisas mínimas[366], a serviço de seu senhor e de seus amigos: mal havia alguém aberto a boca para manifestar uma sua idéia, que ele já a havia entendido e desenhado.

Entre as muitas coisas raras que tinha em sua casa, havia, em uma tela de cambraia fina, o retrato de Albrecht Dürer de mão do próprio Albrecht, que o mandou, como alhures se disse, dar a Rafael de Urbino[367]. Tal retrato era coisa rara, porque, sendo colorido a guache com muita diligência e feito de aquarelas, o havia acabado Albrecht sem empregar alvaiade, e em lugar disso, serviu-se do branco da tela, dos fios da qual, sutilíssimos, havia feito tão bem os pêlos da barba, que era coisa em que não se podia crer nem fazer; e à luz transparecia de todo lado. Tal retrato, que a Giulio era caríssimo, mostrou-me ele próprio por milagre quando, vivendo ele, fui por necessidade a Mântua.

Morto o duque Federico[368], pelo qual, mais do que se pode crer, foi amado Giulio, sofreu tanto com isso, que teria partido de Mântua[369] se o cardeal, irmão do

duque, a quem tinha sido deixado o governo do Estado[370], por serem os filhos de Federico pequeníssimos, não o tivesse retido naquela cidade onde tinha esposa, filhos, casas, propriedades e todos os outros confortos que a abastado cavalheiro são exigidos. E isso fez o cardeal, além das ditas razões, para servir-se do conselho e da ajuda de Giulio em renovar e quase refazer toda a Catedral daquela cidade, que, uma vez iniciada, Giulio levou muito adiante com belíssima forma[371].

Nesta época, Giorgio Vasari, que era amicíssimo de Giulio, apesar de não se conhecerem senão de nome e por cartas, ao ir a Veneza, fez o caminho por Mântua para ver Giulio e suas obras[372]. E assim chegado àquela cidade, indo encontrar o amigo sem nunca terem se visto, encontrando-se um e outro, se reconheceram como se mil vezes tivessem estado juntos pessoalmente. Do que teve Giulio tanto contentamento e alegria, que por quatro dias não o deixou nunca, mostrando-lhe todas as obras suas e particularmente todas as plantas dos edifícios antigos de Roma, de Nápoles, de Pozzuoli, da Campânia e de todas as outras melhores antiguidades de que se têm memória, desenhadas em parte por ele e em parte por outros.

Depois, tendo aberto um grandíssimo armário, lhe mostrou as plantas de todos os edifícios que tinham sido feitos com seus desenhos e ordem, não somente em Mântua e em Roma, mas por toda a Lombardia, e tão belos, que eu, por mim, não creio que se possa ver nem mais novas, nem mais belas fantasias de construções, nem melhor arranjadas.

Perguntando depois o cardeal a Giorgio o que achava das obras de Giulio, respondeu-lhe (o próprio Giulio estando presente) que elas eram tais que em cada canto daquela cidade merecia que fosse colocada sua estátua, e que, por tê-la renovado[373], a metade daquele Estado não teria sido bastante para remunerar os trabalhos e as virtudes de Giulio. A que respondeu o cardeal ser Giulio mais senhor daquele Estado do que ele. E porque era Giulio amabilíssimo, e especialmente com os amigos, não há qualquer sinal de amor e de carinho que Giorgio não recebesse dele.

Vasari, tendo partido de Mântua para Veneza e, de lá, voltado a Roma naquela época justamente em que Michelangelo tinha descoberto na capela o seu "Juízo", mandou a Giulio, pelo senhor Nino Nini da Cortona, secretário do dito cardeal de Mântua, três desenhos dos sete pecados capitais representados no mencionado Juízo de Michelangelo que a Giulio foram extremamente caros, tanto por serem o que eram e também porque, tendo que fazer ao cardeal uma capela no palácio, isso foi para ele um despertar de ânimo para maiores coisas do que aquelas que tinha em mente.

Colocando, portanto, toda extrema diligência em fazer um cartão belíssimo, ali fez com bela fantasia quando Pedro e André, chamados por Cristo, abandonam as redes para segui-lo, e de pescadores de peixes transformam-se em pescadores de homens. Tal cartão, que resultou o mais belo que Giulio já havia feito[374], foi depois realizado por Fermo Guisoni, pintor e criado de Giulio, hoje excelente mestre.

Não muito depois, estando os superintendentes do canteiro de São Petrônio de Bolonha desejosos de dar início à fachada daquela igreja, com grandíssima labuta

levaram Giulio para lá[375] em companhia de um arquiteto milanês chamado Tofano Lombardino, homem então muito considerado na Lombardia pelas muitas construções que ali se via de sua mão[376].

Estes, portanto, tendo feito mais desenhos, e estando perdidos aqueles de Baldassarere Peruzzi, sienês, um, entre outros que Giulio fez, era tão belo e bem ordenado[377], que ele mereceu receber daquele povo grandíssimo louvor, e com generosíssimas homenagens ser reconhecido em seu retorno a Mântua.

No entanto, tendo morrido por aqueles dias Antonio Sangallo[378] em Roma, e permanecido por isso em não pequeno transtorno os encarregados do canteiro de São Pedro, não sabendo a quem se voltar para dar o encargo de conduzir ao fim, com a ordem começada, tão grande construção, pensaram ninguém poder ser mais apto a isso que Giulio Romano, do qual todos sabiam quanta excelência possuía e o valor.

E assim, aconselhando que devia tal encargo aceitar mais que prontamente, para repatriar-se honradamente e com volumoso salário, fizeram-no tentar por meio de alguns amigos seus. Mas em vão, pois, se bem que de boníssima vontade teria ido, duas coisas o detiveram: o cardeal, que de modo algum quis que partisse, e a esposa, os amigos e parentes, que por todos os meios o dissuadiram.

Mas porventura não teria sido impossibilitado por nenhuma dessas coisas, se não se encontrasse naquele tempo muito bem de saúde. Porque, considerando ele de quanta honra e proveito teria sido para si e para seus filhos aceitar tão honrado partido, estava inteiramente voltado, quando começou a ir piorando do mal, a querer fazer todo esforço para isso, não fosse pelo cardeal impedido.

Mas porque estava de antemão estabelecido que não fosse mais para Roma, e porque aquele era o fim de sua vida[379], entre o desgosto e o mal morreu em poucos dias em Mântua, que não podia permitir-lhe que, assim como a tinha embelezado, também adornasse e honrasse a sua pátria, Roma[380].

Giulio morreu com 54 anos, deixando um único filho homem, ao qual, pela memória que tinha de seu mestre, tinha posto o nome de Rafael[381]. Tal jovenzinho, tendo aprendido com labor os primeiros princípios da arte, na esperança de tornar-se distinto, morreu também ele, não muitos anos depois[382], junto com a mãe, esposa de Giulio[383]. Donde não restou dele senão uma filha[384] chamada Virgínia[385], que ainda vive em Mântua, casada com Ercole Malatesta.

A Giulio, o que infinitamente doeu a quem quer que o tenha conhecido, foi dada sepultura em San Barnabà[386], com a intenção de fazer-lhe depois uma honrada lembrança. Mas os filhos e a esposa, mandando a coisa de hoje para amanhã, também eles falharam sem fazer nada mais.

E também foi um pecado que daquele homem, que tanto honrou aquela cidade, não houve quem tenha se lembrado[387], salvo aqueles que dele se serviam, os quais sempre se recordaram dele em suas necessidades. Mas sua própria virtude, que tanto o honrou em vida, fez-lhe, mediante suas obras, eterna sepultura após a morte, que nem o tempo, nem os anos consumirão.

Giulio era, de estatura, nem grande nem pequeno; mais pesado que leve de carne, moreno de pele, de belo rosto, com olho preto e vivaz, amabilíssimo, educado

em todas as suas ações, moderado no comer e gracioso no vestir e viver honradamente[388].

Teve discípulos demais, mas os melhores foram Gian dal Lione, Raffaello dal Colle, borguese, Benedetto Pagni da Pescia, Figurino da Faenza[389], Rinaldo[390] e Giovan Batista, mantuanos, e Fermo Guisoni, que está em Mântua e lhe faz honra, sendo pintor excelente[391]; assim como fez ainda Benedetto[392], que trabalhou muitas coisas em Pescia, sua pátria, e, no Duomo de Pisa, fez um painel que está na Obra[393] e, igualmente, um quadro de Nossa Senhora com bela e delicada poesia, nele tendo feito uma Florença que lhe apresenta as dignidades da casa Medici[394]. Tal quadro está hoje com o senhor Mondragone[395], espanhol, favoritíssimo do ilustríssimo senhor príncipe de Florença[396].

Giulio morreu no ano de 1456, no dia de Todos os Santos. E sobre a sua sepultura[397] foi colocado este epitáfio:

Romanus moriens secum tres Julius arteis
Abstulit (haud mirum), quatror unus erat.

COMENTÁRIO

---

1 Giulio Romano

Começamos a anotação da *Vida* de Giulio com informações que Vasari descarta, mas comumente fornece em outras *Vite*. Trata-se de dados sobre a ascendência de seus biografados. Que Vasari, que foi contemporâneo de Giulio e o conhecera pessoalmente, não tenha inserido essa referência, parece-nos deliberado, e provavelmente o tenha feito com o intuito de ressaltar a 'paternidade' rafaelesca. O mesmo acontece na *Vida* de Giovanfrancesco Penni, que, junto de Giulio, é também herdeiro de Rafael.

'Giulio Romano' nasce Giulio di Pietro Pippi de' Giannuzzi, filho do "*nobilis vir*" Pietro Pippi de' Gianuzzi (*Ianutiis*) **/doc. a, d, e, h-k/**, comerciante. De sua mãe, não sabemos as referências, nem mesmo o nome. Comumente, Giulio vem citado como filho de Graziosa Antonii **[/cf. doc. e; doc. m/]**, tomada em casamento por Pietro Pippi apenas no ano de 1508 **/doc. b/**, quando Giulio deveria estar entre 10 e 16 anos de idade. Frommel [1989, p. 296] nos diz que Graziosa era, de fato, a terceira esposa de Pietro, o que parece concordar com o que se lê em seu testamento **/doc. e/.**, onde uma segunda esposa, Antonina, mãe de Domenico, é citada. O testamento, datado de 3 de fevereiro de 1521, cita, além de Giulio, outros cinco filhos: Francesco, Domenico, Girolama, Laura e Silvia /e **doc. k/**. Deduz-se que Giulio fosse o filho mais velho, uma vez que o testamento previa, após a morte do pai, que os cinco irmãos ficassem sob seus cuidados. Ainda de acordo com Frommel [0p. cit.], Domenico e Francesco seriam seus meios-irmãos, e mais próximos de Giulio. Contudo, Giulio teria ainda outros dois meios-irmãos, Giovanni Battista de Cornu **/doc. l-o/** e Lucrezia **/doc. l, p/**. Giovanni, "*aromatarius*", reúne-se a Giulio em Mântua e, como ele, é feito cidadão daquela cidade por Federico Gonzaga. Lucrezia desposa um sapateiro de nome Giacobe **/doc. l, p/**. A partir de fontes tão contraditórias e do confronto com os documentos, entende-se que Giulio e Girolama são filhos do primeiro casamento de Pietro; Domenico e Francesco, filhos de Pietro e Antonina, o segundo casamento; e Giovanni Battista de Cornu e Lucrezia, filhos de Pietro e Graziosa, do terceiro casamento.

De Pietro restará a Giulio uma pequena herança.

Sabe-se, através da interpretação de documentos, que a família de Giulio é dizimada pela peste que assola Roma entre os anos de 1522 e 1523, quando todos morrem, à exceção da madrasta, Graziosa, e da irmã Gerolama, que vem a casar-se com o escultor Lorenzetto (Lorenzo di Lodovico del Bono), ativo no ateliê de Rafael. Quanto à data de nascimento de Giulio, resta uma incógnita. O debate ainda vivo em torno da questão revela sua importância na medida em que os estudiosos tendem a datar suas primeiras obras de acordo com a data que acreditam mais plausível. De acordo com o texto vasariano, Giulio teria morrido aos 54 anos, no dia 1° de novembro de 1546, o que leva a uma data de nascimento no ano de 1492. No entanto, a segunda fonte que nos chegou a respeito do assunto, o necrológio do Uffizio della Sanità di Mantova, afirma que Giulio morreu naquela mesma data, porém "na idade de 47 anos" ["*il sior Julio romano di Pippi superior de le Fabbriche Ducale de febra: infirmò giorni 15, morto di anni 47*"], remetendo seu nascimento ao ano de 1499. São essas, ainda hoje, as únicas fontes relativas ao assunto: duas datas contraditórias, entre as quais os estudiosos se dividem desde que o documento do necrológio foi citado pela primeira vez por Giovanni Bottani, em 1783. O Conde Carlo D'Arco inclui essa correção em sua biografia de Giulio [1838].

De acordo com F. Hartt [1958], o primeiro historiador a confrontar as duas datas e a questionar de forma mais profunda o assunto teria sido Julius Vogel [1920], que sublinha a grande frequência com que Vasari erra na datação dos nascimentos dos artistas biografados nas *Vite*. A argumentação de Vogel baseia-se no estudo de Kallab [1908], que verificou sessenta e duas fontes documentárias sobre o nascimento dos cento e onze artistas cujas datas vêm fornecidas no texto vasariano. O resultado: Vasari estaria correto em apenas oito casos. Também para Hartt, Vasari erra

"persistentemente" até as datas de nascimento de artistas contemporâneos seus, com a tendência de dar-lhes mais idade do que realmente tinham.

Por muito tempo, a tradição mais comum entre os historiadores que debateram o assunto foi a de aceitar a data colocada por Vasari, 1492, em detrimento daquela do necrológio mantuano. Estudiosos como Cavalcaselle, Milanesi e Dollmayr aceitaram-na justamente apoiados na grande e importante participação de Giulio no ateliê de Rafael. Mas embora o documento do necrológio pareça ser mais confiável (contra as costumeiras inexatidões e manipulações de Vasari), não se pode excluir a possibilidade de que contenha um erro de escrita ou que tenha sido baseado em alguma "tradição incorreta" [Hartt]. O principal argumento a favor dessa data mais tardia é a consideração do fato de que Giulio seria muito jovem para ter tido condições de auxiliar Rafael com o grau de competência necessário, aos quinze ou dezesseis anos apenas, nos trabalhos das *stanze* e em outras obras de reconhecida qualidade, como se verá. Seria admitir uma precocidade muito grande, que nem mesmo o próprio Rafael demonstrara.

No entanto, na década de 1980, a crítica mostra-se mais inclinada à opção fornecida pelo mortuário mantuano [Lo Bianco, 1984], apesar de haver certa concordância relativa à data da entrada de Giulio no ateliê de Rafael por volta de 1516. A favor dessa postura, um bom argumento é aquele, já colocado pelo mesmo Hartt [p. 4, nota 1] de que Giulio vem citado como "jovem" em documentos de 1521 e 1523 /**doc. h, i, j**/. De acordo com o autor, dificilmente um homem de 29 ou 30 anos seria chamado de 'jovem' naquele tempo.

Em trabalhos mais superficiais, sobretudo verbetes enciclopédicos e compêndios, o nascimento do artista costuma ser colocado em uma ou outra data seguida de uma interrogação prudente. Contudo, uma nova postura foi recentemente assumida por Joannides e Young [1996], que, situando a entrada de Giulio no ateliê de Rafael no ano de 1514, acham mais plausível que Giulio tenha nascido em uma data em torno de 1492, o que quer dizer 'não necessariamente em 1492'. Sua justificativa vem novamente da demonstração, por parte de Giulio, de um estilo maduro e formado, em obras-primas como a 'ex' *Joana de* Aragão, cuja qualidade sugere que Giulio deveria estar ativo há muitos anos. Assim, na ausência de mais documentos, permanece em aberto essa questão.

O adjetivo pátrio "Romano" será empregado mais comumente apenas quando Giulio tiver estabelecido residência em Mântua. De fato, pode-se encontrar, em 1526, a escrita "Julio Pippi Romano", e apenas em 1528 aparecerá a forma reduzida "Julio Romano". E é esse apelativo que permite, segundo A. Belluzzi [1988, p. 18], a confusão com um artista homônimo contemporaneamente ativo em Bolonha, um certo "Julium Romanum pictorem". Mais do que um adjetivo indicativo de origem, 'Romano' é, para Giulio, a afirmação de uma referência histórica e estética que ele carregará por toda a vida.

Giulio cresceu numa condição familiar burguesa, em uma casa do Macel de' Corvi muito próxima a importantes monumentos antigos. É novamente F. Hartt quem pinta o quadro –, que se poderia dizer 'ruinista' ou '*bambocciante*' – do cotidiano do pequeno e do jovem Giulio em meio às ruínas, ao reconstituir sua vizinhança. Diz que Giulio tinha sua casa na esquina do Macel de' Corvi com a Via di Loreto [2-4]:

> "...não muito distante da igreja de Santa Maria de Loreto (...), do Arco de San Marco, que, naqueles dias, ligava o Palazzo Venezia ao Palazzetto. Ambas as ruas eram estreitas e movimentadas, com casas modestas. Mas, de repente, essa parte construída da cidade dava lugar a um mundo de ruínas, montes de terra e vegetação coroados pela colina Capitolina com seu palimpsesto desordenado de estruturas medievais e do *Quattrocento* diante da longa linha de degraus de Santa Maria in Araceli. Ao fim da Via di Loreto, ficava a coluna Trajana. Abaixo do Capitolio, o Campo Vaccino mostrava uma cena fantástica na qual os rebanhos pastavam sobre templos romanos e basílicas semi-encobertas. Uma choupana ou outra, ocupando irregularmente a região, erguia-se em meio à grandeza imperial. À distância, passando a Basílica de Constantino (o então chamado "Templo da Paz") e o Arco de Tito, ficava o Coliseu, com sua grande parábola intacta. (...) O menino Giulio deve ter brincado entre as ruínas do Foro de Augusto, de Nerva e Trajano, os

templos do Forum Romanum, as ruínas do Palatino, as torres medievais do Esquilino. (...) Não havia por perto esplêndidos palácios agrupados que pudessem competir com tal "evocativa desolação" [Hartt, 1958, p. 5].
Bibliografia: BOTTANI, 1783, p. 11, nota 2; D'ARCO, [1838] 1842, p. I, nota 4 (1499); MILANESI, [1878-1885] 1906, V, p. 555, nota 1 (1492); VOGEL, 1920, p. 62 (1499); VOGEL, 1920-1921, p. 215 (1499); GOMBRICH, 1935, p. 145; HARTT, 1944, p. 68, nota 7; HARTT, 1958, I, p. 3-5, nota 1 (1499); BERTINI, 1959, p. 361; PORTOGHESE, 1969, vol. II, p. 486 (1499?); DACOS, 1977, p. 132, nota 265 (1492); LO BIANCO, 1984, p. 93 (1499); CARPEGGIANI, 1987, p. 13 (1499); BELLUZZI, 1988, p. 18, 22, nota 97; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 64-95; FROMMEL, 1989, p. 296; FERRARI, 1992, p. 1-3, 18; JOANNIDES, 1993, p. 8; JOANNIDES/YOUNG, 1995, p. 732 (c. 1492); FROMMEL, 1996, p. 5 ("em torno de 1499"); TALVACCHIA, 1996 (1499?); BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 165 (1499).
Documentos:
/doc. a/ 15 de setembro de 1507, Roma. Contrato entre Pietro Pippi e seu cunhado Emiliano. ASRoma, 30 Notai Capitolini, uff. 4, notaio Pirotus Hieronimus, vol. 8; Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ferraioli, ms. 900, c. 1.: "*...refutavit et cetera provido viro Petro de Pippo de Iannutiis presenti et cetera...*" Bibliografia: MAZIO, 1844, p. 63-70; FROMMEL, 1973, p. 216, FERRARI, 1992, I, p. 1.
/doc. b/ 17 de fevereiro de 1508, Roma. Contrato matrimonial entre Pietro Pippi e Graziosa Antonii. ASRoma, 30 Notai Capitolini, uff. 4, notaio Pirotus Hieronimus, vol. 10, cc. 183r.- v., 247r.- v.; Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ferraioli, ms. 900, c. 2r.: "*...Hec sunt fidantie et pacta sponsalia in Dei nomine habita et per sollemnem et legitiman stipulationem firmata inter discretum virum magistrum Colam Antonium quondam Francisci Cole Antonii pellimantellum, germanum fratrem et coniunctam personam honeste mulieris domine Gratiose eius sororis et filie dicti quondam Francisci, pro qua de rato et rata habitione in forma iuris valide promisit et se principaliter obligavit* (...) *rata, grata et firma habebit et contra non faciet, dicet vel veniet aliqua ratione, iure, modo vel causa, ex uma et providum virum Petrum de Pippo regionis Montium parte ex altera.* (...) *prefatus Petrus promisit dicto Cole Antonio, et mihi notario ut supra stipulanti, dictam Gratiosam capere et recipere in suam legitimam uxorem cum dictis dote et acconcio et vestimento predicto. Pro quibus quatringentis + ducatis + florenis dote predicta, prefatus Cola Antonius dedit, tradidit et consignavit prefato Petro presenti et legitime stipulanti quandam eius domum terrineam solaratam...*" Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 1-2.
/doc. c/ 8 de março de 1509, Roma. Pietro Pippi adquire, dos irmãos Auricolas, uma *vigna* fora da porta Maggiore. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ferraioli, ms. 900, c. 3r.: "*Pietro Pippi compra da Alessandro e Paolo Fratelli, figli di Pietro Auricola, una vigna posta fuori delle mura, fra porta Maggiore e porta San Lorenzo, con da un lato i beni di Andrea d'Albano, dall'altro Gian Francesco del Porro avanti le mura della città, e di Pietro un vicolo vicinale et cetera.*" Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 3.
/doc. d/ 1 de novembro de 1519, Roma. Avaliação e parecer de Giulio Romano e Petro Mateo Lauro sobre uma contenda entre os vizinhos Andrea da Parma e Andrea Greco referente a uma reforma desejada pelo primeiro numa parede comum das duas casas. Cantalupo in Sabina, Archivio privato Camuccini.: "*...Noi Iulio de Pipi et Petro Mateo Lauro (...) eletti dalli discreti homini maestro Andrea da Parma, mazieri de nostro singniore, d'una parte et da maestro Andrea Greco da l'altra parti, a vedere et conciare cierta loro deferentia che "anno insiemi per causa d'una cammara della casa de decto maestro Andrea Greco aderenti alla casa de decto maestro Andrea da Parma: donde veduto per noi tanto la casa de decto maestro Andrea da Parma quanto la casa de maestro Andrea Greco...*" Bibliografia: FEDERICI, 1907, p. 493-494; FERRARI, 1992, I, p. 4-5.
/doc. e/ 3 de fevereiro de 1521, Roma. Testamento de Pietro Pippi. ASRoma, 30 Notai Capitolini, uff. 1, notaio de Perellis Sanus, vol. 1, c. 4v.- 5v.; Biblioteca Apostólica Vaticana, Códice Ferraioli, ms. 900.: "(...) *In presentia mei notarii et cetera, personaliter constitutus providus vir Petrus de Pippis romanus civis regionis Montium, infirmus corpore, sanus tamen mente, timens future mortis eventum (...) et voluit quod si eius anima contingat a corpore separari, quod eius cadaver sepeliatur in ecclesia Sancti Nicolai vel quo Iulius eius filii voluerit, cui ecclesie reliquit id quod de iure est; item dixit habuisse prodote a domina Antonina eius 2.a. uxore et matre Dominici eius filii florenos 400, sed voluit quod dictus Dominicus eius filius possit petere ratione dicte dotis (...) item reliquit domine Gratiose eius uxori, alimenta, gubernium et habitationem ac victum et vestitum toto tempore eius vite et donec fungetur vita viduali ac vestis lugubris; item voluit quod infrascriptos heredes non possint bona hereditaria dividere donec tradant nuptui Ieronymam, Lauram et Sylviam, eius filias dotesque persolvant, et donec Franciscus eius filius sit etatis XX. ti annorum et ultra (...) Item suos heredes universales instituit et cetera infrascriptos eius filios, videlicet: Iulium, Dominicum et Franciscum in omnibus eius bonis et cetera ubicumque existentibus, dictumminorum*

presentem deputavit (...)" Bibliografia: MAZIO, 1844, p. 64-65; GOMBRICH, 1935, p. 145; HARTT, 1958, I, p. 4 e 311, doc. 28; FROMMEL, 1973, II, p. 216; GOMBRICH, 1984, p. 74; FERRARI, 1992, I, p. 18-19.

/doc. f/ 16 de dezembro de 1521, Roma. Carta de Baldassare Castiglione a Federico II Gonzaga, a propósito dos alunos de Rafael, Giulio e Penni. ASMN, A. G. b. 865, c. 395v.- 396r.: "(...) *Ho parlato a questi dui giovani che forno allevi di Raphaello...*" Bibliografia: LUZIO, 1906, p. 137; LUZIO, 1913, p. 239; GOLZIO, 1936, p. 145-146; HARTT, 1958, I, p. 4, 311, doc. 29; FERRARI, 1992, I, p. 23.

/doc. g/ 7 de maio de 1522, Roma. Carta de Baldassare Castiglione ao cardeal Giulio de' Medici. Pedido de pagamento a Giulio Romano pela *Transfiguração* de Rafael, a fim de poder pagar o dote de casamento de sua irmã Girolama. Localização desconhecida.: "*Ancorché i tempi siano di sorte che la dimanda mia possa parer importuna, pur la obligazione ch'io mi suppongo di avere a tutti i miei amici mi sforza a supplicar vostra signoria reverendissima di una cosa la quale a lei penso che non debba essere d'incomodità alcuna, e grandissima grazia ad un suo servitore, ed amico mio. Giulio, allievo di Raffaello da Urbino, per la tavola che il predetto Raffaello fece a vostra signoria (...) resta creditore di quella di una certa somma di danari, i quali essi al presente non dimanda né vuole, ma per aver una sua sorella grande alla quale già ha ritrovato marito, se avesse il modo di darle la dote, desiderebbe che vostra signoria reverendissima per la sua clemenza si degnasse di far deliberazione a che tempo ella volesse dargli questi denari: perché ancorché non si avessero adesso, né di qua a sei o otto o dieci mesi, il giovane, il quale sta in disposizione di pigliare questa sorella di Giulio, non si cureria, purché fusse sicuro di averli a quel tempo promesso. Sicché se vostra signoria reverendissima si degnerá di far questa grazia a Giulio, il quale è tanto suo servitore, oltre l'obbligo che egli ne averà, io ancora le ne resterò eternamente obbligato...*" Bibliografia: SERASSI, 1769, I, p. 74; BOTTARI-TICOZZI, 1825, IV, p. 8; D'ARCO 1838, Appendice II, p. XXIV-XXV, doc. 27; GOLZIO, 1936, p. 146-147; HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 30; FERRARI, 1992, I, p. 24-25.

/doc. h/ 23 de fevereiro de 1523, Roma. Contrato matrimonial entre Gerolama, irmã de Giulio Romano, e o escultor Lorenzetto. ASRoma, 30 Notai Capitolini, uff. 1, notaio de Perellis Sanus, vol. 1, c. 7r.- 8r; Biblioteca Apostólica Vaticana, Códice Ferraioli, ms. 900.: "... *firmate sollemni et legitima stipulatione interveniente inter discretum juvenem dominum Iulium quondam Petri de Pippa romanum regionis Montium germanum, fratrem et curatorem testamentarium honestae puellae Hieronymae eius sororis et filia dicti quondam Petri, licet absentis, pro qua se et bona sua principaliter obligavit et promisit de rato et cetera, ex una, et providum virum ac ingeniosum magistrum Laurentium quondam Ludovici del Bono, florentinum, scultorem, habitationem Urbis et dicta regione Montium, parte ex altera. Hinc est quod ditus dominus Iulius promisit dognare dictam Hieronyman in eius legitimam uxorem, Domino concedente, cum dote et dotis nomine quatricentorum ducatorum auri, ad rationem iuliorum decem pro quolibet ducato et un centum et quinquaginta aliis similibus ducatis pro acconcio rebus iocalibus, et cassa Alba more romano prefatae Hieronymae exponendis in ornatu...*" Bibliografia: MAZIO, 1844, p. 65; GOMBRICH, 1935, p. 145; HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 34-35; FROMMEL, 1973, II, p. 216; GOMBRICH, 1984, p. 74; FERRARI, 1992, I, p. 30-31.

/doc. i/ 29 de outubro de 1523, Roma. Caução de Lorenzetto a Giulio Romano pelo dote de Gerolama Pippi. ASRoma, 30, Notai Capitolini, uff. 1, notaio de Perellis Sanus, vol. 1, c. 55v.- 56v.: "(...) *Ludovici cel Bono, florentinus scultor, habitator Urbis in regione Montium, sponte et cetera, remisit et cetera, discreto iuveni domino Iulio quondam Petri de Pippa, romano regionis Montium, presenti et cetera, id est omnia iura et cetera que habet contra eundem dominum Iulium in summa et quantitate ducatorum quatricentorum auri ad rationem iuliorum X pro quolibet ducato, occasione dotis honeste puelle domine Hieronymae uxoris dicti magistri Laurentii, et sororis dicti domini Iulii...*" Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 41; FROMMEL, 1973, II, p. 216; GOMBRICH, 1984, p. 74; FERRARI, 1992, I, p. 46-47.

/doc. j/ 4 de janeiro de 1524, Roma. Graziosa renuncia a seus direitos sobre os bens do marido, Pietro Pippi, em favor de Giulio Romano. ASRoma, 30, Notai Capitolini, uff. 1, notaio de Perellis Sanus, vol. 1, c. 1v.; Bilioteca Apostólica Vaticana, Códice Ferraioli, ms. 900.: " (...) *personaliter constituta honesta mulier domina Gratiosa, relicta quondam Petri de Pippis* (...) *eiusdem domine Gratiosa cognati, presentium, consentientium et aprobantium et cetera, remisit omnia iura et cetera discreto iuveni domino Iulio de Pippis, dicto Petri filio, heredi presenti et cetera...*" Bibliografia: FROMMEL, 1973, II, p. 216; FERRARI, 1992, I, p. 51-52.

/doc. k/ 16 de fevereiro de 1524, Roma. Acordo entre Graziosa e Giulio a propósito da divisão da herança de Pietro Pippi, após a morte de quatro irmãos de Giulio. Graziosa consegue o pavimento térreo de uma casa no *rione* Sant'Angelo. ASRoma, 30 Notai Capitolini, uff. 1, vol. 1, c. 5v.- 7v.; Biblioteca Apostólica Vaticana, Códice Ferraioli, ms. 900.: "(...) *Petrus de Pippis, maritus infrascriptae a dominae Gratiosae et pater*

infrascripti domini Iulii, dum in humanis ageret suum ultimum condiderit testamentum, de quo patere dixerunt in actis mei notarii infrascripti, in quo inter alia dictus quondam Petrus instituit suos universales heredes dominum Iulium, Dominicum et Franciscum, eius filios masculos, quibus mandavit quod nuptui traderent Hieronymam, Lauram et Sylviam, eiusdem quondam Petri filias et infrascripte dominae Gratiosae, quo Petro defuncto postea sicut Altissimo placuit, dicta Laura et Sylvia, minores et innuptae, una post aliam mortuae fuerunt et sunt, et sic successive dictus Dominicus er Franciscus unus post alium mortiu sunt ab intestato supertitibus, sibi dicto domino Iulio eorum fratre et dicta domina Gratiosa matre dicti Francisci..." Bibliografia: GOMBRICH, 1935, p. 146; HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 42; GOMBRICH, 1984, p. 74; FERRARI, 1992, I, p. 52-54.

/doc. l/ 29 de abril de 1524, Roma. Primeiro testamento de Giulio Romano. ASRoma, Collegio dei notai capotolini, notaio de Ruffis Petrus, vol. 103, c. 42r.- v.: " ... *Nobilis vir Iulius quondam Petri Pippi, civis romani regionis Montium, sanus mente et corpore timens cause future mortis (...) item iussit eius corpus sepeliri in ecclesia Sancti Nicolai de Columna Traiana; (...) item reliquit honeste mulieri domine Lucretie uxori magistri Iacobi calzolarii et eiusdem testatoria sorori consobrine, florenos similes vigintiquinque in eventum in quem dicta domina Lucretia tempore future mortis ipsius testatoris supervixerit, et casu quo non supervixerit supradictum relictum mandavit dari et solvi filiabus feminis ipsius domine Lucretie; item reliquit domine Hieronyme sorori ipsius testatoris unam vestem funebrem valoris decem ducatorum auri, item similiter reliquit domine Virgilie, uxori Iohannis Baptiste de Cornu et ipsius testatoris cognate unam aliam vestem funebrem, valoris decem ducatorum auri (...) In omnibus autem eiusdem testatoris bonis mobilibus et immobilibus presentibus, heredem suum universalem fecit et instituit Johannem Baptistam de Cornu, aromatarium, eiusdem testatoris germanum, in eventu in quem tempore mortis ipsius testatoris idem Johannes Baptista supervixerit, et casu quo non supervixerit, heredes suos universales fecit et instituit filios masculos legitimos et naturales...*" Bibliografia: LANCIANI, 1988, p. 113-115; FERRARI, 1992, p. 58-60.

/doc. m/ 13 de dezembro de 1525, Roma. Graziosa Pippi recebe 105 ducados como parte de seu dote. ASRoma, 30 Notai Capitolini, uff. 1, notaio de Perellis Sanus, vol. 1, c. 64r.- v.: " (...) *domino Iulio, filio et heredi dicti quondam Petri de Pippis, eiusdem domine Gratiose privigno, licet absenti, ac Baptiste de Cornu eiudem Iulii germano fratre ...*" Bibliografia: GOMBRICH, 1935, p. 146; GOMBRICH, 1984, p. 74; FERRARI, 1992, I, p. 113.

/doc. n/ 17 de abril de 1526, Mântua. Pedido de pagamento de Giulio Romano a Clemente VII. ASMN, Archivio Notarile, notaio Antonio Campora, anno 1526.: "... *tanto di questi trecento cinquanta ducati, quanto de quelli havete pagati a mio fratello Ioanne Baptista...*" Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 140.

/doc. o/ 5 de junho de 1526, Mântua. Concessão da cidadania mantuana a Giulio e Giovanni Battista Cornu. ASMN, A. G., Decreti, lib. 38, c. 10v.- 11r.: " (...) *Quapropter quum Iulius Pippi, romanus, pictor egregius, is sit qui plurimum ornamenti et decoris suae rara virtutis dote (...) Tenore igitur presentium, vigore nostri arbitrii et de plenitude potestatis qua publice fungimur hac in nostra civitate Mantuae totoque eius marchionatu et dominio ex certaque nostri scientia et animo bene deliberato prefatum Iulium ac ipsius intuitu Ioannem Baptistam de Cornu, eius fratrem uterinum, eorumque filios, nepotes, pronepotes et descendentes utriusque sexus in infinitum facimus, constituimos et creamus cives nostros mantuanos eosque omnes civitate sic hac nostra donamus ita quod ammodo et in perpetuum ipsi eorumque filii et descendentes, ut prefertur, omnibus et quibuscunque privilegiis...*" Bibliografia: D'ARCO, Appendice II, p. XVIII-XIX, doc. 21; HARTT, 1958, I, p. 314, doc. 68; FERRARI, 1992, I, p. 152-153.

/doc. p/ 2 de maio de 1528, Roma. Inventário dos bens de Giovanni Battista de Cornu, meio-irmão de Giulio Romano. ASRoma, 30 notai Capitolini, uff. 1, notaio de Perellis Sanus, vol. 1, c. 37r.- 42r.: "(...) *honesta et vidua mulier domina Virgilia de Caruscis, relicta quondam bone memorie domini Iohannis Baptiste de Cornu, romani aromatarii de regione Montium, et coram dicto domino iudice, sic ut supra seddente, dixit, exposuit et narravit quod cum de anno proxime preterito 1527 et mense iunii ac die septima, dictus dominus Iohannes Baptista sicut Deo placuit, mortuus fuerit et sit eiusque corpus traditum fuerit ecclesiastice sepulture suprascripte (sici dicta domina Virgilia eius uxore nec non Hieronimo et Petro Paulo ac Vincentio filiis masculis et infrascriptis filiabus feminis, videlicet Griseida et Iulia.. (...) item unam aliam domum in eadem regione Montium et prope Sanctum Martinum de Montibus, in qua habet partem Lucretia, uxor quondam magistri Iacobi calzeolarii...*" Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 270-271.

2 Na segunda edição das *Vite*, Vasari começa a alterar a biografia de Giulio Romano já no título: na torrentiniana, Giulio vinha como "pintor e arquiteto"; aqui, seu papel é limitado à pintura.

Observando-se as alterações levadas a termo por Vasari também na *Vida* de Rafael, e sua reconstrução biográfica, é fácil entender a inevitabilidade do redimensionamento do papel de Giulio Romano, que deveria caber dentro do de Rafael, de modo a facilitar o vínculo mestre-aluno e o direcionamento linear desejado pelo autor. Interessante, sob esse aspecto, é conhecer o retrato de Giulio pintado por Ticiano, no qual o artista é visto exibindo a planta de um edifício, mostrando-se portanto como arquiteto, sem qualquer indicação do pintor [1][cf. Joannides, 1995, p. 35; PERINI, 1995, p. 118].

3

A escola de Rafael em Roma

Vasari, na *Vida* de Rafael [Milanesi, IV, p. 384-385], emprega justamente esta mesma palavra –'infiniti' para referir-se àqueles artistas que trabalhavam para ele, sob sua orientação e supervisão em Roma, dando-nos uma idéia de sua quantidade, ainda que possivelmente exagerada:

> "...e sempre tenne infiniti in opera, aiutandoli ed insegnandoli con quello amore che non ad artefici, ma a figliuoli propri si conveniva. Per la qual cagione si vedeva che non andava mai a corte, che partendo di casa non avesse seco cinquanta pittori, tutti valenti e buoni, che gli facevano compagnia per onorarlo."

Muitos foram, de fato, os alunos de Rafael, dos quais se circundou desde sua chegada a Roma, arrebanhados de várias partes da Itália e até de fora. E eram muito diversos em qualidade e capacidade de trabalho. O próprio Vasari redige a vida de alguns deles, e entre os citados nas Vite ou biografados estão Giulio Romano, Giovanfrancesco (Gianfrancesco) Penni, dito o Fattore [Vasari /Milanesi, (1568) 1906, IV, p. 643-649], Giovanni da Udine [id., VI, p. 549-569], Tommaso Vincidor, Pellegrino da Modena [id., ibid., IV, 649-652], Perino del Vaga [1568, p. 889-909], Polidoro da Caravaggio [id., V, p. 141-154], Guillaume Marcillat [id., ibid., IV, p. 417-430], Vincenzo Tamagni da San Gimignano [1550 /1986, II, p.664-665], Raffaellino del Colle, Pedro Machuca, Lorenzetto [1550 /1986, II, p. 681-683]. Além desses, Vasari ainda faz menção, genericamente, a "muitos outros pintores" [id., V, p. 363]. Monbeig-Goguel [1999, p. 495] fala de Battista Dossi e Boccaccio Boccaccino. Cavalcaselle cita Domenico Alfani.

Ao lado dos artistas de maior vulto, como Giulio Romano, sabe-se que um grande número de artistas menores – esses "muitos outros" – exerceram atividade ali e que nem todos passavam pelo crivo pessoal de Rafael. A Giulio Romano teria cabido a responsabilidade de selecionar e treinar esses ajudantes menores, de modo que alguns deles, supõe-se, tenham ido depois integrar o ateliê romano de Giulio. A *bottega* de Rafael, uma das mais prolíficas e eficientes do período, serviu a Giulio também como escola em termos de organização e controle prático de uma grande estrutura, rendendo-lhe um aprendizado que será fundamental, poucos anos mais tarde, no comando de seu próprio ateliê na corte gonzaguesca.

A *bottega* rafaelesca constituía um conjunto bastante unitário e coeso, embora tenha recebido o contributo de artistas díspares em formação e qualidade: um conjunto heterogênio sob a unidade maior da mão de Rafael. Muito difícil continua sendo determinar contribuições individuais dos artistas mencionados na estrutura funcional do ateliê de Rafael, onde, ao que se sabe, não havia o comando de um método rígido ou de uma lógica evidente. Cada um dos membros deve ter tido espaço, entre eles, e sempre sob a supervisão de Rafael, para contribuir e para aprender, de modo que a idéia de intercâmbio parece mostrar-se no reSultado concreto das obras rotuladas "de ateliê". Alguns artistas, como Penni, Giovanni da Udine e o próprio Giulio podiam ter um papel especificado, como se verá. Mas esses papéis eram maleáveis ou temporalmente limitados. Um mesmo artista podia cobrir alternadamente diversas funções. Não raro encontram-se duas, três mãos num mesmo afresco: figura e fundo; ou então duas mãos numa mesma figura, se mais de uma *giornata* fosse necessária. Assim, se Giovanni da Udine é célebre por suas grotescas e pela representação de animais e vegetais; se Penni é aquele a quem Rafael confiava a expressão gráfica

de suas idéias, ou a realização de *modelli*; se a Giulio cabe o comando da execução pictórica, etc., por vezes essas mesmas funções são trocadas, de acordo com a urgência do mestre e a disponibilidade dos alunos. Dessa forma, o ateliê de Rafael parece ter sido mais do que a estrutura fornecedora de mão de obra executiva ao artista assoberbado de encomendas em seus últimos anos. Parece ter sido também um lugar de experimento e de troca – talvez aproximando-se, em alguns aspectos, do sentido contemporâneo da palavra "*workshop*" –, focado no ponto máximo de um classicismo que doravante só poderá ser revirado e transformado. Sob a benigna e benevolente regência intelectual do mestre, essa escola é a semenleira que se verá espalhar rapidamente pela Europa em prometida e abundante colheita.

Bibliografia: BELLORI, 1695, p. 71; LANZI [1808] 1968, I, p. 283, 313-320; BARTOLINI, 1987, p. 47-49; BELLUZZI, 1988, p. 9-20; JOANNIDES, 1993, p. 3-29; STRINATI, 1996, p. 42; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 23; FROMMEL, 1996, p. 3; GNANN /OBERHUBER, 1999.

4 Giulio Romano, discípulo de Rafael

Iniciamos com a menção do conhecidíssimo juízo de Shakespeare sobre Giulio Romano, em seu *Conto de Inverno*, e a emenda propositadamente contraditória de C. Bambach e L. Wolk-Simon [1999]: "*That rare italian master Julio Romano*" (...) "*is one of the most famous pupils in the history of art...*"

Partimos já do ponto crucial da questão/postura vasariana em relação a Giulio Romano: a descendência artística e cultural de Rafael de Urbino. Vasari inicia a vida de Giulio Romano sem menção qualquer às boas e favoráveis estrelas que se contavam ao seu nascimento. Nada é dito sobre seus pais, sua família, o ambiente que recebe o menino. Nem sequer a data de nascimento, tão controvertida, é mencionada. Nenhuma palavra sobre seu nascimento, sobre o talento nato, nada que pudesse ser nivelado ao nível de seu mestre. O preâmbulo da edição Giuntina é escrito de modo bastante diverso daquele presente na Torrentiniana [Bellosi /Previtalli /Rossi, (1550) 1986, p. 828-829]. Tomado emprestado a Pietro Aretino [Gombrich; Hartt, 1958, xvii], essa primeira introdução, consideravelmente mais desenvolvida, define melhor a figura de Giulio, tendo-se tornado uma fonte textual à qual os historiadores constantemente se remetem em suas considerações sobre o talento artístico, inventividade, caráter e personalidade de Giulio. Leia-se:

> "*Quando fra il più de gli uomini si veggiono spiriti ingegnosi, che siano affabili e giocondi, con bella gravità in tutta la conversazione loro, e che stupendi e mirabili siano nell'arti che procedono da l'intelletto, si può veramente dire che siano grazie ch'a pochi il ciel largo destina; e possono costoro sopra gli altri andare altieri per la felicità delle parti, di che io ragiono. Percioché tanto può la cortesia de' servigi negli uomini, quanto nelle opere la dottrina delle arti loro. Di queste parti fu talmente dotato dalla natura Giulio Romano, che veramente si potè chiamare erede del graziosissimo Raffaello, si ne' costumi, quanto nella bellezza delle figure nell'arte della pittura; come dimostrano ancora le maravigliose fabbriche fatte da lui e per Roma e per Mantova, le quali non abitazioni di uomini, ma case degli dèi per esempio fatte degli uomini ci appariscono. Né tacer voglio la invenzione della storia di costui nella quale ha mostro d'essere stato raro, e che nessuno l'abbia paragonato. E ben posso io sicuramente dire che in questo volume non sia egli secondo nessuno. Veggonsi i miracoli ne' colori da lui operati, la vaghezza de i quali spira una grazia ferma di bontà e carca di sapienza ne' suoi scuri e lumi, che talora alienati e vivi si mostrano. né con più grazia mai geometra toccò compasso de lui. Tal che Apelle e Vitruvio fossero vivi nel cospetto degli artefici, si terrebbono vinti dalla maniera di lui che fu sempre anticamente moderna, e modernamente antica. Per il che ben doveva Mantova piagnere, quando la morte gli chiusi gli occhi, i quali furono sempre vaghi di beneficarla, salvandola da le innondazioni dell'acque e magnificandola ne i tanti edifizi, che non più Mantova, ma nuova Roma si può dire, bontà dello spirito e del valore dello ingegno suo maraviglioso, il quale di modi nuovi, che abbino quella forma, che leggiadramente si conoschino nella bellezza de gli artefici nostri, più d'ogni altro valse per arte e per natura*".

Esse extenso preâmbulo de 1550 guarda o mesmo tom encomiástico e laudativo que Vasari emprega com freqüência em ambas as edições de sua obra, mas apenas quando a conveniência o reclama. Artistas menores têm sua vida vasariana inaugurada de modo espetacular, em narrativas coloridas. Giulio, ao contrário, emerge diretamente do ateliê de Rafael, como se não tivesse tido passado, como se tivesse vindo ao mundo para ser acolhido e treinado pelo mestre. É assim que Vasari marca a dependência a Rafael desde o princípio, suprimindo o preâmbulo de 1550, anulando o passado e a filiação de Giulio. As muitas e boas qualidades que lhe são atribuídas a seguir são aquelas do 'discípulo': Rafael vem citado na primeira linha, e mesmo após sua morte, Giulio (e também Penni) continuará a ser citado em documentos e cartas não pelo nome, mas como "o aluno de Rafael" [Belluzzi, 1988, p. 9-11]. Vasari marca a descendência artística de Giulio, fazendo-o caber sob Rafael e nunca superando o mestre.

O conde Carlo D'Arco afirma que Giulio foi um dos primeiros discípulos de Rafael, mas que a história não fornece indícios suficientes para que se possa precisar o tempo em que se estabelece a celebrada escola. A maior parte dos autores simplesmente menciona a data de entrada Giulio como aprendiz no ateliê de Rafael como sendo ignorada [Ferino-Pagden, 1996, p. 23; Hartt, 1958, p. 13]. Outros sugerem-na precocemente, em torno do ano de 1509 [Milanesi; Mesnil, 1910; Rossi, p. 829, nota 3], que é o ano da chegada de Rafael a Roma, quando Giulio teria 10 anos de idade (considerando-se seu nascimento em 1499). Frommel [1996, p. 3] desloca um pouco o início do aprendizado para quando Giulio estava "entre os dez e doze anos" de idade ("*Già da putto, quindi tra i dedici-dodici anni, ebbe l'eccezionale fortuna di diventare aiuto di Raffaello...*"), colocando-a aproximadamente entre 1510 e 1512. É fato marcante que a data de entrada de Giulio na *bottega* de Rafael depende de uma determinação mais precisa de sua data de nascimento, ainda hoje indefinida. Várias hipóteses, muitas das quais bastante convincentes, foram feitas a propósito, mas nada se pode afirmar de modo conclusivo. Sabe-se apenas que os dois pólos possíveis são 1492 e 1499 [Vasari /Milanesi, 1906, V, p. 555]. De qualquer modo, considerando-se o papel de destaque de Giulio dentro do ateliê, ele é reputado demasiadamente jovem. Uma tal precocidade seria explicada 'pela' (e ao mesmo tempo seria a explicação 'para a') alta qualidade das obras de Rafael às quais se atribui sua participação (como o *retrato da Vice-rainha de Nápoles*), onde o artista mostra-se já formado, hábil e prático. Joannides, por sua vez, crê que Giulio tenha começado a trabalhar com Rafael por volta de 1514 [1995, p. 732]. No entanto, uma das tendências mais recentes é a de aceitar que Giulio tenha entrado para o ateliê de Rafael ainda mais tarde, em torno de 1516 [Aste, 1999, p. 28], fazendo os desenhos preparatórios para os afrescos da *stufetta* do cardeal Bibbiena e para a série de gravuras de *Cristo e dos Apóstolos*.

Bibliografia: VASARI /BELLOSI, PREVITALLI, ROSSI, [1550] 1986; VASARI /MILANESI, [1568] 1906; LANZI, [1808] 1968, I, p. 313; D'ARCO, [1838] 1842, p. 3; MESNIL, 1910; HARTT, 1958, I, xvii, p. 13-36; SHEARMAN, 1983; JOANNIDES, 1985, p. 17-46; BELLUZZI, 1988, p. 9-11; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 65-85; JOANNIDES /YOUNG, 1995, p. 732; AGOSTI, 1998, p. 181; ASTE, 1999, p. 28.

5

Como se viu, o lugar de Giulio na história da arte italiana escrita por Vasari está definido desde suas primeiras palavras: nenhum aluno de Rafael foi melhor que ele, mas também nenhum foi melhor que Giulio. A seqüência imediata ao preâmbulo da Torrentiniana realça a mesma idéia em outras palavras: "*...Fu Giulio Romano discepolo del grazioso Raffaello da Urbino, e per la natura di lui mirabile et ingegnosa, merito più de gli altri essere amato da Rafaello, che ne tenne gran conto, come quello che di disegno, d'invenzione e di colorito tutti i suoi discepoli avanzò di gran lunga...*" [Bellosi /Previtalli /Rossi, (1550) 1986, 883, p. 829].

Bibliografia: BELUZZI, 1988, p. 9-20.

6

Maniera

"Maniera", o termo aparece pela primeira vez no *Libro dell'arte* de Cennino Cennini, é um dos vocábulos mais empregados por Vasari no correr das *Vite*. Preferimos a tradução por 'estilo', em vez de por 'maneira'. Contudo, o significado da palavra não é uniforme dentro do próprio texto vasariano, oscilando entre o particular e o geral. Vasari pode empregar o termo com referência ao modo particular pelo qual um indivíduo se expressa e manifesta. Ou seja, aquilo que o distingue de outro. E esse é o sentido mais tradicional. Pode ainda referir-se a linhas de estilo numa determinada região: 'maniera tedesca', 'fiamminga', etc.
Bibliografia: PINELLI, 1993, p. 94-116.

7 Uma das questões mais polêmicas na relação entre Rafael e seu ateliê, aqui restrita a Giulio Romano, é aquela que diz respeito aos ensaios atributivos sobre as obras do último período da vida de Rafael ou do início da carreira de Giulio, quando este auxiliava o mestre em muitas etapas do processo de produção. A impossibilidade de se determinar a quem pertence a idéia ou a execução de uma determinada obra é patente nesses últimos anos de Rafael, que então se encontrava tão sobrecarregado por tantas encomendas, oficiais ou privadas, que necessitava delegar porções consideráveis de trabalho a seus auxliares. É Bambach e Wolk-Simon [1999, p. 165] que fornecem um trecho sintetizador desse ponto ao escreverem sobre os problemas quase intratáveis e insolúveis, polêmicos e contraditórios das atribuições dentro do ateliê, sendo Giulio: " *Raphael's principal assitant and collaborator in Rome, and heir to his workshop (...) the brilliant young artist achieved a fluent command of the master's style both as a painter and as a drafstman. His skillful emulation of Raphael's manner enhanced the productivity of the workshop, and in the role of executant Giulio was increasingly entrusted to realize Raphael's ideas...*"

Há muito tempo, pinturas e desenhos têm sido atribuídos pela crítica ora ao mestre, ora a esse seu discípulo mais talentoso, num debate incessante e provavelmente sem fim. O início da polêmica talvez possa ser marcado pelo empenho de Oskar Fischel em reunir o imenso corpus gráfico de Rafael e de sua escola, tantando identificar e separar a mão do mestre das mãos de seus alunos. Nessa ocasião, os desenhos do ateliê que não cabiam no estilo de Rafael foram endereçados a Giulio Romano e a Penni. Em 1959, A. Bertini já falava do "erro" de, no passado, terem sido dados a Rafael desenhos de Giulio e notava que o inverso estava então se sucedendo [Bertini, 1959, p. 370]. Na década de 1980, Cécil Gould escreve um artigo sintetizador desse movimento pendular das atribuições relativas a Rafael e a Giulio no campo da pintura de cavalete [Gould, 1982], tendendo a ir contra Giulio Romano, a favor de Rafael. Ora o pêndulo tendia a Rafael, ora retornava a Giulio, tirando obras do *corpus* rafalesco e passando-as ao de seu aluno. Obras, sobretudo os desenhos, de atribuição tradicional a Rafael, mas que não tinham qualidade 'suficiente' para merecerem a atribuição ao mestre, eram deslocadas para Giulio.

O início da década de 1980 assistiu a uma avalanche de estudos sobre Rafael e seu círculo, promovida pela proximidade do quinto centenário do nascimento do pintor, em 1983, marcado por diversas exposições e pelo *convegno* internacional que o celebrou no ano seguinte. A partir desses estudos, o pêndulo iniciou o movimento de retorno a Rafael, alcançando um breve instante de equilíbrio "plausível e razoável" [Wolk-Simon, 2000, p. 22].

O final da década de 1990 trouxe, no rastro de influentes estudos como os de K. Oberhuber, a acentuação e o ápice do movimento em direção a Rafael, quando o conjunto dos trabalhos romanos de Giulio se viu desfalcado pelas reatribuições ao mestre e por uma restauração de seu catálogo, tirando de Giulio Romano mesmo algumas de suas obras de atribuição mais tradicionais e indiscutíveis, quase anulando sua obra gráfica romana [veja-se Oberhuber /Gnann, 1999]. O melhor Giulio Romano não poderia ser Giulio Romano, mas Rafael, se se considerasse, como quis Vasari, o melhor Giulio Romano sempre aquém da qualidade rafaelesca. Porém, como a característica do pêndulo é a oscilação, assiste-se agora a um novo esforço em direção ao equilíbrio sensato, e para

tanto pode-se citar os trabalhos 'restauradores' de Wolk-Simon e de Bambach [1999, 2000], e Cox-Rearick e Aste [1999].

Isto posto, desnecessário é dizer das dificuldades de se trabalhar no campo das atribuições, sobretudo em relação a obras gráficas e de artistas que colaboraram de modo tão estreito. O ininterrupto movimento pendular da crítica revela a atualidade dessa questão que, sempre longe da unanimidade, tem promovido debates e estudos profícuos e enriquecedores, cada qual com suas convicções, mostradas em argumentos plausíveis e inquietantes. Longe da unanimidade, contudo.

Sabe-se que Rafael tinha assistentes para os desenhos também, e em todas as fases do processo. Alguns esboços atribuídos a discípulos sugerem sua participação no ponto muito embrionário de traduzir formalmente uma idéia do mestre, passada verbalmente ou por um esboço sumário. Autores como F. Hartt acreditavam que os discípulos pudessem ter composto, eles mesmos, a partir de suas próprias idéias [Hartt]. No discurso feito pela crítica, tentou-se não apenas indentificar a mão de Giulio em obras do mestre, mas também definir seu papel dentro do ateliê, elencando suas possíveis funções. Hartt vê Giulio Romano como "o principal desenhista-criador da escola", responsável por fornecer desenhos para sua própria execução e a de outros alunos. Para ele, Giulio era o desenhista que completava as idéias de Rafael desde o momento da inserção da idéia em sua cabeça, estudando as figuras cuidadosamente do natural, trabalhando as combinações na relação detalhe-tema [...].

Uma das funções de Giulio, é certo, seria justamente a de auxiliar Rafael na produção de desenhos que podiam ser tanto esboços compositivos, mais sumários e velozes, quanto *modelli*, compositivamente mais detalhados, precisos e meticulosos, freqüentemente executados a pena e tratados com maior diversidade e apuro técnico (usando aquareladuras, e/ou branco para realce de luz); Podia executar também os cartões, de dimensões concordantes com as da obra pictórica, ou ainda *disegni di stampa*, de alto acabamento, realizados a pena e aguada ou ainda a carvão ou sanguínea, mas pensados e realizados visando sua reprodução em ampla escala através da gravura. Para R. Aste, os primeiros desenhos de Giulio Romano dentro da *bottega* de Rafael teriam sido precisamente esses desenhos para gravura [1999, p. 30].

A partir do corpus 'oscilante' da obra gráfica de Giulio, considerando-se as variadas técnicas por ele empregadas, foi-se tentando isolar e definir aos poucos as características que denunciassem sua mão e permitissem diferenciá-la da de Rafael e da de outros alunos. A técnica mais discutida e que mais gerou considerações e elocubrações foi a do desenho a pena, tanto por suas características intrínsecas, de ser uma espécie de caligrafia, personalizada portanto, quanto pelo fato de a maior parte dos desenhos conservados do período em que Giulio esteve a serviço de Rafael terem sido realizados com esse meio.

Embora não se saiba quando, exatamente, o artista começa a desenhar com essa técnica, o que traz certa dificuldade de datação [Ferino-Pagden, 1989, p. 255], pode-se isolar certas qualidades do estilo gráfico a pena de Giulio que permanecem constantes, ao menos durante os anos romanos – datáveis a partir de c. 1514-1516 – e algumas delas até o fim de sua vida.

A primeira e talvez mais notável dessas características é a tendência a enfatizar e repassar as linhas de contorno. Giulio define a figura com um contorno, mas volta sobre ele repetidamente, multiplicando as linhas que o compõem e assim acabando por endurecê-lo. Segundo L. Wolk-Simon [2000, p. 22], a finalidade dessa ênfase seria a de reiterar a forma, e não de experimentá-la. Essa asserção parece estar correta, mas não nos parece poder ser aplicada a todos os casos. Giulio, numa determinada parte da figura, pode reiterar o contorno decidido e acertado, ou pode voltar sobre ele inúmeras vezes na busca de correção anatômica, denotando certa insegurança. Acreditamos porém que o artista – ainda que mais raramente – pense o contorno em termos de luz e sombra, quando, numa única linha coincidem luz e forma.

É ainda Wolk-Simon quem vincula o caráter geral do estilo gráfico de Giulio (referindo-se à sua maneira de pensar em termos de contorno) à imersão do jovem artista no contato com o relevo

escultóreo da antiguidade clássica. Seus desenhos a pena são muitas vezes vistos como equivalentes gráficos do mármore esculpido [id., ibid.].

Outra característica marcante do desenho a pena de Giulio é o tratamento particular que dá ao emprego das hachuras: utiliza um hachurado de traços paralelos, regulares, normalmente eqüidistantes, manejados em curvas ou retas, na tentativa de definição da volumetria e da indicação e controle da luminosidade. São hachuras que se detêm um pouco antes de alcançar a linha de contorno externo das figuras, segundo observação de Wolk-Simon [2000, p. 25], mas que Giulio emprega também para a definição de superfícies e luz externas. Alguns de seus primeiros desenhos são paradigmáticos de seu tratamento típico do hachurado. Veja-se, por exemplo, o *Estudo de nu masculino sentado* [9] e o detalhe dos anjos no estudo para a *Ressurreição*, em Lille [7-8], onde se observa que o hachurado é tratado como uma delicada rede de sombra lançada ao mesmo tempo sobre as figuras e sobre o espaço circundante, quando as hachuras chegam a passar das figuras ao espaço em traços únicos e indiferenciados, sem que a mão do desenhista seja detida. Essa ausência de variação das hachuras, de mesma pressão, mesmo espaçamento, mesma espessura, acabam por reduzir as formas, internas ou externas, a uma homogeneidade que as destitui de volume, sendo apenas sombra.

Alguns autores vêem nessa forma de achatamento do espaço, na espacialidade rasa, de onde as figuras como que emergem, uma forte relação com a estética do relevo marmóreo antigo, presente desde a infância do artista. É como se essa abordagem pessoal do hachurado tivesse sido forjada pelo contato com peças remanescentes de escultura romana ou pelos seus estudos de modelos antigos, continuado no ateliê de Rafael sobretudo por meio de cópias gráficas realizadas por alunos, como testemunha o chamado 'caderno de esboços de Fossombrone' [Davidson 1987, p. 512; Bambach/Wolk-Simon, 1999; Wolk-Simon, 2000; Aste,].

Na interpretação da anatomia, como se viu, Giulio afasta-se do sentido de tridimensionalidade, tendendo a reduzir as formas à superfície e sem conseguir uma interpretação mais orgânica. O hachurado parece dotar as figuras de uma roupagem volumétrica mais abstrata que orgânica, os músculos sendo definidos em termos de padrões circulares, elípticos ou em ganchos. O modo de interpretar as cabeleiras também é muito pessoal, e essas são feitas a mechas amplas, encaracoladas, "como uma assinatura de Giulio"[Bambach /Wolk-Simon, 166-167].

Sensivelmente reduzido – em relação ao grupo de desenhos a pena – é o *corpus* dos desenhos a carvão de Giulio Romano. Desenhos de alto grau de elaboração, podiam ser realizados com carvão preto ou vermelho (sanguínea) e costumavam ser executados em várias etapas, que podiam incluir um desenho de base traçado a estilete (*underdrawing*) e/ou um esboço mais ligeiro a pena, com a finalidade de definição e direcionamento da composição e das figuras. O carvão ou a sanguínea vinham sobre essas linhas referenciais, podendo trazer ainda um acabamento de realce de luzes feito com tinta branca (*biacca*). Os desenhos a carvão eram freqüentemente empregados como *disegni di stampe* e, segundo P. Joannides, uma das funções de Giulio no ateliê de Rafael teria sido a de executar desenhos para serem gravados [Joannides, 1995, p. 40].

Os desenhos a carvão de Giulio são mais refratários ao problema da atribuição, por serem estilisticamente muito próximos daqueles do próprio Rafael, mostrando a derivação do mestre em sua expressividade e no apoio sobre o estudo do natural. Em sua obra gráfica, é o momento em que Giulio torna-se mais rafaelesco. Questiona-se, a propósito, o grau de pressão exercida sobre a *bottega* para imitar o desenho do mestre nos últimos anos de sua vida. Certos autores crêem que Giulio não trabalhasse bem com essa técnica, o que poderia explicar parcialmente o reduzido número de exemplares [Joannides, 1995, p. 40]. O fato de Giulio ter descontinuado gradativamente o emprego da sanguínea após a morte do mestre e de talvez tê-lo abandonado completamente em Mântua [Cf. Joannides, 1989, tav. 60, id., 2000, p. 14, 40, nota 19], usando apenas e raramente o carvão preto, sugere, de fato, uma menor adaptação a essa técnica. A mão de Giulio se evidencia, nesses desenhos, pelas características idiossincráticas de seus mesmos traços paralelos (que criam planos de sombra sem nunca se articularem por meio de esfumados) e por uma tendência persistente

a afastar-se do natural, gerando padrões abstratos (como as típicas mechas de cabelo aneladas) e faces quase inanimadas.

Para finalizar a questão do desenho romano de Giulio dentro do ateliê de Rafael, vamos tentar isolar a mão do aluno da do mestre, diferenciando-as à medida do possível, a partir das características a respeito das quais discorremos acima.

Sobre o contorno marcante, pesado, nota-se que, embora também esteja presente nos desenhos de Rafael, as linhas múltiplas não têm um caráter reiterativo, como em Giulio, mas experimental [Wolk-Simon, 2000]. São linhas dinâmicas, vivazes, buscando a melhor forma e, ao mesmo tempo possibilitando às figuras um tratamento mais pictórico, suave, evanescente.

O forte hachurado é igualmente típico do desenho a pena de Rafael, mas, se em Giulio as hachuras param pouco antes da linha de contorno, isso nunca acontece em desenhos de Rafael [Wolk-Simon, op.cit.]. O contorno, nos desenhos do mestre, são empregados com facilidade na sugestão eficaz do volume e do espaço pictórico. Em Giulio, ao contrário, o hachurado de espaçamento regular e equilibrado, igual dentro e fora das figuras, gera sombras que se movem paralelamente ao plano do quadro [Hartt, 1958], prendendo as formas na bidimensionalidade e perturbando a legibilidade do espaço. As figuras de Rafael, por sua vez, vivem em espaços plausíveis. Pode-se dizer, de modo geral, que a forma de Giulio modelar suas figuras vem de Rafael, mas que faltaria a Giulio o senso da organicidade e da tridimensionalidade, sendo suas figuras dotadas de musculatura pesada, acentuada por um forte sombreado, sugestivo de uma solidez escultórea que é antes aquela da escultura de relevo. Suas figuras são massas pesadas de relevo esculpido em pedra, aprisonadas por um contorno incisivo e insistente.

Quanto aos desenhos a carvão, quando Giulio se aproxima mais de Rafael, aumentando as dificuldades de atribuição, é Wolk-Simon [2000, p. 25] quem vai analisá-lo melhor, partindo do emprego do desenho de base executado a estilete. Rafael usou o estilete mais do que Giulio, manejando-o de modo a gravar linhas livres na superfície do papel, novamente de caráter exploratório: o carvão trabalhado por cima nunca repete o estilete com fidelidade, o que denota a inclinação do mestre para o experimento e todo seu arrojo. Giulio também usa o estilete com certa frequência na fase preliminar de seus desenhos a carvão. Mas, ao contrário do que acontece com Rafael, o carvão segue de perto o desenho de base, nunca afastando-se inteiramente dele, sendo um desenho reiterativo, como a multiplicação de seus contornos no desenho a pena.

Bibliografia:
PASSAVANT, [1839] 1860; FISCHEL, 1898; FISCHEL, 1913-1914; HARTT, 1944, p. 67-94; POPHAM /WILDE, 1949; PARKER, 1956, n. 570-575; HARTT, 1958, I, p. 16-17; BERTINI, 1959, p. 366; GERE /POUNCEY, 1962; OBERHUBER, 1962, p. 23-172; OBERHUBER, 1963; SHEARMAN, 1964, p. 59-100; BACOU, 1983; GERE /TURNER, 1983; JOANNIDES, 1983; MONBEIG-GOGUEL /VIATTE, 1983; KNAB /MITSCH /OBERHUBER /FERINO-PAGDEN (KMOF), 1983; MITSCH, 1983; NESSELRATH, 1983; OBERHUBER, [1983], 1986, p. 189-207; PETRIOLI TOFANI /FERINO-PAGDEN, 1984; DAVIDSON, 1987, p. 512; GERE, 1987; MONBEIG-GOGUEL, [1984] 1987, p. 378-389; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 246-275; CORDELLIER /PY, 1992; JOANNIDES, 1993, p. 3-29; JOANNIDES, 1995, p. 40; TURNER, 1996; BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, 165-167; GNANN, 1998, p. 198-204; COX-REARICK, 1999, p. 13-27; ASTE, 1999, p. 28-31; GNANN /OBERHUBER, 1999; GILES, 1999, p. 158; MONBEIG-GOGUEL, 1999, p. 495-498; COX-REARICK, 2000, p. 11-19; JOANIDES, 1999, p. 35-45; JOANNIDES, 2000, p. 3-42; WOLK-SIMON, 2000, p. 20-33.

Seguem alguns dos mais discutidos desenhos atribuídos a Giulio Romano durante o tempo em que se formou junto a Rafael (ou logo após a morte deste), capazes de ilustrar o texto acima. Outros desenhos do período romano serão mencionados adiante, na seqüência imediata das obras às quais se vinculam.

Sagrada família com Sant'Anna [5]

Desenho à pena e nanquim marrom, aquarela marrom, luzes em branco, sobre desenho preparatório a *gessetto* preto; cantos cortados. Medidas máximas: 20,6 x 28,8cm. Chtasworth, Trustees of the

Chatsworth Settlement, inv. 90. Procedência: Sir P. Lely (L. 2092); William II, duque de Devonshire (L. 718).

Considerado um dos mais rafaelescos desenhos de Giulio Romano, anteriormente atribuído a Andrea del Sarto, foi recentemente reatribuído a Rafael por Gnann e Oberhuber [1999, p. 254]. Gere já considerava a possibilidade de derivação de uma criação de Rafael: é de se notar a proximidade do estilo do mestre em termos de delicadeza, facilidade e espontaneidade do desenho [Ferino-Pagden, 1989, p. 252]. Essas qualidades levaram S. Ferino-Pagden a colocar em dúvida a atribuição sem hesitações feita a Giulio anteriormente. Diz a autora que, no catálogo de Rafael, seria o desenho mais giuliesco; no de Giulio, o mais rafaelesco. No entanto, essa autora vê a mão de Giulio Romano sobretudo no manejo da aquarela, que, em fortes contrastes, busca ou consegue o efeito de uma luz irriquieta, tal e qual se observa em obras seguramente suas, como o desenho para o *retábulo Fugger* ou em desenhos para os papas da *Sala de Constantino*. No entanto, ao terminar seu texto, a autora deixa em aberto a questão atributiva: "*Per l'altissima qualità, questo foglio si distingue dalla produzione dell'allievo e il confronto con gli altri disegni giulieschi consentirà forse di determinare con più sicurezza la sua attribuzione al maestro stesso.*"[*ibid.*]

Gnann e Oberhuber [1999], que sustentam a atribuição a Rafael, comparam esse desenho com os de Giulio, justamente por sua luz intepretada pelo meio da aquarela. Segundo o que dizem, a luz de Giulio, bruxuleante, incerta e trêmula, não circundaria as figuras, mas as prenderia na superfície do relevo. Além disso, Giulio não estaria " *in grado di andare a cogliere i sentimenti cosi in profondità...*". Note-se, a graciosidade e delicadeza da expressão dos sentimentos em ambiente familiar é uma das características mais elogiadas dessa imagem. Assim, a questão atributiva parece estar pendente. Vale apenas chamar atenção para o 'gol contra' de Gnann ao equiparar a "*scioltezza e l'elasticitá dei movimenti*" nessa composição àquelas das *madonne* de Rafael executadas por volta de 1516-1517, citando, entre estas, a *Madonna Hertz*, do palácio Barberini, uma das poucas obras de atribuição inquestionável a Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições: RULAND, 1876, p. 100, n. X. 1 (Andrea del Sarto); FISCHEL, 1898, p. 161, n. 408 (cópia); STRONG, em carta escrita a ROBERTSON, 1900, n. 19 (ateliê de Rafael); PARKER /SHAW, 1953, n. 67 (Giulio Romano); ROBERTSON, 1954, p. 57, prancha 26A (ateliê de Rafael); JOANNIDES, 1985, p. 44, nota 32 (Giulio Romano); GERE, 1987, p. 200-201, n. 57 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 252 (Giulio Romano ou Rafael); Londres, 1993-1994, p. 69, n. 71 (Giulio Romano); JAFFÉ, 1994, vol. 2, p. 94-95, n. 206 (Giulio Romano); Washington-N. Iorque, 1995-1996, n. 24 (Giulio Romano); LUCCO, 1998, p. 17; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 254, cat. 179 (Rafael).

Ressurreição ou *Estudo para a Ascensão de Cristo* [6-8]

Desenho a pena e nanquim marrom; 34,0 x 23,5cm. Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. Pluchart 462. Datação bastante variável: de c. 1516-1517 [Bambach /Wolk-Simon] a c. 1521 [Ferino-Pagden]. P. Joannides inclina-se a uma datação também mais tardia [2000, p. 40].

Desenho de finalidade incerta, pode tratar-se de um exercício didático sobre composições de Rafael (datadas de c. de 1512-1523) para obra destinada à capela Chigi, em S. Maria della Pace. Vincula-se fortemente ao precedente estudo de Rafael em Bayonne [Ferino-Pagden]. E pode ser ainda um estudo preparatório para algum projeto de Rafael deixado incompleto, entre os quais Ferino-Pagden [*op. cit.*] cita "o retábulo da *Ressurreição* para a capela Chigi; as tapeçarias da Scuola Nuova ou o retábulo da Capella della Madalena, em Trinità dei Monti." Cristo é figura de caráter hierático, frontal, simétrica; os anjos, dispostos em torno dele num círculo ideal, criam ritmos decorativos, mais que energia dirompente vista em Rafael [Ferino-Pagden, *op. cit.*]. O emblema desenhado na parte inferior pertenceria ao príncipe de Gales [Fischel, 1913-1948, VIII, n. 387]. Bibliografia e atribuições: FISCHEL, 1913-1948, VIII, n. 387; HIRST, 1961, nota 71, tav. 30; OBERHUBER, 1972, p. 34, fig. 27; KNAB / MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 470; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 253 (Giulio Romano); GRISWOLD, 1992, n. 62; ASTE, 1999, p. 14, fig. 15 (Giulio Romano); BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 165-167, fig. 1 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 42, nota 40 (Giulio Romano);

Estudo de nu masculino ou Nu sentado [9]

Desenho a pena e nanquim marrom; 22,0 x 17,2cm. Viena, Albertina, inv. 249 SR 307.

Obra de datação difícil, vem situada por Ferino-Pagden por volta de 1520. É um exercício de desenho a partir de modelo vivo típico do ateliê de Rafael, onde Giulio se identifica pelos contornos enfáticos, pelas hachuras paralelas, em intervalos regulares, dispostas igualmente dentro e fora da figura; pela tendência decorativa na interpretação da musculatura (círculos, elipses, ganchos); pela dificuldade em traduzir o volume (veja-se a parte inferior da perna esquerda) e pela inclinação a reduzir a plasticidade ao plano. Apesar dessas características e apesar de ser considerado um dos desenhos de atribuição incontestável a Giulio, o desenho foi recentemente atribuído a Rafael por A. Gnann. Bibliografia e atribuições: OBERHUBER /FISCHEL, 1972, p. 34-35, fig. 25 (Giulio Romano, c. 1520); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 254-255 (Giulio Romano); BIRKE /KERTESZ, 1992, I, p. 147-148; GNANN, 1999, n. 28 (Rafael); BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 166-167, fig. 4 (Giulio Romano); WOLK-SIMON, 2000, p. 26, 29, fig. 14 (Giulio Romano);

São Sebastião [10]

Desenho a pena e nanquim marrom, quadriculado em carvão preto; 25,0 x 10,5cm. Nova Iorque, Pierpont Morgan Library, inv. n. I, 60. Datável de c. 1520-1523.

Esse desenho teve sua atribuição a Giulio proposta por Philip Pouncey e, embora nunca tenha sido considerado como trabalho de Rafael [Bambach /Wolk-Simon, 1999, p. 175], teve a atribuição a Giulio questionada por Joannides e Ferino-Pagden [1989, p. 73]. Características da mão de Giulio Romano foram identificadas por Bambach e Wolk-Simon [op.cit.; 2000, p. 31], que concluíram ser este desenho um referencial para a obra gráfica de Giulio em seu período romano. Vêem-se aí os mesmos contornos repassados e a densa rede de hachuras dentro e fora da figura. No entanto, o hachurado cruzado (em porções da parte externa à figura e em sua perna esquerda) destoa do conjunto das características do grafismo do artista, que o mantém preferencialmente disposto em linhas paralelas que tendem a encaixar-se umas nas outras.

Não se sabe a destinação desse desenho, sua finalidade. Apesar de não se conhecer pintura que se relacione ao desenho, o quadriculado de transferência sugere a intenção da passagem à pintura. Levando-se em conta que a proposta de datação após a morte de Rafael, entre os anos de 1520 e 1523, baseia-se no tema, e que São Sebastião é um santo invocado na proteção contra as pestes, lembrando que uma peste devastou Roma no início do verão de 1522, a sugestão de Wolk-Simon é a de que se trate de uma pintura votiva. A autora conclui ainda que a peste daquele ano teria tirado a vida de quatro dos seis irmãos de Giulio [op. cit.]. A postura insólita da cabeça inclinada e olhos fechados foi relacionada por Cox-Rearick a representações encontradas em relevos funerários antigos, o que acentuaria o caráter votivo do desenho [*apud* Wolk-Simon, p. 32, nota 27]. Bibliografia: POUNCEY /GERE, 1962 (Giulio Romano); GERE, 1987, n. 64; JOANNIDES /FERINO-PAGDEN, 1989, p. 73; JOANNIDES, 1995, p. 40 (não de Giulio Romano); BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 175-176, fig. 9 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 42, nota 40; WOLK-SIMON, 2000, p. 29, 31, fig. 19 (Giulio Romano).

Estudo para São Sebastião [11]

Desenho a sanguínea; 33,4 x 10,2cm. Paris, Museu do Louvre, inv. n. 10. 1381.

Estudo do natural para figura de São Sebastião, vincula-se tematicamente ao desenho a pena da Pierpont Morgan Library (n. I, 60) e estilisticamente ao *Retrato de Jovem*, em Amsterdã, e ao *São Roque*, junto com o qual foi publicado pela primeira vez por F. Hartt. De acordo com o autor, ambos encontravam-se entre os inumeráveis desenhos italianos do *Cinquecento* sem atribuição no Louvre [p. 36] e sua identificação contribuiu para a ampliação do *corpus* romano dos desenhos a sanguínea de Giulio Romano. Ainda hoje é um desenho pouco comentado, tendo sido recentemente mencionado por Wolk-Simon, que se abstém das tentativas atributivas. A autoria de Giulio Romano é aceita por P. Joannides. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 36, 288, 31c e II, fig. 47 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 36; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 255; JOANNIDES, 2000, p. 40 (Giulio Romano); WOLK-SIMON, 2000, p. 32, nota 27.

Estudo para São Roque [12]

Desenho a sanguínea; 33,5 x 17,3cm. Paris, Museu do Louvre, inv. n. 10.890.

De características gráficas muito próximas às do *São Sebastião* do mesmo museu e semelhante medida de altura do papel, esse São Roque foi visto como *pendant* do primeiro. Ao publicar os dois desenhos pela primeira vez em 1958, F. Hartt acrescentou a idéia de que deveriam fazer parte de uma composição para uma "Madonna da Peste" ("*...a now vanished* Plague Madonna"). Isso se deve ao fato de os dois santos serem invocados contra as pestilências. Hartt, no entanto, não explicita sua suposição de modo concreto. Como acontece com o *São Sebastião*, ainda hoje não se sabe para qual trabalho teria sido produzido, mas supõe-se que ambos deveriam estar relacionados a alguma encomenda particular [Hartt, p. 36; Ferino-Pagden, 1989, p. 255] colocada entre 1522-1524, anos em que Roma foi vitimada por uma peste.

Em termos de grafismo, o desenho insere-se perfeitamente no conjunto das obras do período romano. O tracejado diagonal paralelo, executado como planos de sombra dentro e fora da figura, mostra-se manipulado de modo semelhante ao de suas hachuras na técnica à pena: linhas paralelas mais ou menos curtas, mais ou menos próximas, sem esfumados para articular as formas (assim como não emprega aguadas com a mesma finalidade no processo à tinta). Aqui, contudo, observa-se a tentativa de uma maior adequação à técnica na rapidez de execução das linhas da parte inferior esquerda externa, onde o artista não ergue a mão do papel entre o traçado de uma linha e outra. Os dois desenhos apresentam um esmaecimento da cor, fato pelo qual S. Ferino-Pagden sugere seu uso como matriz para contraprovas, rebatendo a hipótese de que os dois desenhos seriam, eles mesmos, contraprovas, observando o direcionamento natural do tracejado de um artista destro [id., ibid.]. Hartt enxerga na representação um ensaio do realismo ao qual Giulio se apegará mais evidentemente após a morte de Rafael. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 36, 288, 31b e II, fig. 46 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 36; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 254-255 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 40 (Giulio Romano); WOLK-SIMON, 2000, p. 32, nota 27.

Retrato de Jovem [13-14]

Desenho a sanguínea sobre traços a pena; 19,7 x 18,7cm. Haarlem, Teylersmuseum, inv. A. 91.

Desenho que retrata um jovem sentado, com o tronco ligeiramente deslocado para a esquerda, enquanto os olhos acompanham o espectador. Ferino-Pagden identifica nessa atitude aquela típica dos personagens retratados por Giulio [1989, p. 255]. Pela leve rotação do tronco, pelo olhar e pela solenidade das vestimentas pesadas, interpretadas como uma massa inflada da qual emerge a pequena cabeça, o presente desenho evoca o *Retrato de Isabel de Renquesens* (anteriormente identificado como Joana de Aragão) no Louvre, que Vasari conta ter sido composto e quase inteiramente pintado por Giulio.

Embora esse desenho tenha sido recentemente atribuído a Rafael por A. Gnann e K. Oberhuber, reencontramos aqui características de Giulio Romano. Observe-se o tratamento das sombras de modo muito semelhante ao que se vê no *São Roque*, como planos formados pelo hachurado paralelo, e a interpretação gráfica semelhante das texturas, quando os botões opacos da veste parecem feitos da mesma matéria dos tecidos. Bibliografia: HARTT, 1958, (?); SHEARMAN, 1964, p. 94, G; OBERHUBER, 1972, p. 36; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 254-255; GNANN /OBERHUBER, 1999, n. 168 (Rafael); MONBEIG-GOGUEL, 1999, p. 496 (não de Rafael).

São Simão [15] e *São Judas Tadeu* [17]

Desenhos a sanguínea sobre traços à pena, executados em papéis preparados a lápis cinza; 20,9 x 13,0cm e 21,2 x 13,1 respectivamente. Chatsworth, Duke of Devonshire and Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 76 e 80.

Esses desenhos de Chatsworth são provavelmente dois *modelli* remanescentes da chamada série dos *Apóstolos* que foi gravada por Marco Dente da Ravena em 1515-1516 [16, 18]. A série incluía, além dos doze apóstolos, uma figura de *Cristo Redentor* [Massari, p. 26]. Certos autores

[Monbeig-Goguel] vincularam e ainda vinculam essas figuras gravadas dos apóstolos àquelas mencionadas por Vasari [Milanesi (1568) 1906, VI, p. 555] como tendo sido executadas por Rafael, em 1517, para a Sala 'de' Chiaroscuri' ou 'de' Palafrenieri'. Já foram considerados como desenhos de Rafael, tendo sido recentemente reatribuídos ao mestre por Gnann e Oberhuber [1999], numa proposta bastante criticada e que não encontrou acolhida. Também foram tidos como cópias realizadas a partir de gravuras ou de desenhos originais de Rafael [Massari, op.cit.]. A proposta mais aceita é a da atribuição da execução ao jovem Giulio Romano conduzido por criações de Rafael situadas por volta de 1515-1516. Outra série foi gravada ainda por Marcantonio Raimondi, mas seria mais afastada dos desenhos atribuídos a Giulio, que, ao contrário, são perfeitamente reproduzidos e respeitados pelas gravuras de Marco Dente.

Um observação deve ser feita quanto à identificação das figuras representadas. A figura de São Judas Tadeu vem citada como São João Evangelhista por Wolk-Simon [p. 32]. Já a de São Simão aparece no texto de Ferino-Pagden como Santo André [1989, p. 250]. Conta-se que, após a crucificação de Jesus, os dois apóstolos seguiram juntos para pregar em regiões do Oriente Médio, onde terminaram martirizados. Judas Tadeu foi supliciado e morto na Pérsia, e um de seus atributos possíveis é o machado de cabo longo, aqui representado. De Simão (Simão Zelotes), é dito que teria sido cortado ao meio por uma serra, instrumento que figura no desenho de Chatsworth. Bibliografia e atribuições: FERINO-PAGDEN, 1989, p. 250 (Giulio Romano); MASSARI, 1993, p. 26-34; JAFFÉ, 1994, n. 70-81; CLAYTON, 1999 (Giulio Romano); GNANN /OBERHUBER, 1999, n.15 e 18 (Rafael); MONBEIG-GOGUEL, 1999, p. 496 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 15 (Giulio Romano); WOLK-SIMON, 2000, p. 29, 31, nota 28 (Giulio Romano).

Bacante e faunos [19] e *Bacantes e fauno* [20]

Desenhos a sanguínea sobre traços de estilete; 18,5 x 35,4cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina, inv. n 217 R 84 e Paris, Museu do Louvre, inv. 5002 respectivamente. Datáveis de c. 1516.

Esses desenhos – juntamente com um terceiro de mesmo tema conservado no Museu do Louvre, inv. 5001 – apontam para uma das questões fundamentais na compreensão do desenvolvimento artístico de Giulio: eles são testemunhos da atenção dispensada pelo artista ao estudo dos relevos antigos. O tema foi identificado por Hülsen, em 1921, com a representação de uma dança antiga que estaria figurada ao redor de uma peça de mármore presente no elenco de Lafrery (1572) [Ehrle, 1908, p. 56; Massari, 1993, p. 13], peça talvez oriunda da coleção Valle-Capranica.

Nessas imagens, bacantes e faunos intercalam-se, dançando e tocando instrumentos musicais, formando linhas de friso plenas de movimento e de ritmo. Ferino-Pagden [1989, p. 248] observa que, apesar da tipologia bastante rafaelesca dessas figuras, elas são interpretadas em "valores decorativos e bidimensionais" que anteciparam as obras mantuanas de Giulio. Uma gravura de Marcantonio Raimondi, datada de 1516 /fig. 21/, justapõe as duas sequências, empreendendo, contudo, pequenas modificações em busca de equilíbrio. Não se trata de desenhos destinados à reprodução gravada, mas talvez, segundo Ferino-Pagden [ibid.], de composições realizadas para alguma decoração a grotescas. A autora, que entende a sutilíssima partição do fundo do desenho 5002 do Louvre como indicações de edículas, faz uma relação indireta com a decoração da *Loggetta* do cardeal Bibbiena.

Quanto à questão atributiva, os desenhos foram, no passado, dados a Rafael ou a Primaticcio; os do Museu do Louvre tendo sido classificados sob o nome de Battista Franco. A atribuição a Giulio foi estabelecida convincentemente por R. Harprath na década de 1970. K. Oberhuber e A. Gnann mantiveram sua atribuição a Rafael. Bibliografia e atribuições: HÜLSEN, 1921, n. 77; STIX /FRÖLICH BUM, 1932, p. 84; OBERHUBER, 1972, p. 32; HARPRATH, 1977, p. 48 (Giulio Romano); BACOU, 1983, n. 32; HARPRATH, 1985, p. 42 e nota 31 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 248 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN /OBERHUBER, 1989, p. 56, II. 6;

MASSARI, 1993, p. 14-15 (Giulio Romano); GNANN /OBERHUBER, 1999, n. 37 (Rafael); MONBEIG-GOGUEL, 1999, p. 496 (Giulio Romano).

Sacrifício de Isaac [22]

Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 28,3 x 19,1cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 92.GB.37. Inscrição em marrom no verso. c. 1516-1518. Proveniência: Richard Houldtich, Londres (L.2214); Lord John Spencer, Althorp (L. 1531); coleção privada, Inglaterra; Sotheby's Londres, 4 de julho de 1988, n. 11; Richard Day Ltd., Londres.

É recente a aparição desse desenho no mercado. Sua primeira publicação aconteceu no catálogo da venda Sotheby's de 4-5 de julho de 1988, em apresentação feita por John Gere e atribuição ao ateliê de Rafael, provavelmente a Giulio Romano. É Gere quem vincula, naquela ocasião, o feitio do desenho à finalidade da reprodução gravada, assertiva que encontrou fácil aceitação, baseada na qualidade do acabamento da obra em relação à já conhecida gravura a buril de Agostino Veneziano [23] [Bartsch, XIV, 5; Massari, 1993, cat. 8, fig. 12].

A gravura de Agostino fora já relacionada à composição de mesmo tema executada por Rafael na abóbada da *Stanza di Eliodoro* [Ruland, 1876, p. 204], muito embora haja divergências significativas entre as duas composições. O aparecimento do desenho de Los Angeles veio esclarecer imediatamente a procedência da gravura, que o traduz com bastante fidelidade, talvez apenas tendendo a acentuar as características da plasticidade poderosa das obras de Giulio dadas sobretudo pela colocação da luz de modo incisivo e menos diluído (como se observa nas pedras que compõem o altar improvisado).

Por sua alta qualidade e acabamento – que inclui a gradação tonal –, e por ser exemplo raro de *disegno di stampa* no corpus da obra gráfica de Giulio, essa composição já gerou muita controvérsia. Em 1999, Gnann e Oberhuber atribuem-no a Rafael, elogiando suas qualidades de harmonia, dinamismo e expressividade. O reSultado de alta qualidade, entende-se, não poderia caber ao jovem Giulio Romano. Em contrapartida, P. Joannides [2000, p. 14] rechaça tal idéia e faz sua integral atribuição a Giulio Romano, em composição e execução, criticando as imperfeições que enxerga no desenho anatômico e a inverossimilhança das posturas, considerando-as inadmissíveis para um Rafael. Neste ponto, temos que concordar que, se as atitudes posturais em Rafael são caracterizadas por torções dramáticas rítmicas (de inspiração michelangelesca, segundo Ferino-Pagden), em Giulio enfatiza-se, em vez disso, a frontalidade e a verticalidade, o "patético" e o "sentimental", numa imagem que reSulta mais "emblemática" e "adequada ao meio da reprodução" [*id., ibid.*]. Richard Aste nota a "curiosa" derivação do gesto de Isaac, que, com o tronco inclinado à frente e aqui de braços amarrados, parece cruzá-los sobre o peito como as Virgens das anunciações [1999, p. 33].

Aste, que atribui o desenho a Giulio no catálogo da mostra americana de 1999, crê na possibilidade de o desenho ter sido executado num momento em que devia haver uma considerável pressão sobre o ateliê no sentido de que se imitasse o estilo de Rafael. Daí viria a força expressiva dessa imagem, e sua "precisão anatômica" (note-se) seria reSultado dos estudos do natural empreendidos também sob a orientação do mestre. Para o autor, a composição poderia derivar de algum desenho perdido de Rafael, variante da composição para o afresco da *stanza di Eliodoro* [p. 33], no qual Giulio teria introduzido alterações.

Estilisticamente, o tratamento do grafismo vincula-se à série dos *Apóstolos* de Chatsworth, o que sugere uma datação por volta de 1516-1518. Sob esse aspecto, Giulio se confirma na tradução atenta das cabeleiras em mechas largas e pesadas, cilíndricas ou onduladas, e pelo emprego consueto das hachuras paralelas.

Quanto à iconografia, o desenho segue mais fiel e literalmente o texto do *Gênesis*, 22:9-12, do que o citado afresco de Rafael: a improvisação do altar, a lenha diposta sobre este, o carneiro que se mostra ao fundo, preso no espinheiro. Bibliografia (desenho): GERE, 1988, venda de Londres, n. 11 (ateliê de Rafael, provavelmente Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, 250 (Giulio Romano);

FERINO-PAGDEN, Catálogo Viena, 70 e 74; MASSARI, 1993, cat. N. 8 (Giulio Romano); JAFFÉ, 1994, cat. 204 (Giulio Romano); TURNER, 1994, cat. n. 21 (Giulio Romano, ou Rafael?); TURNER et al., 1997, cat. n. 49 ("Giulio Romano, ou Rafael?"); ASTE, 1999, p. 32-33, n. 1 (Giulio Romano); COX-REARICK, 1999, p. 19 (Giulio Romano); GNANN /OBERHUBER, 1999, n. 93 (Rafael); JOANNIDES, 2000, p. 14 (Giulio Romano em invenção e execução); WOLK-SIMON, 2000, p. 29, 32, nota 28, 33, fig. 22 (Giulio Romano).

Bibliografia (gravura): VASARI (1568) /MILANESI (1878-1895) 1906, V, p. 416; RULAND, 1876, p. 204; HEINECKEN, I, 1778, p. 611; HUBER, III, 1800, p. 87, n. 2; DE ANGELIS /GORI GANDELINI, V, 1809, p. 275, X; BARTSCH, XIV, 1813, p. 6, n. 5; RULAND, 1876, p. 204, II, 7; LE BLANC, III, s.d., p. 73, n. 1; PASSAVANT, VI, 1864, p. 51, n. 1; PASSAVANT, II, 1889, p. 148, n. 93; D'AMICO, 1980, n. 29; MASON, 1984, p. 17, n.5; MASSARI, 1985, p. 51, V. 4; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 250; FERINO-PAGDEN /OBERHUBER, 1989, p. 70; MASSARI, 1993, p. 15, n. 4; COX-REARICK /ASTE, 1999, p. 32, fig. 12; GNANN, 1999.

8

Até o início do século XX, poucos foram os estudos sobre Giulio Romano no período de sua formação no ateliê de Rafael. Vasari fornecera a primeira biografia, Lanzi o situa na Itália setentrional, D'Arco retoma Vasari quase literalmente. Em suma, o Giulio "Romano" só o é por ter deixado Roma, e a história fará o foco sobre sua obra maior, a mantuana. O início de Giulio, indissociável do desenvolvimento artístico do último Rafael, veio assim a ser frequentemente entendido como um momento particular, uma fase marginal da evolução estilística de seu mestre.

É muito lentamente que a personalidade artística do jovem Giulio Romano vai sendo descoberta, aprendida, formada, e com a obra de O. Fischel, na passagem do século XIX ao XX, ele ganha destaque da multidão de novos artistas que compuseram a maior *bottega* de Roma na segunda década do século XVI. Em trabalhos de 1944 e de 1958, F. Hartt dá a grande contribuição ao estudo da obra de Giulio desde sua formação junto a Rafael. A partir daquele instante, muito esforço veio sendo despendido na direção desse artista, na tentativa de compor um retrato mais nítido.

Desde o início, Giulio revela tendências diversas das de Rafael, mas cuja distinção, contudo, é bastante complexa, pela multiplicidade de participações da escola. Apesar das divergências de suas personalidades antitéticas – a de Giulio considerada "*tanto minore ma tuttavia così marcata...*" [Bertini, 1956] –, Giulio, nos anos em que esteve sob a orientação de Rafael no ateliê, extraiu dali as bases sobre as quais viria a construir a sua "*maniera*": um domínio atento mas flexível do estudo do natural e de um vocabulário inteiro de formas expressivas e fórmulas compositivas continuamente retrabalhadas por seu espírito inquieto. Evidentemente, apesar da relativa 'liberdade' concedida por Rafael a seus alunos, havia o limite imposto pela necessidade de manutenção de uma unidade reunida sob o timbre do seu grande nome e, ainda, a possibilidade de terem sido mantidos os maiores talentos disciplinadamente nivelados abaixo do seu [veja-se Belluzzi, 1988, p. 9]. Assim, se o estilo pessoal de Giulio já vem germinando desde os anos de 1515-1516 [Ferino-Pagden], é somente com a morte do mestre, em 1520, que ele poderá mostrar-se plenamente, já maduro, embasado e notadamente diferenciado. O Rafael, mestre admirado e respeitado, torna-se mais um modelo de postura e grandeza artísticas do que propriamente um referencial estético imutável, como acontecerá com Penni.

Que Giulio identificava-se com Rafael e o admirava, é ponto passivo. E, de acordo com as evidências, Rafael foi um mestre incomum, que permitia aos alunos a participação em suas obras – prática que vivenciara no ateliê de Perugino – e, ao mesmo tempo, sabia encorajar, com sensiblidade e inteligência, o desenvolvimento de suas personalidades artísticas individuais. No entanto, se Rafael "era de uma tolerância capaz de ver virtudes em estilos muito diferentes..." [Hartt, 1958, p. 140], Giulio "tinha prontidão para mudar os planos de Rafael, o que demonstrava uma inteligência independente, mesmo antes da morte do mestre." Pode-se dizer que o melhor aluno de Rafael, dono de uma personalidade potente e, ao que parece, naturalmente destacada,

formou-se num solo em que só vingariam os mais arrojados (concordando com o adjetivo de Vasari), os que soubessem definir para si um caminho próprio, direcionados pelo sólido e rico aprendizado no ateliê, mas de forma independente, sem renunciar às suas inclinações artísticas pessoais, antes cultivando-as.

Apesar das querelas atributivas que permeiam o estudo de suas obras no segundo lustro da década de 1510, sabe-se que Giulio produziu, em nome do mestre, pinturas parciais ou completas, além de variadas adaptações de suas composições e até mesmo, segundo P. Joannides [1985, p. 20], obras totalmente independentes, ao contrário do que se pensava até há pouco tempo. Essa liberdade, que Hartt acreditava improvável [1958, p. 140], pode ser inferida do trecho vasariano [2ª edição Newton, 1993, p. 845] da vida de Marcantonio Raimondi em que o autor relata que Giulio, enquanto viveu Rafael, deixara de mandar gravar suas coisas para não competir com o mestre, "por modéstia": "*Dopo queste cose, Giulio Romano, il quale, vivente Raffaello suo maestro, non volle mai per modestia far alcuna delle sue cose stampare, per non parere di volere competere con esso lui, fece, dopo che egli fu morto, intagliare a Marcantonio due battaglie di cavalli bellissime in carte assai grandi...*" Giulio só irá fornecer seus próprios desenhos para serem gravados por Marcantonio quatro anos após a morte de Rafael, na famosa série erótica dos *Modi* [Aste].

Giulio pouco incorporará em sua obra da harmonia rafaelesca. Em Rafael, as formas, de equilíbrio preciso, movimentam-se tranquilas nos limites do espaço contido entre o plano do quadro e o ponto de fuga; espaço habitado por figuras serenas que constroem e narram sua história com uma expressão mensurada mas eficaz de sentimento: a dor não grita, a exultação não vibra ou ri; nada se agita, mas sente. Em Giulio, predomina a inquietude: em espaços imprecisos, muitas vezes sem princípio nem fim, numa unidade artificiosa, onde cada figura, em tensão interna, tem um peso emotivo desestabilizador. Elas não fluem, sinuosas, imersas em colorido luminoso; antes emergem, poderosas, plásticas, angulosas, como figuras pétreas panejadas em metal, num universo todo tátil, tangível, escurecido por tintas negras, que criam climas fumacentos e salpicam incerteza aqui e ali.

É certo que um dos pontos que amarram mestre e aluno é o classicismo. Porém mesmo aqui não há acordo: se Rafael identifica-se com uma "*grecità*", o classicismo de Giulio seria aquele romano, mais precisamente aquele tardo-romano, "já estranho ao verdadeiro classicismo, não apenas formalmente, mas também por seu íntimo e contrastado tormento; em breve, absolutamente antitético ao classicismo de Rafael" [Bertini, 1956]. As divergências profundas das personalidades artísticas de Giulio e de Rafael beiram a antítese, antítese entre uma 'arte clássica' de Rafael e uma 'classicista-maneirista' de Giulio; antítese entre o solar-apolíneo Rafael e o tenebroso-dionisíaco Giulio. E. Gombrich, na primeira metade do século XX, faz uma leitura da relação Giulio-Rafael em chave freudiana [Belluzzi, 1988, p. 12,15], na qual a obra de Giulio desse período aparece de modo ambivalente, "perturbada por expressões de angústia que denunciam conflitos não-resolvidos, ou congelada em esquemas classicistas, fruto de inibições". Hartt aprofunda o caminho iniciado por Gombrich e vê a afirmação dessa antítese como "*revolt against Raphael*", o que Shearman tende a amenizar observando dos dois artistas as relações de continuidade.

Assim como ocorre com a questão atributiva dos desenhos de Giulio, também aqui o papel da crítica, que ancora olhar e leitura nos limites de seu tempo, revela-se fundamental na construção da imagem do artista e do período ao qual pertence. A tendência iniciada com a década de 1980 é a de nuançar personalidade e obra de Rafael, reconhecendo nele um talento sincrético, diluindo então o contraste entre mestre e aluno. Um belíssimo retrato das aproximações e distanciamentos que marcam não apenas as personalidades, mas o relacionamento profissional e afetivo de Giulio e Rafael foi feito por P. Joannides [2000, p. 35, 41-42] em sua análise de um retrato concreto no museu do Louvre: o auto-retrato de Rafael junto de um amigo cuja identidade, muito discutida, é então reproposta na figura de Giulio Romano [sobre essa identificação do personagem, cf. Cox-Rearick, 1995, p. 217-222]. O autor vê na composição o debate dialético e emblemático entre um mestre (no fim da vida, envelhecido e possivelmente já adoentado) em pé, atrás, em atitude segura, equilibrada, estável, olhando à frente, e o aluno sentado, mas em atitude móvel e instável, voltando-

se para o mestre enquanto aponta para frente, como que pedindo sua aprovação. Apolíneo e dionisíaco em debate [veja-se Frommel, 1996, p. 15]. Giulio parece expor suas idéias sobre uma obra colocada fora do quadro, no espaço do espectador. O olhar de Rafael e sua mão no ombro de Giulio mostram a discreta discordância que se contém pelo afeto, mas talvez sugiram – e não sem melancolia – a consciência do tempo adiante.
Bibliografia: VASARI [1568] /ed. Newton, 1993, p. 845; BERTINI, 1956, p. 336; HARTT, 1958, I, p. 14-15, 140; JOANNIDES, 1985, p. 20, 28; BELLUZZI, 1988, p. 9-20; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 23; FROMMEL, 1996, p. 15; OBERHUBER, 1996, p. 37; JOANNIDES, 1995, p. 40-41; JOANNIDES, 2000, p. 34-45.

9 Fondato

O adjetivo se traduz por 'fundamentado', 'embasado', trazendo a idéia do desenvolvimento do aprendizado. O C.R.I.Be.Cu /SNS aponta dezesseis ocorrências em todo o texto vasariano nesse mesmo sentido. O adjetivo, na maior parte dessas ocorrências, refere-se ao substantivo '*disegno*', como, por exemplo, na *Vida* de Mariotto Albertinelli [Giuntina – Barocchi /Bettarini, 4, p. 105, linha 15]: "*...E perché Mariotto non era tanto fondato nel disegno quanto era Baccio...*", ou, na de Michelangelo [id., ibid., 9, p. 23]: "*...Onde qualcuno, non tanto fondato nel disegno...*", ou na de Mino da Fiesole [id., ibid., 3, p. 406, linha 37]: "*...onde fu più agraziato che fondato inel'arte...*" Contudo, esse trecho da Vida de Giulio Romano é o único no qual Vasari vincula o adjetivo exclusivamente à pessoa, embora uma relação com a idéia de 'disegno', que o autor tanto elogiará em Giulio mais adiante, possa talvez estar subentendido.

10 Capricho'/'caprichoso'

É Frommel [1996, p. 8] quem fala da "necessidade irresistível de Giulio de reordenar o vocabulário das ordens clássicas, de não limitar-se apenas à reconstrução dos modelos antigos, mas de criar variedade, caprichos e surpresas que impressionam vivamente/de tirar o ar, de afastar-se do pensamento de seus mestres Bramante e Rafael ou de contemporâneos como Peruzzi e Sangallo, e de inserir na clareza racional do conjunto os seus caprichos irracionais." (...) os caprichos de Giulio são significativamente confrontáveis com aqueles de Michelangelo, pouco posteriores, na sua capela Medicea em San Lorenzo, em Florença."

11 "*Vano*"

Na Giuntina lê-se '*vano*', o que pode ser um erro de impressão ou de leitura, como nota P. Barocchi: "*non c'è dubbio che* vano *sia un errore di lettura per* vario, *che è una sfumatura ulteriore di* abondante *e comunque un pertinente attributo per Giulio Romano, come è detto anche dopo nella stessa vita...*" As mesma autora nos diz a seguir que a leitura '*vario*' é antiga.
Barocchi: MANOLESI, III, 328; BOTTARI, II, 449; DELLA VALLE, VII, 199; Class. It., X, 279; AUDIN, III, 649; MONTANI-MASSELLI, 706 (c. 1); RANALLI, II, 673; MARCHESE-PINI-MILANESI, X, 88, nota 2; MILANESI, V, nota 2; PECCHIAI, II, 846.
Bibliografia: MILANESI, [1878-1885] 1906, vol. V, p. 524, nota 2; BAROCCHI, 1962, p. 598.

12 "universal"

A 'universalidade' de Giulio é uma de suas características mais louvadas e destacadas ainda hoje. Pode-se somá-la aos adjetivos 'vário' e 'abundante', que todos trazem a mesma idéia nuclear da multiplicidade de talentos e capacidade colocá-los em prática, com sucesso. Assim, esse 'artista universal' pôde ser visto fazendo as vezes de pintor, desenhista, arquiteto, urbanista, criador de decoração, de mobiliário e de ourivesaria, organizador de banquetes, festas e triunfos. Giulio teria aprendido com seu mestre, Rafael, essa universalidade. Vasari volta a usar esse adjetivo na linha 767 da vida de Giulio, referindo-se à sua capacidade de pensar sobre várias coisas e criá-las.

[13] ... ótimos costumes...

Vasari, ao listar aqui as qualidades de Giulio Romano, coloca-as em relação direta com o amor que Rafael teria dedicado ao aluno, o que faz supor que fossem essas qualidades já perfeitamente desenvolvidas e manifestas no jovem artista. Talento, criatividade, arrojo, entusiasmo, sociabilidade fácil: tudo conduzia ao destaque natural em meio a um grupo numeroso. No período anterior, aparecera a enumeração dos adjetivos que qualificam o artista Giulio Romano ou aqueles que favorecem seu pleno desenvolvimento. O autor decompõe a *'virtù'* de Giulio, e os adjetivos empregados formam um retrato de artista cujo brilho vem de qualidades inatas, como beijos de boas-fadas ao nascimento, que o abençoado soube desenvolver. No presente período, contudo, os adjetivos qualificam o homem, e são como nuances da expressão que arremata a oração inteira: "ótimos costumes". Vemos o modelo vasariano repetir-se, nesse trecho, na necessidade de fazer com que as características expressivas e técnicas do artista espelhem, em certa medida, aquelas que definem seu caráter.

A propósito da expressão "ótimos costumes", lembramos os inúmeros tratados do período sobre os hábitos de corte e, mais especificamente, *O cortesão*, de Baldassaree Castiglione – autor e obra citados nesta *Vita*) –, não por acaso amigo de Giulio. É G. M. Erbesato quem nos diz que

> "*...Vasari immortala, nonché l'arte, i costumi di Giulio Romano. Il modo più giusto di comportarsi è dunque quello esemplato Sul modello del 'corteggiano'. Sia per Raffaello che per Giulio Romano, nel farne l'elogio, Vasari adotta il vocabolario ciceroniano delle 'Lettere'* (...) gratia morum, gravitas, decorum, comitas, urbanitas, modestia, *sono principi convenienti a esprimere la parte nobile ed elevata di um uomo; principi che gli danno um contegno regale privo di ostentatzionem che lo fanno assurgere a una grandezza fatta, in verità, di modestia*" [Erbesato, 1999, p. 17-18].

Muito pouco se sabe sobre a história pessoal de Giulio Romano. Pode-se dizer que nasceu numa família burguesa, em condições relativamente modestas, onde o pai era comerciante [Frommel, 1996, p. 5], dono de algumas propriedades /nota 1, doc. c/: nada que assegurasse ou assinalasse o interesse por uma educação acurada dos filhos. Tanto é verdade, que Giulio dizia-se pouco afeito à escrita, não dominando a pena para escrever tanto quanto devesse dominá-la para o desenho, sua natural inclinação... Isso se confirma por suas palavras dirigidas em carta ao amigo Pietro Aretino, citada por Belluzzi [1992, p. ix]: "*...mai fu veduto da alcuno del mio cosa in penna; e per non averla io esercitata per la lunghezza sua, lo so mal guidare.*" Daí o reduzido número de documentos pessoais redigidos de seu punho, sempre testemunhos de grau de formação e qualidade de pensamento. Em vez disso, temos um elenco imenso de prestações de contas, de relação de despesas e relatórios sobre o andamento de obras [ver Ferrari, 1992], essencialmente concernentes ao período mantuano.

Como já dissemos, não se pode precisar a data em que Giulio entra para o ateliê de Rafael, mas entende-se que foi o *urbinate* o grande responsável pela educação do rapaz, tendo-o acolhido em sua própria casa. É Vasari mesmo quem narra, na *Vita* de Giovanfrancesco Penni [1568 /Milanesi, V, p. 644]: "*...che Raffaello da Urbino se lo prese in casa, ed insieme con Giulio Romano se l'allevò, e tenne poi sempre l'uno e l'altro como figliuoli...*" Se pouquíssimo se sabe sobre a educação de Giulio junto a Rafael, é apenas de modo indireto que se pode reconstruir trechos do período em que viveu, em Roma, sua infância e juventude, e de modo genérico – como no trecho de D'Arco: "*Sia per gli sforzi, sia per quelli del giovinetto, come è l'inclinazione generale degli ingegni valorosi, e forse per ambo questi motivi, la educazione di Giulio fu accurata*"[1842, p. 3]_ , quase sempre em tentativas de adivinhar a formação a partir do adulto formado e da produção que fala por ele, mas deixa margem ao exercício de interpretação. Hartt pintara [1958, p. 3-5] o quadro idílico de uma infância escrita sobre o palimpsesto da antiga cidade, apresentando-nos a educação estética informal de Giulio, que certamente começou a afinar seu olhar e espírito na

direção do antigo desde muito cedo. Um documento ou outro, um texto ou carta de amigo, eventuais informações nos chegam, soltas, para que se se acrescente mais uma peça ao quebra-cabeça. O primeiro testamento do artista, por exemplo, onde se lê que ele pretendia deixar a Raffaellino del Colle, uma capa e um chapéu preto, os "seus melhores", símbolo de *status* que se duplica ao se fazer herança, apontando ainda para uma ascensão social e uma preocupação com a imagem de si próprio.

D'Arco, insistentemente parafraseando Vasari a respeito da vida de Giulio em Roma, é quem vem contar, num acréscimo, que Giulio nem sempre foi o precioso modelo de comportamento de que se falara nas *Vite*... Assim narra o conde:

> "*... è debito nostro, prima che di Giulio e delle cose sue in Mantova operate si dica lo avvertire come egli dei vizj della età e del luogo, ove abitava, molto si risentine. E bastino i racconti del Cellini per conoscere come, a lui amicissimo, tenesse il Pippi dimestichezza ancora con molto numero di scioperati, co' quali assai sovente accupavasi a banchettare in disordine, menando vanto di lascivie e avvilendo in mille laidezze la dignità propria e dell'umana natura. E come nel 1524, cessato appena quel pestilenzioso morbo che in breve tempo la città disertava, si assissero ad inverecondo convito con donne disoneste, quase con sì turpe mezzo, di quella avversità intendessero ristorarsi. E questi errori di mente, e questo abbandono di costume in un uomo del resto civile, ne reca dolore, non per lui solo, ma anche per quei tempi in cui somiglianti trascorsi erano quase comuni e famigliari in Italia.*" [D'Arco, 1842, p.].

E Cellini [p. 147-148]:

> "*Di già era quasi cessata la peste, di modo che quelli che si ritrovavano vivi molto allegramente l'un l'altro si carezzavano. Da questo ne nacque una compagnia di pittori, scultori, orefici, li meglio che fussino in Roma (...) Noi ci ritrovavomo spesso insieme: il manco si era due volte la settimana. Non mi voglio tacere che in questa nostra compagnia si era Giulio Romano pittore e Gianfrancesco, discepoli maravigliosi cel gran Raffaello da Urbino. Essendoci trovati più e più volte insieme, parve a quella nostra buona guida che la domenica seguente noi ci ritrovassimo a cena in casa sua, e che ciascuno di noi fussi ubbrigato a menare la sua cornacchia (...) e chi non la menassi, fussi ubbrigato a pagare una cena a tutta l acompagnia. Chi di noi non aveva pratica di tal donne di partito, con non poca spesa e disagio se n'ebbe a provvedere...*"

É preciso citar, a propósito, que Giulio, nesse mesmo período ao qual se referem D'Arco e Cellini, é o desenhista das conhecidíssimas gravuras eróticas dos *Modi*, que tanto barulho fizeram, provocando até mesmo a prisão do gravador, Marcantonio Raimondi, e impulsionando a saída de Aretino de Roma. É fato notável que Vasari simplesmente omita esse episódio nas duas edições da *Vida* de Giulio, mencionando-o apenas na de Marcantonio (que é um acréscimo da Giuntina, ausente em 1550) [Milanesi, V, p. 418], quando não poupará Giulio da repreensão pelo "*brutto spetacolo*" de seus desenhos, concluindo que "*...nel vero, non si dovrebbono i doni di Dio adoperare, come molte volte si fa, in vituperio del mondo ed in cose abominevoli del tutto*".

Bibliografia:
VASARI /MILANESI (1568) 1906, V, p. 418; CELLINI, [1565-1566] 2001, I, XXX, XXXI p. 147-156; D'ARCO, [1838] 1842; HARTT, 1958, I, p. 3-12; PACCIANI, 1987, p. 45; BELLUZZI, 1992, p. ix; FERRARI, 1992; ERBESATO, 1999, p. 17-19;

Documento:
/doc. a/. 29 de abril de 1524, Roma. Testamento de Giulio Romano. ASRoma, Collegio dei notai capitolini, notaio de Ruffis Petrus, vol. 103, c. 42r.- v. Citado por LANCIANI, 1988, p. 113-115; FERRARI, 1992, I, p. 58-60: "*...Item reliquit ediem Raffaelli del borgo unam cappam et unum saionem de cappis et saionibus melioribus ipsius testatoris, panni nigri...*"

14 "...se fosse seu filho, não teria podido amá-lo mais..."

Trata-se de uma variação de um lugar-comum nas *Vite*. O amor do mestre pelo aluno e/ou vice-versa aparece em vários recortes. Vasari, na *Vita* de Giovanfrancesco Penni, fala: *"...nelle quali [opere] si portò tanto bene, che meritò più l'un giorno che l'altro da Raffaello essere Amato."* , e ainda: "*...che Raffaello da Urbino se lo prese in casa, ed insieme con Giulio Romano se l'allevò, e tenne poi sempre l'uno e l'altro como figliuoli; dimonstrando alla sua morte quanto conto tenesse d'amendue, nel lasciargli eredi delle virtù sue, e delle facultadi insieme*". Ou, na de Perino del Vaga: "*Usò sempre* [Perino] *una sommessione et un'obedienza certo grandissima verso Raffaello, osservandolo di maniera, che da esso Raffaello era amato come proprio figliuolo.*"

Acima se lê, na vida de Giovanfrancesco Penni, que Rafael tomara a Giulio e Penni como filhos, recebendo-os em sua própria casa e os criando, numa atitude comum na esfera da educação no Renascimento. O jovem Michelangelo vivera com os Medicis, e o próprio Vasari, ainda menino, deixara Arezzo para ser educado em Florença, nas casas de seus preceptores e mestres, como Andrea del Sarto. Não importa, nesta questão, quando Giulio entra para o ateliê e casa de Rafael, mas é certo que Pietro Pippi, seu verdadeiro pai, ainda vivia, e que sobreviveu ao mestre, como mostra seu testamento, datado de 1521 /nota 1, doc. e/. Forma-se, com isso, a imagem mista do pai-mestre, que só pode implicar numa maior complexidade de relações, e tanto mais complexas quantos forem seus reflexos nas obras do 'filho'.

Vivendo Rafael, mas sobretudo após sua morte, quando as referências a Giulio evidentemente se ampliam, ele é constantemente citado como "*garzone di Rafaello*" ou "*allevo di Raffaello*". E numerosas são também as vezes em que vem citado com o patronímico: "*Giulio di Raffaello*", ou "*Julius Raphaelis de Urbino*", o que, de resto, é relativamente comum dentro dos ateliês renascentistas. Parece-nos inevitável que o século XX tenha feito uma leitura em chave freudiana da relação entre Rafael e Giulio Romano, como já acentuara A. Belluzzi [1988, p. 12 e 15]. Primeiramente Gombrich, depois Hartt, analisam com nova ótica a colocação vasariana do Rafael-pai de Giulio, reconduzindo à tal relação a confusa identidade do aluno dentro do ateliê de seu mestre e segundo pai, e, depois, suas tentativas de libertação, numa espécie de insurgência contra o mestre, ao buscar o desenvolvimento e afirmação de um estilo pessoal.

Frommel, sobre a relação Giulio-Rafael no que diz respeito às obras arquitetônicas, fala que o afastamento Giulio do classicismo rafaelesco, já na *villa* Madama, seguindo o próprio 'capricho', foi entendido como uma espécie de revolta contra o 'pai', Rafael, num "psicologismo que explicaria isso segundo a necessidade de 'matar o pai' e de mostrar as diferenças" [1996]. E é essa 'diferença', evidenciada num voltar-se do artista para si mesmo, que constituirá, no século XX, uma das caracterizações do Maneirismo.

É talvez justamente a obra arquitetônica de Giulio que vai promover de modo definitivo sua emancipação de Rafael, de quem Giulio permanecerá um filho – acerta Vasari –, mas naquilo que apenas evoca os traços do pai, não como um herdeiro artístico, o que suporia, diz Belluzzi [op. cit.], uma estatura artística final equivalente, à qual Giulio não estaria apto. Vasari, contudo, menciona não mais que brevemente as experiências arquitetônicas dos dois artistas em suas respectivas biografias. Giulio, em sua *Vita*, tendo a qualificação como "arquiteto" já eliminada da giuntina, é muito mais o reconstrutor de Mântua, num trabalho de engenharia (mencionado inclusive no preâmbulo da *Vita* torrentiniana), do que o genial idealizador e construtor do palácio Te. É, na giuntina, o criador do Te, mas principalmente de suas pinturas. Se Vasari sublinha as coisas da arquitetura que o 'pai' Rafael ensinara a Giulio com "*amorevolezza*" (Milanesi, 1906, linha 45), omite, em contrapartida, um julgamento adequado ao mais notável fruto da arte de seu mais notável discípulo. A omissão do preâmbulo da *vita* torrentiniana de Giulio faz desaparecer o trecho no qual este era descrito como "*...talmente dotato dalla natura* (...) *che* (...) si *poté chiamare erede del graziosissimo Raffaello, si ne' costumi quanto nella bellezza delle figure nell'arte della pittura...*" O herdeiro de Rafael, nos costumes e na arte da pintura. Mais adiante, Vasari destaca Giulio do grupo dos outros alinos desta forma: "*... per la natura di lui mirabile e ingegnosa meritò più degli altri essere amato da Raffaello, che ne tenne gran conto come quello che di disegno, d'invenzione e*

di colorito tutti i suoi discepoli avanzò di gran lunga." Não havia então a menção ao amor paternal de Rafael, que, enfatizado na giuntina, fará de Giulio mais filho que herdeiro, descartando de início qualquer possibilidade de instauração de um *paragone*. De qualquer modo, é ainda uma leitura mais abrangente de Vasari, não apenas limitada à *vita* de Giulio, que permitirá ao mesmo séc. XX freudiano, enxergá-lo como um filho que seguirá sua própria *virtù*, o que será entendido não como um gesto de rejeição que permite o corte do cordão umbilical e a emancipação artística, mas como manifestação e domínio de uma sensibilidade afinada com seu tempo. Definitivamente, o melhor aluno de Rafael é, também, repetindo Gombrich, "um aluno do seu século".
Bibliografia: VASARI /MILANESI, (1568) 1906, V, p. 644-645; D'ARCO, 1842, p. 2-4; GOMBRICH, (1935) 1984; BELLUZZI, 1988, p. 9-20; FROMMEL, 1996, p. 8-9; ASTE, 1999, p. 28.

15 Giulio, aluno, nas obras de Rafael

Como já dissemos na nota referente aos desenhos do ateliê, a idéia mais corrente sobre a participação dos alunos de Rafael em suas obras (muitas vezes criticada como excessiva) vem do conhecido fato de que o mestre encontrava-se sobrecarregado de trabalho nos últimos anos de sua vida. Antes de ser uma necessidade, a permissão da intervenção da *bottega* em suas obras é, contudo, uma prática de ateliê que o próprio Rafael vivera durante seu aprendizado com Perugino.

Em Roma, o artista esteve sempre cercado de alunos, mas é a partir da decoração da terceira *stanza* do Vaticano que estes ganham mais espaço. A *stanza della Segnatura* é perfeitamente homogênea, a de *Heliodoro* já apresenta sinais de intervenção, e a última, a do *Incêndio*, exige esforço de quem deseja encontrar nela a mão de Rafael. Nomeado arquiteto de São Pedro logo após a conclusão das *stanze*, sabe-se que, depois disso, ele pinta relativamente pouco, o que gera, de fato, uma alteração em sua relação com escola, que será cada vez mais requisitada. Para N. Dacos [1977], esse crescendo de mão alheias a executar obras do mestre não seria justificável apenas pela sobrecarga de encomendas que Rafael não poderia recusar, vendo-se obrigado a dirigir o ateliê cada vez mais do alto e de longe. Ao deparar-se com uma obra como a *Transfiguração*, quase inteiramente executada pelo próprio artista, e lembrando que é seu derradeiro trabalho, a autora crê que Rafael dispusesse de tempo para realizar o que escolhesse realizar, uma vez que tal obra poderia ter sido igualmente deixada ao ateliê.

Rafael, ao permitir a colaboração de alunos em vários níveis na execução de suas idéias, demonstra não somente a confiança que deposita neles, mas assinala a pouca importância da execução prática na autografia de uma obra. Assim, enquanto tal procedimento encontra uma justificativa teórica enraizada no neoplatonismo do período – o reconhecimento da superioridade da idéia, o primado do desenho –, Rafael continua "a controlar a ideação das obras e a figurar como o único autor" [Belluzzi, 1988].

Um importante testemunho da confiança de Rafael em seus alunos é dado pela carta que escreve ao duque de Ferrara a propósito do cartão para o retrato da obra conhecida como *Joana de Aragão*, enviado por Rafael ao duque. Nessa carta, Rafael conta que nem o cartão e nem a pintura foram feitos por ele mesmo, mas por "um assistente", cujo nome não menciona, mas que é unanimente identificado com Giulio Romano. Se, para P. Joannides [1985], essa seria a maior prova da consideração de Rafael por Giulio (e do reconhecimento de seu talento), para Belluzzi, a omissão do nome do artista executor aponta para a necessidade de controle da autografia.

As possíveis tarefas do jovem Giulio Romano ao entrar para o ateliê de Rafael deviam ser as de qualquer aprendiz: triturar cores, ampliar e transferir cartões, preparar gesso e realizar outras tarefas mecânicas. Por volta de 1518, as obras o dizem, Giulio está formado como pintor, e seu trabalho para Rafael podia compreender desde as formas mais simples de auxílio até a colaboração em pinturas, muitas delas semi-independentes: podia ser o de simplesmente executar ou até a "responsabilidade" de criar e compor na base de modelos rafaelescos, sobretudo *Madonne* e retratos [Ferino-Pagden, 1996]; podeia terminar obras começadas pelo mestre ou executá-las sobre seu desenho. Joannides [1995] nos conta que não há no ateliê de Rafael uma linha única na qual todos

são empregados para repetir os mesmos papéis, o que garantiria, e não apenas a Giulio, a possibilidade de realização de vários deles. Existe variedade de projetos e mobilidade no emprego dos assistentes, quando a energia criativa de cada um é levada em conta. Por volta de 1515-1518, uma das funções de Giulio liga-se ao trabalho com metal, fosse no desenho para ser reproduzido pela gravura em cobre ou na representação de superfícies metálicas (em participações das obras de Rafael como a natureza-morta do *retrato de Leão X*, a *Circuncisão*, etc.). Giulio também deve ter tido um papel maior em outros aspectos da produção, provavelmente na seleção, supervisionamento e treinamento dos novos pintores que entravam na *bottega*.

Na ausência quase total de documentos concernentes à participação de Giulio nas obras do mestre, toda atribuição foi e vem sendo feita com base em dados estilísticos. A inversão do movimento do pêndulo a favor da ampliação do corpus das obras de Rafael em detrimento das de Giulio Romano, confirma o não-abandono da prática por parte do mestre ocupadíssimo com encomendas oficiais. No entanto, Giulio continua tendo a liderança no ateliê, mas de um modo mais nuançado. Ele continua a ser considerado o assistente cujo trabalho é o de maior qualidade e o desenhista-criador que podia completar as idéias do mestre. Giulio, como diz Vasari, mostra-se bastante destacado do restante da *bottega*, sobretudo por sua inventividade. Hartt vê em sua figura uma personalidade artística forte o bastante para ter influenciado o próprio Rafael e contribuído para a formação de fase proto-maneirista dentro daquela escola.

Como escreve Wolk-Simon [2000], Giulio, por ser o principal assistente e colaborador de Rafael em Roma, e imitador excepcional do estilo do mestre, aumenta consideravelmente a produção do ateliê, trazendo problemas quase insolúveis de *connoisseurship*. A questão está vinculada à ampliação do conhecimento da última fase da atividade de Rafael, o que reSulta numa estreita ligação entre a fortuna crítica das obras do mestre e das obras romanas de Giulio. A vontade de identificar as obras autonomamente executadas por Giulio, distinguindo-as daquelas realizadas junto com o mestre ou em nome dele, ainda gera intermináveis debates de erudição, que ora se confirmam, ora se contradizem, revelando, ao fim, a imensa dificuldade, prática e conceitual, de tal empreitada. Embora cada pintura represente uma questão em particular, com muitas variantes, há certa concordância em se aceitar ser Rafael o responsável pela criação, pela supervisão da execução, deixada aos alunos, e por correções ou retoques finais que unificariam a obra numa síntese 'rafaelesca'.

O próprio Vasari fornece, em outras *Vite*, algumas pistas sobre os diferentes tipos de colaboração dos alunos no ateliê de Rafael. E o faz, por exemplo, na *Vita* de Perino del Vaga, ou no episódio – para nós inteiramente significativo – narrado nas duas edições da *Vita* de Andrea del Sarto. É mais uma anedota vasariana, que conta como o próprio Giulio Romano fora enganado por uma cópia muito precisa do *Retrato de Leão X*, de Rafael, executada por Andrea. Giulio não teria acreditado que se tratasse de uma cópia, porque ele dizia reconhecer ali a sua própria mão. Conta Vasari que o duque Federico (de Mântua, futuro patrão de Giulio), estando em Florença, viu o retrato de Leão X na casa dos Medicis e, tendo gostado muito dele, pediu-o ao papa Clemente VII. O papa então requisitou a Ottaviano dei' Medici que encaixotasse a obra e a expedisse a Mântua. Mas Ottaviano, desgostoso com a idéia de desfazer-se de preciosa pintura, enviou-a em segredo a Andrea del Sarto e pediu-lhe que a copiasse, "*per salvare, come si dice, la capra et i cavoli*". Andrea fez "*un quadro simile di grandezza et in tutte le parti*", tanto que o próprio Ottaviano não conseguiu distinguir o original da cópia, mantendo o primeiro e enviando a Mântua o segundo. Diz Vasari:

> "*E così, nascosto che ebbero quello di Raffaello, mandarono quello di mano d'Andrea in un ornamento simile a Mantoa. Di che il Duca restò sodisfattissimo, avendoglielo massimanete lodato, senza essersi avveduto della cosa, Giulio Romano pittore e discepolo di Raffaello. Il quale Giulio si sarebbe stato sempre in quella openione e l'arebbe creduto di mano di Raffaello. Ma capitando a Mantoa Giorgio Vasari, il quale, essendo fanciullo e creatura di Messer Ottaviano, aveva veduto Andrea lavorare quel quadro, scoperse la cosa. Per che, facendo il detto Giulio molte carezze al*

Vasaro e mostrandogli, dopo molte anticagli e pitture, quel quadro di Raffaello come la miglior cosa che vi fusse, disse Giogio: "L'opera è bellissima, ma non è altrimenti di mano di Raffaello". "Come no?", disse Giulio, "non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su?". "Voi ve gli sete dimenticati", soggiunse Giorgio, "perchè questo è di mano d'Andrea del Sarto; e per segno di ciò, eccovi un segno (e glielo mostrò) che fu fatto in Fiorenza, perchè quando erano insieme si scambiavano". Ciò udito fece rivoltar Giulio il quadro, e visto il contrasegno, si strinse nelle spalle, dicendo queste parole: "Io non lo stimo meno che s'ella fusse di mano di Raffaello, anzi molto più, perchè è cosa fuor di natura che un uomo eccelente imiti sì bene la maniera d'un altro e la faccia così simile".

Veremos agora essa questão mais de perto, ao elencar as obras reunidas sob o nome de Rafael ou de seu ateliê às quais já se atribuiu ou se atribui a participação de Giulio ao longo de séculos de crítica. Vasari, em 1568, fala apenas da participação de Giulio nas "obras de maior importância". Na edição torrentiniana, Vasari escreve logo após o preâmbulo: "*...nel farlo di continuo lavorare su tutte le più importanti cose che egli dipingessi, nelle quali, come curioso e desideroso d'imitare il suo maestro...*"

Bibliografia: VASARI, [1550] /BELLOSI, PREVITALLI /ROSSI, 1986, II, p. 829; VASARI [1568] /ed. Newton, 1993, p. 712-713; QUATREMÈRE DE QUINCY, 1824, p. 202; HARTT, 1944, p. 67-68; HARTT, 1958, I, p. xv; BERTINI, 1959, p. 369; SHEARMAN, 1965, p. 175; DACOS, 1977, p. 117; GOMBRICH, 1991, p. 181; LO BIANCO, 1984, p. 93-94; JOANNIDES, 1985, p. 19; NESSELRATH, [1983] 1986, p. 173; BELLUZZI, 1988, p. 9; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 81; JOANNIDES, 1995, p. 36; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 23; FROMMEL, 1996, p. 3; ASTE, 1999, p. 28; BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 165; WOLK-SIMON, 2000, p. 21-22.

Obras de Rafael não citadas por Vasari na *vita* de Giulio, às quais se atribuiu ou atribui sua participação:

Os cartões para as tapeçarias da capela Sistina

Sete cartões: *A pesca milagrosa, A entrega das chaves, A punição de Elimas, O sacrifício de Listra, A cura do paralítico, A pregação de Paulo em Atenas, A morte de Ananias, O apedrejamento de Santo Estevão*. Têmpera sobre camadas de pepel colado. Dimensões variáveis entre 345 e 540cm, acompanhando as variações no tamanho das tapeçarias. Londres: Victoria and Albert Museum. c. 1514-1515. Proveniência: os cartões passaram do ateliê de Van der Aelst a um outro flamengo; depois, em Gênova, foram adquiridos, em 1623, por Charles I, da Inglaterra. Hampton Court.

A construção da capela Sistina é encomendada por Sisto IV della Rovere em 1475. Em 1483, terminada a obra, a capela é dedicada à Assunta. Os afrescos das paredes laterais são pintados entre os anos de 1481 e 1483 e somente com o próximo pontífice da família della Rovere é que o trabalho de decoração terá continuidade. Assim, cabe a Julio II confiar a Michelangelo a pintura do teto e das lunetas da capela, o que é realizado entre os anos de 1508 e 1512. As tapeçarias, de tamanho colossal, viriam completar o esquema decorativo da capela, devendo ser colocadas sob os afrescos quatrocentescos nas paredes laterais e duas delas no lugar onde hoje se encontra o *Juizo Final* de Michelangelo.

Na Vida de Rafael, Vasari descreve, maravilhado, o aspecto das tapeçarias em seu conjunto, mas pouca referência faz aos cartões, que evidentemente tinham uma importância reduzida em relação à obra final. Assim diz o autor [Milanesi, 1906, IV, p. 368-369]:

"*...venne volontà al papa di far panni d'arazzi richissimi d'oro e di seta in filaticci; perchè Raffaello fece in propria forma e grandezza di tutti, di sua mano, i cartoni coloriti; i quali furono mandati in Fiandra a tessersi, e finiti i panni, vennero a Roma. La quale opera fu tanto miracolosamente condotta, che reca maraviglia il vederla, ed il pensare come sia possibile avere sfilato i capegli e le barbe, e dato col filo morbidezza alle carni; opera certo piuttosto di miracolo che di artificio umano, perché in essi sono acque,*

animali, casamenti, e talmente ben fatti, che non tessuti, ma paiono veramente fatti col pennello. Costò questa opra settanta mila scudi, e si conserva ancora nella cappella papale."

As tapeçarias, em número de dez, são encomendadas a Rafael por Leão X, muito provavelmente no final de 1514, uma vez que um documento datado de 15 de junho de 1515 atesta a antecipação de parte do pagamento a Rafael, numa soma de duzentos ducados. Somente em 20 de dezembro de 1516 Rafael receberá o saldo, equivalente a cento e trinta e quatro ducados. Em 1517, a primeira das tapeçarias já estava terminada. Sete tapeçarias foram vistas pela primeira vez em 26 de dezembro de 1519. Sua posição seria proeminete na capela Sistina, devendo competir com a pintura de Michelangelo. As dez tapeçarias originais, tecidas em Bruxelas por Pieter van Aelst encontram-se hoje conservadas na Pinacoteca Vaticana.

Os cartões para as tapeçarias, acompanhando o tamanho do trabalho tecido, também são obras de tamanho colossal. Dos dez originais, os sete remanescentes fazem parte da coleção da casa real inglesa, conservados no Victoria and Albert Museum, em Londres. Três são perdidos. São dez composições enormes executadas entre o fim de 1514 e junho de 1515, ocasião em que Rafael recebe parte do pagamento. A criação das composições, portanto, foi realizada contemporaneamente à pintura da sala do *Incêndio de Borgo*. Depois de acabados, os cartões foram embarcados para Flandres e nunca mais retornaram a Roma.

Os cartões são pinturas feitas à têmpera sobre diversas camadas de papel colado, posteriormente enteladas – talvez em 1698 para o destino de Hampton Court. As composições são coloridas de modo luminoso em tons pastéis, rosa-quente e azul. O tamanho dos cartões é o mesmo original das tapeçarias. Por causa desse grande trabalho, Rafael abandonou aos auxiliares a execução dos afrescos restantes da sala do *Incêndio do Borgo*, tanto era o empenho temático de exaltação indireta do papado de Leão X, e ainda na capela Sistina, o confronto com Michelangelo.

Trata-se de composições de influência imensurável na tradição clássica da pintura européia. Elas representam passagens da vida dos apóstolos Pedro e Paulo. Os episódios representados são: *Pesca milagrosa*; *Martirio de Santo Estevão* (perdido); *Entrega das Chaves*; *Conversão de Saulo* (perdido); *Cura do aleijado em Porta Speciosa*; *Punição de Elimás*; *Morte de Ananias*; *Sacrificio de Listra*; *São Paulo liberto da prisão com o terremoto* (faixa estreita, cujo cartão é perdido); *Pregação de São Paulo aos atenienses* (a única cuja disposição na Capela era voltada aos fiéis). As cenas são situadas em espaços arquitetônicos suntuosos, arqueologicamente reinventados ou contemporâneos: criam uma *mise-en-scène* teatral mais dramática, com movimentos de grupos, gestos ampliados, visão muitas vezes do alto para baixo; corte aproximado do primeiro plano, que viria assim colocado no mesmo nível dos oficiantes da capela [Ferino Pagden /Zancan, 1989].

A qualidade imponente das composições não deixa dúvidas quanto à criação autógrafa de Rafael, e a tendência da crítica atualmente é a de aceitar como verdadeira a afirmação vasariana de que Rafael seria também o executor dos cartões. Contudo, já houve muita controvérsia a respeito. Parte dos estudiosos dos séculos XIX e XX colocou a execução dos cartões, e por vezes até mesmo sua concepção, nas mãos da escola de Rafael. Milanesi [1878-1885] menciona Penni e Giovanni da Udine; Dollmayr [1985], Penni; Hartt [1958], Giulio. O próprio Vasari, agora na vida de Penni, dá motivos para as dúvidas atributivas. Ele nos diz [1568, IV, p. 644]: "*...onde fu* [Penni] *di grande aiuto a Raffaello a dipignere gran parte de' cartoni dei panni d'arazzo della cappella del papa e del concistoro, e particolarmente le fregiature*." Essa passagem, entretanto, é um acréscimo feito por Vasari à edição giuntina.

A hipótese mais plausível parece ser a de que os desenhos preparatórios e os *modelli* possam ter sido feitos pelos alunos – sobretudo Giulio Romano e Penni – com a permissão e orientação de Rafael. Os alunos também seriam responsáveis por iniciar o trabalho sobre os enormes cartões, preparando-os e pintando, possivelmente, algumas partes – como o fundo arquitetônico e certos elementos acessórios –, mas o trabalho teria sido acabado em pintura pelo

próprio Rafael. Coloca Hartt [1958] que a qualidade da pintura é tão alta e uniforme em cada figura e paisagem, que não podia ser de outro a não ser do mestre.

Bibliografia:

VASARI, [1550] /BELLOSI, PREVITALLI, ROSSI, 1986, 667, p. 637; VASARI, 1568 /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 369-370, 644; PASSAVANT, [1839] 1860, II, p. 236-254; MÜNTZ, 1882, p. 486-492; CAVALCASELLE /CROWE, [1882-1883] 1891, II, p. 486-492; DOLLMAYR, 1895, p. 255-266; MÜNTZ, 1897; WÖLFFLIN, [1898] 1990, p. 135-146; GRONAU, 1923, p. 136-150; WÖLFFLIN, [1930] 1947, p. 90-95; OPPÉ, 1944, p. 85-91; HETZER, 1947, p. 51-61; FISCHEL, 1948, I, p. 192, 195, 263-271, 365; POPHAM, 1949, p. 303; POPE-HENESSY, 1950, tav. 1-30; CAMESASCA, 1956, I, tav. 152-160; PARKER, 1956; HARTT, 1958, I, p. 17-21; SHEARMAN /WHITE, 1958, p. 205, 308-322; SCHÖNE, 1958, p. 26-27; FREEDBERG, 1961, p. 273-283; BRIZIO, 1963, 239; DE VECCHI, 1966, p. 113-114, n. 116A-116J; DUSSLER, 1966, p. 111-115; DUSSLER, 1971, p. 101-108; OBERHUBER, 1972, n. 448, p. 134-136; SHEARMAN, 1972, espec. pág. 91-137; BERSHAD, 1978, p. 162-167; MANCINELLI, 1982, n. 17-19; OBERHUBER, 1982, p. 124-141; PATZ, 1982; CUZIN, 1983, p. 174, fig. 184; GERE /TURNER, 1983, n. 158, p. 197; KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 512-525, p. 606; MONBEIG GOGUEL, 1983, p. 40, n. 101, p. 284-286; HARPRATH, [1986] 1997, p. 131-148; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 247.

Desenho:

A pesca milagrosa (recto) [24-27]

Desenho a pena e nanquim marrom, aguada e branco de chumbo sobre traços de lápis preto em papel preparado; 22,9 x 33,7cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina, inv. 192 R 85. No verso, desenho de Rafael [25].

Desenho de atribuição tradicional a Giulio Romano, vincula-se diretamente ao cartão para a tapeçaria da *Pesca Milagrosa*, pertencente à série executada para a capela Sistina. O desenho do verso foi reatribuído a Rafael, em 1983, por E. Mitsch, atribuição geralmente bem aceita. John Gere no entanto, mantém sua atribuição das duas faces a Giulio Romano. Para Mitsch [1983, p. 170], trata-se de um *modello* executado por Giulio Romano a partir de algum esboço de Rafael; para Hartt, de um *modello* criado pelo próprio Giulio [1958].Shearman [1959, p. 457], Freedberg [1971, p. 1001] e Oberhuber [*Wiener Jb.* XXII, 1962, p. 29] descartam a hipótese de que o desenho constitua um *modello*, ao analisá-lo em relação à composição do verso. O desenho do verso, que representa um recorte focado na cena dos barcos ao fundo, feito apenas com linhas ligeiras e fluidas, sugeriria a intervenção de Rafael indicando uma variação desse conjunto, com a paisagem mais desenvolvida, conforme aparece no cartão. Para Hartt [1958, p. 16-17], o desenho do verso teria sido executado antes daquele do *recto*, como um esboço compositivo, que atribui ao próprio Giulio, dando-lhe um papel de criador e enxergando aí um exemplo de liberdade dentro do funcionamento da *bottega*. Gere [1987, p. 180], ao contrário, acredita que o desenho do *recto* tenha vindo primeiramente.

A sugestão da presença de Rafael no desenho do verso faz-se ainda mais forte quando se tem em conta que esse grupo ali esboçado, com a paisagem indicada, é aquele ao qual a composição final se reduzirá. A eliminação dos dois grupos de figuras do primeiro plano concentra a narrativa e olhar ao mesmo tempo. Paisagem e pássaros contribuem para dotar a imagem de um lirismo delicado, sem maiores interferências na unidade da composição, quanto ao tempo da execução dos desenhos de recto e verso.

No desenho de Giulio, o grupo de figuras em primeiro plano é disposto de forma escalonada, numa justaposição típica dos frisos clássicos, mas de maneira que o olhar desliza pelas figuras masculinas, à esquerda, alcança as mulheres em suas atitudes desconsoladas e, por fim, chega à pequena criança que aponta na direção dos pescadores ao fundo, completando o movimento. Uma trajetória visual é percorrida até que se alcance o núcleo narrativo do episódio: os barcos, o milagre, a conversão.

A cena é inspirada numa passagem do Evangelho de Lucas (V: 1-11), onde a inserção das mulheres em desespero não é contudo narrada. Em 1987, Preimesberger sugeriu que a cena, de acordo com o desenho de Giulio, representaria o fenômeno do mito complexo aristotélico: após o

milagre da multiplicação dos peixes por obra de Jesus, os pescadores decidem deixar tudo o que têm – e isso inclui suas mulheres e filhos – para acompanhá-lo e tornarem-se "pescadores de homens" [Lc, V: 5]. Desesperadas, à beira do lago de Genesaré, essas mulheres talvez sublinhem, e duas vezes, a noção de 'peripécia': do milagre da multiplicação, que desperta os homens para a fé e os conduz para onge de seus familiares, e do "desespero que comporta em si a salvação da humanidade" [Ferino-Pagden, 1989, p. 247]. Bibliografia: FROLICH-BUM /STIX, 1926-1933, III, n. 85 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 18, 20-21 e II, fig. 2 (recto – Giulio Romano), fig. 3 (verso - Giulio Romano); SHEARMAN, 1972, p. 94, fig. 44; OBERHUBER, 1972, IX, n. 438, fig. 41 e n. 439, fig. 42; JOANNIDES, 1983, n. 356; MITSCH, 1983, p. 170-175; *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 387-388; GERE, 1987, p. 177-180 (Giulio Romano); PREIMESBERGER, 1987, p. 114, nota 129; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 247 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN /ZANCAN, 1989, p. 121.

Santa Cecília [28-29]

Óleo sobre madeira, transferida para tela em 1803; 238 x 150cm. Bolonha, Pinacoteca Comunale. Datação variável, sugerida entre 1514 e 1517. Proveniência: encomendada pela senhora bolonhesa Elena Dugioli dall'Olio, depois beatificada, para a capela de sua família em San Giovanni in Monte, Bolonha; 1798-1815, em Paris.

Embora Rafael não tenha sido o primeiro artista a representar a santa com os instrumentos musicais, é essa a obra que torna Santa Cecília popular como padroeira da música. Sua encomenda é motivada por uma visão que a senhora Elena teria tido. Sobre um fundo de paisagem, Cecília, ladeada por quatro santos, dois a dois, segura um órgão e tem diversos instrumentos musicais desordenamente jogados a seus pés, alguns deles quebrados: natureza-morta que fala talvez da vanidade da harmonia humana em relação à divina, representada pelo coro de anjos ao qual Cecília, solitária, ergue os olhos, e parece ser a única escutar. São Paulo, contrapondo-se à Madalena, que nos dirige diretamente o olhar, observa os instrumentos ao chão em atitude reflexiva. Atrás, São João Evangelista e Santo Agostinho se olham, fechando a paisagem e a cena.

A idéia da santa como padroeira da música teria nascido da má interpretação de um canto laudatório executado no dia em que a santa é comemorada. Esse canto, contudo, faz referência à música dentro do coração da santa, e diz: "*cantantibus organis Caecilia Domino decantabat: Fiat cor meum immacolatum, ut non confundar*" [Dussler, 1971]. Como observam Ferino-Pagden /Zanca [1989], trata-se de uma representação paradigmática da presença mística do divino no humano, onde a devoção é dirigida não a uma imagem divina, mas a um estado de místico, numa notação que será fundamental para a pintura devocional barroca.

O problema de atribuição nessa obra não encontra tantas divergências. A principal questão é posta por Vasari, ao remeter a Giovanni da Udine a execução da maravilhosa natureza-morta composta por instrumentos musicais. Para esse autor, "*quello che importò molto di più*", é que Giovanni "*fece il suo dipinto così simile a quello di Raffaello, che pare d'una medesima mano.*" Quanto a uma possível participação de Giulio, essa é entrevista, de modo sumário, por autores do século XIX, como Quatremère de Quincy [1824], que enxerga o toque de Giulio no "aspecto forçado" do quadro: "... *cette pratique qu'on attribue encore plus à Jules Romain qu 'à lui* [Rafael]... *De là l'aspect forcé du tableau de sainte Cécile*"; ou como Carlo D'Arco [1838], que concorda com o primeiro: "*Così il veggiamo ben presto* [Giulio] *por mano alla sublime invenzione del Sanzio, la santa Cecilia...*"

No entanto, o restauro e a limpeza revelaram que os instrumentos atribuídos a Giovanni da Udine foram pintados pela mesma mão do resto do quadro, descartando a participação de Giovanni e de qualquer outro aluno, inclusive de Giulio. Mais recentemente, outras aproximações ao estilo de Giulio foram feitas, sem maior incisividade, por P. Joannides [1985]: na comparação do estilo do drapeado na *Circuncisão* (que atribui a Giulio) com o da Madalena na *Santa Cecília* e na disposição retilinear da *Madonnina* do Louvre com a da Cecília.

Bibliografia e atribuições: VASARI [1550] /BELLOSI, ROSSI, PREVITALLI, 1986, 655-656, p. 627; VASARI [1568] /MILANESI, 1906, IV, p. 349 (Rafael), VI, p. 551 (os instrumentos musicais de Giovanni da Udine); BORGHINI, 1584, p. 391 (Rafael); LOMAZZO, ed. Milan, p. 171 (Rafael); QUATREMÈRE DE QUINCY, 1824, p. 126 (Rafael e Giulio); D'ARCO, [1838] 1842, p. 4 (Rafael com a participação de Giulio); RUMOHR, p. 566 (em parte de Rafael); PASSAVANT, II, p. 180 (Rafael); MÜNTZ, p. 544 (Rafael); CROWE /CAVALCASELLE, [1882-1883] 1891, II, p. 301 (Rafael); MORELLI, 1890, p. 67 (Rafael); MALAGUZZI-VALERI, 1894, p. 367 (Rafael); MÜLLNER, 1895 (interpretação); JUSTI, 1904, p. 130 (Rafael); GRONAU, p. 117 (Rafael); FILIPPINI, 1925, p. 230 (Rafael); GAMBA, 1932, p. 96 (Rafael); BERENSON, 1932, p. 479 (Rafael); ORTOLANI, p. 60 (Rafael); HETZER, 1947, p. 55 (Rafael); FISCHEL, 1948, I, p. 244, 364; WÖLFFLIN, 1948, p. 140 (Rafael); PUTSCHER, p. 58, 185 (Rafael); CAMESASCA, 1956, I, pl. 106 (Rafael); SCHÖNE, p. 23, 37 fig. 70-71 (Rafael); CHASTEL, 1959, p. 492 (Rafael); JEDLICKA, p. 115 (Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 175 (Rafael); FISCHEL, 1962, p. 181 (Rafael); BRIZIO, 1963, col. 239 (Rafael); BRIZIO, 1964, p. 99 (Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 110-111, n. 108 (Rafael); DUSSLER, 1966, No. 10 (Rafael); MOSSAKOWSKI, 1968, p. I (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 39-40 (Rafael); JOANNIDES, 1985, p. 24; FERINO-PAGDEN /ZANCA, 1989, p. 118 (Rafael); STRINATI, 1995, p. 43-44.

São João Batista menino no deserto [30]

Óleo sobre tela, 163 x 147cm. Florença, Galleria degli Uffizi, Tribuna, inv. 1890, n. 1446. c. 1517/1518-1520. Proveniência: quadro pintado para o cardeal Pompeo Colonna (1479-1532), de Roma, e presenteado ao médico Jacopo da Carpi, de Florença. Em 1550, está em Florença, na casa de Francesco Benintendi; Em 1589, na Coleção Medici, Uffizi (na Tribuna desde 1793), de onde passa, em 1954, à Galleria dell'Accademia. Retorna aos Uffizi, à Tribuna, em 1970, onde se encontra ainda hoje.

A composição mostra São João Batista representado como um adolescente, em postura frontalizada, apontando com o braço direito uma cruz feita de varas e segurando, na mão esquerda, um rolo de pergaminho onde se lê a palavra "*Dei*" – da frase que acompanha seus atributos "*Ecce Agnus Dei*". O jovem semi-nu, envolto apenas por uma pele de leopardo, tem seu corpo claro francamente destacado, em forma e musculatura, contra a massa de rochas ensombrecidas do segundo plano. A luminosidade emana da pequena cruz para a qual o menino aponta, símbolo da paixão de Cristo. Um fiapo de água – que alude á pureza da fé cristã – cintila à frente, abrindo-se depois no horizonte esverdeado da paisagem distante e apenas entrevista.

É Vasari quem primeiramente nos fala sumariamente dessa pintura, em ambas as edições das *Vite*, na biografia de Rafael [Milanesi, 1906, IV, p. 370-371], referindo-se propriamente apenas à sua trajetória.

> "*Fece al cardinale Colonna un San Giovanni in tela, il quale portandogli per la bellezza sua grandissimo amore, e trovandosi da una infirmità percosso, gli fu domandato in dono da messer Iacopo da Carpi medico, che lo guarì; e per averne egli voglia, a se medesimo lo tolse, parendogli aver seco obligo infinito: e ora si ritrova in Fiorenza nelle mani di Francesco Benintendi.*"

Embora Vasari não descreva a pintura de que fala, a identificação com a obra do Louvre é tradicional, referendada por Milanesi em seu comentário [p. 371, nota 1]. É certamente uma das pinturas que mais gerou debates atributivos no âmbito da questão das relações de Rafael e seu ateliê. Desde sua entrada para os Uffizi, a obra vem atribuída a Rafael, aparecendo em todos os inventários dos bens dos Medicis sob sua autoria. Porém, a partir do século XIX, inicia-se a disputa, quando Passavant, o primeiro autor a suspeitar da originalidade da execução (1839), conclui que a pintura exibiria uma qualidade inferior ao que era hábito em Rafael.

Passavant baseia-se no confronto da pintura com um desenho de atribuição incerta, a sanguínea, nos Uffizi (n. 545 E), diante do qual a imagem pintada seria exagerada nas formas e na interpretação dos músculos. O autor critica o escorço do pé direito, o rosto inexpressivo, o desenho

mediocre do braço esquerdo e a dureza das pernas, mas vê a mão de Rafael em detalhes do torso, donde conclui que a pintura teria sido terminada por Giulio Romano após a morte do mestre. O juízo desse autor ganha mais tarde o reforço de Cavalcaselle e Crowe, que criticam pesadamente a obra, considerando-a aquém do elogio vasariano:

> "*Il Battista mostra forme robuste con sorvechio sviluppo muscolare, e un po' di durezza nei contorni e nel movimento che ha dell'accademico. Non sono questi certamenti i caratteri propri del maestro, come non sono suoi nè il modo con cui sono modellate le parti nè la técnica esecuzione ed il colorito. Tutto qui mostra il lavoro della mano di Giulio Romano. (...) Giulio Romano dipingendo per lo maestro la figura in grande nel quadro, mancante al quanto, come è, di vita, d'ispirazione e naturalezza.*" [p. 239-240].

Essas idéias fazem diminuir o prestígio da imagem dos Uffizi, e desde então, a maior parte dos estudiosos ou vai atribuí-la de modo genérico à escola de Rafael, ou oscilará entre os nomes de Giulio Romano e de Penni. Quanto à ideação, embora o reconhecimento da invenção rafaelesca esteja perto da unanimidade, alguns estudiosos ainda atribuem-na à escola, quando então o nome mais citado é justamente o de Giulio. De qualquer forma, ainda prevalece hoje a atribuição da criação a Rafael e da execução a Giulio Romano. Joannides pontua que mesmo os eruditos "pan-Raphael", que recentemente acharam por bem entregar ao *urbinate* boa parte da obra romana de Giulio, tendem a atribuir esse *São João Batista* a Giulio Romano, juntamente com o *São João* do Louvre e a *Pequena Sagrada Família*, do mesmo museu [Joannides, 1985].

Contudo, a exceção é Ferino-Pagden, que, baseando-se na análise da pintura após o restauro e limpeza empreendidos por ocasião da mostra de Giulio Romano de 1989, devolve-a totalmente, em invenção e execução, a Rafael, confirmando as poucas palavras de Vasari. Essa restauração, segundo a autora, teria revelado

> "*una pittura più consona a Raffaello e lontana dai modi di Giulio. Una pittura che non tenta di colpire l'osservatore con virtuosismi o con il 'naturalismo spinto' e gli effetti materici tipici di Giulio, ma che tenta un perfetto equilibrio fra concetto e natura, fra idea ossia spirito e materia. La calma serenità che pervade la pittura non lascia dubbi che si tratti veramente di un'opera autografa di Raffaello...*" [1996].

A autora ainda faz o confronto da tela dos Uffizi com uma réplica, no Quirinale [32], que citara, no catálogo da mostra de 1989, como "anteriormente atribuída a Giulio Romano", mas que por ser de execução "fria" e "rígida", não poderia ser obra desse artista, mas antes de um pintor de época mais tardia [1989, p. 266-267]. Contraditoriamente, a mesma obra é citada, em seguida, como "a cópia de Giulio Romano do palácio do Quirinale" [Ferino-Pagden /Zancan,1989], e ainda é reforçada a atribuição a Rafael da tela dos Uffizi a partir da comparação com essa que agora atribui a Giulio. Para Ferino-Pagden, a réplica "de Giulio Romano" é tida como mais "estereotipada" e "fria" (adjetivo sobre o qual baseara sua rejeição anterior da atribuição a Giulio), "desprovida de coerência expressiva", realizada com um "colorido opaco nas carnações". A dos Uffizi, ao contrário, é descrita com elogios ao "tom quente do perfeito modelado anatômico na luz contra a obscuridade leonardesca do panorama rochoso semi-iluminado, próximo e distante, de lâminas brilhantes de espelhos d'água e da cruz radiosa. O olhar do menino, aceso pela Fé, é concentrado e rijo, quer convencer os outros. A boca aberta profere palavras decisivas e apaixonadas. A natureza também, em sua alternância de asperezas e doçuras perfeitamente calibradas, revela a inigualável maestria de Rafael" [id; ibid.].

A comparação entre as duas obras destaca, sem dúvida, a maior qualidade do original dos Uffizi, o que não a faz, forçosamente, executada por Rafael. A mesma Ferino-Pagden lembra que Giulio foi tido como autor de várias das muitíssimas cópias feitas a partir da tela dos Uffizi, todas elas sobre madeira, e que Vasari menciona uma pintura sobre tela, como esse original. Por fim, a

autora crê na execução de Rafael e aceita uma possível – mas muito restrita – participação de Giulio Romano, "*in posizione completamente subordinata e non individuabile* [1989, p. 266].

Em qualquer medida que se queira atribuir a participação de Giulio Romano nesse San Giovannino, é válido notar que a composição aproxima-se fundamentalmente da concepção de Giulio em suas primeiras obras romanas após a morte de Rafael e ainda naquelas em que se atribui sua participação mais ampla. É muito característico do modo de compor do jovem Giulio a bipartição nítida, feita a partir do contraste claro-escuro, do plano intermediário e/ou daquele de fundo: uma parte mais escura, como uma tela propositadamente sombria, aparece nos planos intermediários, emoldurando, para destacar e ressaltar, a figura principal no primeiro plano, que se ilumina. Depois, insere, distanciado, um recorte luminoso, sempre menor que a porção escura – que aqui é a pequena abertura para a paisagem, à direita. Essa superfície funciona, junto com a figura ou grupo principal, como um contraponto para a pouca luminosidade que impera, equilibrando a composição e dando um ponto de respiro, e conduzindo a fuga, pela abertura, quase sempre para o longínquo. Nas obras já independentes, após a morte de Rafael, Giulio vai utilizar essa fórmula de modo ainda mais incisivo.

Há uma grande proximidade, conceitual e estilística, entre essa pintura, aquela de mesmo tema no Louvre e as duas versões da *Santa Margarida*. Interessante que sejam também duas as versões do *São João*. Em ambos os pares, de temática hagiológica, há o experimento compositivo: tenta-se uma figura frontal, em discreto contraposto, e outra cujo corpo é colocado de forma mais arrojada, em torção ou movimento serpentinato. Em ambas há o fundo escuro da paisagem hostil e selvagem, o santo luminoso, isolado e vitorioso. Essas quatro pinturas, não fosse pela diversidade das medidas e dos suportes, poderiam ser analisadas como *pendants*.

Bibliografia e atribuições para a obra dos Uffizi: VASARI (1550) /BELLOSI, PREVITALLI, ROSSI, 1986, 667, p. 637 (Rafael); VASARI (1568) /MILANESI, (1878-1885) 1906 IV, p. 371 (Rafael); BORGHINI, [1584] 1826, II, p. 139; RICHARDSON, [1728] 1772, p. 103-104; DE BROSSE, [1739] 1973, p. 204-205; COCHIN, 1758, II, p. 29 (a cor não era a de Rafael); GIBBON, [1764] 1961, p. 185-186; SMOLLET, [1765], 1979, p. 238; RICHARD, 1770, III, p. 218; BURNEY, [1770], 1959, p. 179; DE GRAND COURT, [1774] 1948, p. 127; WATKINS, [1787-1789] 1794, I, p. 305; COMOLLI, 1790, p. 40 (Rafael); CASTELLAN, [1797] 1819, p. 86, 125-126; QUATREMÈRE DE QUINCY, [1824], 1829, p. 217-220; RUMOHR, [1827-1831] 1920, p. 575 (em parte de Rafael); PASSAVANT, 1839, II, p. 351 (em parte de Rafael, terminado por Giulio Romano); TAINE, [1864] 1874, p. 160; GOTTI, 1872, p. 80-81 (Rafael); RULAND, 1876, p. 114 (Rafael); MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 371, nota 1 (Rafael); MÜNTZ, 1882, ed. 1900, p. 550 (Giulio Romano para a maior parte da execução); CAVALCASELLE /CROWE, [1882-1885] 1884-1891, III, p. 239-240 (Giulio Romano, e Penni para a paisagem); MORELLI, [1890] 1892-1893, I, p. 44 (cópia feita pelo ateliê, a partir do original citado por Vasari); DOLLMAYR, 1895, p. 360 (Penni); FRIZZONI, 1906, p. 417 (Rafael); CALZINI, 1911, p. 121; MÜNTZ, 1914, p. 314-316 (Giulio Romano para a execução); GRONAU, 1923, p. 174 (não de Rafael); BERENSON, 1932, p. 480 (não de Rafael); GAMBA, 1932, p. 114 (Giulio Romano); RAGGHIANTI, 1942-1949, IV, p. 412, nota 100 (Giulio Romano); ORTOLANI, 1942/1945, p. 63 (Rafael); FISCHEL, 1948, I, p. 367 (esboço de Rafael, execução de Penni); WÖLLFLIN, 1948, p. 231 (Rafael); CARLI, 1951; CAMESASCA, 1956, I, p. 87, pl. 151B (Giulio Romano); DELLA PERGOLA, 1959; BERTI, 1961, p. 75 (ateliê); FREEDBERG, 1961, p. 369 (Giulio Romano, execução de Raffaellino dal Colle); FISCHEL, 1962; OBERHUBER, 1982, p. 202, n. 9 (Giulio Romano); DE VECCHI, 1966, p. 118-119, n. 144 (execução do ateliê); DUSSLER, 1966, p. 26, n. 27 (invenção de Rafael, execução de Giulio ou Penni); CIARANFI, 1967, p. 17; BERENSON, 1968, p. 351 (ateliê); DUSSLER, 1971, p. 48-49 (invenção de Rafael; execução de Giulio Romano e Penni); CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, 1979, p. 443, n. P1304; DE VECCHI, 1982, p. p. 258 (execução do ateliê); OBERHUBER, 1982, p. 202; G. B. *Raffaello nelle raccolte Borghese*, 1984, p. 60; JOANNIDES, 1985, p. 18; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 266-267 (Rafael); FERINO-PAGDEN /ZANCAN, 1989, p. 130; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 24 (Rafael).

Réplicas: Deste original tem-se notícia de numerosíssimas cópias, algumas delas não localizadas, como: **[1]** antes em Arezzo, *villa* 'La Stricia dei conti Occhini', óleo s/ madeira, 174 x 155cm; **[2]** antes em Chepstown, Lord Clifford, coleção Tintern Abbey. Óleo s/ madeira, 165 x 146cm; **[3]**

antes em Darmstadt; óleo s/ madeira, 168 x 152cm; atr. a copista florentino; **[4]** antes em Florença, Galleria Rosselli del Turco; óleo s/ madeira, 180 x 155cm; **[5]** antes em Florença, na casa do bispo Ricasoli; **[6]** antes em Florença, palácio Gerini; **[7]** antes em Florença, coleção de Vittoria della Rovere, miniatura; **[8]** antes em Modena, galleria; **[9]** antes em Paris, no museu do Louvre; Morelli acreditava ser obra de Sebastiano del Piombo **[10]** antes em Roma, no antiquário Sangiorgi; óleo s/madeira, 95 x 77; **[11]** antes em Roma, no palácio Spada, óleo s/ madeira; **[12]** antes na Espanha, no palácio real de San Idelfonso; **[13]** em Filadélfia, G. Allen Collection, no ano de 1963; **[14]** São Petersburgo, condessa Mordiwinoff; óleo s/ madeira.

Outras cópias podem ser encontradas em

[15] *São João no deserto* [fig. 32]. Roma, palácio do Quirinale, óleo s/madeira, 165 x 149cm, atr. a Giulio Romano. Bibliografia: TITI, 1763, p. 309 (Giulio Romano); PASSAVANT, 1839-1858, II, p. 353; CAVALCASELLE /CROWE, 1884-1891, III, p. 241; ROSSELLI, 1925, p. 37; BRIGANTI, 1962, p. 55 (Giulio Romano); LO BIANCO, 1984, p. 107, n. 36; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 266-267 (artista de época mais tardia); FERINO-PAGDEN /ZANCA, 1989, p. 130, n. 81 (Giulio Romano).

[16] *São João no deserto*

Óleo s/ madeira, 172 x 153cm. Roma, Galleria Borghese, n. 420. atr. ao ateliê de Rafael.

Essa cópia vem atribuída à "escola emiliana do final do século XVI". É lembrada pela primeira vez por Francucci [1613, *ottava* 264] em sua descrição dos objetos colecionados pelo cardeal Scipione Borghese. Não aprece nos inventários sucessivos. Um catálogo datado de 1790 indica "*Camera terza, n. 19. San Giov. Battista, Giulio Romano, copia di Raffaelle*". Em 1798, é indicado por Ramdohr (I, p. 282): "*Quarta stanza, San Giovanni Battista*", sem indicar autor. Vasi [1974, p. 248]: "*Entrando nella quarta stanza... tre quadri di Giulio Romano, uno esprimente S. Gio. Battista...*" Não é sempre citada nos catálogos sucessivos, mas encontrada nas classificações redigidas em 1837, 1854-1859, reaparecendo em 1888. Cavalcaselle [1890, III, p. 241], a considera obra de escola ferrarese, a julgar pela paleta. Piancastelli [1891], por sua vez, a atribui a Giulio Romano, enquanto Venturi [1893], pouco depois, a considera "cópia antiga do original de Giulio Romano existente na Tribuna da Galleria degli Uffizi em Florença". Cantalamessa, nas fichas relativas às obras da galeria Borghese, limita-se a dizer que se trata de uma cópia feita a partir do conhecido original. Depois, nas notas manuscritas no catálogo de Venturi, em 20 de março de 1912, acrescenta: "é uma boa cópia, que conviria a Giulio. Talvez até aqui os conhecedores não lhe tenham dado senão uma atenção superficial, e eu mesmo verdadeiramente, que arrisco essas palavras, o vejo pendurado no alto e não estou em condição de julga-lo como seria devido". Longhi [1925-1928] diz: "Escola de Giulio Romano, S. Giovanni Battista. Boa derivação antiga do original rafaelesco dos Uffizi". Della Pergola [1959] também a indica como obra da escola de Giulio Romano.

A cópia Borghese é de qualidade, sobretudo na retomada dos motivos naturalistas em torno da figura do São João e na paisagem do fundo, muito mais rica e definida. Este elemento, junto com alguns detalhes da cabeça e o modo de tratar os cachos do cabelo, próximo daquele de Agostino Carracci, fazem pensar em um artista de ambiente emiliano. Um quadro em madeira (131 x 166, inv. 156) com o mesmo tema, proveniente da Galleria Spada, é atualmente em depósito junto da embaixada da Itália junto à Santa Sé, e vem indicado como cópia de Rafael, diferenciando-se das duas obras citadas por uma simplificação visível da paisagem e pela dureza no tratamento. A obra foi recentemente restaurada e limpa do verniz amarelo e de manchas. Foi esticada dois cm. [*Raffaello nelle raccolte Borghese*, 1984, p. 59]. Bibliografia: FRANCUCCI, 1613; RAMDOHR, 1798, I, p. 282; VASI, 1974, p. 248; CAVALCASELLE, 1890, III, p. 24 (escola de Ferrara); PIANCASTELLI, 1891 (Giulio Romano); VENTURI, 1893, p. 199 (cópia a partir de original qu atribui a Giulio Romano); CANTALAMESSA (cópia); CANTALAMESSA, 1912 (cópia, talvez de Giulio Romano); LONGHI, 1925-1928, p. 353, n. 420 (escola de Giulio Romano); DELLA PERGOLA, 1959, vol. II, p. 122-123, ficha 173 (escola de Giulio Romano); OSTROW, 1966; *Raffaello nelle raccolte Borghese*, 1984, p. 59-60 (escola emiliana).

[17] Viena, Museu Lichstenstein; óleo s/ madeira, 155 x 179cm; atr. a Giulio Romano; [18] em Oxford, Saint John College; [19] Hildesheim, Hannover, Roemer Museum. Óleo s/madeira, 172 x 155cm, atr. a Salviati; [20] Florença, Galleria degli Uffizi, n. 6775; óleo s/madeira, 175 x 155cm; [21] Florença, depósitos da galleria degli Uffizi, n. 809. miniatura sobre pergaminho; 44 x 37cm; [22] Bolonha, Pinacoteca Nazionale, n. 548, óleo s/ madeira, 164 x 153cm; atr. a anônimo italiano do séc. XVI; [23] em Roma, Galleria Borghese, reservas, inv. 156. [Della Pergola, 1959; *Raffaello a Firenze*, p. 225-226].

Para os copistas e as diversas gravuras realizadas a partir desse original, veja-se *Raffaello a Firenze*, p. 225-228.

São João Batista apontando a cruz da Paixão [33-34].

Madeira transposta para tela, 135 x 142cm. Paris, Museu do Louvre, inventário Napoleão, 183. B. 183, inv. 606. Datação variável: de c.1516 a c. 1520. No alto, à esquerda e à direita da figura de São João os brasões de Claude Gouffier e de Jacqueline de La Trémoille, sua esposa. Proveniência: [illegible] Rafael por Adrien de Gouffier, cardeal de Boissy sob Francisco I. Passa, a seguir, [illegible] sobrinho, Claude Gouffier, duque de Roannais. Em 1532, é colocada por Claude sobre o altar de São João, em Oiron. Passa à coleção do Conde de la Feuillade, que a oferece a Luis XIV. Em 1683, é Inventoriada por Le Brun na coleção do rei (n. 368). É vista em Versailles (Paillet), na grande antecâmera, em 1° de novembro de 1695. Em 1709-1710, está no Cabinet de la Surintendance (Bailly). Em 1752, é catalogada por Lépicié. Em 1760, é levada ao mercado da Surintendance (Jeaurat). Em 1764, está em Versalhes. Em 1820, é cedida à igreja de Longpont (Seine-et-Oise) e, em seguida, é levada, em mal estado, para a casa do duque, onde permanece até ser adquirida pelo *marchand* de quadros Cousin. Mais tarde, é reinvindicada, em processo, pelo Museu do Louvre, para onde passa em 1838 através de confisco. A moldura dourada que o acompanha hoje é realizada pelo escultor La Lande por ocasião da entrada da obra nas coleções reais.

Esse quadro aproxima-se da tela dos Uffizi pela mesma abordagem do tema: a representação, incomum, de São João Batista como um adolescente retirado no deserto. A composição, contudo, é bastante diversa, mostrando a figura sentada sobre um tronco de árvore que atravessa a largura do quadro, numa rima formal com a curva do braço do santo que indica a cruz da paixão, desta vez colocada à sua esquerda. O jovem dirige o olhar para o espectador enquanto o restante do corpo continua voltado para a cruz. Braços e pernas abrem-se em vetores, apontando direções diversas e colocando o corpo no espaço numa maneira escultórea. De fato, a fonte de inspiração formal para essa figura são os *ignudi* de Michelangelo na capela Sistina, para o quais já remetiam também, dentro da obra de Rafael, algumas figuras da decoração da capela Chigi (1516-1517) em Santa Maria del Popolo: pode-se lembrar a escultura representando *Jonas*, realizada pelo futuro cunhado de Giulio Romano, Lorenzetto, a partir de desenhos de Rafael, e a figura de *Marte*, nos mosaicos da abóbada. Esses motivos inspiraram pintores como Parmigianino, em seu *São Roque*, de São Petrônio de Bolonha. Não se pode negligenciar ainda a influência do *Baco*, de Leonardo da Vinci /fig. 35/.

Essa pintura e a dos Uffizi são duas composições que podem não ter sido realizadas na mesma data. Embora o mal estado de conservação limite qualquer avaliação mais profunda, a escolha formal próxima das figuras da capela Chigi fazem pensar numa datação aproximada àquelas obras, entre 1516 e 1517. No entanto, autores como Dussler consideram-na uma obra do início dos anos 1520 [1971].

A atribuição a Rafael, embora seja tradicional no Louvre, proposta por diversos autores no passado, não parece sustentar-se facilmente. Passavant não cataloga esse quadro, mencionando-o apenas a propósito da tela de Florença. A obra, comumente considerada de "ateliê", já foi atribuída a Sebastiano del Piombo [Morelli e Gronau] – talvez pelo destaque dado à paisagem – mas sem que haja maiores indicações da mão desse artista. Para Gamba, por outro lado, a paisagem mostraria a

mão de Rafael. O nome de Giulio Romano é citado por Passavant [1839] e Carlo D'Arco [1838], além de Freedberg [1961], que enxerga a presença de Giulio na ideação da obra. Prevalecem, contudo, as negações da autoria a Rafael ou as indicações gerais de obra de ateliê, fazendo com que permaneça inconclusiva a questão da atribuição, muito embora tenha havido, nos anos de 1980, uma tentativa de recolocação do foco sobre Rafael [Lucco; Cuzin]. O Museu do Louvre coloca a pintura como sendo de "Raphaël et son atelier".

Bibliografia e atribuições: BAILLY, 1709, ed. Engerand, 1899, n. 4, p. 18-19; *Recueil d'estampes*, 1729, I, p. 9, gravura de Simon Vallée, pl. 14; LÉPICIÉ, 1752, I, p. 89-90; PIGANIOL DE LA FORCE, 1764, I, p. 145; QUATREMÈRE DE QUINCY, 1824, p. 217; LANDON, 1831, VI, pl. 57; D'ARCO, [1838] 1842, p. 6 (Giulio Romano); PASSAVANT, 1839, II, p. 355 (Giulio Romano); VILLOT I, 1849, n. 606; PASSAVANT, 1860, II, n. 240, p. 290 (escola de Rafael); FILLON, 1867, p. 108 (Rafael); GALICHON, 1867, p. 90-91; MÜNDLER, 1868, p. 299-300; TAUZIA, Catálogo do Museu, 1878, n. 366; MÜNTZ, 1882, p. 550 (cópia); CROWE /CAVALCASELLE, 1885, II, p. 485 (não de Rafael); *Catalogue sommaire*, 1890, n. 1500; MORELLI, 1890, p. 54 (Sebastiano del Piombo); CLOUZOT, 1905, p. 262 (Rafael); FRIZZONI, 1906, p. 417 (Rafael e colaboradores); BERNARDINI, 1908, p. 83 (Sebastiano del Piombo); ROSENBERG /GRONAU, 1909, p. 251; RICCI, Catálogo do Museu, 1913, n. 1500; GRONAU, 1923, p. 213 (Sebastiano del Piombo); HAUTECOEUR, 1926, n. 1500; VENTURI, 1926, p. 323; GAMBA, 1932, p. 106 (Rafael); BERENSON, 1932, p. 481(Rafael); BOUDOT-LAMOTTE, 1934, p. 49; FISCHEL, *Thieme-Becker*, 1935, p. 441 (não de Rafael); DUSSLER, 1942, p. 155, n. 98 (não de Rafael); PALLUCHINI, 1944, p. 187 (não de Rafael); ORTOLANI, 1948, p. 65-67 (Rafael); CAMESASCA, 1956, I, pl. 121 (parcialmente de Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 370 (Giulio Romano; execução de Raffaellino del Colle); BRIZIO, 1963, col. 240 (parcialmente de Rafael); DUSSLER, 1966, n. 100 (ateliê de Rafael); BERENSON, 1968, I, p. 353; MARABOTTINI, 1968, fig. 102 (anônimo rafaelesco); DE VECCHI, 1969, n. 128 (Rafael e colaboradores); DUSSLER, 1971, p. 63 (ateliê de Rafael); CONTI, 1973, p. 138; WEIL-GARRIS-POSNER, 1974, p. 69; CONSTANS, 1976, p. 167, nota 26; LUCCO, 1980, n. 212 (Rafael); BREJON DE LAVERGNÉE /THIÉBAUT, *Catalogue sommaire illustré*, 1981, p. 222; DE VECCHI, 1981, p. 260, (ateliê, 1520); DE VECCHI /CUZIN, 1982, n. 128 (colaboradores de Rafael); OBERHUBER, 1982, p. 194, n. 135 (1516-1517); CUZIN, 1983, p. 220 (Rafael); *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 88-89 (possível colaboração do ateliê, Rafael difícil de determinar, Giulio?); JOANNIDES, 1985, p. 18.

A Visitação [fig. 36]

Madeira transferida para tela (em Paris, 1816), 200 x 145cm. Madri, Museu do Prado, inv. 300. Datada de c. 1518-1519. Inscrição ao longo da margem inferior, à esquerda: RAPHAEL. VRBINAS. F. MARINVS., e, no meio: BRANCONIVS. F. F. Proveniência: pintada para a capela da Fraternidade de São Silvestre, L'Aquila. Retirada de São Silvestre, foi enviada a Madri pelo duque de Laurito, que recebera o painel do bispo espanhol em L'Aquila, Tellio de Leon. Em 1655, encontra-se no Escorial. Em 1813, está em Paris, levada pelo confisco napoleônico; devolvida em 1822. Entra para o Museu do Prado em 1837. Na capela Branconio da igreja de São Silvestre em L'Aquila, existe hoje uma cópia do quadro de Madri, que recentemente passou por uma restauração no Museu do Prado.

A história da encomenda e doação dessa obra é complicada pela discrepância entre a inscrição da pintura, que se refere a Marino Branconio dell'Aquila como sendo o seu comitente, e uma laje marmórea, no local original onde a obra fora colocada, que menciona Giovanni Branconio como aquele que fez a doação. A confusão vem do fato de que a inscrição não foi feita até 1624, mais de um século após a realização. O doador, em verdade, é Marino Branconio, que faz a encomenda especificamente para a igreja de São Silvestre, em L'Aquila, mas através de seu filho, Giovanni – comitente de Rafael para o palácio romano homônimo –, responsável pela intermediação do pedido dirigido ao mestre.

A datação pode ser feita aproximadamente em se julgando que, no dia 2 de abril de 1520, o conselho da cidade de Aquila e as autoridades eclesiásticas baixaram uma ordem proibindo a reprodução da pintura, o que coloca um seguro *terminus ante quem* para a obra [Cavalcaselle, 1891, III, p. 233; Dussler, op.cit.]. O Museu do Prado, que conserva a pintura, a data de c. 1518.

A escolha do tema por Marino Branconio pode estar vinculada a uma homenagem à sua esposa, de nome Elizabetta (Isabel). A imagem mostra o encontro de Maria e Isabel, que acontece após a Anunciação, quando o anjo, antes de deixar Maria, a informa da gravidez já avançada de Isabel. A cena é narrada por Lucas (1: 39-42) e fala da significativa ida de Maria da Galiléia à Judéia, num prelúdio da viagem e da missão de seu filho. "E naqueles dias, levantando-se Maria, foi com pressa às montanhas a uma cidade de Judá. E entrou em casa de Zacarias, e saudou a Isabel". Ao escutar a alegre saudação de Maria, o filho de Isabel deu saltos em seu ventre, ao que esta respondeu: "Bendita és tu entre as mulheres e bendito é o fruto do teu ventre."

Na pintura do Prado, a imagem é focada sobre as duas mulheres que se cumprimentam diante de uma paisagem, numa escolha compositiva que reflete a interpretação em voga durante o Renascimento: a saudação das mulheres ao ar livre. Aqui, em vez do portal da casa de Isabel, a cena desenrola-se ao aberto. No primeiro plano, nota-se a atenção dispensada aos detalhes naturalísticos, enquanto ao fundo, à esquerda, acontece o Batismo de Cristo, numa inserção que pode ter sido feita a pedido de Giovanni Branconio, uma vez que seu padroeiro era São João Batista – como lembra Dussler [1971]. Dois anjos seguram as vestes de Jesus enquanto este é batizado, e a figura do Eterno em glória aparece na parte superior esquerda da imagem, coroando a pequenina cena. Vêem-se ainda os lineamentos de uma cidade sobre o horizonte de colinas – as alturas às quais Maria não poderia deixar de elevar-se, estando ela plena da graça de Deus: as montanhas às quais refere-se o evangelista no tratado de Santo Ambrosio. Entre as mulheres, correm ao fundo as águas do rio Jordão.

A pintura sofreu alterações com a passagem à tela, especialmente no turbante de Isabel, que, segundo exame radiográfico, era mais simplificado. De qualquer modo, essa é uma das obras mais criticadas no *corpus* de Rafael. Embora os arquivos da cidade de L'Aquila lembrem o pagamento de 300 escudos ao *urbinate*, sua autoria, como nos demais casos das obras tardias, é muitíssimo questionada. Grande parte dos autores não crê na participação de Rafael na execução, e alguns não a consideram sequer ideada pelo mestre. A presença de Giulio Romano é vista na criação e/ou na pintura, mas o nome de Giovanfrancesco Penni é ainda o mais mencionado para a execução. Hartt sugere o nome de Raffaellino para a execução, mas não encontra acolhida para seu pensamento. Wolfflin qualifica essa pintura como "trivial", e acrescenta que acha "...impossível que esta composição, extremamente fraca, proceda de um projeto de Rafael. (...) Também o espírito que preside à modelagem das cabeças é de natureza tão inferior, que o alto apreço de J. Burckhardt (Ensaios 10) me parece incompreensível". Esse pensamento segue a linha ditada por Cavalcaselle e Crowe, para os quais a execução deve ter sido realizada por Giulio e Penni, mas com débito a criações do mestre, principalmente no grupo do Eterno.

> "*questo dipinto non solo è inferiore alle opere eseguite dall'urbinate, ma ancora lo troviamo inferiore a quello collo stesso soggetto, dipinto da Mariotto Albertinelli* [37], *nel quale si appalesa più decoro nelle figure, maggiore armonia e proporzione nel gruppo, più naturalezza e verità, più nobilita e sentimento.* (...) *Però il quadro di Madrid è sempre nel suo complesso una delle migliori produzioni di Giulio Romano e del Penni* (...) *Il movimento della parte infeiore delle gambe e dei piedi non è abbastanza naturale. É questa la migliore delle figure considerata rispetto all'arte, e deve essere lavoro di Giulio Romano. Se mai potesse provare che il maestro mise la mano a dare l'ultima finitezza al dipinto, dovrebbe essere nel viso della santa e piuttosto avanzata negli anni, ma tutta robusta e di regolari lineamenti* (...) *La Vergine* (...) *non manca di certa grazia: il suo aspetto è giovanile assai ma la persona è un po' piccola rispetto alla santa Elizabetta. Inoltre ha forme alquanto meschine ed una tecnica esecuzione che ci fanno credere che il Penni l'abbia dipinta. In queste figure (...) noi troviamo uma rassomiglianza colle figure delle donne dipinte dagli scolari di Raffaello nelle Loggie del Vaticano...*"

Vale citar ainda a menção de Oberhuber [1982], que quer devolver a Rafael a ideação da obra, mas exclui completamente a possibilidade de sua participação na pintura. Para ele, as figuras

das mulheres, solenes, em suas vestes à antiga, revelariam o estilo rafaelesco da *Batalha de Ostia* ou dos últimos cartões para as tapeçarias:

> "*In quest'opera si condensa al più alto grado l'esperienza del concetto di massa e gravita dell'arte romana antica e un momento di profonda intensità dell'esperienza emozionale. L'umile sottomissione della Vergine al proprio sublime destino e il profondo affetto di Elisabetta per lei sono mirabilmente espressi negli sguardi e nella posa delle due donne, anche se il Penni, l'assistente di Raffaello che eseguì la maggior parte del dipinto, non riuscì a dargli quello splendore che il maestro avrebbe saputo aggiungervi.*"

Cópias mencionadas por Rivera, op. cit, p. 30 e Dussler, op. cit.

Bibliografia e atribuições: PASSAVANT [1839], 1860, II, p. 302 (parcialmente de Giulio Romano); WAAGEN, 1868, p. 109 (Rafael); MÜNTZ, 1882, p. 538 (Rafael); FRIZZONI, 1893, p. 309 (invenção não de Rafael); CROWE /CAVALCASELLE, II, p. 387 (Giulio Romano e Penni); DOLLMAYR, 1895, p. 343-344 (Penni); GRONAU, 1923, p. 173 (Rafael); RIVERA, 1924, p. 22; GAMBA, 1932, p. 114 (Penni); BERENSON, 1932, p. 481 (Perino del Vaga); GLÜCK, 1936, p. 102, nota 22 (não de Rafael); HARTT, 1944, p. 86, 93 (Giulio Romano, e Raffaellino dal Colle para a execução); WÖLFFLIN, [1948] 1990, p. 152, nota 2 (invenção não de Rafael); FISCHEL, 1948, I, p. 367 (Penni); Museo del Prado. Catalogo de los cuadros, 1949, p. 489-490, n. 300 (Rafael e ateliê); CAMESASCA, 1956, I, pl. 137 (não de Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 368 (Penni); BRIZIO, 1963, col. 240 (ateliê); DE VECCHI, 1966, p. 122, n. 152 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano ou Penni); DUSSLER, 1966, n. 77 (ateliê); DUSSLER, 1971, p. 52 (esboço de Rafael? Execução de Penni); OBERHUBER, 1982, p. 167 (execução de Penni); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 93, nota 25 (Rafael e ateliê); FERINO-PAGDEN /ZANCAN, 1989, p. 152, n. 98; LUCA DE TENA /MENA, 1990, p. 238 (Rafael e ateliê); *Museo del Prado. Inventario...* I, p. 234, n. 834 (Rafael).

O caminho do Calvário ou *Lo Spasimo di Sicilia* [38]

Óleo s/ madeira, transferido para tela; 318 x 229cm. Madri, Museu do Prado, inv. n. 298. Datação variável entre 1515 e 1517. Assinado na pedra do fundo: RAPHAEL VRBINAS. Proveniência: encomendada pelo mosteiro olivetano de Santa Maria dello Spasimo, de Palermo, ao qual chega depois de um naufrágio e de uma milagrosa recuperação em Gênova. Foi adquirida pelo vice-rei espanhol Conde de Ayala, D. Fernando de Fonseca, para Filipe IV e, desde 1662-1663 encontra-se no palácio Real de Madri, salvando-se do incêndio do Alcazar de 1734, passando ao Retiro na seqüência e retornando ao Alcazar em 1772. Entre os anos de 1813 e 1822, está em Paris.

Vasari nos conta, na vida de Rafael, que essa pala de altar destinada ao mosteiro olivetano de Palermo sofre um naufrágio durante a viagem para a Sicília. O navio em que estava embarcada é atingido por uma tempestade e lançado contra rochas. Perdem-se homens e mercadorias, mas não a pala, que é retirada do mar, sem qualquer dano, em Gênova. A fama do quadro corre longe, e somente a intervenção de Leão X fará com que os olivetanos o tenham de volta. Mais tarde, o rei espanhol Felipe IV manda retirar a obra do mosteiro "secretamente", tentando recompensá-la em seguida, com uma soma anual de mil escudos, segundo o comentário de Milanesi [1906, p. 358, nota 1], um quadro que, na Sicília, "*ha più fama e riputazione che 'l monte di Vulcano*" [Vasari, op. cit., p. 358].

A imagem representa o momento de uma das quedas sofridas por Jesus durante o caminho para o Calvário. Diante do portal da casa de Pilatos, Jesus é visto de joelhos sob a cruz, apoiando uma de suas mãos em uma pedra, na tentativa de erguer-se. Atrás dele, dois homens ajudam-no a reerguer a cruz; a seu lado, um grupo de mulheres desmancha-se lentamente em desespero. A cena é povoada por lanceiros montados, algozes e mulheres em lamento. Ao fundo, insinua-se em volteios o caminho marcado pela passagem de outros prisioneiros, levando o olhar ao horizonte onde se delineia o Gólgota com as três cruzes já preparadas. O formato vertical – inusitado para o tema – é provavelmente devido à necessidade de adequação às medidas do altar ao qual se destina o retábulo. A composição recebe críticas quanto ao preenchimento desse espaço 'excedente' com figuras e

grupos "estranhos" e "desnecessários" (como as pessoas embaixo do arco, o cavaleiro com o estandarte) [Oberhuber, 1982].

Embora não haja base literária para a representação das quedas de Jesus durante o caminho, há uma tradição imagética, vinda do oriente e desenvolvida de modo variável na arte ocidental, que dá corpo à tal concepção. Aqui, nessa imagem, a figura do Cristo, abatido pelo peso da cruz, é certamente derivada de protótipos nórdicos – de acordo com o que já foi inúmeras vezes afirmado e confirmado [Oberhuber, 1982; Dussler, 1971] –, como as xilogravuras de Dürer para a *Paixão* /fig. 39/. Como modelo para a postura de Cristo, K. Oberhuber cita precisamente uma gravura de Lucas de Leyden, datada de 1515, "*che doveva essere la più recente novitá giunta a Roma quando fu progettata l'opera*". Atrás dele, em pé, uma das mais belas e louvadas figuras dessa composição: um personagem masculino que deve ser identificado com Simão de Cirene [Hartt, 1958, p. 15], embora haja quem o identifique com José de Arimatéia [Oberhuber, 1982; Dussler, 1971]. Também esse personagem – figura citada pelos Evangelhos, à exceção de João [Mt: 27, 32; Mc: 15, 21; Lc: 23, 26] – tem sua participação na cena do caminho do Calvário desenvolvida de modo variável na arte ocidental, aparecendo mais comumente nas representações que incluem a queda de Cristo [Hall, p. 265-266].

O grupo feminino pode remeter-se ao evangelho apócrifo de Nicodemos, onde se narra que João foi avisar Maria sobre a sentença de Pilatos, e esta então volta acompanhada de Madalena, Marta e Salomé, mãe de Tiago e João. O próprio João econtra-se representado no meio delas, atrás de Maria. A tradição que identifica a Virgem e as três Marias pode ligar-se às palavras de Lucas [23, 27], que cita genericamente as "mulheres" que lamentam e choram, batendo no peito, ou de João [19, 25], que fala da presença das três Marias – a Virgem Maria, Maria, esposa de Cleofas, e Maria Madalena – aos pés do Cristo já crucificado.

O desfalecimento de Maria, também apenas narrado pelo apócrifo Nicodemos, não é aqui representado, embora a palavra '*spasimo*', que identifica a obra por meio do nome do mosteiro que a encomendara, derive justamente desse passo. Maria, ao contrário, "tem uma participação ativa no acontecimento" [Oberhuber, op.cit.], num gesto que contribui para a acentuação do tom dramático da cena. Quanto ao engano de Vasari, que menciona, entre as mulheres, a figura de uma Verônica que estende os braços para Jesus, oferecendo-lhe um pano com "*uno affetto di carità grandissima*" [p. 357], pode ter sido induzido pela presença comum dessa figura nas imagens nórdicas – de que essa nossa mantém o tom – do caminho do Calvário, aparecendo inclusive nas xilogravuras da *Paixão*, de Dürer, já mencionadas. Também o inusitado do gesto da Virgem, que estende o braços, evoca o vocabulário gestual de certas Verônicas ao oferecer o tecido. Em todo caso, trata-se de uma indicação de que Vasari não viu a pintura que tanto elogia. No entanto, o gesto da Virgem encontra antecedente no *Julgamento de Salomão* do teto da *stanza della Segnatura*, assim como a figura masculina de costas e em contraposto na extrema esquerda.

O foco no particular dramático e na interpretação realista – como gotas de sangue e suor escorrendo pela face de Jesus –, de sabor nórdico, remete de modo indireto à questão da autografia de criação e feitio da pintura. Oberhuber [1982] entende essa interpretação como uma tentativa de Rafael de aproximar-se dos grandes mestres nórdicos para agradar aos comitentes sicilianos, que amavam a arte flamenga em seus apelos emotivos. Por outro lado, esse tratamento patético do assunto, bastante incomum na obra de Rafael (que não apreciava temas dramáticos), é justamente a brecha onde se quer ver a interferência dos alunos, principalmente Giulio Romano. Para Hartt [1958], a mão de Giulio seria identificável na consistência pétrea e nas posturas escultóreas das figuras, no sentimento de violência interior e na linearidade externa complexa, características que revelariam mais de Giulio que do mestre. A analogia na elaboração dos fundos e dos grandes grupos compositivos permite colocar a criação dessa pintura na proximidade das composições para as tapeçarias sistinas, em torno de 1515, num momento em que Rafael, empenhado com tal importante conjunto – sugere Hartt –, deveria estar pouco preocupado com uma encomenda para um mosteiro de Palermo.

Há concordância, atualmente, a respeito da execução de Giulio Romano e/ou de Penni. "O Cristo, o esplêndido e energético José de Arimatéia, o carrasco à esquerda e o grupo de mulheres à direita devem ter sido criados por Rafael, embora a execução tenha sido provavelmente levada a cabo por Giulio Romano e Penni, como admitido pela maioria dos eruditos" [Dussler]. As mulheres do primeiro plano, qualificadas por Hartt [1948] como "duras-de-pedra", evocam aquelas dos grupos ajoelhados do *Incêndio de Borgo* e aquelas em volta do menino possuído na *Transfiguração*. A postura da Virgem, de braços abertos, é uma retomada daquela que se mostra no *Julgamento de Salomão*, na *stanza della Segnatura*. A figura feminina ajoelhada é um eco distante daquela que aparecera na *Deposição Baglione* (Borghese). Oberhuber a identifica com a Madalena da *Santa Cecília* "modelada em traços da *Fornarina*".

O homem de costas que segura uma corda na extrema esquerda é atribuído a Giulio Romano, e remete, por sua vez, às figuras dos açoitadores na *Flagelação* de Santa Prassede [Joannides, 1985]. Para Oberhuber [1982], seria derivado de um desenho de Leonardo para a *Batalha de Anghiari*, embora nos pareça um elemento que possa derivar mais imediatamente das mesmas gravuras de Dürer para a *Paixão* /fig. 40/ e, seguramente, da figura do já mencionado *Julgamento de Salomão* no teto da Segnatura [Grimm].

Hartt [1958] atribui a Raffaellino dal Colle o Cristo e as figuras de armadura ao fundo, que Oberhuber, em contrapartida, atribui a Giulio, estranhando que Rafael não tenha buscado expressar o sofrimento no rosto do Cristo e nem tenha mostrado a estrutura de seu corpo. A participação de Rafael é comumente identificada na cabeça "heróica"de Simão de Cirene.

Um dos aspectos negligenciados dessa imagem é o cromatismo, que contribui para a unidade da imagem ao firmar-se na escala tonal de azuis e dos predominantes tons terrosos-avermelhados. O domínio da escala tonal é apenas pontuado por manchas de alto cromatismo: no amarelo da veste do homem que puxa a corda, à esquerda; no vermelho da veste da Madalena e do estandarte do cavaleiro; no azul do tecido sobre o colo da figura feminina em pé atrás da Madalena. Um ponto alto da execução do colorido – e típico do tratamento do ateliê de Rafael – parece ser a passagem *cangiante* verde-vermelho do sombreado da veste de João.

A data do painel não é certa, mas uma gravura desta obra, feita por Agostino Veneziano e datada de 1517 permite situar o feitio da pintura por volta de 1516-1517; sua ideação, próxima do grupos das tapeçarias, deve colocar-se em torno de 1515-1516.

Bibliografia e atribuições:

VASARI (1550) /BELLOSI, PREVITALLI, ROSSI, 1986, II, 659-650, p. 630-631; VASARI (1568) /MILANESI, (1878-1885), 1906, IV, p. 357 (Rafael); BORGHINI, 1584, p. 392 (Rafael); RUMOHR, p. 573 (Rafael); PASSAVANT, 1860, II, p. 299 (Rafael); WAAGEN, 1868, p. 110 (parcialmente de Rafael); GRUYER, Vierges, II, p. 268 (Parcialmente de Rafael); CROWE /CAVALCASELLE, II, p. 310 (parcialmente de Rafael; colaboração de alunos); MORELLI, 1890, p. 180 (Giulio Romano na execução); FRIZZONI, 1893, p. 317 (parcialmente de Rafael); DOLLMAYR, 1895, p. 273 (Giovanfrancesco Penni); MORELLI, 1890, p. 180 (Giulio na execução); GRONAU, p. 154 (parcialmente de Rafael); GAMBA, 1932, p. 106 (parcialmente de Rafael); BERENSON, 1932, p. 481 (Giulio Romano na execução); BERENSON, 1936, p. 413 (Giulio Romano na execução); FISCHEL, 1935, p. 440 (muito pouco de Rafael na execução); HARTT, 1944, p. 85 (escola de Rafael); ORTOLANI, [1942] 1945, p. 65 (Giulio Romano); FISCHEL, 1948, I, p. 246 (Rafael); WÖLFFLIN, 1948, p. 152, nota 3 (parcialmente Rafael); Museo del Prado. Catalogo de los cuadros, 1949, p. 488, n. 298 (Rafael e escola?); HARTT, 1958, I, p. 25 (Giulio Romano, e Raffaellino del Colle em partes da execução); CAMESASCA, 1956, I, p. 124 parcialmente de Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 348 (invenção de Rafael, execução de Penni); FISCHEL, 1962, p. 207 (Rafael); BRIZIO, 1963, col. 240 (parcailmente Rafael); DE VECCHI, 1966,p. 116, n. 132 (Rafael e escola); DUSSLER, 1966, No. 75 (parcialmente de Rafael); DUSSLER, 1971, p. 44 (invenção de Rafael, execução de Giulio e Penni?); OBERHUBER, 1982 (Rafael, e alunos para as figuras menores); JOANNIDES, 1985, p. 21; FERINO-PAGDEN / ZANCA, 1989, p. 123 (Rafael com intervenção de Giulio Romano ou Penni); MENA/ TENA, 1990, p. 238 (Rafael); STRINATI, 1995, p. 44 (Rafael).

Desenhos:

Estudo de figuras para O caminho do Calvário [41-42].

Florença, Galleria degli Uffizi, n. 543 E, *recto* e *verso*.

Uma folha muito danificada nos Uffizi, de atribuição oscilante entre Rafael e Giulio Romano, mostra estudos a partir do natural para algumas figuras do primeiro plano da composição. O *recto* mostra um estudo para a composição do grupo de Maria e da figura feminina ajoelhada a seu lado. À direita, um novo experimento para a parte inferior do corpo e vestes da mulher ajoelhada indica a mudança na composição anteriormente pensada. O panejamento é soerguido, deixando agora à mostra o pé, que apenas envolve. O tecido começa a tomar a forma definitiva e engessada, típica de Giulio, na ampla curva quase sem relevo da porção que cobre a coxa esquerda. A figura de Maria, notara Hartt [1958], no gesto de estender os braços para o filho, seria uma prévia da *Madonna de Francisco I*, executada mais tarde. Giulio, aliás, na figura da Madonna da *Sagrada Família de Francisco I*, parece fazer uma colagem da parte superior da Virgem que aqui se mostra e da parte inferior do corpo da figura feminina ajoelhada.

No verso, encontra-se um estudo para a figura feminina em pé entre Madalena e João. Ela é mostrada de corpo inteiro, com estudo sumário do panejamento e traz o mesmo gesto das mãos juntas na face. A seu lado, um estudo para o homem que puxa Cristo por uma corda mostra um pensamento variado para sua postura, numa modificação das pernas em relação à pintura que mostra a perna direita escorçada com arrojo.

Bibliografia: PELLI, inv. Ms., vol. III (Rafael), n. 78, vol. II (Grandi); QUATREMÈRE DE QUINCY, 1829, p. 426, n. 1; RUMOHR, 1827-1831, III, p. 132; SCOTTI, 1832, c. 51; PASSAVANT, 1839, II, p. 480, n. 108; 1860, II, p. 107; RAMIREZ DI MONTALVO, 1849, n. 7 (Rafael); RULAND, 1876, VI, p. 26, n. 10 e 12; CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, II, p. 390, nota; FERRI, 1890, p. 204; MORELLI, 1892-1893, c. 160 (verso de Giulio Romano); FISCHEL, 1898, n. 349; HARTT, 1958, I, p. 15; II, fig. 25 e 27; FISCHEL, 1962, p. 208; DUSSLER, 1971, p. 44; OBERHUBER, 1972, p. 66, nota 177; PETRIOLI-TOFANI /DE VECCHI, 1982, p. xiii-xx, n. 26; JOANNIDES, 1983, n. 384; OBERHUBER, 1983, n. 527, 528; QUEDNAU, 1983, p. 170, nota 201; *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 345-346, fig. 112 e 115 (Rafael).

São Miguel [43]

Óleo sobre madeira, transferido para tela, 268 x 160cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 1508. Assinado e datado na borda da veste do santo: RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT. M.D.XVIII.

Proveniência: de acordo com a carta de Bertrando Costabili ao duque Alfonso d'Este, datada de 1° de março de 1518, a obra fora encomendado por Lorenzo de'Medici para Leão X, que tinha a intenção de enviá-la como presente ao rei Francisco I, da França. Em 21 de setembro do mesmo ano, Rafael envia ao duque de Ferrara o cartão da obra, que deveria estar, portanto, acabada. Entre 1537 e 1540, a pintura é mencionada no castelo de Fontainebleau por ocasião do restauro efetuado por Primaticcio. Chega ao Louvre entre 1652 e 1653. É restaurado por Guélin em 1685. Em 1695, encontra-se no quarto do Rei, em Versalhes, junto com a *Sagrada Família de Francisco I*. A mudança do suporte para tela é feita por Picault, em 1737.

Belíssima composição vertical, mostra São Miguel debelando Satanás. O arcanjo é todo movimento e leveza. Um pé pousa suavemente sobre as costas de Satanás, imobilizando-o contra o chão no qual se estende. Tecidos, asas e membros do arcanjo são lançados em múltiplas direções, num movimento espiralado em torno do eixo vertical. Os tecidos do manto torcem-se em espirais menores, individuais, enquanto os três vértices dos panos parecem circular juntos, em movimento helicóide, a impulsionar a figura, que se destaca contra o céu luminoso. E a luz vem de cima, caindo em cheio sobre o rosto sereno de Miguel, dourando sua cabeleira, armadura e asas. Em contraste, a medonha figura escura e contorcida, caída à terra que se abre em fogo, também ela negra e pesada.

O arcanjo Miguel, que a cristandade santificará, aparece no Antigo Testamento como o príncipe guardião da nação hebraica [Dan. 10: 13, 21]. Depois, retorna no Apocalipse [12: 7-9], príncipe das milícias celestes, na batalha contra Satã. A pintura enviada a Francisco I assume um significado político específico, de exaltação do poder real, quando se lembra a ordem de São Miguel, instituída por Luis XI, e que Miguel é o santo protetor da França, venerado por Carlos Magno – o que cria um vínculo com a *Coroação de Carlos Magno*, na *stanza dell'Incendio*, onde

Carlos Magno assume as feições do rei francês [Oberhuber, 1982]. O significado da obra deveria, contudo, ser considerado em função de seu pendant, a *Santa Margarida*, executada por Giulio Romano, que retrata, igualmente, uma figura santa vencendo, impassível, o demônio em forma de dragão.

Sabe-se que o próprio Rafael criou e com toda probabilidade executou o cartão para essa pintura, como parecem dizer os testemunhos escritos das cartas de Costabili. Na carta de 1° de março de 1518, Costabili escreve que "o que o [Rafael] ocupa mais é que Sua Santidade ordenou-lhe que fizesse um São Miguel em tamanho natural para enviar ao Mais Cristão dos Reis, e ele tinha de fazê-lo rapidamente". Mais tarde, em 21 de setembro do mesmo ano, outra carta de Costabili anuncia que Rafael irá apresentar ao duque [Alfonso d'Este] o cartão para o São Miguel, especificamente dizendo que o duque se recusa a ter uma pintura executada por outro mestre, "se o rei da França a teve pintada de sua própria mão [de Rafael]" [Hartt].

No entanto, a mudança de suporte e as restaurações que a obra sofreu, além de uma pesada camada de verniz e sujeira, trouxeram mudanças consideráveis à superfície pictórica, dificultando uma avaliação mais precisa sobre a autoria da execução. Até não muitos anos atrás, a maior parte dos críticos tendia a atribuir a Giulio Romano a realização da pintura. Em 1944, F. Hartt [p. 85-86] escreve que o São Miguel do Louvre, imensamente influente, "coloca poucos problemas":

> *"Dollmayr's contention that the picture was designed by Raphael and executed by Giulio il well justified. The broad, free spiral oh tje floating figure is profoundly Raphaelesque; the colossal Angel swings through space with the same ease as the heavenly messengers oh the* Expulsion of Heliodours. *(...) this certainly indicates an origin in the mind of Raphael, at least in the form of a sketch. But, knowing what we do of the artists of the busy workshop, it is reasonable to suppose that Raphael gave to pupils the duty of studying the forms from living models, and of executing the enormous picture in all its details. It would be difficult to maintain teh supposition that Penni was here engaged. Not a trace can we discover of his sugary style. The weight, solemnity and force of the figure, together with the undercurrent of demoniac fantasy, proclaim at every point the personality of Giulio. It is his hands moreover, that loads the free movement of Raphael's lines with the rich intricacies of the floating scarves, and that creates the heavy* sfumato *which fills the atmosphere. In mood and drawing the foreshortened Satan is strikingly reminiscent of one of the captives in the* Battle of Ostia, *and is even prophetic oh the giants of the Palazzo del Te. The cold elegance of the classic face of Michael forms against this a contrast typical of Giulio Romano..."*

Em 1958, contudo, Hartt reavalia essa sua atribuição e, com poquíssimas palavras, devolve a obra completamente a Rafael: "*I am therefore persuaded that the St. Michel is by Raphael himself, masked and altered by transference and later repainting.*" [p. 27]. Para o autor, o problema estava na necessidade de Rafael reavaliar um tema que executara em sua juventude, mas numa leitura diversa.Para tanto, ele deveria trabalhar sozinho. Hartt, que manteve sua opinião, permaneceu, ao que parece, isolado, quando a crítica tendia de maneira concordante à atribuição a Giulio Romano. Para Freedberg, por exemplo, Rafael teria realizado apenas a cabeça do arcanjo [1961]. Para Dussler [1971, p. 47], a execução seria de Giulio, incluindo a paisagem. Duas décadas depois disso, S. Ferino Pagden [1989, p. 136] restitui a obra inteiramente a Rafael retomando, em certa medida, a justificativa de Hartt de que seu "apecto amaneirado" deve-se à alteração da superfície trazida pelo verniz e pelas restaurações.

Tende-se a ver no grande São Miguel do Louvre a referência mais completa de uma virada estilística na evolução de Rafael, que adequa composição, colorido e luz a novas concepções. Esse ponto de vista é legitimado sobretudo ao se cotejar o São Miguel com a antiga obra do mestre de mesmo tema no mesmo museu [44]. Observe-se a nova impaginação, que engrandece a figura e reduz a paisagem sem prejuízos à narrativa. A obra ganha em eloqüência. A narração é resolvida no eixo horizontal definido pela paisagem – distância percorrida por Miguel até alcançar Satã – e na vertical das duas figuras, que se abrem e movimentam, mas no limite do plano, escorçadas. Pode-se

pensar, talvez, na possibilidade de influência da gravura de Dürer [45]. Nesta, embora o combate seja celeste e a paisagem esteja abaixo, há uma relação semelhante de proporções e de foco entre figura e fundo, no destaque da lança como eixo inclinado, na interpretação arrojada do corpo da besta. Em Rafael, o claro-escuro traz contrastes também simbólicos. O cromatismo, que é limitado aos azuis-acinzentados metálicos e às suas complementares tonais – dourado-acobreado –, assemelha-se ao do ciclo de Psiquê, na Farnesina – como o próprio Hartt observara em uma nota de rodapé de 1944 – num escalonamento tonal muito uniforme.

Por fim, esse Rafael que aqui se mostra é aquele que mais se aproxima de seu melhor discípulo, e essa é a primeira obra entre as mais difíceis de se avaliar em termos de identificação de execução dentro do ateliê. O tratamento da luz e do cromatismo fez com que a obra fosse considerada muito amaneirada, e então atribuída a Giulio Romano. Hartt e Ferino-Pagden [op. cit.] indicam a presença do verniz e da sujeira como responsáveis pelos enganos de atribuição. No entanto, outras pinturas de Rafael e seu ateliê do mesmo período receberam críticas de contemporâneos pelo colorido enegrecido e esfumaçado, como se verá, em breve, na *Sagrada Família de Francisco I.* Concluímos com uma citação de C. Strinati [1995, p. 45] sobre o São Miguel, que parece aplicável,em certa medida, ao exórdio de Giulio Romano: "*L' ultimo Raffaello oscilla in una tensione tra l'elemento apollineo e quello dionisiaco che resterà irresolta fino alla fine. Il maestro, naturalmente orientato verso una dimensione elegiaca e introspettiva, sonda sempre più l'elementi di animazione e di pathos desumibili dall'approfondimento dello specifico del suo stile.*"

Em séculos, vários artistas foram influenciados por essa pintura, podendo-se citar *A Queda dos anjos*, de Le Brun, cuja figura do arcanjo baseia-se nesta.

Bibliografia: *Comptes*, [1537-1540] 1887-1880, I, p. 135-136; VASARI [1550] /BELLOSI, PREVITALLI, ROSSI, 1986, 665, p. 635 (Rafael); VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 365 (Rafael); LOMAZZO, 1584, p. 48; DEL POZZO, [1625] ed. Müntz, 1885, p. 267; *Peiresc*, 1625, in Seymour DE RICCI, 1913, p. xi; DAN, 1642, p. 135; EVELYN, [1644] 1906, II, p. 91; FÉLIBIEN, [1666], 1705, I, p. 241, 255; III, p. 144, 215; LE COMTE, 1699, p. 83; BAILLY, [1709], p. 12, n. 1; PIGANIOL DE LA FORCE, [1701] 1764, I, p. 156; MONICART, 1620, p. 252; MARIETTE, *Abecedario*, ed. Chennevières, 1817-1858, IV, p. 305-306; *Recueil d'estampes*, 1729, I, pl. 4; *Mercure de France*,1751, p. 232, 235-240; *Mémoires de Trévoux*, 1752, I, p. 761; LÉPICIÉ, 1752,I, p. 87-88; JAUNCOURT, 1765, XII, p. 277, col. 2; QUATREMÈRE DE QUINCY, 1824, p. 279-280; LANDON, 1831, VI, pl. 35; PASSAVANT, 1839, II, p. 309 (Rafael); GAYE, 1840, p. 146-147; LABORDE, 1850, p. 31; PASSAVANT, 1860, II, p. 254-257; CAMPORI, 1863, p. 350-356; GUIFFREY, 1879, p. 412; MÜNTZ, 1882, p. 550 (Rafael); CROWE /CAVALCASELLE, 1885, II, p. 317, 3390-400(Rafael); MORELLI, 1890, p. 180; GRUYER, 1891,p. 102; DOLLMAYR, 1895, p. 274 (Giulio Romano); MÜNTZ, 1900, p. 316; GRONAU /ROSEMBERG, 1909, p. 166, 245 (Giulio Romano); OPPÉ, [1909] 1970, p. 65-67, 118; HERBERT, [1916] 1937, p. 93; VENTURI, 1919, p. 203-204; VENTURI, 1920, p. 204; VENTURI, 1926, IX, p. 322 (escola de Rafael);WANSHER, 1926, p. 135; BERENSON, 1932, p. 482 (Giulio Romano); GAMBA, 1932, p. 112 (Giulio Romano); GLÜCK, 1936, p. 102 (invenção de Rafael); GOLZIO, [1936] 1971, p. 66-68; HARTT, 1944, p. 85-86 (criação de Rafael, execução de Giulio Romano); FISCHEL, 1948, p. 275, 366 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano com contribuição de Rafael); ORTOLANI, 1948, p. 64, 67 (Giulio Romano); SUIDA, 1948, p. 20; HULFTEGGER, 1954, p. 130; CAMESASCA, 1956, I, pl. 129 (parcialmente de Giulio Romano); RÉAU, 1956-1959, II, vol. I, p. 49; HARTT, 1958, I, p. 27 (Rafael); MONTAGU, 1958, p. 9-96; SHEARMAN, 1959, p. 459; FREEDBERG, 1961, p. 351, 354-356 (Giulio Romano); BERTINI, 1961, p. 7 (Giulio Romano); SHEARMAN, 1961-1963, p. 214; FISCHEL, 1962, p. 206 (invenção de Rafael, execução em parte de Rafael); BRIZIO, 1963, col. 240 (Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 116-117, n. 135 (Rafael e Giulio Romano); DUSSLER, 1966, n. 104 (invenção de Rafael); BAZIN, 1967, p. 64-65, 117; MARINELLI, 1967, p. 155; SHEARMAN, 1967, p. 58, 194, notas 26, 214, 48 (Rafael); BECHERUCI, 1968, p. 189-190 (execução do ateliê); BERENSON, 1968, p. 353 (Giulio Romano); GIBBONS, 1968, n. 44, 131; MARABOTTINI, 1968, p. 250-251 (Rafael e Giulio Romano); DE VECCHI, 1969, n. 135; POPE-HENESSY, 1970, p. 128, 237; DUSSLER, 1971, p. 47; COX-REARICK, 1972, p. 30, n. 34F; SUMMERS, 1972, p. 295; CONSTANS, 1973, p. 171, n. 56; CONTI, 1973, p. 126-129, 230-232; WEIL-GARRIS-POSNER, 1974, p. 14, 24, 68, n. 136; BECK, 1976, p. 168, p. 45; MÂLE, 1979, p. 405; KELBER, 1979, p. 453, n. 103; DE VECCHI, 1981, p. 253, n. 83; CUZIN /LACLOTTE, 1982, p. 153, 162; CUZIN /DE

VECCHI, 1982, n. 135; OBERHUBER, 1982, p. 173-178, 194, n. 137 (Rafael); PEDRETTI, 1982, p. 48; BROWN, 1983, p. 119, nota 26; CUZIN, 1983, p. 176, 216, 219, 226; JONES /PENNY, 1983, p. 175, 188; BACOU /BÉGUIN, in *Raphael dans les collections françaises*, 1983, p. 91-92 (Rafael); ROSSI, 1986, p. 635, nota 80 (Rafael e Giulio Romano); FERINO-PAGDEN /ZANCAN, 1989, p. 136, n. 85 (Rafael); STRINATI, 1995, p. 44-45 (Rafael).

Desenho:

Estudo para cabeça de São Miguel (?) [46].

Desenho a sanguínea com realces em branco; 16, 9 x 11,2cm. Paris: coleção particular. Anotação em baixo: *Disegno di Rafaello d'Urbino*. Datável de c. 1517. Trata-se de um desenho de antiga atribuição a Rafael, somente reaparecido na década de 1980. Fazia parte da coleção Rizzoli, em Urbino, tendo passado depois à venda pela casa Sotheby's de Londres, em 10 de maio de 1961, n. 36A. Não há divergências quanto à atribuição do desenho a Rafael, aceita em comunicação oral por J. Gere e P. Pouncey, em 1983 [*Raphaël dans les collections*... 1983]. O tratamento da sanguínea, com uma rede de hachuras entrecruzadas muito fechada, é destacado do restante da obra gráfica de Rafael. A ligação com o tema do presente quadro de São Miguel não é segura, mas foi sugerida por J. Byam Shaw em comunicação oral e aceita por Strinati [op. cit, p. 44]. J.-P. Cuzin sugere comparação com as figuaras dos apóstolos para as tapeçarias, enquanto o catálogo da exposição de 1984 [*Raphaël*... op. cit] indica a possibilidade de vínculo com o ciclo de Psiquê da Farnesina.

Bibliografia: *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 296-297; STRINATI, 1995, p. 44-45.

Madonna dell'Impannata [47-48]

Óleo sobre madeira; 158 x 125cm. Florença, Galleria Palatina, Pitti, n. 94. Datação controvertida, mais comumente aceita entre 1514-1516. Proveniência: Bindo Altoviti, Roma; Palazzo Vecchi, Florença (na capela particular do grão-duque Cosimo de'Medici); 1799-1815, em Paris.

A obra foi descrita por Vasari como tendo sido executada para Bindo Altoviti, banqueiro florentino ligado à cúria romana. O nome pelo qual essa pintura é conhecida deriva da tela móvel, que filtra e colore a luz vinda da janela ao fundo. É Vasari quem cita o termo em sua descrição da obra: "*Così per campo vi è un casamento, dove egli ha finto una finestra impannata che fa lume alla stanza, dove le figure son dentro*" [Milanesi, IV, p. 352]. A datação da pintura é muito controvertida, colocada num arco amplo de tempo – variando entre 1511 [Oberhuber], 1514 [Camesasca, Freedberg, de Vecchi] e 1516 [Pope-Hennessy, Ferino-Pagden].

Essa pintura, assim como a *Sagrada Família de Francisco I*, do Louvre, guarda fortes relações com a *Madonna della Perla*, do Prado [Lo Bianco]. Acredita-se que ideação da composição se deva inteiramente a Rafael e que a execução possa ser atribuída ao ateliê. Passavant já observara o afastamento estilístico de Rafael. Neste ponto, a crítica divide-se entre Penni e Giulio Romano ou atribui a cada um deles a realização de uma parte do painel. Aceita-se ainda a intervenção final de Rafael, com ou sem execução de figuras de seu próprio punho, pelo cromatismo dos tecidos e das carnações. Rafael pode ter pintado as cabeças do Menino e da Santa Isabel [Fischel, Ciaranfi], ou toda a figura de Jesus [Ferino-Pagden-Zanca]. Cavalcaselle-Crowe [1883-1891] e Venturi [1891] atribuem a Giulio a zona direita, nas figuras da Madonna, do Menino e do São João interpretado em chave plástica. Também o fundo, pela a janela velada por um tecido que dá luz quente à cena, foi tido como intervenção de Giulio. Já a parte esquerda vem referida a Penni, com as duas santas pintadas com pinceladas mais desfocadas e delicadas.

Bibliografia e atribuições: VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 351-352 (Rafael); RUMOHR, 1827-1831, p. 547 (réplica); PASSAVANT, II, p. 394 (em parte de Rafael); GRUYER, 1869, III, p. 336 (em parte de Giulio Romano); MÜNTZ, 1881, p. 531, 533 (ideação de Rafael e execução do ateliê); CROWE /CAVALCASELLE, [1882-1883] 1891, II, p. 135 (Giulio Romano e Penni?); VENTURI, 1891 (Giulio Romano para a zona direita, Penni para a esquerda); DOLLMAYR, 1895, p. 359 (Penni); GRONAU, p. 110 (ateliê); GAMBA, 1932, p. 95 (ateliê); BERENSON, 1932, p. 480 (ateliê); SANPAOLESI, 1937-1938, p. 495 (Rafael); PORCELLA, 1937, p. 57 (dá a versão americana como autógrafa de Rafael e a do Pitti como réplica [foi o que entendi, CF]); RAGGHIANTI, *Critica d'Arte* III, 1938, Notizie e Letture, p. XXXII

(Rafael); ORTOLANI, p. 60 (ateliê); FISCHEL, 1948, I, p. 364 (invenção de Rafael, execução de Penni); PUTSCHER, p. 29 (ateliê); CIARANFI, 1955, p. 48 (em parte autógrafo de Rafael); CAMESASCA, 1956, I, pl. 109 (Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 172 (execução de Giulio Romano); BRIZIO, 1963, col. 240 (parcialmente autógrafo de Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 110, n. 106 (Rafael e escola); DUSSLER, 1966, No. 30 (invenção autógrafa); POPE-HENNESSY, 1970; DUSSLER, 1971, p. 38-39 (invenção de Rafael, execução de Penni); DE VECCHI, 1971; OBERHUBER, 1982; FERINO-PAGDEN / ZANCAN, 1989, p. 129 (invenção e execução da figura do Cristo Menino por Rafael, e o restante da execução pelo ateliê); LO BIANCO, 1989, p. 123.

Desenhos: **[1]** esboço em Windsor, n. 12742; **[2]** Berlim.

Réplicas: **[1]** em Nova Iorque, coleção do dr. Victor C. Thorne (ilustrado no *Bollettino d'Arte, XXXI*, 1937-1938, p. 498), provavelmente o mesmo quadro referido por Fischel [1935, p. 441] em Filadélfia. O quadro, segundo o proprietário, fora adquirido do palazzo Altoviti, Roma, antes de 1850. Deve ser uma réplica de ateliê. **[2]**: cópia em Madri, Museu do Prado, n. 313. Madeira, 164 x 128cm. Adquirido por Carlos IV. Em 1818, encontra-se em Aranjuez. Bibliografia: FARINA (*The Original and Author of the Madonna dell'impannata*), 1929; FISCHEL, 1935, p. 441; Bollettino d'Arte, XXXI, 1937-1938, p. 498; Museo Del Prado, Catalogo de los cuadros, 1949, p. 492, n. 313; DUSSLER, 1971, p. 39; LUCA DE TENA /MENA, 1990, p. 239.

Madonna della tenda [49]

Óleo sobre madeira; 65,8 x 51,2cm. Munique, Alte Pinakothek, n. H. G. 797. Datada de c. 1514-1516. Proveniência: coleção do Escorial, Espanha; início do séc. XIX na Inglaterra; adquirida por Ludovico I da Baviera.

Considerada uma variante da *Madonna della Seggiola*, tem tradicional atribuição a Rafael. Contudo, a autoria da execução é questionada desde o final do século XIX, quando Cavalcaselle a atribui a Domenico Alfani, a partir de desenho do mestre. Há poucas sugestões do nome de Giulio em relação à sua possível participação nessa obra, mencionado, todavia, por Morelli e Dollmayr.

Bibliografia e atribuições: CONCA, 1793-1797 (Rafael); PASSAVANT, II, p. 297 (Rafael); GRUYER, 1869, *Vierges*, III, p. 232 (Rafael); MÜNTZ, p. 531 (Rafael); CROWE /CAVALCASELLE, [1882-1883] 1891, II, p. 184 (Alfani); MORELLI, 1891, p. 144 (execução de Giulio); DOLLMAYR, 1895, p. 357 (Giulio Romano); GRONAU, p. 132 (parcialmente de Rafael); BERENSON, 1932, p. 481 (Rafael); GAMBA, 1932, p. 104 (em parte de Rafael); ORTOLANI, p. 49 (Rafael); FISCHEL, 1948, I, p. 130, 132, 365 (Rafael); PUTSCHER, p. 126, 127, 179 (Rafael); CAMESASCA, 1956, I, pl. 110 (em parte de Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 347 (Rafael); OERTEL, 1960, p. 33 (Rafael); FISCHEL, 1962, p. 99 (Rafael); BRIZIO, 1963, col. 234 (Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 111, n. 110 (Rafael); DUSSLER, 1966, No. 85 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 39 (Rafael).

Madonna della Rosa [50]

Óleo sobre tela, 103 x 84cm. Madri, Museu do Prado, inv. 302. Sobre o pergaminho estão as letras [A]GNV[S]. Datável em cerca de 1518. Proveniência: colocada por Velásquez na sala do *Capitulo del prior*, no Escorial, e ali mencionada por P. Santos em 1667.

Trata-se de uma versão da Sagrada Família estreitamente relacionada à chamada *petite Sainte-Famille*, do Louvre, pela postura da Virgem nas duas composições. Aqui, contudo, a cena é representada num espaço interno, fechado pelo fundo uniformemente escuro, que não dispersa o olhar na paisagem. Além disso, a composição tem um enquadramento que a aproxima do espectador, cortando as pernas da Virgem na altura do joelho, como é típico de muitas das *madonne* florentinas de Rafael e também das executadas por Giulio em seu período romano. Divergente também o colorido, aqui muito suave, baseado totalmente na escala tonal, que quebra os tradicionais vermelho e azul saturados do manto da Virgem em um rosa-violáceo e um azul acinzentado, metálico, frio. Um cromatismo muito próximo deste será reencontrado na *Madonnina* do Louvre.

Representa-se a Virgem segurando o Menino, que, por sua vez, estende para o pequeno São João Batista o pergaminho onde pode-se ler parte da frase "*ecce agnus Dei*". Para a postura do Batista em relação à Virgem e ao Menino, é retraçável mais uma referência rafaelesca na *Madonna Aldobrandini* (1510) [51]. O Batista olha para a Virgem enquanto apanha o pergaminho, ato observado por um José imerso na escuridão castanha do fundo do quadro: uma figura que evoca a concentração, o cromatismo e a luz de certas imagens sacras do barroco espanhol. O rosto da *Madonna* repete o protótipo rafaelesco para esse tipo de composição: inclinação do pescoço para a esquerda e olhos baixos acompanhando os meninos.

No primeiro plano, vê-se uma mesa, sobre a qual se encontra a rosa que dá nome à tela: ambas são adições posteriores, levadas a cabo no século XVII, embora haja menção às alterações por ocasião de um restauro efetuado em 1837, quando também a aparência original do pé do Menino Jesus teria sido alterada. O catálogo do museu do Prado de 1949 cita uma réplica, então na catedral de Barcelona, que seria anterior a 1837 e que já mostrava as alterações. Dussler [1971] fala de cópias remanescentes que mostrariam a pintura antes dessas adições. De Vecchi [1966] – ao contrário e erroneamente – diz que o suporte original da pintura era a madeira, depois substituído pela tela, quando se teria feito acrescentar uma faixa na parte inferior da composição, incluindo a mesa, a rosa e o pé do Menino [cf. Ferino-Pagden /Zancan, 1989].

Ausente dos escritos de Vasari e de Hartt e muito negligenciada, essa pintura encontra maior atenção em Cavalcaselle. As dúvidas sobre a atribuição incluem as idéias mais díspares, chegando até o quesito 'criação'. Anteriormente, a tendência era a de crer que, se a composição não fora criada pelo próprio Rafael, certamente derivaria de protótipos rafaelescos precisos. Hoje acredita-se que a base da criação fora fornecida por um esboço de Rafael desenvolvido por algum colaborador, quando o nome de Giulio Romano é o mais citado. Dussler [op. cit], que supunha uma autoria de Giulio [1966], depois escreve que, ao contrário do que acreditava, acha que esta, assim como a composição da citada *Pequena Sagrada Família* do Louvre, tenha sido baseada em um desenho de Rafael. Paul Joannides [1995, p. 41], na mais arrojada afirmação, crê que Giulio executou essa pintura de forma independente, em seu próprio nome, mas com o consentimento e conhecimento de Rafael. Para este autor, a obra deve ter sido começada enquanto Rafael vivia, e o fato de ter sido inspirada em modelos rafaelescos definidos indicaria a consciência e aceitação por parte do mestre de uma diferença estética inata entre ele e Giulio.

Quanto à execução, quase não há dúvidas de que tenha sido deixada completamente ao ateliê. Porém, longe de se obter a unanimidade, tem-se, num extremo oposto, a idéia de K. Oberhuber, para quem não apenas a criação da pintura é de Rafael, mas ainda, entre as últimas obras do mestre, parece ser a única pintada por ele [1982, p. 177]. Uma gravura de Hollard, de 1642, nomeia Perino del Vaga. Freedberg [1961] acredita em Raffaellino dal Colle.

Independentemente das questões de autoria e de execução, mais tarde, Giulio Romano retrabalhará essa mesma composição em sua *Madonna Novar*, de Edimburgo. Uma gravura de Cornelis Bloemaert, executada a partir de obra de Giulio Romano, mostra uma composição que retoma a da *Madonna della Rosa* em alguns elementos, como a impostação da Virgem e do São José, com a inversão lateral [52].

Réplicas:

[1] catedral de Barcelona; **[2]** Dresden, Gemäldegalerie, n. 98 (*tondo*); **[3]** versão anteriormente em Londres, Agnew's Gallery, 1878, e depois na Munro-Novar Collection; **[4-6]** três exemplares em Valladolid, segundo Cavalcaselle.

Bibliografia e atribuições: Catálogos do museu do Prado 1854-1858, n. 794; PASSAVANT, [1839]1860, II, p. 402 (Rafael); catálogo do museu do Prado, 1854-1858, n. 794; WAAGEN, 1868, p. 113 (execução de Raffaellino dal Colle); GRUYER, 1869, Vierges III, p. 372 (ateliê); catálogos do museu do Prado 1872-1907, n. 370; MÜNTZ, 1882, p. 531 (Rafael); catálogo do museu do Prado, 1872-1907, n. 370; CROWE /CAVALCASELLE, 1882-1885, II, p. 385 (Giulio Romano); FRIZZONI, 1893, p. 317 (Giulio Romano); catálogos do museu do Prado, 1910-1985, n. 302; GRONAU, 1923, p. 170 (não de Rafael); GAMBA, 1932,

p. 114 (não de Rafael); BERENSON, 1932, p. 481 (não de Rafael); FISCHEL, 1935, XXIX, p. 442 (Penni); HETZER, 1947, p. 41 (ateliê); FISCHEL, 1948, I, p. 366 (Giulio Romano); *Museo del Prado. Catalogo de los cuadros*, 1949, p. 491, n. 302; CAMESASCA, 1956, I, n. 134 (Giulio Romano e Penni); FREEDBERG, 1961, p. 369 (desenho de Giulio Romano e Raffaellino dal Colle); BRIZIO, 1963, col. 240 (parcialmente de Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 118, n. 141 (criação de Rafael, execução total do ateliê); DUSSLER, 1966, n. 79 (Giulio Romano e Penni); OBERHUBER, 1967, II, p. 157, nota 8 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 49 (desenho de Rafael, execução totalmente do ateliê); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 71 (Rafael); FERINO-PAGDEN /ZANCAN, 1989, p. 149, n. 95 (desenho preparatório de Rafael, execução de "um ajudante"); *Museo del Prado. Inventario...* 1990, I, p. 223, n. 794 (Rafael); MENA /TENA, 1990, p. 238-239 (Rafael); COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 222-223 (Rafael e colaborador, talvez Giulio Romano); JOANNIDES, 1995, p. 41 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1996, p. 27 (Rafael).

Sagrada Família, dita *Madonna della perla* [53]

Óleo sobre madeira, transferido para tela, 144 x 115cm. Madri, Museu do Prado, inv. 301. c. 1518-1522. Proveniência: bispo Ludovico de Canossa, Verona; cardeal Luigi d'Este; condessa Caterina Nobili Sforza; duque Vincenzo I Gonzaga, Mântua; em 1627 está com o rei Charles I da Inglaterra; depois com o rei Felipe IV da Espanha; 1815-1817, em Paris; 1822: Escorial.

Vasari menciona a *Perla* na vida de Rafael, enganado-se quanto ao tema, mas indicando seus comitentes e destino: "*A Verona mandò* [Rafael] *della medesima bontà un gran quadro ai conti da Canossa, nel quale è una Natività di Nostro Signore bellissima...*" Passavant, Cavalcaselle e Hartt, que muito se empenharam em seus julgamentos dessa pintura, contam-nos detalhadamente sobre sua trajetória, numa forma, também, de falar sobre o alto apreço em que essa era tida. Dizem que pertencia a *Perla* aos condes de Canossa, considerada por eles como "grande obra de Rafael", a ponto de recusarem ofertas de muitos príncipes [Vasari, 1568]. Ludovico de Canossa, bispo de Bayeux, que morre em 1532, deixara em seu testamento a ordem de que a família não a vendesse. Mais tarde, a obra passa ao Cardeal Luigi d'Este, que a doa a Caterina Nobili Sforza, condessa de Santafiora. Depois, ou foi comprada pelo duque Vincenzo I Gonzaga, de Mântua, ou foi trocada por este, em março de 1604, pelo feudo de Cagliano, em Monferrato, e pelo título de marquês (valia 50 mil escudos). Em 1627, passa à Inglaterra juntamente com a galeria Gonzaga, pagando Charles I o preço de 4 mil escudos por essa pintura. Morrendo Charles I, seus objetos de arte foram colocados à venda, e a obra foi adquirida, em 1656, pelo embaixador espanhol D. Alonzo de Cárdeñas pelo preço de 2 mil libras esterlinas [Passavant, p. 252]. D. Alonzo a enviou à Espanha, com destino à coleção de seu senhor, o rei espanhol Felipe IV, que então a chamou de "pérola" entre as pinturas de sua coleção, colocando-a no altar do Escorial. A pérola, esse nome pelo qual a obra ficou conhecida, teria vindo da frase de Felipe IV ao ver o quadro, citada por Ponz [I, p. 73]: "*He aquí la perla de mis cuadros!*" [*Museo del Prado. Catalogo*...1949]. Levada para Paris em 1815, retorna ao Escorial em 1822. Para Ferino-Pagden [1989], as notícias seguras dessa obra apenas se iniciam quando de sua aquisição para a Espanha.

Vasari, que em 1550 limitara-se a citar uma pintura enviada aos condes de Canossa, descreve essa composição, em 1568, com vários enganos: "*una Natività di Nostro Signore bellissima, con un'aurora molto lodata; siccome è ancora Santa Anna...*" Trata-se de mais uma entre as muitas variantes do tema da Sagrada Família executadas por Rafael e seu ateliê nos últimos anos da vida do mestre. Vê-se aqui a Virgem, o Menino Jesus, o Batista e Santa Isabel. O grupo das figuras é estreitamente unido, e, juntamente com o berço sobre o qual o Menino apóia um de seus pés, forma, no centro do quadro, uma composição piramidal iluminada pela luz cortante que vem de cima e da esquerda, contrastando sobremaneira com o fundo escuro de paisagem e ruínas [54], entre as quais se percebe, à esquerda, o vulto de São José [55]. O Menino, no colo da Virgem, recebe as uvas que o Batista lhe oferece – centro dramático da obra [cf. Joannides, 1985]–, olhando para a mãe como que a pedir seu consentimento. Isabel parece refletir a respeito do significado simbólico da oferta.

Vasari erra com a tentativa de ampliar suas informações sobre a obra na edição giuntina, assim como ainda confunde este quadro com a *Madonna della Gatta*, conforme se verá, o que pode trair a falta de conhecimento concreto da obra que menciona. O arremate abrupto que faz do assunto também indica a mesma falta de familiaridade, porque, para o autor, essa pintura não poderia ser melhor elogiada do que dizendo que era da mão de Rafael ["... *la quale non si può meglio lodare, che dicendo che è di mano di Raffaello da Urbino...*"].

Rafael, cujo corpus das obras anteriores aponta para um grandíssimo número de composições figurando a *Madonna* com o Menino e, por vezes, o Batista, tende a ampliar o número de figuras em suas Sagradas famílias e também o detalhamento das imagens em relação aos fundos de arquitetura e de paisagem natural. Tais mudanças podem ser interpretadas com um vínculo direto à participação de seus colaboradores, que muitas vezes trabalhavam a partir de esboços do mestre, realizando inclusive os cartões. E esse parece ser o caso da "Pérola".

É necessário voltar, uma vez mais, à questão atributiva. A maior parte dos estudiosos tradicionalmente atribui a criação dessa obra a Rafael e sua execução a Giulio Romano. Outros, porém, atribuem-na interiamente a um ou outro. Cavalcaselle, Camesasca, Pouncey e Gere e Ferino Pagden [1989] vêem a composição ideada por Rafael e a execução realizada por Giulio, o que parece mais provável. Para Hartt [1944 e 1958], somente Giulio. Gould [1982] a considera de Rafael, assim como P. Joannides [1985] (que aceita, contudo, uma particpação de Giulio).

Em sua atribuição da obra a Rafael, Joannides [op. cit.] parte de uma comparação estreita entre essa pintura e a *Gatta*, de autoria segura de Giulio e cujo grupo principal é exatamente o mesmo que aqui se encontra, mas voltado 45 graus em sentido horário e iluminado de frente [Hartt, 1958]. De fato, é comumente aceita a idéia da existência de um modelo tridimensional que teria servido de base às duas composições. Para o autor, a impostação de São João e do Menino na *Pérola* é fundamental para a amplitude da interpretação dos significados profundos da imagem. Rafael seria identificado pela união de uma complexidade compositiva leonardesca a uma busca pessoal de formas simultaneamente narrativas e metafóricas. São João teria seu papel diluído – exatamente como o seu perfil se dilui na sombra: '*profile perdue*' –, ao oferecer o fruto-símbolo do sacrifício. Na *Gatta*, o Menino olharia para o fruto como que concentrado apenas em sua aparência, embora esteja completamente ocultado pelas sombras, adicionando o simbólico, mas retirando a clareza narrativa, e Giulio teria assim interpretado o gesto mais amplo como se o Menino fosse qualquer criança em um ato ingênuo – idéia acentuada pela ambientação doméstica. Joannides [id., p. 39] crê que o olhar que o Menino dirige à Mãe na *Pérola* seria transmissor da consciência do significado do sacrifício simbolizado pelas uvas. Giulio, nessa perspectiva, não se preocuparia com o valor icônico final da imagem. Além disso, a *Pérola* não possuiria a agressividade plástica de Giulio, uma vez que "sua complexa composição reinterpreta as Sagradas Famílias de Leonardo em um modo classicista, proto-poussiniano, do jogo de grades verticais e horizontais que continuam na paisagem."

As principais características da *Pérola* que sugerem uma ampla intervenção de Giulio Romano estão na elaboração muito rica e detalhada da paisagem e na interpretação cuidadosa, verista, dos diversos materiais. Contudo, mesmo aqui não há acordo: se, por um lado Joannides [op. cit.] afirma que esse detalhamento elaborado não distrai o espectador do grupo principal, pois isso seria uma resolução hábil de Rafael, um "controle milagroso do feitio" [op. cit.], por outro, tem-se Ferino Pagden [e Zancan, 1989], afirmando justamente o contrário:

> "*...la richezza di particolari nello sfondo con la campagna romana a destra e S. Giuseppe che si aggira nel buio dei ruderi a sinistra, disturba l'unità del quadro, distraendo l'attenzione dalla pur fortemente illuminata scena principale, che altrettanto si compiace di dettagli aneddotici e iperrealistici, come la cesta in vimini, pietre e erbe. Perciò, nonostante qualche rivalutazione a Raffaello* (...) *mi pare anche stilisticamente ascrivibile a Giulio Romano.*"

Em suma, Rafael saberia combinar o humano e o divino, enquanto Giulio enfatizaria apenas o humano, com paixão pelo detalhe e falta de idealismo. Hartt [1958] é quem vai analisar, neste quadro, o que ele chama de "um dos dispositivos favoritos de Giulio": a redução do colossal à proporções de miniatura. No fundo da *Pérola*, aparece um edifício /fig. 56/ que evoca as formas da Basílica de Constantino /fig. 57/, do qual se vê o vão do arco e a forma cônica de sua abóbada de ogiva sobre o corredor central. [cf. se Hartt e Cavalcaselle estão falando do mesmo edifício/ tenatr decsobrir o que era a basílica de Consatntino. Tenho a impressão de que Hartt fala do edifício acima de S. Isabele e Cavalcaselle do edifício onde está S. José] Hartt enxerga também ali o lacunário em octógonos que considera um precedente para a abóbada da sala de Psiquê no palácio do Te, em Mântua. Ele lembra que essa ruina deveria ainda existir em Roma nos tempos de Giulio. Cavalcaselle e Crowe indicavam já a semelhança da forma desse edifício com a mesma Basílica de Constantino ou talvez com as termas de Diocleciano. Mais tarde, no *Santo Estevão*, de Gênova, Giulio voltará a representar as ruínas romanas com a mesma dedicação e com maior destaque.

Outros detalhes vêm da interpretação virtuosa do berço do Menino, em vime, e dos tecidos que ali se encontram; do primeiro plano coberto pelas ervas e pedras arredondadas; do São José que parece chegar lentamente, com dificuldade; de minúcias vistas ao fundo, como o rio que de repente cintila, correndo no vale e um carro-de-boi próximo à rampa apoiada em arcos que conduz à parte elevada da cidade, à direita. O tratamento da luz é igualmente muito minucioso. Como acontece na *Madonna della Quercia*, parece haver uma predisposição do criador dessas pinturas em representar as horas de transição da luz: aurora ou crepúsculo em nuvens coloridas e esgarçadas acrescentam um tom elegíaco à imagem. O típico recorte luz-sombra do fundo insinua-se aqui: a porção luminosa corresponde à paisagem; a parte sombria, quase uniforme em seus tons castanhos, é introduzida pelo tronco vertical de uma árvore que mal se percebe, atrás da Virgem, formando o pano-de-fundo a partir do qual o grupo se destaca vivamente.Tome-se uma obra como a *Madonnina*, do Louvre e se verá com facilidade a tradução – em chave simplificada e para cenas de interiores – da bipartição da *Pérola*. Evidentemente, o recurso da divisão do fundo em faixas, em bandas verticais é aquele que garante a estabilidade compositiva em sua contraposição a horizontais interrompidas ou disfarçadas e a obliquas.

Quanto à paleta, é a mesma da *Madonna della Quercia*: azul esverdeado ao fundo; vermelhos e laranjas saturados e queimados, ensombrecidos; castanhos escuros muito enegrecidos, brancos-perolados dos tecidos, dourados das luzes.

Para a datação, mais problemas se colocam, sempre com base em dados estilísticos. A tendência geral é a de se colocar essa pintura no instante derradeiro da vida de Rafael, com a execução deixada incompleta com a morte do mestre e concluída por Giulio Romano nos intervalos em que as encomendas oficiais lhe teriam permitido [Hartt, Freedberg, Dussler, Ferino Pagden]. Somente com o fim das atividades no Vaticano teria sido possível para Giulio aceitar uma encomenda de uma corte de Verona. Considerando quanto trabalho Giulio tinha durante a vida de Leão X e até um mês depois de sua morte, parece provável que essa pintura, junto com o *Santo Estevão* e a *Gatta* sejam datadas do pontificado de Adriano VI, apesar de Vasari ter dito que essa obra foi pintada durante a vida de Rafael. No mais, as vestes das figuras aqui remeteriam ao estilo daquelas realizadas por Giulio na *Sala de Constantino*. A datação em torno de 1522-1524 deve ser a mais próxima da unanimidade.

Bibliografia: VASARI [1550] /BELLOSI, PREVITALLI, ROSSI, 1986, 656, p. 627-628 (Rafael); VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 351 (Rafael); catálogos do museu do Prado, 1854-1858, n. 726; PASSAVANT, [1839] 1860, II, p. 250, 306 (Giulio Romano); WAAGEN, 1868, p. 112 (execução do ateliê); GRUYER, 1869, p. 348, 360, nota 2 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano); catálogos do museu do Prado, 1872-1907, n. 369; VON REUMONT, 1881, 387 (Giulio Romano); MÜNTZ,1882, p. 533 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, II, p. 379, II, p. 470-473 (criação de Rafael, execução de Giulio Romano); MORELLI, 1890, p. 180, nota 1 (Giulio Romano); DOLLMAYR, 1895, p. 357 (Giulio Romano);

catálogos do museu do Prado, 1910-1985, n. 301; GRONAU, 1923, p. 168 (Giulio Romano); FILIPPINI, 1925, p. 230 (Rafael); GAMBA, 1932, p. 113 (Giulio Romano); BERENSON, 1932, p. 481 (Giulio Romano); JUSTI, 1933, p. 623 (Giulio Romano); FISCHEL, 1935, XXIX, p. 44-442 (Rafael e Giulio Romano); BERENSON, 1936, p. 413 (Giulio Romano); HARTT, 1944, p. 53-54, 87 (Giulio Romano); HETZER, 1947, p. 42 (execução do ateliê); FISCHEL, 1948, I, p. 366 (invenção e execução de Giulio Romano); *Museo del Prado. Catalogo de los cuadros*, 1949, p. 490-491, n. 301; CAMESASCA, 1956, I, pl. 132 (execução de Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 51-53, nota 21; FREEDBERG, 1961, p. 365 (Giulio Romano); BRIZIO, 1963, col. 240 (parcialmente de Rafael); DUSSLER, 1966, n. 76 (Giulio Romano); DUSSLER, 1971, p. 51 (desenho de Rafael, execução de Giulio Romano); DACOS, 1977, p. 91 (Giulio Romano); GOULD, 1982; LO BIANCO, 1984, p. 94 (isenta-se de opinião, citando a maioria por Giulio Romano); JOANNIDES, 1985, p. 34; FERINO-PAGDEN / ZANCA, 1989, p. 150; *Museo del Prado. Inventario...* 1990, I, p. 205, n, 726 (Rafael); MASSARI, 1993, p. 198 (Giulio Romano ?); JOANNIDES, 1995, p. 41; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 30 (Rafael, completada por Giulio após a morte do mestre); GNANN, 1999, p. 269 (provavelmente pintada por Rafael).

Desenho:

British Museum, inv. 1895-9-15-633. Bibliografia: GERE /POUNCEY, 1962, p. 78, n. 134; MASSARI, 1993, p. 198.

Gravura:

Sagrada Família com São João Batista e Santa Isabel [58]

Battista Franco (Veneza, c. 1510-1561). Aguaforte e buril; 48,2 x 60cm. Fondo Corsini, 71000, vol. 57, n. 22. Ligeiras variações na colocação dos detalhes do fundo parecem indicar a derivação de um modelo gráfico. O provável modelo para a gravura de Battista Franco é o desenho conservado no British Museum, que representa o grupo central sem colocá-lo na paisagem.

Bibliografia: HUBER, III, 1800, p. 160, n. 4; TAURISCUS, 1819, p. 157, n. 11a; PASSAVANT, II, 1889, p. 289; MASSARI, 1895, p. 209, XLI. 1.; MASSARI, 1993, p. 198, n. 187.

Pequena Sagrada Família ou *Petite Sainte Famille* [58]

Óleo sobre madeira; 38,6 x 29,5cm. Paris, Museu do Louvre, n. 1499, inv. 605. Proveniência: Félibien narra que a obra pertencia à coleção de Adrien Gouffier, cardeal de Boissy, por um legado de Leão X à corte da França em 1519. Depois, vai para a coleção do duque de Rouannais (título do primogênito dos Gouffiers), que a passa, em 1662, a Louis Henri de Loménie, conde de Brienne. Este oferece o quadro a seu irmão, abade de Loménie, que o presenteia a Luis XIV por volta de 1663. Depois de vinte anos, em 1683, o quadro é inventariado por Le Brun [n. 118, com a *Ceres*]. Em 1690, está em Paris, segundo uma nota manuscrita no inventário de Le Brun de 1683. Em 1692, está em Versalhes [Houasse] e, três anos depois, em 1695, está na Galerie du Roi [Paillet]. Em 1696, está no mercado. Em 1709, encontra-se na Pequena Galeria do Rei [Bailly]. Em 1715, está em Paris, com o duque Antin. Volta a Versalhes em 1793. Em 1794, está na Surintendance, sob o n. 117. Em 1798, é finalmente exposto no museu do Louvre, sob n. 124, como obra de Rafael.

Bastante confuso é o histórico desse quadro. O que se sabe de sua trajetória depende, em grande parte, da escrita de Félibien, que afirma sua origem Boissy-Brienne. Contudo, existem inúmeras réplicas da obra a perturbar a clareza dos fatos. Sabe-se que Isabella d'Este encomendara a Rafael um quadro do tema em 1515 e que este ainda não tinha sido pintado até 1519 [Golzio, p. 36-38; Campori]. Este, que passou a ser chamado de *Madonna Gonzaga* ou *Madonna Piccola Gonzaga*, fora identificado (sem qualquer confirmação consistente) com uma pintura que se encontrava em Veneza por volta de 1640 e foi depois adquirida, sob conselho de Cassiano del Pozzo, pelo marquês de Fontenay-Marieuil (embaixador francês junto a Urbano VIII), mas logo passada à coleção do cardeal de Mazarin. Esse segundo quadro está em Nanterre, na coleção Roussel, e tem dimensões um pouco maiores que o do Louvre, embora tenha sido inventariado por Le Brun [Cosnac, p. 295, n. 495] com as mesmas dimensões daquele, aumentando a confusão.

Um trecho da escrita de Félibién menciona o quadro do Louvre a propósito do de Nanterre, e diz: "*Prétendant que c'estoit l'original* [o de Nanterre] *que Raphaël avoit commencé et sur lequel*

celuy dont j'ay parlé [o do Louvre] *avoit esté copié par Jules Romain*" [*apud* Dussler, 1971, p. 50]. De qualquer forma, os dois quadros parecem ser produções do ateliê de Rafael, separadas talvez por poucos anos [id., ibid.].

Essa pintura, que antigamente se supunha ser coberta por uma tampa também pintada, é uma nova variante do tema da Sagrada Família, muito próxima da *Madonna della Perla*, do Prado. O grupo principal é essencialmente o mesmo, alterado na disposição das figuras e na impostação dos corpos. Em relação à *Perola*, este grupo mostra uma composição de leitura mais simples, baseada antes numa justaposição das figuras que num complexo entrelaçamento de gestos. A composição desenvolve-se paralelamente ao plano do quadro. O berço do menino, colocado de modo oblíquo e já ensombrecido, acompanhado ligeiramente pela postura do tronco e das pernas da Virgem, é o elemento que mais reforça, nesse grupo, o direcionamento em profundidade. A complexidade maior residiria no jogos de olhares, que criam vínculos psicológicos. A Virgem mostra-se em visão frontal, recostada contra uma pedra, amparando o Menino que apóia agora os dois pés sobre o berço. Do outro lado está o Batista menino, debruçado sobre o colo da Virgem, ajoelhado sobre as pernas de Isabel (que guarda semelhança com a Isabel da *Impannata*), também ela ajoelhada, mas no chão. O Batista parece inclinar-se com reverência ao Menino, ajoelhando-se, enquanto Isabel repete o gesto em relação à Virgem. Essa postura do Batista é considerada muito acrobática e artificial [Gere, 1987], colocando dúvidas sobre a autografia da invenção por Rafael. O centro físico e narrativo da imagem é o vazio que separa os olhares das crianças.

A paisagem desenvolve-se na segura contraposição de verticais e horizontais. O horizonte coincide com a altura da cabeça da Virgem. Abaixo dele, faixas de terra que vão do azul ao ocre; acima, faixas de azul e branco do céu diluem o recorte das colinas e dos edifícios na perspectiva aérea. Arvores e ervas são interpretadas com cuidado e minúcia. A massa escura das árvores vem resolver o equilíbrio da composição e fornecer o tão necessário pano-de-fundo para a cena primeira. Um núcleo escuro, quase abstrato e sem nuances de cor, fornece o destaque para as cabeças de Isabel, do Batista e da Virgem, fazendo reluzir suas auréolas. Trata-se, possivelmente, da ruína antiga de um muro ou de uma lápide que, no entanto, o exame radiográfico revelou ser uma adição posterior, mas já muito antiga, uma vez que aparece em todas as versões conhecidas e nas gravuras do século XVII. A concepção original mostrava o grupo em uma paisagem aberta no melhor estilo florentino-leonardesco da *Sant'Anna* [Bacou e Béguin, *Raphaël dans les collections*...p. 106].

A pintura deve ter sido realizada a partir de um desenho esboçado de Rafael, mas há unanimidade da crítica quanto ao fato de a execução não mostrar qualquer sinal de sua mão. Cavalcaselle, a partir de uma análise da técnica, atribuíra a pintura a Polidoro da Caravaggio. Fischel e Dussler criam que nem mesmo a mão de Giulio estivesse aqui, mas sim a de Penni, que passou a alternar-se com o nome de Giulio. Oberhuber [1982, p. 202] e Ferino Pagden [1989, p. 70], por exemplo, enxergam Giulio no desenho preparatório, enquanto vêem a atuação de Penni em vários pontos. Ferino Pagden, referindo-se à obra como "*la cosidetta piccola Madonna Gonzaga del Louvre*", justifica seu ponto de vista:

> "*è considerata dalla ricerca più recente come opera di Giulio. Si ritiene che gli sia servito come modello uno schizzo di mani di Raffaello. Mentre il disegno preparatorio rivela tutte le caratteristiche di Giulio, dalla tipologia delle figure leggermente rigonfie con grosse teste all'espressione un po' forzata della Madonna, nel quadro tutto tende a un tono soave e dolciastro, tendenza che piuttosto si potrebbe attribuire a Penni. Anche l'esecuzione è molto pastosa, con forti aggiunte di bianco coprente che indicherebbero ancora il Penni.*"

Após a limpeza realizada na década de 1980, a crítica reforça a atribuição da execução a Giulio Romano:

> "*l'exécution empâtée, la technique des draperies bleues sur fond rouge* (tecnicamente comprovada), *la touche un peu lourde et grasse dans le paysage, les draperies, le dessein ronde et sinueux, l'expression figée dês visages, les effects contrastes des lumières, tout rappelle la manière de Giulio*

Romano. Son nom, après le nettoyage du panneau, est préférable à celui de Penni". [Bacou e Béguin, op.c it].

A datação da obra é comumente colocada entre os anos de 1518 e 1519.

Bibliografia e atribuições: BRIENNE, [1662], ed. Bonnaffé, 1873, p. 19; FÉLIBIEN, 1666, ed. 1725, II, p. 334-336; LE COMTE, 1669, II, p. 54; BAILLY, 1709, p. 26-27, n. 15; MARIETTE, *Abecedario*, [1727], ed. Chennevières, 1857-1858, IV, p. 277-278; *Recueil d'estampes*, 1729, I, p. 9, n. 17; BRICE, 1752, II, p. 435; LÉPICIÉ, 1752, I, p. 81-82; Catálogo do Louvre 1801, n. 919 (Giulio Romano); Catálogo do Louvre, 1810, n. 1130; RICCI, catálogo do Louvre, 1913, n. 1499 (Rafael); Catálogo do Louvre de 1816, n. 1030 (Giulio Romano); Catálogo do Louvre de 1823, n. 1160 (Giulio Romano); QUATREMÈRE DE QUINCY, 1824, p. 140-141; HAUTECOEUR, Catálogo do Louvre, 1926, n. 1499 (Rafael); Catálogo do Louvre de 1830, n. 1188 (Giulio Romano); LANDON, 1831, VI, pl. 47; Catálogo do Louvre, 1837, n. 1188 (Giulio Romano); PASSAVANT, 1839, II, p. 320 (Rafael); VILLOT I, 1849, n. 420 (1ª edição), n. 378; PASSAVANT, 1860, II, p. 263 (Gianfrancesco Penni a partir de desenho de Rafael); GRUYER, 1869, III, p. 362 (Giulio Romano); TAUZIA, 1878, n. 365; MÜNTZ, 1882, p. 531 (cópia); CROWE /CAVALCASELLE, 1885, II, p. 552-554 (Polidoro e Penni); NOTTÉ, 1887, pl. 71; *Catalogue sommaire*, 1890, n. 1499; GRUYER, 1891, p. 114-115; ROUSSEL, 1892, 1896, 1900; DOLLMAYR, 1895, p. 279, nota 1 (não de Rafael); JACOBSEN, 1902, p. 5, 276 (ateliê); HOURTICQ, 1905, p. 238-244; JACOBSEN, 1906, p. 5 (ateliê); OPPÉ, 1909, ed. Mitchell, 1970, p. 247; ROSENBERG /GRONAU, 1909, p. 246; RICCI, 1913, n. 1499; VENTURI, 1920, p. 205-206 (Giulio Romano); GRONAU, 1923, p. 171 (Giulio Romano ou Polidoro); HAUTECOEUR, 1926, n. 1499; VENTURI, 1926, p. 218; BERENSON, 1932, p. 481 (Giulio Romano); FUNCK-HELLET, 1932, p. 49; GAMBA, 1932, p. 106 (Giulio Romano); FISCHEL, 1935, Thieme-Becker, p. 442 (Penni); LIPHART, 1941, p. 185 (Rafael?); FISCHEL, 1948, I, p. 366 (Penni?); SUIDA, 1948, p. 20; CAMESASCA, 1956, I, pl. 131 (Giulio Romano); NICODEMI, 1956, p. 11-17; FREEDBERG, 1961, p. 364-365 (Giulio Romano); BRIZIO, 1963, col. 240 (invenção de Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 118, n. 137 (invenção de Rafael, execução do ateliê); DUSSLER, 1966, n. 99 (desenho de Rafael); MARABOTTINI, 1968, p. 252 (Giulio Romano, controlado por Rafael); SWOBODA, 1969, p. 194; DUSSLER, 1971, p. 49-50 (desenho de Rafael e execução de Penni); POPE-HENNESSY, 1971, p. 243 (Giulio a partir de desenho de Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 30; *Catalogue sommaire illustré*, BREJON DE LAVERGNÉE /THIEBAUT, 1981, p. 223 (Rafael e ateliê); DE VECCHI, 1981, n. 86 (Rafael); LACLOTTE /CUZIN, 1982, p. 152; OBERHUBER, 1982, p. 202, n. 8 (Giovanfrancesco Penni); DE VECCHI /CUZIN, 1982, n. 137 (Rafael); BACOU /BÉGUIN, *Raphaël dans les collections françaises*, 1984, p. 104-106, n. 14 (Giulio Romano inspirado em Rafael); 1983, n. 14; CUZIN, 1983, p. 222; JONES /PENNY, 1983, p. 204 (Giulio Romano); SHEARMAN, 1983, (sob n. 218); JOANNIDES, 1985, p. 22 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 70, fig. P. 72 (Giulio Romano e/ou Penni sobre desenho de Rafael); FERINO-PAGDEN, 1996, p. 27; JOANNIDES, 2000, p. 18 (Giulio Romano).

Réplicas

[1] Nanterre, coleção Roussel. De tamanho ligeiramente maior – 38 x 29cm – que a pintura do Louvre. Passada à venda em 25 de novembro de 1971, n. 370 por Galliera. Essa pintura é tida, sem qualquer fundamentação sólida, com a obra que teria sido encomendada por Isabella d'Este a Rafael e não executaada até 1519 (cf. texto sobre a obra do Louvre). Estava em Veneza em c. de 1640, e é identificada com a versão adquirida pelo marquês de Fontenay sob conselho de Cassiano del Pozzo. Depois teria passado ao cardeal Mazarin e, em seguida, a seus herdeiros. Atribuição a Rafael é rejeitada. **[2]** Hampton Court. **[3]** Paris, Museu do Louvre: uma segunda versão relatada por Bacou e Béguin, sem identificação. **[4]** *Sagrada Família* em coleção privada inglesa (40,4 x 29cm). Publicada por Joannides em 2000, seria uma variante do quadro de Giulio no Louvre, mas de colorido e tratamento muito diverso. A obra fora adquirida por um antepassado do atual proprietário como sendo de Giulio Romano, mas Joannides a atribui a Giovanfrancesco Penni, assim como Brian Koetser se expressara verbalmente em 1981 [Joannides, 2000, p. 41, nota 26]. Guardaria semelhanças com a *Madonna de Kingston Lacy*, atribuída pelo autor ao próprio Penni. **[5]** Dusseldorf, col. Heinrich Kolbe. Proveniência: Président de Saron, Paris; K. M. Schreiber, Dusseldorf. Citada por Dussler [1971]. Atribuída a Giulio Romano por Morelli [1902, p. 402]. **[6]** Dussler [op. cit] menciona uma obra em coleção privada publicada por Liphart [1941, p. 185].

Proveniência: coleção do conde Krasinski, Varsóvia; conde Golitzine; família Liphart antes de 1800. Em 1940 está em coleção particular. Liphart acredita ter sido pintada por Giulio Romano.
Desenhos:
Madonna com Menino, São João Batista e Santa Isabel [59]
Giulio Romano. Desenho à sanguínea sobre traçado à pena; 26,6 x 22,3cm. Windsor, Royal Library, inv. RL 12740.

Esse desenho representa, sem variações significativas, o grupo de figuras da pintura da *Petite Sainte Famille* do Louvre. Já foi considerado de mão de Rafael, cópia de um desenho dele ou cópia a partir da pintura. Oberhuber [1972 b] o atribui a Giulio Romano, a partir de uma idéia de Rafael, e essa é a idéia mais aceita hoje pela crítica. Gere [1987] analisa as diferenças entre a pintura e o desenho, mais evidentes na impostação do Batista: muito artificial e acrobática, apenas um pouco mais equilibrada na pintura. Essa posição voluntariamente acrobática, inusitada para Rafael, é o que coloca dúvidas sobre Giulio ter transcrito fielmente uma invenção do mestre. Ferino Pagden [1989] acentua que, por outro lado, a complexidade "leonardesca" do grupo indicaria a base numa invenção de Rafael.

A análise do desenho mostra as características do desenho romano de Giulio, que tem o tracejado paralelo à pena bastante visível sob a sanguínea, criando massas de sombra que são depois repassadas com a sanguínea. O reSultado é o de um modelado intenso, pesado, que cria formas de grande plasticidade, especialmente nos panejamentos, cujas pregas, em dobras agudas, são vistas como que feitas de "metal ou de lata" [Ferino Pagden, op. cit.]. Para Joannides [2000, p. 15], indo mais além, "tudo ali aspira à condição do metal: berço, carne, cabelo, tecido. Em Rafael, ao contrário, há uma polifonia textural."

Já se discutiu a provável função desse desenho, cuja mistura de técnicas leva a um reSultado mais acabado que pode indicar uma função de *modello* ou de desenho destinado à transposição para a gravura. Contudo, a presença quase sem variações dos mesmos elementos que se vêem na pintura sugere ser mais correta a hipótese de que se trate de um *modello*.
Bibliografia: PASSAVANT, 1860, p. 493; POPHAM /WILDE, 1949, n. 833; FISCHEL, VIII, n. 379a, fig. 304; DUSSLER, 1971, p. 50 (cópia a partir da pintura do Louvre); OBERHUBER, 1972, p. 30, fig. 18 (Giulio Romano); BACOU/ BÉGUIN, 1983, p. 107; GERE /TURNER, 1983, n. 200 (Giulio Romano a partir de idéia de Rafael); BACOU /BÉGUIN, *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 106-107 fig. 12 (Giulio Romano); MASSARI, 1985, p. 745; GERE, 1987, n. 58 (Giulio Romano a partir de idéia de Rafael); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 70, 251 (Giulio Romano); MASSARI, 1993, p. 63, fig. 36 (Giulio Romano); CLAYTON, 1999, cat. 34 (Rafael; mas devolve a Giulio posteriormente, *apud* Joannides, 2000); JOANNIDES, 2000, p. 15 (Giulio Romano).
Gravuras:
[1] *Virgem com Menino, São João Batista e Santa Isabel* [60]
Giovanni Jacopo Caraglio (c. 1505 – 1526). Buril; 28,3 x 21,6cm. Fondo Corsini 5868, vol. 26 M 30.

Em relação ao desenho de Windsor, essa gravura apresenta figuras mais alongadas e monumentais, além do plano de fundo representado como um muro em ruínas, intepretado com uma textura regular. Aqui, mais que no desenho de Windsor, o panejamento adquire um aspecto metálico, pelo brilho que as zonas de luz apresentam. Para Bacou e Béguin [1983], poderia refletir um desenho original de Rafael, idéia rebatida por Ferino Pagden [1989, p. 251], para quem essa intepretação simplesmente parece refletir "uma tendência própria do gravador". Bibliografia: BARTSCH, XV, 1813, p. 69, n. 5; TAURISCUS, 1819, p. 163, n. 24a; ZANETTI, 1837, p. 364, n. 657; RULAND, 1876, p. 80, XXXIX, n. 3; PASSAVANT, II, 1889, p. 302; BIANCHI, 1968, p. 674; DUSSLER, 1971, p. 50; FERRARA-GAETA BERTELÀ, 1975, n. 128; *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 106-107; *Raphaël et l'art français*, 1983, p. 375-376; *Raphael invenit*, 1985, p. 745; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 251; MASSARI, 1993, p. 62-63, n. 53.
[2] Segundo estágio da gravura de Caraglio mostrando o lado claro do berço pontilhado [Raphaël et l'art français, p. 375]. [3] Cornelis Massys. Cópia invertida da gravura de Caraglio, com o

acréscimo de um fundo arquitetônico, BNF, Paris. **[4]** cópia da gravura, invertida, com a inscrição RAPH. VRB. INVENT.
Um desenho feito a partir da gravura de Caraglio tem autoria de p. P. Rubens, e é conservado em Paris, no Cabinet des Dessins du Louvre, inv. 20186.

Madonna della Quercia [61]

Óleo sobre madeira, 144 x 110cm. Madri, Museu do Prado, n. 303. No berço está a inscrição RAPHAEL. PINX, que não é original. São João segura um pergaminho onde se lê ECCE. AGNVS. DEI.
Proveniência: Não há informações precisas sobre o quadro antes que a obra seja relatada em Madri, no palácio Real do Prado, na segunda metade do século XVII. Entre 1813-1817, está em Paris levada por Napoleão. Em 1817, está no Escorial. Malvasia [1841] identifica essa pintura com uma obra que estaria em Bolonha, na coleção Casali, e depois passara à Espanha. Filippini [1925] concorda com essa idéia, mas não se sabe se a obra referida por Malvasia é original ou se se trata de uma cópia [Dussler, 1971, p. 50].

Vasari não menciona esse quadro nem na vida de Rafael, nem na de Giulio Romano. Ferino Pagden [1989, p. 93-94, nota 64] faz uma suposição quanto à possível origem da encomenda: a julgar pela representação do grande carvalho que domina a imagem – "*quercia*", em italiano –, a autora sugere uma encomenda no âmbito dos della Rovere, cujo nome identifica igualmente a mesma árvore. O nome mais provável seri ao de Francesco Maria I della Rovere, que estava exilado em Mântua no início dos anos de 1520.

Belíssima pintura, e de alta qualidade, a imagem do Prado é mais uma variante dos grupos de Sagradas Famílias concebidos dentro da escola de Rafael nos últimos anos de sua vida. Está muito próxima, estilisticamente, da *Madonna della Perla*, no mesmo museu espanhol. As figuras são inseridas numa paisagem repleta de citações arqueológicas. Sob o carvalho que dá nome à obra e emoldura a composição em sua parte superior, a Virgem tem o Menino sentado sobre seu joelho e inclinado na direção do pequeno João Batista, que desenrola o pergaminho onde se lê o ECCE AGNUS DEI. São José, retomando a atitude pensativa da Santa Isabel da *Madonna della Perla*, está recostado contra um fragmento de ruína sobre o qual a *Madonna* repousa o braço. Ele, que na *Perla* vinha escondido pelas sombras, aqui ganha destaque e cor. As duas crianças apóiam um de seus pés sobre o mesmo berço de vime que aparecera na *Perla*, onde se vêem tecidos de alvura e textura diversas. Por trás do grupo, um caminho de terra corre oblíquo para o fundo da paisagem, arrematada, no horizonte, pela faixa azul do rio, já misturada ao céu no ponto em que uma nuvem despenca sobre ele sua cortina d'água. A chuva parece afastar-se enquanto a tarde morre atrás da colina à esquerda, atingindo duas construções antigas, dourando suas paredes e as folhas do carvalho. Na porção ensombrecida que separa os meninos dos edifícios, jorra a água de uma fonte. À frente, no primeiro plano e sobre as ervas, restos de coluna escondem a cabeça dourada de um réptil. É o reencontro com a natureza tratada de modo realista e em tom elegíaco da *Perla*.

O grupo das figuras desdobra-se numa aparente diagonal, do Batista a José. De fato, essas quatro figuras parecem mais justapostas no plano do que colocadas de modo oblíquo em profundidade. As paralelas da aresta do berço, que avança para o primeiro plano, a do bloco marmóreo onde se apóia José e a do caminho de terra no plano intermediário é que conduzem o olhar ao fundo, diagonalmente. Além disso, as figuras unem-se por meio de diagonais mais sutis, do antebraço de José, à dobra da veste da Virgem, ao pergaminho desenrolado por João Batista. Ao vir descendo dos edifícios antigos até a base da coluna na parte inferior, novo movimento diagonal marcado pela pasasgem de sombras e luzes. No entanto, a composição é muito bem estabilizada no jogo de verticais e horizontais. A Virgem, embora a impostação de seu corpo realize um movimento espiralado, é uma vertical central, eixo da composição – que tem o centro no seu umbigo – referendado pelo tronco do carvalho. José, prolongado pela peça de mármore e pelos fragmentos, é uma vertical paralela, assim como o pequeno São João. Por toda a superfície, há rimas, ecos formais e paralelismos que amarram a composição, dando-lhe unidade, que pode também ser reforçada

pelas trocas de olhares que levam o espectador a percorrer o quadro em idas e vindas. As massas de volume e cor se contrabalançam perfeitamente: as volumosas e pesadas massas claras do berço, dos corpos dos meninos equivalem à massa das ruínas; Maria é o eixo central, feito de cores saturadas e brilhantes; José tem seu peso contrabalançado pelas construções no topo da colina.

Uma das características mais discutidas pela crítica a respeito dessa obra talvez seja a da inclusão das referências ao antigo. Aqui, pela primeira vez, uma obra do ateliê de Rafael parece deslocar a atenção dos estudiosos da questão atributiva. Os motivos da arquitetura antiga aqui empregados foram identificados, de diversas maneiras, com protótipos reais. A peça sobre a qual São José está apoiado – um *candelabrum* de base triangular – é remanescente de Tivoli, onde Rafael pode ter visto, em sua visita de 1517, a coleção do cardeal Grimani, depois passada a Veneza [Golzio, p. 42; Dussler, p. 50; Vinti, p. 61-62]. Dessa base, foram extraídas as figuras da esfinge alada, a da Vitória ajoelhada e a das dançarinas. F. Vinti cita ainda uma peça similar, no museu do Louvre, igualmente proveniente de Tivoli e que pode ter servido de modelo para a pintura [Vinti, op. cit.]. A base da coluna no primeiro plano é identificada por Buddensieg com uma peça da *cella* do templo de *Marte Ultor* no *forum* de Augusto [Cód. Coner, ed. Ashby, pl. 124, *apud* Dussler, op. cit.]. Essa base foi reconstruída a partir de fragmentos identificados por Sebastiano Storz e exibida em 1984, na mostra dedicada a Rafael arquiteto. Já a construção circular no canto superior esquerdo é identificada por Fischel (identificação aceita unanimemente) com o templo de *Minerva Medica*, em Roma [62-64]. Para o edifício vizinho, ao contrário, diferentes são as sugestões: De Vecchi [1971] fala da basílica de Constantino-Maxêncio; Becatti [1968], de uma vista de Villa Adriana; Nesselrath [1984], de um sepulcro antigo; Castagnoli [1968], da Rotonda di Sant'Andrea. Finalmente, a fonte que mal se vê, perdida nas sombras, é colocada em relação a um sarcófago antigo no qual Giulio se inspirou diversas vezes em suas composições. Esse sarcófago está desenhado no caderno de esboços de Fossombrone [65], e é menção de Nesselrath [1984] e Vinti [op. cit., p. 61]. Finalmente, foi sugerido que a figura da *Madonna* sentada venha de um protótipo antigo, talvez de um modelo estatuário. Buddensieg [1968, p. 65] a relaciona à *Gemma Augustea*. Tais referências arqueológicas – assim como o criticado excesso de detalhes decorativos interpretados com preciosismo – foram consideradas dispersivas e fora da medida habitual de Rafael, sendo este um dos motivos pelos quais se atribui a obra a Giulio Romano: a exibição virtuosa da habilidade com o pincel, que afasta o espectador do conteúdo ideal da obra, sempre priorizado em Rafael, e o leva ao mundo da visualidade palpável.

Quanto ao problema atributivo, a idéia mais corrente e bem aceita pela crítica é a de que a pintura seja baseada num desenho de Rafael [Fischel; Dussler; Ferino-Pagden, 1989, p. 74] com a execução levada a termo por sua escola, especialmente por Giulio Romano. O nome de Raffaellino del Colle é colocado por Dussler [1966, 1971] e Hartt [1944]; o de Penni, por Cavalcaselle e Crowe [p. 223]. Nesselrath, por sua vez, afirma que "*dopo l'ultimo restauro del dipinto, avenuto del 1981-1982, un'analisi dell'opera e un giudizio Sulla grande parte autografa di Raffaello diventa possibile*" [1984, p. 408, nota 20]. A excelência da composição parece restringir a possibilidade de atribuição a qualquer dos alunos, mas a execução, por outro lado, não teria visto o pincel do mestre. De qualquer modo, admitindo-se a origem da idéia em Rafael, a execução deixada a outrem parece confirmar-se pela análise radiográfica da obra, que indicou um desenho diferente sob a pintura, feito com maior delicadeza e beleza do rosto de Maria, penteado transparente, São José calvo e os meninos com cabeleira menor [Ferino Pagden e Zancan].

Segundo P. Joannides [985, p. 37], a obra do Prado é testemunho de "um dos pontos altos de Giulio como executante, mas é claramente um ponto alto desenhado por Rafael (...) representa um acordo entre a clareza da estrutura de Rafael e a agressividade e tendência à dispersão plástica de Giulio." A favor do nome de Giulio Romano, pode-se citar algumas características da obra, como a maneira de interpretar as áreas do abdômen e seios da Virgem, que se aproxima da *Santa Margarida* de Viena – obra que tem a mesma atribuição a Giulio para o feitio. Os remoinhos lineares do drapeado fino e aderente são muito semelhantes aos da *Fornarina*. A concentração nos

fragmentos de coluna e altar é "palpavelmente Giuliesca"[Joannides, op. cit.]. A preocupação com o pormenor realista de tendência dispersiva – que se verá na *Gatta* – e a busca do virtuosismo na interpretação da diversidade matérica. Joannides, para quem Giulio estava trabalhando em nome de seu mestre nesse quadro, aproxima as formas rechonchudas dessas crianças da estrutura física que apresentam em uma obra de autoria certa de Giulio, a chamada *Sagrada Família Spinola*. Hartt [1944, p. 93] compara essa pintura com a *Visitação*, onde, de fato, nota-se a semelhança da consistência pesada e dura dos tecidos dos mantos e a mesma maneira paralela, por vezes concêntrica, de colocar as dobras do panejamento mais leve do colo. Além disso, a estrutura corpórea tende a desaparecer sob o peso dos panos e a iluminação da paisagem, do posicionamento da fonte luminosa, etc. é a mesma. Ferino Pagden [1989, p. 75] aproxima a figura da Virgem das alegorias monumentais tais como a *Moderatio*, na parede da *Adlocutio*, da Sala de Constantino. Uma variante executada por Fermo Ghisoni (abaixo), colaborador de Giulio Romano em Mântua, poderia apontar ainda na direção deste artista.

Para Ferino Pagden [1989], essa pintura deve ter sido encomendada a Rafael e deixada inacabada com a morte do mestre. Giulio a teria então executado ou terminado. Joannides [op. cit.] a coloca após a *Joana de Aragão* [sic]. Uma datação provável para a execução pode ser colocada por volta de 1520, após a morte de Rafael [Ferino-Pagden, op. cit.].

Bibliografia e atribuições: PASSAVANT, [1839]1860, p. 304 (Penni); MALVASIA, 1841, edição I, p. 47; WAAGEN, 1868, p. 113 (Rafael); GRUYER, 1869, III, p. 382 (Penni); MÜNTZ, p. 531 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, p. 381 (Giulio Romano, execução de Penni); FRIZZONI, 1839, p. 318 (Penni); DOLLMAYR, 1895, p. 280 (Giulio Romano); GRONAU, 1923, p. 169 (ateliê); FILIPPINI, 1925, p. 230 (duvidoso); GAMBA, 1932, p. 114 (não de Rafael); BERENSON, 1932, p. 481 (Giulio Romano); FISCHEL, 1935, XXIX, p. 442 (esboço de Rafael); ROSENBERG, p. 161; HARTT, 1944, p. 93 (Raffaellino dal Colle); FISCHEL, 1948, I, p. 366 (execução de Giulio Romano e Penni); CAMESASCA, 1956, I, pl. 133 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 369 (Giulio Romano e Raffaellino dal Colle); DUSSLER, 1966, n. 80 (Giulio Romano e Raffaellino dal Colle); BECATTI, 1968, p. 511; BUDDENSIEG, 1968, p. 63-65; CASTAGNOLI, 1968, p. 571; DE VECCHI, 1971, p. 118, n. 139; DUSSLER, 1971, p. 50-51 (composição baseada em Rafael, execução de Giulio Romano com ajuda de Penni); ALGERI, 1982, p. 93-100 (composição de Rafael, execução de Giulio Romano); NESSELRATH, 1984, p. 407-408, 421, 442; JOANNIDES, 1985, p. 24 (desenho de Rafael, execução totalmente de Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 74-75 (Giulio Romano a partir de desenho de Rafael); FERINO-PAGDEN / ZANCAN, 1989, p. 153 (desenho de Rafael; execução de Giulio Romano ou Penni); COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 333; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 30 (Rafael, terminada ou executada por Giulio).

Gravuras:

[1] *Madonna della quercia* [66]

Girolamo Carattoni (Riva di Trento, c. 1757 – Roma, 1809). Aguaforte e buril; 58,5 x 39cm. Fondo Nazionale, 28924 (2988). Em baixo, à esquerda: *Julio Romano lo pintò*. No centro: *Leon Bueno lo divuiò*. Á direita: *Girolamo Carattoni lo gravò*. Na parte inferior do papel: *Este quadro de la Sacra Familia, pintado por Julio Romano, Discipulo de Rafael de Urbino, tiene quatro /pies de rey y quatro pulgadas de alto, y de ancho tres pies y cinco pulgadas, Está en el Real Palacio de Madrid.* Como indicam as inscrições, a imagem foi copiada por Leon Bueno e gravada por Girolamo Carattoni. Principais alterações nos rostos e na expressão das figuras, principalmente na face do Menino. Dificuldade na interpretação das pregas do panejamento do manto da Virgem e de sua perna direita.

Bibliografia: LISE, 1976, p. 664; COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 333, n. 329.

[2] *Madonna della quercia.*

Louis Marie Yver Queverdo (Paris, 1788 - ?) e François Joseph Beisson (Aix-em-Provence, 1759 – Paris, 1820). Aguraforte e buril; 58 x 38,5cm. Paris, Bibliothèque Nationale, Bb 12, H 102814.

Bibliografia: COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 333.

Réplicas:

[1] *Madonna della lucertola* [67]

Óleo sobre madeira; 149,4 x 101cm. Florença, Galleria Palatina, Pitti, inv. 1912, n. 57. Proveniência: citado em 21 de junho de 1697, ao passar da *guardaroba granducale* ao Pitti, com a atribuição a Giulio Romano. 1800-1801: está em Paris, exposta no Louvre, depois no Museu Napoleão. 1816: retorna ao Pitti; 1924: está nos Uffizi; 1940: transferida para Poggio a Caiano; 1943: retorna ao Pitti; 1950: de volta aos Uffizi e, em 1966, finalmente, retorna a Florença, à Galleria Palatina, no Pitti.

Trata-se de uma réplica contemporênea do original A composição traz a variante da lagartixa sobre o fragmento de coluna, animal que fornece o nome pelo qual a pintura é conhecida. É uma cópia considerada mais dura, com contornos fortes e rígidos, mas tida como sendo de boa qualidade. Estava entre as obras do Pitti selecionadas por Wicar, em 1799, para ser levada à França, ocasião em que confirma a atribuição a Giulio Romano feita no século XVII. No século XVIII, sustenta atribuição a Correggio (1761, 1771, 1773), como cópia de Rafael. No século XIX, a atribuição a Giulio vem contestada por Cavalcaselle e Crowe e mantém-se assim até os dias atuais, tendo sido rejeitada também por Hartt e Dussler. Uma atribuição a Lorenzo di Credi foi feita por Lavallé [*apud* Chiarini, p. 229]. Bibliografia e atribuições: CAMBIAGI, 1793, p. 262 (cópia de Rafael); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 286, n. 233, copie a; BARDI /MASSELLI, 1840, III, tav. 11 (Giulio Romano a partir de desenho de Rafael); CHIAVACCI, 1859, p. 31; CAVALCASELLE /CROWE, [1882] 1884-1891, III, p. 224, nota; CHIAVACCI /PIERACCINI, 1888, p. 35; inventário Palatina, 1890, n. 9158; VENTURI, 1891, p. 95-96; inventario Palatina, 1910, n. 57; PIERACCINI, 1913, p. 57; BLUMER, 1936, p. 295, n. 253; HARTT, 1944, p. 93 (não de Giulio Romano); CAMESASCA, 1962, p. 68; DUSSLER, 1971, p. 50-51 (não de Giulio Romano); DE VECCHI, 1982, p. 255; MOSCO, 1982, p. 90; CHIARINI, 1984, p. 299-230 ("*derivazione da Raffaello*").

[2] *Madonna della quercia* [68]

Atribuição a Fermo Ghisoni (c. 1505-1575). Têmpera e óleo sobre madeira; 42 x 31cm. Réplica executada em pequenas dimensões, provavelmente para fins devocionais no âmbito da família Gonzaga. Um dos principais colaboradores de Giulio Romano em Mântua, Ghisoni junta-se ao mestre já nos trabalhos do Palácio Te e continua a trabalhar sobre seus desenhos mesmo após sua morte. A composiçãotem certamente a mesma base que serviu à pintura do Prado, possivelmente algum desenho de Rafael, que Ghisoni pode ter conhecido por intermédio de Giulio Romano. Mantém-se a impostação classicista, enquanto o fundo é modificado: há eliminação do caminho de terra e da fonte, à esquerda, substituição dos edifícios antigos por construções mantuanas – C. P. identifica a chamada *Palazzina da Paleologa* e os bastiões do castelo de San Giorgio – e da paisagem plana da pintura do Prado por um horizonte mais alto, recortado por colinas. O carvalho tem aqui o tronco inclinado, e a paleta é mais restrita, embora as cores pareçam alteradas. O efeito geral é de simplificação das formas, com eliminação dos particulares. Oberhuber [1982] situa a execução dessa pintura entre os anos de 1535 e 1540.

Bibliografia: OBERHUBER, 1982; NEGRO, 1993, C. P., in http://www.conSultanet.it/capolavori/300htm.

[3] Haia. [4] Hampton Court. [5] Hermitage, São Petersburgo. [6] Pesaro, coleção privada. [7] Coleção privada de Urbino; [8] Sacristia da catedral de Valência. [9] Windsor. [10] Jan van Scorel. Cópia exibida em Manchester, City Art Gallery, em 1965, sob o n. 215.

Madonna do Divino Amor [69]

Óleo sobre madeira, 137 x 111cm. Nápoles, Museu Nacional de Capodimonte, inv. Q 146. c. 1520. Proveniência: Lionello Pio da Carpi, Meldola. Em 1564, com o bispo Rodolfo Pio, em Carpi. Depois, com o cardeal Alessandro Farnese, em Parma. Em 1680, aparece no inventário do Palazzo del Giardino, Nápoles, Capodimonte. Em 1798, em Palermo.

O nome da pintura, dado por Cavalcaselle e Crowe, deriva do Oratorio del Divino Amore, de Roma, centro de fervor religioso desde 1516, em consideração à intensidade devocional, já elogiada por Vasari, e que estaria aqui representada. O tema dessa obra corresponde exatamente à

descrição feita por Vasari da Sagrada Família pintada por Rafael para o cardeal Lionello Pio da Carpi:

"Lavorò un quadro al signor Leonello da Carpi signor di Meldola, il quale ancor vive di età più che novanta anni; il quale fu miracolosissimo di colorito e di bellezza singulare, atteso che egli è condotto di forza e d'una vaghezza tanto leggiadra, che io non penso che e' si possa far meglio; vedendosi nel viso della Nostra Donna una divinità e nell'attitudine una modestia, che non è possibile migliorarla. Finse che ella a man giunte adori il Figliuolo che le siede in su le gambe, facendo carezze a San Giovanni piccolo fanciullo, il qual lo adora insieme con San Giuseppo..."

De fato, a descrição vasariana da pintura encontra correspondência na obra de Nápoles. O grupo principal é o mesmo que aparece na *Perla*, na *Pequena Sagrada Família* e na *Gatta*: Virgem e Menino, São João Batista e Isabel. A impostação do grupo é diagonal, sobretudo pela perna da Virgem estendida obliquamente ao plano da tela. O Menino senta-se sobre seu joelho de modo muito semelhante ao que se vê na *Quercia* e da *Gatta*, mas agora dirige-se ao pequeno Batista em ato de abençoar, erguendo as mãos e os dedos, com o antebraço sustentado por Isabel, que vem ajoelhada ao lado da Virgem. São José, uma vez mais, é visto ao fundo, semi-escondido nas sombras e quase absorvido pela pilastra à sua esquerda: única discordância de Vasari, uma vez que é figura distante e acessória, quase indiferente à cena que se passa em primeiro plano.

A crítica geralmente considera a ideação dessa obra de autoria de Rafael, embora não existam desenhos preparatórios remanescentes e se admita que não há nela qualquer pincelada sua. Freedberg e Fischel negam que a invenção seja de Rafael. A ênfase diagonal dada pela perna da Virgem – e a ampla massa de tecido em arco que reSulta dessa impostação –, bem como a postura do Batista ajoelhado, evocam formas que figuram em antigos grupos compositivos de Rafael, sobretudo a *Madonna del Prato* [70], que, por sua vez, remete às composições de Leonardo para a Virgem com Sant'Anna, até pela postura do Menino benedicente [71].

A atribuição da execução está dividida entre Penni e Giulio Romano, com maior tendência ao primeiro. A Penni a pintura é atribuída por Dollmayr, Gronau, Fischel e Freedberg. Cavalcaselle e Camesasca atribuem-na a Giulio Romano. A suavidade do tratamento da camada pictórica, com passagens suaves de luz e sombra e maior diluição remetem a Penni. O rosto de Santa Isabel, mais rejuvenescido que de costume, também foge à tipologia mais comum daqueles que se atribuem a Giulio, fazendo até pensar numa sant'Anna. O colorido das vestes também é suavizado, esmaecido num grau baixo da escala tonal. O vermelho da roupa da Virgem torna-se cor-de-rosa; o usual alaranjado saturado que se usava para Isabel é substituído por um marrom claro; o forte amarelo que cobria São José aproxima-se de um laranja queimado. A luz também é menos cortante que nas obras de Giulio, muito abrandada, sem passagens bruscas. Por outro lado, encontra-se aqui o mesmo ar enfumaçado nublando a superfície que se observa no quadro de autoria segura de Giulio também em Capodimonte: a *Gatta*. E, além disso, a cena agora não se abre em paisagem ao fundo, mas é fortemente encerrada num ambiente dominado e delimitado pelas paredes de um edifício. A rígida repartição do fundo, que cria a já mencionada divisão em uma área maior de sombra e outra menor de luz, surge aqui em uma configuração que Giulio Romano adotará como sua nos anos romanos que se seguem à morte Rafael. O piso disposto em espinha-de-peixe e a representação das ervas do primerio plano falam do cuidado de Giulio com o detalhamento, embora isso não se perceba nos planos de fundo. As postura do Batista e do Menino são retomadas consatntes dos mesmo modelos rafaelescos que Giulio utilizara e continuara a empregar em suas obras romanas.

Dussler [1971] cita como sendo o responsável pelo desenho da figura de José na Albertina, em Viena, e pelo cartão, muito danificado, em Capodimonte (n. 680). O autor menciona ainda a existência de um fragmento de outro cartão, em Londres, que seria feito pela mão de outro assistente de Rafael que não Penni, mas que provavelmete refira-se a uma das várias réplicas posteriores da obra.

A datação encontra os mesmos problemas das obras anteriormente citadas, variando entre o final da vida de Rafael e o período que se segue à sua morte. A datação mais comum é colocada em torno de 1518. Para Freedberg [1961], a pintura deve ter sido executada depois da morte de Rafael. Para Joannides [1985], deveria ser situada próximo da *Madonna de Francisco I*, no Louvre. S. Ferino Pagden cita a idéia de Pedretti [1984-1987], que se baseia na seqüência em que a obra vem narrada por Vasari, citada depois da *Madonna do Peixe* e da *Santa Cecília*, e antes da *Visão de Ezequiel*, o que para esse autor permitiria permitir a hipótese da execução ter sido feita antes de 1517, entre 1515 e 1516. A respeito disso, Pedretti coloca a hipótese de perda do original, que teria sido visto em uma foto em uma coleção de Genebra, feito em tela, muito arruinado e com quedas de cor. Parece-nos mais plausível, contudo, a datação em torno de 1520, que é mesma sugerida pelo museu que abriga a pintura.

Bibliografia e atribuições: VASARI [1550] /BELLOSI, PREVITALLI, ROSSI, 1986, 626, p. 655 (Rafael); VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 348 (Rafael); D'ARCO, [1838] 1842, p. 7 (cópia de Giulio Romano a partir de original de Rafael); PASSAVANT, 1839/1860, p. 147 (Rafael); GRUYER, *Vierges* III, p. 323 (Rafael, esboço de Rafael, execução de Rafael e Giulio Romano); MÜNTZ, 1882, p. 531 (parcialmente de Rafael); CROWE /CAVALCASELLE, 1882-1885, II, p. 133 (execução de Giulio Romano); DOLLMAYR, 1895, p. 359 (Penni); GRONAU, 1923, p. 172 (não de Rafael); GAMBA, 1932, p. 113 (parcialmente de Rafael); BERENSON, 1932, p. 481 (parcialmente de Rafael); WÖLFFLIN, 1948, p. 98 (esboço de Rafael); FISCHEL, 1948, I, p. 367 (Penni); CAMESASCA, 1956, I, n. 135 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 369 (Penni); BRIZIO, 1963, col. 240 (parcialmente de Rafael); DUSSLER, 1966, n. 89 (invenção de Rafael); DE VECCHI, 1971, p. 118, n. 140 (Penni ou Giulio Romano); DUSSLER, 1971, p. 49 (invenção de Rafael, execução de Penni); PEDRETTI, 1984-1987, (Giulio ou Penni, data de 1515-1516); FERINO-PAGDEN / ZANCAN, 1989, p. 151; LEONE DE CASTRIS, 1996, p. 47 (ateliê de Rafael: Penni, data c. 1520).

Réplicas:

Foram citadas várias cópias por Passavant e por Dussler [1971, p. 49], entre elas: **[1]** Earl Spencer Collection, em Althorp. **[2]** Kaiser Friedrich Museum, Berlim. **[3]** Miles Collection, em Leigh Court. **[4]** Hermitage, em São Petersburgo; **[5]** Palácio Real de Madri. **[6]** Coleção Longhi, Milão. [7] Palazzo dei Conservatori, em Roma. **[8]** Villa Pamphili, em Roma.

Madonna do Diadema ou *La Vierge au voile* [73]

Óleo sobre madeira; 68 x 48,7cm. Paris, Louvre; inventário Napoléon. MR 438. Inv. 603. Inscrições: no verso, há uma inscrição do final do século XVIII: "Tablau de Raffael". Em baixo, a inscrição "ADS" precedida de um parágrafo ilegível. À esquerda, um selo de cera vermelha do príncipe de Carignan. Histórico: Com Louis Ier Phélypeaux, senhor de La Vrillière et Chateauneuf pelo menos desde 1688. Suas coleções passam então a seu filho Louis II Phélypeaux, primeiro marquês de La Vrillière. Em 1705, a obra é gravada por Jacob Frey, que menciona seu proprietário nesta data: Louis II Phélypeaux, morto em 1683. Balthazar Phélypeaux, marquês de La Vrillière, que o vende, em 1705, a Pierre Roiullé, senhor de Marbeuf. À morte de Marbeuf, em 1712, a obra é adquirida, em 1713, por Louis Alexandre de Bourbon, Conde de Toulouse, que o vende, em 1728, a Victor Amédée (1690-1741), príncipe de Carignan. Em 1742, o filho de Carignan, Louis, príncipe de Carignan (1721-1778), o vende diretamente ao rei Luis XV. Em 1793, é exposta no Louvre [Bacou /Béguin, 1983].

Bacou e Béguin [op. cit.] nos contam que essa obra já recebeu diversos nomes, entre os quais *Silence de la Sainte Vierge*, *Vierge au linge*, *Sommeil de l'enfant Jésus*, *Vierge au voile* e *Vierge au Diademe Bleu*. Este último, A *Virgem do Diadema azul*, segundo as autoras, seria o mais empregado e, contudo, não daria conta do significado da obra. A imagem, de fato, retoma um tema caro a Rafael desde seu início: o tema da Paixão, aqui representado de modo indireto, através da associação de significados.

A cena enquadra o grupo de figuras novamente num fundo de paisagem com ruínas. A Virgem, de joelhos no chão, estende um braço à frente para levantar um fino e transparente véu que

cobre o Menino adormecido. A seu lado, o pequeno Batista, ajoelhado a seu lado, o observa com as mãos juntas em sinal de devoção. A cruz que traz ao ombro seria mais um símbolo da Paixão. A Virgem vem inusitadamente coroada por um diadema – daí o nome corrente. O gesto de levantar o véu – que pode ser entendido como mortalha – para mostrar o Menino caído em sono – a morte – já fora utilizado por Rafael em sua *Madonna de Loreto* [74]. O braço estirado da Virgem é o da *Madonna de Loreto*, em Chantilly, inspirado no antigo (*Apolo do Belvedere*) e comparado ao de certas figuras rafaelescas no teto da *stanza della Segnatura* (a *Justiça*, a *Astronomia*). Para esse particular, Béguin [1979] cita um estudo para uma *Natividade*, em Oxford [75]. Ferino Pagden e Zancan [1989] falam vinculam a "solidez michelangelesca" da figura a um desenho descartado de Rafael para o *Julgamento de Salomão* no mesmo conjunto da *Segnatura*. Quanto à paisagem composta de ruínas, essa seria próxima daquela que figura no afresco da *Disputa* [Cavalcaselle /Crowe]. Para Mariette, tratar-se-ia de uma ruína perto da *vigna* Sacchetti, nas imediações de São Pedro.

A invenção rafaelesca é tradicional e unanimemente reconhecida, mas a execução sempre foi inteira e variadamente atribuída ao ateliê: Cavalcaselle e Crowe [1884], e Dollmayr [1895] atribuem a execução da pintura a Penni. Berenson [1909] e Frizzoni [1896], por sua vez, indicam Giulio Romano [1909]. Contudo, depois da limpeza, que removeu o verniz sujo e devolveu o azul original à obra, Oberhuber [1982, 1984-1987] e Cuzin [1983] reavaliaram a questão atributiva e consideraram a obra inteiramente de Rafael. Ferino Pagden e Zancan [1989, p. 148] não concordam com essa atribuição completa ao mestre, uma vez que não vêem aqui sua firmeza nem seu domínio, mas, ao contrário, um toque desprovido de tensão e força, além da falta de precisão no tratamento dos detalhes. Ainda a favor da atribuição à escola, a análise científica do quadro revela que os drapeados azuis foram preparados sobre um fundo vermelho, uma característica que difere da técnica de Rafael e aparece, por exemplo, na Sagrada Família de Francisco I. Além disso, o exame radiográfico mostra uma imagem também distante das de Rafael [Bacou e Béguin, op. cit., p. 112].

Bibliografia e atribuições:
MARIETTE, *Abecedario*, [1727] 1857-1858, IV, p. 276-277; *Recueil d'estampes*, 1729, I, p. 12, pl. 29 (gravura de François Poilly e Ch. Simonneau); BRICE, 1752, II, p. 435; LÉPICIÉ, 1752, I, p. 83-84; Catálogo do Louvre 1793, n. 280; Catálogo do Louvre de 1816, n. 1029; Catálogo do Louvre de 1820, n. 1081; Catálogo do Louvre de 1830, n. 1186; PASSAVANT, QUATREMÈRE DE QUINCY, 1824, p. 138-139; 1839, II, p. 82, n. 1, p. 132; VILLOT I, 1849, n. 376; PASSAVANT, 1869, II, p. 108, n. 83; GRUYER, 1869, III, p. 220; TAUZIA, 1878, n. 363; MÜNTZ, 1882, p. 391; CAVALCASELLE / CROWE, 1882, I, p. 22, 354; 1885, II, p. 133-135 (Penni); *Catalogue sommaire*, 1890, n. 1487; GRUYER, 1891, p. 94-96; DOLLMAYR, 1895, p. 360 (Penni); FRIZZONI, 1896, II, p. 397 (Giulio Romano); WÖLFFLIN, [1898], ed. 1948, p. 97, nota 1; ENGERAND, 1901, p. 534; JACOBSEN, 1902, p. 276 (Giulio Romano ou Penni); BERENSON, 1909, p. 185 (Giulio Romano); OPPÉ, 1909, ed. Mitchell, 1970, p. 102 (ateliê de Rafael); ROSENBERG /GRONAU, 1909, p. 232 (Giulio Romano); RICCI, 1913, n. 1487; VENTURI, 1920, p. 163-164; FILIPPINI, 1925, p. 221; HAUTECOEUR, 1926, n. 1487; VENTURI, 1926, p. 218; BERENSON, 1932, p. 481 (Giulio Romano); FUNCK-HELLET, 1932, p. 49; GAMBA, 1932, p. 69; ORTOLANI, 1948, p. 39; CAMESASCA, 1956, pl. 103B; BAZIN, 1957, p. 146; FISCHEL, 1962, p. 95; BRIZIO, 1963, col. 233 (parcialmente de Rafael) DUSSLER, 1966, n. 97, p. 53-56; SCHARF, 1964, p. 119 (Rafael e assistente); BECHERUCCI, 1968, p. 135; BERENSON, 1968, p. 353 (maior parte de Giulio Romano); DE VECCHI, 1969, p. 105, n. 89; DUSSLER, 1971, p. 28-29; FREEDBERG, 1971, p. 734, nota 1 (ateliê de Rafael); DACOS, 1977, p. 78; KELBER, 1979, p. 438, n. 79; BÉGUIN, 1979, p. 43; DE VECCHI, 1981, n. 56 (ateliê de Rafael); *Catalogue sommaire illustré*, BREJON DE LAVERGNÉE /THIEBAUT, 1981, p. 22; DE VECCHI, 1981, n. 56; LACLOTTE /CUZIN, 1982, p. 152; OBERHUBER, 1982, p. 90, 191, n. 88; DE VECCHI /CUZIN, 1982, n. 89; CUZIN, 1983; BACOU /BÉGUIN, *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 111-113; FERINO-PAGDEN / ZANCA, 1989, p. 148.

A transfiguração [76]

Óleo sobre madeira, 405 x 278cm. Roma, Pinacoteca Vaticana, n. 333. Proveniência: encomendada em cerca de 1516-157 pelo cardeal Giulio de'Medici, futuro Clemente VII, para sua igreja episcopal

em Narbonne. Em vez disso, é colocada, em 1523, no altar-mór de San Pietro in Montorio, em Roma. Nessa igreja, o painel permanece até 1797, ano em que é levada para Paris, retornando somente em 1815. Inscrição: o painel trazia a inscrição, conhecida através de Bottari [ed. Vasari de 1759, II, p. 125, nota 2]: DIVO PETRO PRINCIPI APOSTOL. JVLIUS MEDICES CARD. VICECANCELLARIVS D. D. ANNO D.MDXXIII. A moldura foi trabalho de Giovanni Barile [Milanesi, V, p. 571], e não existe mais.

A Transfiguração é possivelmente a pintura mais controvertida do inteiro corpus de Rafael. Considerada seu testamento artístico, foi envolta, desde Vasari, em mito. Colocando-se de lado a atribulada questão atributiva, restam-nos ainda outras, menores. Segundo F. Hartt [1958], Vogel [1920] seria o responsável pela disseminação de uma espécie de lenda que conta que, à morte de Rafael, a *Transfiguração* fora colocada, inacabada como estaria, sobre o caixão do mestre. Hartt [1958] e Spronger [1883] rebatem essa afirmação, apontando a ausência de provas e testemunhas para tal ato. Vasari, no final da *Vida* de Rafael relata que a obra fora colocada à cabeceira do mestre, na sala onde este trabalhava, causando grande comoção:

> *"Gli misero alla morte al capo, nella sala ove lavorara, la tavola della Trasfigurazione che aveva finita per il cardinale de' Medici, la quale opera, nel vedere il corpo morto e quella viva, faceva scoppiare l'anima di dolore a ognuno che quivi guardava: la quale tavola per la perdita di Raffaello fu messa dal cardinale a San Pietro a Montorio allo altar maggiore, e fu poi sempre per la rarità d'ogni suo gesto in gran pregio tenuta."* [Milanesi, IV, p. 383].

Muitas das informações atuais sobre a pintura foram conhecidas e organizadas a partir dos documentos remanescentes, sobretudo as cartas trocadas entre Sebastiano del Piombo e Michelangelo. Sebastiano trabalhava, ao mesmo tempo em que Rafael realizava sua *Transfiguração*, uma obra considerada sua concorrente, *A ressurreição de Lázaro*, da National Gallery de Londres, pintada a partir de um desenho de Michelangelo. Donde se confirma uma espécie de concorrência silenciosa entre Rafael e esse pintor veneziano, partidário e representante do divino Michelangelo. A primeira menção à *Transfiguração* é feita em 19 de janeiro de 1517 [Golzio, p. 52]. Nesta carta, diz-se que Rafael ainda não tinha começado o trabalho, repetindo-se a mesma informação em 2 de julho de 1518 [Golzio, p. 70]. Possivelmente, nesse período de dezoito meses, Rafael e seus ateliê desenvolviam os esboços compositivos, os desenhos preparatórios e talvez até o cartão. Outra carta, dessa vez de Rafael, datada do início de 1520, Rafael promete terminar logo a pintura [Golzio, p. 106]. Após a morte de Rafael, acontecida na sexta-feira santa, 6 de abril de 1520, Sebastiano relata ter visto a obra no Vaticano [Golzio, p. 125]. É dessa última carta que se sabe que, apenas cinco dias após a morte de Rafael, a *Transfiguração* encontrava-se no Vaticano, ocasião em que foi vista pelo pintor veneziano, que narra tê-la então comparado à sua própria obra, concluindo que não tinha por que envergonhar-se.

A pintura, de grandes dimensões, é claramente dividida em duas partes distintas. O grupo colocado na parte superior dispõe-se em composição circular reforçada pelo clarão que emana do Cristo trasnfigurado. Na parte inferior, dois grandes grupos de figuras colocam-se em movimentos visuais obliquos, separados por uma fenda escura que, paradoxalmente, leva o olhar até o horizonte onde o sol vai caindo. A partição da obra, contudo, não é apenas formal, mas também narrativa: a obra reúne dois episódios não relacionados, embora seqüenciais, extraídos dos evangelhos. O primeiro deles e que dá nome à pintura – a transfiguração de Cristo, que ocorre no Monte Tabor – é narrado por Marcos (9: 1-13) e por Mateus (17: 2-13):

> "...tomou Jesus consigo a Pedro, e a Tiago, e a João; e os levou sós a um alto monte em lugar apartado, e transfigurou-se ante eles. E os seus vestidos se tornara, resplandescentes, e em extremo brancos como a neve, tanto que nenhum lavandeiro sobre a terra os poderia fazer tão brancos (...) estavam atônitod de medo. E formou-se uma nuvem que lhes fez sombra: e saiu uma voz da nuvem, que dizia. Este é meu filho diletíssimo: Ouvi-o. E olhando logo em roda não viram ali mais

> ninguém..." [Marcos, 9: 1-7]. "E transfigurou-se diante deles. E o seu rosto ficou refulgente como o sol: e as suas vestiduras se fizeram brancas como a neve. E eis que lhes apareceram Moisés e Elias falando com ele..." [Mateus, 17: 2-3].

O tema da transfiguração é aqui interpretado, com o apoio do texto bíblico, no motivo da luz. A figura alva e luminosa do Cristo irradia sua luz por toda a parte superior da composição, atingindo gradualmente, em halos, as nuvens atrás do monte – essa temática da luz talvez possa explicar a iluminação espetacular hoje dada à obra na Pinacoteca Vaticana (por trás do quadro), que reforça a idéia do pintor de colocar o foco luminoso da porção superior ao fundo. Tiago, Pedro e João são representados protegendo-se do clarão, caídos à terra. Ao lado do Cristo, que levita, Moisés e Elias, mencionados apenas por Mateus, aprecem afirmar a continuidade do Antigo ao Novo Testamento. As duas figuras ajoelhadas na extrema esquerda não são seguramente identificadas. Para Schneider, seriam Felicissimus e Agapitus, diáconos mártires. Para von Einem, tratar-se-ia de Justus e Pastor, dois dos primeiros santos cristãos, os patronos da catedral de Narbonne, sede episcopal de Giulio de' Medici. Com essa idéia também concorda Oberhuber [1982], para quem os dois santos estariam a experimentar a visão da transfiguração em suas pregações, e teriam sido inseridos na cena para servir de vínculo entre nós e o Cristo.

A segunda cena, na parte de baixo do painel, representa uma pequena multidão em torno de um menino possuído por um demônio. Os mesmos evangelistas vêm narrá-la (Marcos, 9: 14 e Mateus, 17: 14):

> "E vindo a seus discípulos, viu perto deles uma grande multidão de gente, e que os escribas estavam disputando com eles. E logo todo o povo vendo a Jesus, ficou espantado, e todos se encheram de temor, e correndo a ele o saudavam. E ele perguntou-lhes: Que é o que estais disputando entre vós outros? E respondendo um dentre a gente, disse: Mestre, eu te trouxe meu filho, possuído de um espírito mudo: o qual onde quer que o apanha, o lança por terra, e o moço deita escuma pela boca e range os dentes, e vai-se mirrando. E roguei a teus discípulos que o expelissem, e eles não puderam." [Marcos, 9: 13-18].

A porção inferior representa, portanto, a reunião do povo e dos outros nove apóstolos em torno do garoto possuído pelo demônio, seguro por seu pai. O vínculo das duas cenas é feito pela indicação de várias figuras, que apontam na direção do Cristo ao alto, sem que qualquer uma delas dirija o olhar à figura de Jesus, o que aumenta o efeito de afastamento das cenas. É como se não apenas a narrativa, mas as imagens, fossem, de fato, apartadas, numa sugestão, talvez, da necessidade da fé que traz o poder curativo ao qual fará referência o próprio Cristo ao entrar em cena, nos versículos seguintes, dirigindo-se aos apóstolos, que não conseguiram realizar a cura: "Ó geração incrédula, até quando hei de eu estar convosco?" [Marcos, 9: 18]. Em realidade, os dois episódios são concomitantes, pois a cena da parte inferior não mostra a cura do endemoniado, mas um momento precedente, justamente quando três dos apóstolos encontram-se com Cristo a testemunhar sua transfiguração no Monte Tabor. Aí reside a unidade da obra, já notada por Goethe a despeito de toda uma crítica negativa precedente [Oberhuber, 1982]. Contudo, a pintura já suportou todo tipo de interpretação. Friedrich Schneider [1986, p. 11] interpreta a iconografia da pintura como sendo uma referência à libertação da cidade de Narbonne das repetidas invasões dos sarracenos. De Rinaldis [1935, p. 295], por sua vez, explica a parte de baixo como sendo uma referência à Reforma, com a mulher ajoelhada simbolizando a *Mater Ecclesia* e o garoto possuído, a Reforma.

Não se sabe se a junção desses dois episódios numa única obra, inédita na história da arte cristã, foi feita a pedido de Giulio de' Medici. Rafael, segundo Dussler [1971], não ousaria introduzir semelhante novidade. O autor lembra a boa combinação do desespero humano – na parte inferior – com a busca da salvação – acima, ao se apontar para o Cristo. O mais provável é que essa inusitada combinação tenha sido realmente desejada pelo comitente. A análise dos estudos

compositivos para a pintura mostra que se tratou primeira e isoladamente da *Transfiguração* (Albertina, n. 228). Depois, um desenho em Paris (n. 3954) indica a mudança de idéia, reunindo as duas cenas. Finalmente, um *modello* em Chatsworth (n. 904) mostra a versão final, com Cristo e os profetas flutuando e algumas posturas já definidas [Oberhuber, 1962].

É preciso notar a manobra vasariana que retira da edição giuntina a longa e encomiástica descrição dessa pintura que o autor havia feito na torrentiniana. Devemos comparar brevente trechos das passagens relativas a essa obra na *Vida* de Rafael das duas edições. Depois de descrever a imagem, Vasari escreve na edição de 1550: "*...E nel vero egli vi fece figure e teste, oltra la bellezza straordinaria, tanto di nuovo e di vario e di bello, che si fa giudizio commune de gli artefici che questa opera, fra tante quante egli ne fece, sai la più celebrata, la più bella e la più divina. Avvenga che chi vuol conoscere il mostrare in pittura Cristo trasfigurato alla divintà lo guardi in questa opera...*" Depois, em 1568, Vasari limita-se a criticar o uso do *nero di fumo*, como fará em certas passagens da *Vida* de Giulio Romano:

> "*...volle poi lavorare da se solo e senza aiuto d'altri la tavola di San Pietro a Montorio, della Trasfigurazione di Cristo; nella quale sono quelle parti, che già s'è detto che ricerca e debbe avere una buona pittura. E se non avesse in questa opera, quasi per capriccio, adoperato il nero di fumo da stampatori; il quale, come più volte si è detto, di sua natura diventa sempre col tempo più scuro, ed offende gli altri colori, coi quali è mescolato; credo che quell'opera sarebbe ancor fresca come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti*". [Milanesi, IV, p. 378].

Do texto vasariano, infere-se ainda que Rafael trabalhou absolutamente sozinho a obra, que estaria terminada quando de sua morte. Embora a restauração da obra feita entre 1972 e 1976 tenha confirmado essa possibilidade, ainda permanecem dúvidas a propósito. Na edição torrentiniana, Vasari conta como Rafael terminou a obra, dando-lhes os últimos toques na face de Cristo antes de depôr os pincéis, expirar e cair sem vida. Segundo o autor, nenhum aluno de Rafael jamais teria colocado a mão nessa pintura. Uma das justificativas mais correntes para isso é o fato de que Rafael, com essa obra, estaria empenhado numa espécie de competição com Sebastiano del Piombo, auxiliado por Michelangelo: motivo pelo qual ele teria desejado realizar essa obra ele mesmo, em sua totalidade. Contudo, boa parte da crítica não crê que a obra tivesse acabada no momento de sua morte, mas o quanto faltava para se completar o trabalho não se sabe. A exibição da pintura logo após a morte do mestre deve indicar que, se estava inacabada, pouco deveria faltar – o que não exclui a possibilidade de qualquer mínima participação dos alunos antes do falecimento de Rafael. Comumente, o trabalho de alunos – Giulio Romano e Penni – é visto na porção inferior da composição, enquanto a parte superior, "sublime" [Hartt, 1958], é tida como sendo quase totalmente da mão de Rafael, inclusive a glória de luz, plena de transparência, que não seria encontrada jamais na obra desses seguidores [Dussler, 1971].

Na parte inferior, o grupo dos apóstolos à esquerda é considerado superior ao dos personagens da direita [Oberhuber, 1982]. Portanto, caberia a Rafael grande parte dessas figuras de apóstolos, sobretudo a de Santo André sentado, na parte inferior esquerda. O magnífico grupo central também deve ter sido executado pelo mestre, à exceção talvez do jovem que se inclina. Já o grupo em volta do menino possuído não mostraria quaisquer sinais da mão de Rafael, cabendo sua autoria, na maior parte, a Giulio Romano. De Giulio seria a mulher ajoelhada e aquela à sua frente, o garoto e as testemunhas às suas costas. Há quem veja em Penni a responsabilidade pela figura do pai do menino [Dussler, 1971]. Para Hartt [1958], a mão de Giulio seria identificável na consistência pétrea, nas posturas escultóreas e no sentimento de violência interior associado a uma linearidade externa complexa: a figura demoníaca do menino, a da mulher e a do homem a seu lado seriam muito incongruentes em relação à obra de Rafael, tendo sido feita a atribuição a Giulio por vários eruditos [Passavant, Cavalcaselle e Crowe, Dollmayr, Berenson]. Para esse autor, a mão que pintou o menino, o homem que o segura, a mulher que está próximo e a mulher ajoelhada, é a

mesma que pintou as figuras na porção inferior direita do *Spasimo* e aquelas no teto da Sala de Psiquê no Te. Porém, enquanto boa parte da crítica do final do século XX, auxiliada pelos reSultados de análises técnicas, exclui a intervenção da escola na pintura, há mesmo quem sugira que a pintura tenha sido feita, e por Giulio Romano, após a morte de Rafael [Ferino-Pagden, 1996].

O pagamento dessa obra, feito a Giulio Romano através de uma intervenção de Baldassare Castiglione, constitui quase um capítulo à parte. Muitos documentos relatam a história paralela do pagamento. Giulio Romano já tinha estava estabelecido em Mântua há mais de um ano quando recebe o pagamento final. Uma conhecida carta de B. Castiglione ao cardeal Giulio de'Medici, datada de 7 de maio de 1522 [Bottari-Ticozzi, IV, p. 8; Ferrari, 1992] trata de um pedido de Giulio Romano a Castiglione para que este interviesse junto ao cardeal Giulio de'Medici a seu favor na questão do recebimento do dinheiro devido como pagamento pela *Transfiguração*. Giulio precisava desse dinheiro para fazer dote à sua irmã, que deveria casar-se com o escultor Lorenzetto. Os demais documentos [Golzio, 1936, p. 156; Ferrari, 1992, I,] relatam quatro pagamentos de 50 ducados, feito por Baldassaree Turini a Giulio, pagamentos feitos em 18 de janeiro, 1° de fevereiro, 5 de março e 5 de abril de 1526 **/doc. a - doc.b /**. Além disso, em 1522, o monastério de Santa Maria Novella, em Florença, recorda que se devia 224 ducados a Giulio Romano pela obra pintada por Rafael, dada a igreja de San Pietro in Montorio, em Roma, apesar de a pintura ter custado já 655 ducados. Em 22 de fevereiro de 1523, o contrato de casamento da irmã de Giulio já estava assinado, mas a quantia de 200 ducados foi paga somente em 1526, por Baldassaree Turini da Pescia, em Florença, pelo monastério de Santa Maria Novella, em quatro partes iguais, como já se citou. Vogel [1920] diz que os documentos servem apenas para mostrar o pagamento a Giulio, que deveria ser entendido então como pagamento feito a quem teria direito sobre ele. Contudo, se Penni era tão herdeiro de Rafael quanto Giulio, por que motivo o pagamento teria sido feito somente a um deles?

Bibliografia e atribuições:

GIOVIO (ed. GOLZIO), p. 192; VASARI [1550] /BELLOSI, PREVITALLI, ROSSI, 1986, 668-669, p. 637-638 (Rafael); VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 371, 378 (Rafael); BORGHINI, 1584, p. 394 (Rafael); LOMAZZO (ed. Milan), p. 219 (Rafael); BOTTARI /TICOZZI, 1822, IV, p. 8; RUMOHR, ed. 1920, p. 573 (em parte de Rafael); PASSAVANT [1839], 1860, II, p. 353 (Rafael); JUSTI, *Die Verklärung Christi*, Leipzig, 1870 (Rafael); MÜNTZ, 1882, p. 560 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, III, p. 295, 391 (Rafael); SPRINGER, 1883, II, 191 (Rafael); WICKHOFF, 1892, n. 228; DOLLMAYR, 1895, p. 341-342 (em parte de Rafael); ROSENBERG, 1909, p. 195; VOGEL, 1920, p. 278 (Rafael); GRONAU, 1923, p. 202 (Rafael); LÜTGENS, 1929; GAMBA, 1932, p. 114 (em parte de Rafael); BERENSON, 1932, p. 482 (em parte de Rafael); DE RINALDIS, 1935, p. 295 (Rafael); GOLZIO, [1936] 1971, p. 52, 70-71, 106, 125, 146; ORTOLANI, 1942, p. 67 (em parte de Rafael); HARTT, 1944, p. 86-87 (Rafael, Giulio Romano e Penni); BOCK v. WÜLFINGEN [1946] 1956 (Rafael); WÖLFFLIN, 1948, p. 147 (em parte de Rafael); FISCHEL, 1948, I, p. 278, 367 (em parte de Rafael); CAMESASCA, 1956, I, p. 140 (em parte de Rafael); SCHÖNE, 1958, p. 31, 38, f. 118-120 (Rafael); HARTT, 1958, I, p. 15, 33-36 (em parte de Giulio Romano); BERTINI, 1959, p. 370; BERTINI, 1961, p. I (em parte de Rafael); OBERHUBER, 1962, p. 116; FISCHEL, 1962, p. 209 (em parte de Rafael); MELLINI, 1963, p. 39; BRIZIO, 1963, col. 240 (Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 122-123, n. 153 (Rafael, e alunos para a parte inferior); DUSSLER, 1966, n. 119 (Rafael); KÜNSTLER, 1966, p. 108 (Rafael); VON EINEM, 1966, p. 299 (interpretação); POPE-HENNESSY, 1970, p. 72; DUSSLER, 1971, p. 52-55 (invenção de Rafael, execução de Rafael, Giulio Romano e Penni); WEIL-GARRIS POSNER, 1974, p. 43; REDIG DE CAMPOS, 1976, 1975-1976, o. 173; MANCINELLI, 1979; DE VECCHI, 1981, p. 90; FREEDBERG /MANCINELLI /OBERHUBER, 1981; GOMBRICH, 1981, p. 241; HIRST, 1981, p. 66; GOULD, 1982, p. 479; KING, 1982, p. 148; OBERHUBER, 1982, p. 177-182 (Rafael); OBERHUBER, 1982; BACOU /BÉGUIN, 1983, p. 297-298, n. 109, p. 310-311, n. 121 e 122; JOANNIDES, 1983, p. 239, n. 27; JONES /PENNY, 1983, p. 235; MITSCH, 1983, n. 70-74; MONBEIG-GOGUEL, 1983 n. 111, 112; KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 603-616; CALVESI, 1984, p. 33, 163; GARDNER, 1984, p. 765; LO BIANCO, 1984, p. 94 (Rafael); MANCINELLI, 1984, p. 307; AMES /LEWIS, 1986, p. 138; FERINO-PAGDEN, 1986, p. 25; SCHNEIDER, 1986, p. 11; PREIMESBERGER, 1997, p. 89-115; BIRKE /BERTÉSZ, 1992, p. 110-11; CORDELLYER /PY, 1992, p. 530-532; STRINATI, 1995, p. 46 (Rafael e colaboradores?); GNANN, 1999, p. 244 (Rafael).

Réplicas:
[1] *A Transfiguração* [438]. Giovanfrancesco Penni. Madri, Museo do Prado, inv. n. 315: idêntica à cópia mencionada por Milanesi [IV, p. 646], destinada a Santo Spirito degli Incurabili, em Nápoles. [2] Roma, São Pedro: mosaico de Stefano Pozzi. Cópia na basílica de São Pedro, Vaticano.
Desenhos:
[1] *A Transfiguração* [77]
Desenho a pena e nanquim marrom, aguada marrom e branco de chumbo sobre papel marrom (superfície arranhada); 42 x 27cm. Viena, Albertina, Grapische Sammlung, SR 228, inv. 193. Proveniência: Albert von Teschen.

Esse desenho provavelmente indica que Rafael tinha a intenção inicial de representar somente uma das cenas que aparecem no quadro da Pinacoteca Vaticana, a da transfiguração. Aqui, em vez do Cristo que levita, tem-se um Cristo pisando a terra, num terreno que se eleva ligeiramente. Elias e Moisés seguem essa colocação, ladeando o Cristo. As figuras de Justus e Pastor situam-se do lado oposto, atrás dos três apóstolos, cujas figuras são distribuídas de modo bastante diverso. Estes olham o Cristo diretamente, em vez de deitarem-se no chão protegendo seus rostos da luz, como no painel. A representação parece adiantar-se um instante na narrativa em relação ao momento representado na obra acabada. A luz apenas começa a irradiar-se da cabeça do Cristo. Uma diferença fundamental vem da inserção da figura do Pai-Eterno numa glória de anjos e nuvens – a tipologia dessa figura é que se encontra nas *Logge*, segundo observação de Oberhuber. Desse elemento, a pintura retoma apenas a impostação circular que domina a parte superior da composição. Gnann confronta o disco luminoso às costas do Pai com aquele que aparece na *Madonna de Foligno*, de Rafael.

A atribuição desse desenho a Rafael sempre foi duvidosa, embora tenha sido litografado como obra do mestre. Gnann e Oberhuber [1999] aproximam esse desenho tecnicamente das obras gráficas de Giulio Romano, como aquele para a *Deesis*, no Louvre, mas consideram-no qualitativamente inferior no tratamento dos detalhes, com muitas imprecisões na interpretação anatômica. Oberhuber, em 1982, crê que possa ser de autoria de Giulio Romano. Foi copiado por Rubens.
Bibliografia: WICKHOFF, 1892, n. 228 (não atribuível a Rafael); Viena, 1983, p. 192-193 (Giulio Romano?); OBERHUBER, 1962, p. 116, fig. 2 (obra do ateliê); POPE HENNESSY, 1970, p. 72, fig. 59 (cópia do ateliê); OBERHUBER, 1982 (escola de Rafael); OBERHUBER, 1983, p. 140, fig. 135 (Giulio Romano?); JOANNIDES, 1983 (Penni ou cópia a partir de Penni); AMES /LEWIS, 1986, p. 138 (Penni); FERINO-PAGDEN, 1986, p. 25, fig. 27 (cópia do ateliê a partir de um desenho de Rafael); Catálogo de Nova Iorque, 1987 (obra do ateliê); CORDELLIER /PY, 1992, p. 531 (Giulio Romano?); BIRKE /BERTÉZ, 1992, p. 110-111 (Penni); GNANN, 1999, p. 244, fig. p. 245.
[2] *A transfiguração* [78]
Desenho à pena e nanquim marrom, aguada cinza e branco de chumbo sobre papel amarelo; 41,5 x 27,4cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 3954. Entrada em 1641 no Cabinet du Roi.
Deve tratar-se de um *modello*, mostrando a reunião dos dois episódios bíblicos. Contudo, Cristo e os dois profetas ainda são mostrados sobre uma elevação de terreno, ainda não flutuam. Aqui, a parte de baixo é muito semelhante à da pintura acabada, com algumas diferenciações no canto inferior esquerdo, com a figura sentada do primeiro plano voltada agora para dentro do grupo, criando um círculo que se estende em profundidade, com um vazio ao centro, na porção de baixo da obra. Esse desenho sustenta atribuição a Penni. Basta comparar-se a interpretação frouxa da figura feminina ajoelhada e de costas àquela executada na pintura. Joannides, porém, acredita tratar-se de uma cópia feita a partir de desenho de Penni.
Bibliografia: Inventário manuscrito Jabach, II, 127; Caylus; Inventário manuscrito Morel d'Arleux, 1461; OBERHUBER, 1962, p. 152, nota 20, fig. 4 (Penni); POPE-HENNESSY, 1970, p. 72-73, 270, nota 36, fig. 60; OPPÉ, 1970, fig. 258; DE VECCHI, 1981, p. 90, 256, n. 96; BACOU /BÉGUIN, 1983, p. 310, n. 121

(cópia de Penni a partir de um *modello* perdido de Rafael); JOANNIDES, 1983, fig. 9 (cópia a partir de Penni); PREIMESBERGER, 1987, p. 106.

[3] *Estudo de figura feminina para a Transfiguração* [79]

Carvão preto sobre preparação a estilete, iluminado em branco. Amsterdã, col. Dr. J. Q. van Regteren-Altena. Trata-se de um estudo individual para a cabeça e costas da mulher ajoelhada na porção inferior da pintura. O desenho mostra alguma insegurança no tratamento da musculatura do braço escorçado, ligeiras divergências em relação ao penteado e indecisão quanto à colocação dos dedos que aparecem sob o coque. Sobre o penteado, nota-se o estilo peculiar do hachurado paralelo de Giulio, assim como na interpretação do sombreado sobre a musculatura das costas.

Bibliografia: HARTT, 1944, fig. 43; REGTEREN-ALTENA, 1955 (Rafael); HARTT, 1958, I, p. 35; II, fig. 55 (Giulio Romano); DUSSLER, 1971, p. 52 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972 (Rafael, com reservas).

[4] *Estudos de nu para o garoto possuído e seu pai, Transfiguração* [80]

Sanguínea e branco de chumbo sobre preparação a estilete. Ambrosiana, Milão, vol. F. 273, inf. N. 36. Estudo de nu para o grupo do garoto possuído e seu pai. Note-se que a postura do homem difere levemente daquela que aparece na pintura: o direcionamento da cabeça é outro, assim como a curvatura das costas; também diferem sua expressão e os olhos do menino. Para Dussler, Hartt e Oberhuber, trata-se de um desenho original de Giulio Romano.

Bibliografia: FISCHEL, 1962, 340, p. 216 (desenho de ateliê); HARTT, 1958, I, p. 35-36, II, fig. 56 (Giulio Romano);); BERTINI, 1961, p. 19, nota (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 52 (certamente de Giulio Romano); OBERHUBER, p. 134 (Giulio Romano).

[5] *Estudo de três figuras masculinas para a Transfiguração*

Viena, Albertina, Stix-Frölich [cat. III, n. 78]. O desenho é um estudo de nu para as três figuras masculinas ao centro da pintura, logo abaixo dos apóstolos da porção superior. A figura sentada e aquela da esquerda mostram-se em parte completas. Ambas exibem as mãos que serão depois encobertas pela superposição de outras figuras. O vazio abaixo da figura da esuqerda já prev--e a inserção dos outros apóstolos. .

Bibliografia: STIX-FRÖLICH, cat. III, n. 78; DUSSLER, 1971, p. 54 ("sem dúvida", Giulio Romano); HARTT, 1958, II, n. 29] igualmente atribui a Giulio Romano; BERTINI, 1961, p. 11 (Rafael).

[6] *Estudo para dois apóstolos da "Transfiguração"*

Sanguínea sobre traçado a estilete e ponta de chumbo; 34 x 22,1cm. Paris, Museu do Louvre, inv. n. 3864. Estudo para dois apóstolos do centro-esquerda da *Transfiguração*. Duas figuras masculinas curvadas para frente: uma aponta para cima, erguendo seu braço esquerdo, enquanto a outra mantém as mãos juntas sobre o peito. Este desenho foi exposto no Louvre sob o nome de Rafael durante todo o século XIX [Bacou e Béguin]. Morelli contestou a atribuição, que passou a a oscilar, dali em diante, entre Rafael e sua escola. Várias incorreções foram observadas e criticadas na interpretação anatômica das figuras, especialmente nas pernas e joelhos da figura à esquerda. O reforço insisitente do contorno externo, às vezes corretivo e experimental, outras vezes apenas reiterativo, é característico do desenho de Giulio Romano, bem como o hachurado paralelo que se pode observar sobre os membros das duas figuras.

Bibliografia: Inventário manuscrito Jabach, II, 113; Caylus; Inventário manuscrito Morel D'Arleux, 1403; PASSAVANT, 1860, II, n. 321; REISET, 1866, n. 318; RULAND, 1876, p. 28, n. 67; LÜBKE, 1878-1879, p. 252; CHENNEVIÈRES, [1882], p. 4; SPRINGER, 1883, II, p. 189; CAVALCASELLE /CROWE, II, 1885, p. 489; MORELLI, 1890, p. 182, nota. 1891-1892, p. 293 (aluno de Rafael: Penni?); KOOPMANN, 1895, p. xiv (aluno de Rafael); DOLLMAYR, 1895, p. 342 (Penni); KOOPMANN, 1895,p. xii; FISCHEL, 1898, n. 339 (Penni); KNACKFUSS, 1908, p. 84, fig. 86; ROUCHÈS, s.d., n. 28; MIDDELDORF, 1945, n. 86 (Giulio Romano); FISCHEL, 1948, p. 286-287, n. 271 (Penni; retocado por Rafael); HARTT, 1958, I, p. 35, 288, n. 28, II, fig. 53 (Giulio Romano); BERTINI, 1959, p. 9-10, fig. 4; OBERHUBER, 1962, p. 64, nota 152 (Rafael); OBERHUBER, 1962, *Transfiguration*, p. 134, fig. 11; FORLANI-TEMPESTI, 1968, p. 416, 429, nota 172, fig. 158 (Rafael?); POPE-HENNESSY, 1970, p. 75, 270, nota 21, fig. 66; DUSSLER, 1971, p. 54 (Rafael); FREEDBERG, 1972, p. 357, fig. 455 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 72, nota 199; FERINO-PAGDEN /OBERHUBER, 1977, p. 10, 33, n. 39; DE VECCHI, 1982, p. 122; OBERHUBER,

1982, p. 58-79, nota 50, fig. 27, OBERHUBER, 1982, Transfiguration, p. 54, 79, nota 42, fig. 24; JOANNIDES, 1983, n. 427; CUZIN, 1983, p. 236; BACOU /BÉGUIN, 1983, p. 297-298, n. 109.

[7] *Estudo para cabeça e mão de apóstolo da "Transfiguração"* [81]

Carvão preto; 36,3 x 34,6cm. Malibu, J. Paul Getty. Proveniência: Devonshire, Chatsworth. Vendido pela casa Christie's de Londres, em dezembro de 1996, pelo preço de 5.281.500 libras esterlinas.

Numa mesma folha, um estudo para a cabeça da figura drapeada em vermelho e para sua mão, apontando para o alto. Trata-se do mesmo personagem, agora indivudualizado, que aparece à esquerda no desenho do Museu do Louvre (3864). Esse belissimo desenho tem atribuição a Rafael. A carga expressiva colocada sobre o rosto do personagem não é transmitida com a mesma força à pintura.

Bibliografia: OBERHUBER, 1962, p. 127; *Chatsworth Drawings*, 1962-1963, n. 56; BLUNT, 1979-1980, p. 43, n. 61 (Rafael).

[8] *Drapeado do apóstolo em vermelho*

Carvão. Paris, Museu do Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 4118.

Esse estudo foi longamente considerado uam cópia feita a partir de Rafael, conforme indica a classificação do museu do Louvre.

Bibliografia: OBERHUBER, 1962, *Transfiguration*, p. 138, fig. 14 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 54 (atribuição a Rafal "muito probelmática"); OBERHUBER, 1982, p. 58, nota 50, fig. 27 (Rafael); BACOU /BÉGUIN, 1983, p. 298.

[9] *A transfiguração* [82]

Sanguínea sobre papel traçado a estilete, quadriculado; 24,6 x 35cm. Chatsworth, Devonshire, inv. 904. Este esboço quadriculado mostra uma versão posterior em relação ao desenho atribuído a Giulio Romano, em Viena. Aqui, representa-se a composição para a porção superior, que se define. Cristo e os profetas são represnetados flutuando, e a posição dos apóstolos abaixo dele, já estão determinadas. Dussler crê que, se esse desenho não é original de Rafael, é certamente baseado numa invenção sua. O catálogo da Coleção Devonshire introduzido por A. Blunt menciona a atribuição a Giulio, dando-o, contudo, a Rafael. Bibliografia: FISCHEL (ateliê); OBERHUBER, 1962, *Transfiguration*, p. 142; REGTEREN-ALTENA (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 54 (Rafael?); SHEARMAN (Rafael); PARKER e BYAM SHAW (ateliê); *Chatsworth Drawings*, 1969, n. 58; BLUNT, 1979-1980, p. 43, n. 62 (Rafael).

[10] *Desenho geometrizado da "Transfiguração"* [83]

Outro esboço, circular, no British Museum, Londres, é tido por Venturi (IX/2m, p. 335 e Ortolani (pl. 139) como original de Rafael, enquanto Bertini (p. 8) o considera uma cópia a partir de Rafael, não pode refletir um *concetto* do mestre: é uma folha de Vasari (Oberhuber, p. 128, nota 29).

[11] *Estudo para figura sentada de Santo André na "Transfiguração"*

Chatsworth, n. 51 é o estudo para a figura sentada, Santo André, e o apóstolo atrás dele, apontando para cima com o braço esquerdo. Fischel [*Versuch*, n. 36] e Hartt [1944, p. 87, nota 69] acreditam que seja cópia. Oberhuber [p. 134, fig. 10] e Dussler [1971] crêem que seja um original de Rafael. Shearman, em comunicação oral a Dussler concorda com a atribuição a Rafael.

[12] *Estudo para figura sentada de Santo André na "Transfiguração"*

Viena, Albertina, STIX-FRÖHLICH, cat. III, n. 116: estudo para a figura sentada de santo André. Stix-Frölich atribui a Penni, assim listado no catálogo. Dussler [1971, p. 54] não crê que seja de Penni; para Oberhuber [1962, p. 129, fig. 8], é possivelmente de Rafael.

[13] *Estudo para duas figuras de apóstolos da "Transfiguração"* [84]

Rafael Sanzio (?). Giz preto e branco de chumbo sobre papel cinza; 44,9 x 36,4cm. Oxford, Ashmolean Museum. Bibliografia: DE VECCHI, 1966, p. 122-123; OBERHUBER, 1982, p. 124.

[14] *Estudo para a cabeça do apóstolo André da "Transfiguração"* [85]

[15] *Estudo para cabeça de apóstolo da "Transfiguração"*

Chatsworth, Coleção duque de Devonshire. Bibliografia: HARTT, 1944, fig. 44.

Documentos:

/doc. a / 18 de janeiro de 1526. Roma, ASFI Corporazioni Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 43. "*...E ducati cinquanta d'oro di camera, pagati a messer Baldassarere da Pescia, a conto delli ducati 200 che resto havere Raphaello da Urbino per conto della tavola di Santo Pietro a Montorio; et si hanno a pagare a ducati 50 il mese à la prima paga...*" Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 157; FERRARI, 1992, I, p. 117-118.

/doc. b/ 1º de fevereiro de 1526. Roma, ASFI Corporazioni Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 45. "*...50 ducati a messer Baldassarere da Pescia a conto delli ducati 200 restò havere Raphaello da Urbino per l atavola di Sancto Pietro...*". Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 157; FERRARI, 1992, I, p. 120.

/doc. c/ 5 de março de 1526. Roma, ASFI Corporazioni Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 47. "...E addì V decto *ducati cinquanta d'oro di camera paggati a messer Baldassarere da Pescia, et sono per resto dui ducati 200 che resto havere Raphaello da Urbino per conto della tavola di Sancto Pietro...*" Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 157; FERRARI, 1992, I, p. 126.

/doc. d/ 5 de abril de 1526. Roma, ASFI Corporazioni Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 50. "...E a dì V decto *ducati cinquanta d'oro paghati a messer Baldassarere da Pescia, et sono per resto di ducati CC che resto Raffaello da Urbino per conto della tavola è a San Pietro a Montorio, che sono forniti di paghare et si sono forniti di paghare detti ducati CC a ducati L per pagha in IIII mesi...*" Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 157; FERRARI, 1992, I, p. 137.

Retrato do Cardeal Bibbiena (Bernardo Dovizi da Bibbiena) [86]

Óleo sobre tela 86 x 65cm.Florença, Galleria Pitti, inv. 158. c. 1516. Proveniência: passa dos della Rovere aos Medicis. Entre 1799 e 1815, está em Paris.

O inventário dos Medicis apresenta a obra com a autoria de Rafael. Dussler [1971] a considera feita pelo ateliê, mas com base num de desenho de Rafael que deveria datar de cerca de 1516-1517. Outros estudiosos consideram essa pintura do Pitti como uma cópia de um original perdido de Rafael. Para Passavant, o modelo é o mesmo que se apresenta no *Retrato de um cardeal*, obra original de Rafael no Museu do Prado (inv. 299). Mas essa idéia não é aceita e nem mais discutida. Já Ciaranfi [1955] e Camesasca consideram a cabeça e partes da *mozzetta* como intervenções do próprio Rafael. As atribuições a Giulio Romano são de Oskar Fischel.

Bibliografia e atribuições: VASARI /MILANESI, *Ragionamenti* VIII, p. 157 (Rafael); RUMOHR, ed. 1920, p. 576 (Girolamo da Cotignola?); PASSAVANT, II, p. 178 (cópia); MÜNTZ, p. 283, nota 2 (cópia); CAVALCASELLE /CROWE, II, 1885, p. 264 (em parte por Rafael); MORELLI, 1890, p. 73 (Rafael); GRONAU, 1904, p. 211 (réplica); GAMBA, 1932, p. 111 (Penni?); RUSCONI, 1937 (cópia do retrato de cardeal no Prado); ORTOLANI, [1942] 1945, p. 62 (cópia); FISCHEL, 1948, I, p. 113 (Giulio Romano); CAMESASCA, 1956, I, pl. 122A (em parte de Rafael); CIARANFI, p. 46 (em parte de Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 339 (cópia); FISCHEL, 1962, p. 85 (Giulio Romano); BRIZIO, 1963, col. 241 (réplica); DE VECCHI, 19166, p. 115, n. 122; DUSSLER, 1966, No. 32 (invenção de Rafael); DUSSLER, 1971, p. 42 (trabalho de ateliê baseado em desenho de Rafael).

Retrato de Bindo Altoviti [87]

Washington, National Gallery of Art, n. 534. Madeira, 59,7 x 43,8cm. Proveniência: Palazzo Altoviti, Roma; Casa Altoviti, Florença. Comprado da família Altoviti, em 1808, pelo príncipe Ludwig da Bavária, Munique. Em 1836, está na Hofgarten-Galerie, em Munique. Munique, Alte Pinakothek. No final dos anos de 1930 é comercializada por Duveen Brothers (Londres /N. Iorque). Vendido, em 1940, para a Coleção Samuel H. Kress, doada, em 1943, à National Gallery of Art.

Obra de atribuição muitíssimo controvertida, representa um rapaz louro em vestes de tom azul escuro e negro contra um fundo verde acinzentado. O rapaz tem o corpo voltado para o lado direito do quadro, trazendo a mão ao peito enquanto olha o da imagem. Tal impostação é comum na retratística do veneziano Sebastiano del Piombo, e a inspiração estrutural em seu *Violinista*, de 1518, (em Ferrières, Barão Rotschild) é sugerida por Dussler [1971]. Pode-se aproximar ainda a ênfase na curva da nuca e costas, igualmente forte na obra de Sebastiano, daquela empregada aqui e

em outros retratos de autoria dividida entre Rafael e Giulio, como o suposto Alessandro de' Medici e o Retrato feminino, em Estrasburgo.

Fischel [1948] levanta dúvidas quanto à identidade do retratado ao comparar essa pintura com o busto de Bindo Altoviti feito por Cellini (Boston, Isabella Gardner Museum) cerca de 30 anos mais tarde /fig. 88/. Essa comparação está sendo possível agora pela exposição corrente em Boston (depois em Washington) das duas obras lado a lado pela primeira vez. Bindo Altoviti é um banqueiro e comerciante florentino nascido em 1491. Inimigo dos Medicis, vive em Roma como embaixador toscano. A datação mais comum desse seu retrato é em torno de 1515-1516, quando Bindo deveria contar então 24-25 anos. Para F. Hartt, que acredita na realização da obra em cerca de 1520 – o retratado perto dos 30 anos de idade –, o rapaz pareceria mais jovem do que isso, e sugere que o artista deve tê-lo retratado deliberadamente mais jovem. Vasari [1568, IV, 351], na *Vida* de Rafael, diz que este fizera um retrato de Bindo Altoviti quando jovem, num trecho que deixa dúvidas quanto a seu significado, permitindo, inclusive, essa interpretação. Bindo também aparece no *Riposo* de Borghini [p. 391].

A atribuição ainda hoje é discutível. Cavalcaselle, Berenson [1953], Brizio [1963], Gruyer [1864] e Oberhuber [1982] reconhecem a mão de Rafael, pelo feitio rápido e seguro, a qualidade da cor e a proximidade da pose aqui, em posição escorçada e de ombros, com os afrescos vaticanos coevos (em torno de 1515). Gamba [1932] e Suida [1951] admitem a ampla presença de remanejamentos.

Alguns estudiosos da obra de Rafael, como Dussler, passam a atribuir o retrato de Bindo a Giulio Romano após sua limpeza na década de 1960. Entretanto, essa atribuição não é recente, já tendo sido anteriormente proposta por Bayersdorff, Dollmayr [1895] e Ortolani [1948]. Hartt [1958], que viu o original muitas vezes e estudou-o longamente, não acredita, de forma alguma, que esse retrato seja de Rafael, e convictamente o atribui a Giulio. Para tal atribuição, o estudioso baseia-se na linearidade serpentinata do contorno, na dupla curvatura do desenho, nas tensões – que considera "estranhas" – inerentes à pose. No colorido, vê relações com a *Doação de Constantino*, que apresentaria semelhanças em seus tons de carne madura, na cabeleira sedosa, no fundo verde metálico. Ainda a favor de Giulio e contra Rafael, Hartt menciona a ausência de diluição atmosférica das formas, presentes no estilo e no colorido do último Rafael, e o *contrapposto* que apresenta o corpo numa vista em um-quarto e o rosto em três-quartos, uma pose tipicamente maneirista, que não existiria em nenhuma obra de Rafael, mas encaixar-se-ia no elenco das obras romanas de Giulio entre 1520 e 1523. Essa ênfase na curva das costas abaixo da nuca seria característica de obras de Giulio como as *Madonne* da *Gatta*, da *Perla* e o painel Fugger. A torção dos corpos e rostos apareceria nas figuras do *Santo Estevão*. A mão que descansa sobre o peito seria típica das obras mais contemplativas de Giulio, enquanto nas obras de Rafael as mãos são colocadas nos cantos, frequentemente dobradas. Hartt vê na sensualidade da face um contraponto masculino para a face da *Madonna da Perla*, próxima da face do São Tiago do painel Fugger. Conclui: "*If there is one thing certain about this portrait, it is that it was painted by Giulio Romano and not by Raphael, and more probable than the generally presumed age of the sitter is the dating among the sentimental and rethorical pictures Giulio painted after Raphael's death.*"

Hartt, convencido de que uma datação entre 1520 e 1524 é muito tardia.

Bibliografia e atribuições: VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 351 (Rafael); BORGHINI, 1584, p. 391 (Rafael); RUMOHR, [1827-1831] 1920, p. 559 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1869, II, p. 142 (não de Rafael); GRUYER, 1864 (Rafael); MÜNTZ, 1882, p. 402 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, II, p. 138, (Rafael); MORELLI, 1891, p. 147 (não de Rafael); DOLLMAYR, 1895, p. 357 (Giulio Romano); BAYERSDORFER, 1902; VON REBER, 1908, p. 225; GRONAU, 1923, p. 125 (Rafael); GAMBA, 1932, p. 95 (Rafael); BERENSON, 1932, p. 481 (Rafael); Catálogo Duveen, 1941, n. 136-137; *Preliminary Catalogue of Paintings*... NGA, 1941, p. 163; *Book of Illustration*... NGA, 1942, p. 250; ORTOLANI, [1942] 1945, p. 65 (Rafael); CAIRNS /WALKER, 1944, p. 50; FRANKFURTER, 1945, p. 116; FISCHEL, 1948, I, p. 122, 365 (não de Rafael); SUIDA, 1951, p. (remanejamentos); WALKER, 1956, p. 20; HARTT, 1958, I, p. 51-53 (Giulio Romano); CAMESASCA,

1956, I, pl. 114 (execução de Giulio Romano); *Paintings and sculptures from...*, 1959, p. 98; FREEDBERG, 1961, p. 338 (Giulio Romano); SEYMOUR, 1961, p. 107, fig. 97-98; FISCHEL, 1962, p. 91 (não de Rafael); BRIZIO, 1963 (Rafael); WLAKER, 1963, p. 360; *Summary Catalogue...*, 1965, p. 107; CAIRNS /WALKER, 1966, I, p. 132; DUSSLER, 1966, n. 134 (Giulio Romano); SHAPLEY, 1968, p. 105 (Rafael); WAGNER, 1969, n. 40 (Giulio Romano); DUSSLER, 1971, p. 66 (Giulio Romano); European Paintings..., 1974, p. 280; SHAPLEY, 1979, I, p. 394-396, II, n. 280; OBERHUBER, 1982, p. (reconhece a mão de Rafael); WALKER, 1984, p. 180, n. 200; European Paintings..., 1985, p. 326; FERINO-PAGDEN /ZANCA, 1989, p. 121 (discutível); PETROPOULOS, 2000, p. 31.

Réplicas:

[1] Vigée-Lebrun menciona uma cópia em seu *Souvenir de ma vie*, Paris. **[2]** Uma réplica (?) vinda da casa Altoviti, Florença, estava em Nova Iorque, na coleção H. O. Havemeyer. **[3]** O catálogo da Kress Collection menciona uma cópia de propriedade do marquês Umberto Strozzi.

Retrato de Leão X com os cardeais Giulio de'Medici e Luigi Rossi [90]

Óleo sobre madeira, 154 x 119cm. 1518. Florença, Galleria degli Uffizi, inv. 1912, n. 40P. Proveniência: papa Leão X, Roma; Palazzo Vecchio, Florença; 1589, Uffizi, Florença; 1797-1815, em Paris.

Trata-se de um triplo retrato que reúne o alto clero da família Medici na segunda década do século XVI. O papa Leão X (Giovanni de' Medici) é representado sentado a uma mesa sobre a qual dispõem-se alguns objetos: livro, lentes, um sino. À esquerda do painel, encontra-se seu sobrinho, o cardeal Giulio de'Medici, filho ilegítimo de Giuliano, e futuro papa Clemente VII. À direita, o cardeal Lorenzo de'Rossi, filho de uma irmã natural de Lorenzo, il Magnifico – portanto seu primo. Cada figura dirige seu olhar para fora do quadro, em vetores que não se cruzam. Ferino-Pagden, analisando as figuras dos cardeais, mostra-as como adições posteriores – leitura amparada pelas pesquisas científicas feitas na década de 1980 –, uma vez que são justapostas à imagem central do papa. São adições que viriam reforçar o sentido político pretendido pela obra, mostrando o papa 'guardado' às costas por dois membros de sua família, no tempo da conjura Petrucci.

Parece impossível descrever essa pintura sem se deter linhas a fio em suas qualidades habilíssimas na descrição da diversidade matérica dos objetos. Embora quase monocromática – em variados tons de vermelho – a obra retrata fiel e pacientemente as mais diferentes superfícies de um modo que delicia o olhar como se se estivesse diante de uma natureza-morta de um pintor flamengo. É uma pintura que se traduz mais por adejtivos: a característica de maciez do veludo, os brilhos e relevos do damasco, a textura do forro de pele que aparece sob a manga de Leão, a seda mais leve da *mozzetta* dos cardeais, a opacidade do vidro da lente de aumento, a prata cinselada do sino, o códice iluminado, onde se lêem palavras e vêem figurinhas (obejtos do estudioso e do admirador das artes), a brilhante esfera que arremata o espaldar da cadeira e reflete o ambiente em torno (que já foi vinculada às esferas dos emblemas dos Medicis). Todas as matérias vêm divulgar a habilidade e o virtuosismo do artista em uma escolha pela interpretação naturalista. A plasticidade dos volumes, o realismo da cabeça de Leão X, a variedade textural, seriam elementos comparáveis ao de um interior barroco holandês *avant-la-lettre*. Mas os cardeais, ladeando Leão X, são dois eixos verticais que fecham a composição e lhe conferem estabilidade, enquanto a mesa, volume cúbico enviesado em primeiro plano, encontra o escuro quase homogêneo do fundo, não deixando o olhar atravessar o espaço de modo oblíquo.

A questão atributiva nessa pintura de qualidade indiscutível apresenta as mesmas dificuldades que em obras menos prestigiosas. Embora o nome de Giulio Romano esteja vinculado ao seu feitio desde as *Vite* de Vasari, pouco crédito se deu à tal menção. Se o aretino fala da colaboração de Giulio na *Vida* de Andrea del Sarto, em uma passagem que já citamos. É verdade que a passagem mencionada foi longamente ignorada pela crítica, tão atenta à grande qualidade da pintura e à harmonia do conjunto, que foi incapaz de conceber a colaboração do aluno [cf. *Raffaello a Firenze...*, p. 194]. Paul Joannides [1995] chama a atenção para a continuidade de tal subestimação pela crítica recente. Dussler [1971], por exemplo, crê que a participação de Giulio

Romano, "apesar de mencionada por Vasari", não poderia "ser minimamente assinalada". Para ele, a despeito do comentário de Vasari, Rafael teria feito tudo nessa obra, inclusive os objetos e tecidos. Gombrich [1991], porém, já havia pensado o esse trecho em suas reflexões sobre a arte, ao recontar:

> "Quando o duque de Mântua quis a todo custo o retrato de Leão X em companhia dos dois cardeais pintado por Rafael, o papa ordenou aos proprietários que enviassem o retrato ao duque. Estes, porém, não querendo separar-se de seu tesouro, mandaram Andrea del Sarto fazer uma cópia. Vasari, que nos conta o episódio, tinha visto Andrea del Sarto executar a cópia. Quando, anos depois, foi a Mântua, surpreendeu-se ao descobrir que Giulio Romano, aluno de Rafael, estava convencido de que a pintura enviada fosse a original. Antes – e isso torna a anedota duplamente interessante – Giulio Romano assegurou a Vasari de que tinha pintado ele próprio uma parte do retrato. Enganava-se; evidentemente não tinha condição de distinguir as próprias pinceladas daquelas de Andrea del Sarto".

Há quem vá longe demais, como Gronau [1923] e Dollmayr [1895], para os quais Rafael teria executado apenas as cabeças e as mãos dos personagens. Joannides [1995, p. 36] acredita na participação de Giulio justamente na natureza-morta. Ele compara esse retrato àquele da Joana-Doña Isabel, pela representação dos metais. Diz que o sino, a lente de aumento e talvez o livro tenham sido pintados por Giulio. Além disso, identifica o impasto dos objetos de metal no *Retrato de Leão X* com aqueles que se apresentam numa obra de autoria indiscutível de Giulio, que é a *Madonna della Gatta*. Acrescenta que "é claro que Giulio era um pintor de natureza-morta da mais alta qualidade", e sua participação no triplo retrato demonstraria uma espécie de inclinação inata em direção a esse gênero. Conclui o autor que aqui Giulio deve simplesmente ter tido a permissão para exercitar uma especialidade sua, embora seu papel não tenha sido grande. No mais, permanecem dúvidas quanto à execução por Rafael para as figuras dos dois cardeais [Ferino-Pagden e Zancan, 1989]. A longa e completa análise da obra apresentada no catálogo da mostra de Florença [1984] conclui que a figura do cardeal Giulio de' Medici seria a mais próxima do estilo de Giulio Romano [p. 196], mas sugere que o mais prudente julgamento da questão atributiva das partes da obra devesse ser feito somente após o término da limpeza então em curso.

A partir de documentos, infere-se que a data de execução se coloca entre 1517 e setembro de 1518, quando Rafael encontrava-se extremamente ocupado, podendo ter deixado a finalização da pintura a cargo de Giulio.

Bibliografia:
VASARI [1550] /BELLOSI, PREVITTALLI /ROSSI, 1986, II, p. 104 ; VASARI [1568] /MILANESI, IV, p. 352, V, p. 41-42 (em parte por Giulio Romano); DOLCE [1557] /BAROCCHI, 1960, 2, I, p. 197; ARMENINI, [1584] /GOLZIO, 1936, p. 536; BOCCHI, [1591] /CINELLI, 1677, p. 109; SCANELLI, 1657, p. 168; BALDINUCCI, [1681] ed. 1846, p. 27; ZUCCARI, [1607] /BOTTARI, 1757-1773, VI, 1768; BOTTARI, 1759, II, p. 112, nota 4; RICHARDSON, [1722] ed. 1728, III, p. 128-130; RICHARD, 1770, III, p. 66-67; CAMBIAGI, 1793, p. 263; LANZI, 1795-1796, I, p. 507; LONGHENA in QUATREMÈRE DE QUINCY, [1824] ed. 1829, p. 137, nota; INGHIRAMI, 1828, p. 31; INGHIRAMI, 1834, p. 24; HILLARD, [1847] ed. 1866, p. 96; PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 308-313 (Rafael); FANTOZZI, 1842, p. 632; CHIAVACCI, 1859, p. 34; CHIAVACCI, 1881, p. 34; MÜNTZ, p. 429 (Rafael); CAVALCASELLE / CROWE, 1885, II, p. 330 (Rafael); CHIAVACCI /PIERACCINI, 1888, p. 28-29; MORELLI, 1890, p. 69 (Rafael); VENTURI, 1891, p. 9-10; DOLLMAYR, 1895, p. 281-282 (em parte por Giulio Romano); BURKHALTER, p. 86 (Rafael); VIRZÌ, 1910, p. 99-101; Inventário Palatina, 1912, n. 40; FREY, 1923-1930, I, p. 92-93, nota II, *ricordo* 86; GRONAU, 1923, p. 156; GAMBA, 1932, p. 107 (em parte por Giulio Romano); BERENSON, 1932, p. 480 (Rafael); GOLZIO, 1936, p. 152-154; (Rafael); JAHN /RUSCONI, 1937, p. 209-217; ORTOLANI, 1942, p. 65; SUIDA, 1948, p. 18; WÖLFFLIN, 1948, p. 131 (Rafael)); FISCHEL, 1948, I, p. 120, 366 (Rafael); CARLI, 1951; SALVINI, 1952, p. 59 (Rafael); VENTURI, 1952, p. 143; SCHÖNE, p. 11, pl. 4 (Rafael); CAMESASCA, 1956, I, pl. 128 (Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 340 (Rafael); BERTINI, 1961, p. 6 (Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 341-343; CAMESASCA, 1962, p. 66;

OBERHUBER, 1962, p. 68 (Rafael); PARRONCHI, 1962, p. 52-53; DE VECCHI, 1966, p. 118-119; DUSSLER, 1966, n. 46 (Rafael); MONTI, 1966, p. 34-35; CIARANFI, 1967, p. 16; BERENSON, 1968, p. 351; POPE-HENNESSY, 1970, p. 12; BERTI, 1971, p. 79, 89; DUSSLER, 1971, p. 46 (Rafael); OBERHUBER, 1971, p. 440; RIZZATTI, 1975, p. 62; BECK, 1976, p. 45, 166; *Gli Uffizi, Catalogo Generale*, 1979, P1304; DE VECCHI, 1982, p. 255; OBERHUBER, 1982, p. 162; PEDRETTI, 1982, p. 44; POPE-HENNESSY, 1983, p. 15; SHERR, 1983, p. 31-32; DAVIDSON, 1985, p. 9-26; JOANNIDES, 1985, p. 18-19; FERINO-PAGDEN / ZANCAN, 1989, p. 134 (parcialmente de Rafael, com Giulio Romano?); JOANNIDES, 1995, p. 35-37 (Rafael e Giulio Romano).

Réplicas:

[1] Atr. a Andrea del Sarto. Óleo sobre madeira; 161 x 119cm. Nápoles, Pinacoteca Nazionale, n. 131. Bibliografia: VASARI [1568 /MILANESI [1787-1885] 1906, V, p. 41-43; PASSAVANT, [1839-1858] 1882-1891, II, p. 311-312. n. 231; NICOLINI, 1841; AGF, Cons. R. Pal., f. IX, 1842-1843, n. 14; GOTTI, 1872, p. 82-83, 321-324; CROWE-CAVALCASELLE, 18884-1891, III, p. 130-131, nota; DUSSLER, 1971, p. 46; *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 196; GOMBRICH, 1991, p. 181; JOANNIDES, 1995, p. 36.

[2] Atr. a Giorgio Vasari. Óleo sobre tela; 229 x 167cm. Florença, depósitos da Soprintendenza, inv. 1890, n. 4258. Proveniente de Holkham Hall, col. Earl of Leicester. Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, [1878-1885] 1906, VII, p. 662; PASSAVANT, [1839] 1882-1891, p. 312, n. 321 (atr. a Vasari); CAVALCASELLE /CROWE, 1891, p. 131, nota (atr. a Vasari); DUSSLER, 1971, p. 46; *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 196.

[3] Óleo sobre tela; 161 x 121cm. Bibliografia: ASF, G. 190, c. 138recto, 1959; ASF, F. 521, 183verso, 1637; ASF, G. 572, c. 178recto, 1640; ASF, G. 741, c. 301, 1666-1674; AGF, Magazzini 1880, 3ª cat., n. 1164; AGF, inv. 1890, n. 5157; *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 196.

[4] Atr. a Giuliano Bugiardini. Óleo sobre madeira. Roma, Galleria Nazionale, n. 584.

Retrato de uma Senhora ou *Mulher de Strasburgo* [91]

Óleo sobre madeira; 60 x 44cm. Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts. Datável em cerca de 1518-1520. Proveniência: Coleção Lord Acton, Londres. Adquirido por Bode em Londres para o Musée des Beaux-Arts de Estrasburgo por intermédio de Ch. F. Murray, em 1890, onde permanece ainda hoje.

Trata-se de "outro caso paradigmático de dificuldade atributiva" [Ferino-Pagden, 1989]. À época de sua aquisição, a obra era considerada autógrafa de Rafael. Ao ser catalogada pelo museu de Estrasburgo, a pintura já vem atribuída ao ateliê Rafael, executada por Penni ou por Giulio Romano. É a partir de 1938 que o museu a coloca sob o nome de Giulio.

É certamente um retrato de alta qualidade, que, em vários aspectos, aproxima-se do estilo de Rafael: a paleta, e o tratamento naturalista, voltado à identificação precisa e preciosa das matérias, sobretudo na imitação da textura e brilho dos tecidos diversos, é um traço rafaelesco muito forte. Tem destaque plástico o rosto luminoso, liso como esmalte, polido, contra o verde do cortinado.

A pintura é considerada de modo variado pela crítica, que, desde o fim do século XIX, a 'rebaixa' à escola de Rafael ou a Giulio Romano. Em 1965, o quadro é restaurado para a exposição no Petit-Palais, e a limpeza revela uma execução em dois tempos: a mão e a camisa aparecem como adições pouco posteriores, sugerindo fortemente que Giulio Romano tenha realizado o conjunto e que, depois, Rafael tenha feito correções e adições, dando o seu acabamento. Nessa ocasião, Laclotte [1965] repropõe a atribuição a Rafael, mas apesar disso, muitos autores continuam a atribui-la a Giulio Romano. Parecia então mais provável que Giulio, seguindo um desenho preliminar do mestre, tenha pintado a modelo com o vestido decotado e sem a mão, e que Rafael tenha acabado a obra, refazendo partes do vestido. Porém, as análises científicas empreendidas nos anos de 1980 mostram, alterações mais sutis no modelado da face, mais suave e tratado em claro-escuro e diferenças anatômicas: o queixo era menos pontudo, o nariz mais curto, os lábios carnudos. O conjunto tomava um aspecto mais alongado, e observou-se alterações na disposição da mão e da linha das costas e ombros. A conclusão foi a da realização da obra em dois tempos, mas não

necessariamente por dois artistas diferentes [cf. *Raphaël dans les collections*, 1983... *Section scientifique et technique*, p. 423-424]

Laclotte, analisando a técnica empregada na execução do vestido, a considera próxima daquela empregada no *Retrato de Leão X*. Ainda sobre a questão da técnica, a maior parte dos críticos tende a vê-la muito semelhante à de Rafael, o que dificulta o quesito atribuição. Joannides [1985], por exemplo, não encontra paralelo na obra de Giulio Romano para a pincelada fluida e cremosa que se mostra no corpete. Ao mesmo tempo, esse modo de execução – próximo demais do modo pictórico de Rafael – é o mesmo que reaparece no *Retrato de Alessandro de' Medici*. Shearman [1966] confronta a obra com a *Fornarina* e vê diferenças na expressão, que aqui seria mais fechada e fria, indicação de uma personalidade pictórica diversa [Ferino-Pagden]. Para Laclotte, a obra poderia ser *pendant* do *Retrato de Bindo Altoviti*, que tem as mesmas dimensões. Essa hipótese é acolhida por Pope-Hennessy, Marabottini e Cuzin, mas não recebe a aprovação de Shearman, Heinemann, Laskin e Chiarini, que mantêm a atribuição do retrato a Giulio. Dussler [1971] enxerga aí uma cópia, com variantes, da *Donna Velata* [92], por Giulio, esta atribuída a ele por Berenson [1932, 1968], hipótese com a qual concordam Oberhuber, Gould, De Vecchi e Brown.

Diante de tantas dificuldades na questão atributiva, a hipótese mais cuidadosa deve ser a de um trabalho executado em duas mãos: Giulio e Rafael, como crêem Joannides [1985] e Ferino-Pagden [1989]. E, não só: um Giulio Romano que se mostraria, mais que nunca, especialista na imitação do mestre, a ponto de confundir-se com ele. Mas mesmo nesse aspecto há divergências entre os estudiosos. A mão da retratada, de acordo com Joannides, preencheria todos os critérios estabelecidos por Morelli para as mãos realizadas por Rafael, mas é uma área de descoramento dos pigmentos, e Ferino-Pagden a vê, pela plasticidade e escorço mais arrojados, como uma parte que poderia ser atribuída a Giulio, comparando-a com a interpretação das carnações feitas por ele na *Madonna* da Walters Art Gallery e nos *Amantes*, de São Petersburgo. As mangas da roupa também devem ser obra do aluno. O próprio Laclotte, que restitui a pintura a Rafel, é quem sublinha a familiaridade com o *Alessandro de' Medici* – tido como obra de Giulio –, duas pinturas que parecem, de fato, vindas do mesmo artista: revêem-se a impostação da figura em três quartos, o movimento do pescoço e o oval das faces. O tratamento esplêndido da manga amarelo-dourado, plena de reflexos, e atençãoconcentrada nos detalhes ornamentais da roupa são elementos que se repetem em outros retratos de Giulio, como a mais distante *Isabella d'Este* ou o retrato da vice-rainha de Nápoles, que divide com o mestre.

Outra questão trazida pela imagem é a da identificação, ainda em aberto, da mulher retratada. Berenson acredita tratar-se da Fornarina. Para Cécil Gould, esse quadro e aquele do palácio Barberini, a *Fornarina*, representariam a mesma pessoa, que aqui, no painel de Estrasburgo estaria mais velha. As semelhanças entre as duas figuras estão na forma ovalada do rosto, no formato dos grandes olhos, no turbante adornado com pingente de pérola, na mão apoiada sobre o seio esquerdo – um sinal de fidelidade. Laclotte não concorda com essa identificação e vai enumerar as diferenças entre as figuras. Para Ferino-Pagden [1989], igualmente, não se trata de Margherita, a *Fornarina*, mas de uma outra dama com a qual o pintor deveria ter uma relação mais afastada. A autora reconhece o rosto da retratada na *Madonna* do painel Fugger e na Virgem de Baltimore.

Bibliografia: JANITSCHEK, 1891, p. 242; TEREY, 1893, p. 171; LOESER, 1896, p. 287; Catálogo do Museu, 1899, n. 267 (ateliê de Rafael?); VENTURI, 1899, p. 471; Catálogo do Museu, 1909, n. 266 (ateliê de Rafael); Catálogo do Museu, 1912, n. 269 (ateliê de Rafael); BERENSON, 1932, p. 262 (Giulio Romano); HAUG, Catálogo do Museu, 1938, n. 259 (Giulio Romano); FISCHEL, 1948, I, p. 124 (escola de Rafael); FISCHEL, 1962, p. 93 (escola de Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 119, n. 147; LACLOTTE, 1966, n. 245 (Rafael?); SHEARMAN, 1966, p. 63 (Giulio Romano); LASKIN, 1966, p. 255 (Giulio Romano); HEINEMANN, 1966, p. 86 (Giulio Romano); CHIARINI, 1966, II, p. 88 (Giulio Romano); BERENSON, 1968, I, p. 197 (Giulio Romano); CHASTEL, 1968, p. 23; MARABOTTINI, 1968, I, p. 254; POPE-HENNESSY, 1970, p. 220; DUSSLER, 1971, p. 33 (Giulio Romano); BROWN /OBERHUBER, 1978, p. 83, nota 176 (Giulio Romano); DE VECCHI, 1981, p. 260 (não de Rafael); DE VECCHI/ CUZIN, 1982, n. 147;

GOULD, 1982, p. 484 (Giulio Romano); BROWN, 1983, p. 178, 200, nota 212 (Giulio Romano); CUZIN, 1983, p. 236; CUZIN, 1984, p. 66-72; BACOU /BÉGUIN, *Raphaël dans les collections françaises*, 1984, p. 110-111, 423-424; JOANNIDES, 1985, p. 41-42, n. 9 (Rafael e Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 268-269 (Rafael e Giulio Romano); FERINO-PAGDEN / ZANCAN, 1989, p. 140; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 30.

Alessandro de'Medici ou *Retrato de Jovem* [93]

Óleo sobre madeira, 44 x 29,5cm. Museu Thyssen Bornemisza, Madri. Proveniência: antes de 1930: esteve em coleção privada na Inglaterra; 1927, em Munique, col. Julius Böhler; 1930: Lugano, Col. Thyssen.

Pintura de pequenas dimensões, retrata um adolescente moreno, de cabelos crespos, de um modo simples e eficaz. Nada há aqui de exibição de suntuosidade ou de virtuosismo pictórico. A qualidade da obra passa pela escolha da simplificação e da delicadeza: recorte aproximado, ausência de elementos que evoquem o status social, restrição da paleta – na escala tonal dos rosas-amarelados e dos cinzas suaves, ligeiramente esverdeados, pontuados pelo branco e pelo castanho dos cabelos e olhos.

Essa pintura está estreitamente vinculada ao retrato feminino de Estrasburgo. É também o busto de um personagem de identidade discutível, disposto em três quartos, olhando diretamente o espectador, voltado para a esquerda e colocado contra um fundo neutro e uniforme. Segue indubitavelmente a linha dos retratos romanos de Rafael, podendo ter sido esboçado pelo mestre, como crê Ferino-Pagden [1989]. No aspecto da *mise-en-page*, evoca o *Retrato de Bindo Altoviti*. A atribuição a Giulio Romano não é tão problemática quanto a da obra de Estrasburgo, encontrando maior aceitação do que ocorre com o retrato no museu francês.

Comparando-se esse retrato com o de Estrasburgo, encontra-se, além das qualidades estilísticas mencionadas a propósito daquela obra, as mesmas qualidades de luminosidade e a mesma riqueza pictórica. Contudo, no Alessandro, a pincelada parece ser mais rala e ampla, com toques aparentemente mais rápidos e determinados. Ferino-Pagden [1989] menciona a crítica anterior, para a qual a apresentação desse personagem seria mais vivaz, levando os autores dos catálogos da coleção Thyssen a seguirem Suida [1930] e atribui-lo a Rafael. A autora, porém, sugere a admissão de um trabalho em conjunto entre mestre e aluno, conforme o que crê ter acontecido na obra de Estrasburgo, lembrando ainda a possibilidade de que Rafael tenha concebido e iniciado a obra e que Giulio possa tê-la acabado. O confronto desse retrato com a *Madonna Hertz* [95] sugere fortemente a execução da pintuar por Giulio Romano, notavelmente semelhante na colocação da luz sobre a pele em pinceladas carregadas de branco puro [96].

O adolescente retratado, que aqui chamamos de Alessandro de'Medici (1510/1511 – 1537), não tem sua identificação confirmada. Compare-se este suposto retrato de Alessandro com o que é realizado por Pontormo [94]. Regteren Altena é quem o identifica com Alessandro, filho de Giulio de'Medici, o futuro Clemente VII e de uma serviçal negra, de nome Simonetta da Collavechio. Sylvia Pagden [1989] não leva adiante a pesquisa da identidade do rapaz, que acredita dever permanecer hipotética. Para ela, aceitar que o rapaz seja Alessandro significaria limitar a datação da obra, uma vez que a comparação com seus retratos de adulto sugere o desenvolvimento e acentuação dos traços negróides herdados da mãe que aqui estariam menos evidenciados – o nariz é fino, a boca é pequena – o que apenas se justificaria pela pouca idade do menino, que não poderia então ter mais que dez ou onze anos. Alessandro nasce em 1510-1511, chega a Roma em 1519 e, em 1523-1524, seu pai é eleito Clemente VII. Karla Langedick [1981], especialista na retratística da família Medici, aceita o nome de Alessandro para o rapaz representado. A data da realização da pintura pode ser colocada em torno do ano de 1520-1523.

Bibliografia e atribuições: Catálogo da exposição de Munique, 1930 (Giulio Romano); MAYER, 1930, p. 316 (Pontormo); SUIDA, 1930, p. 179, pl. 120 (Rafael); HEINEMANN, Catálogo Castagnola-Lugano, 1937, n. 154 (; 1958, n. 154; Catálogo da exposição Castagnola-Lugano, 1949, n. 92 (Giulio Romano; Lorenzo de'Medici?); Catálogo da exposição de Rotterdam, 1959/1960; Catálogo Castagnola-Lugano, 1958 (Giulio

Romano; Lorenzo de'Medici?); REGTEREN ALTENA, Catálogo da exposição de Essen (Giulio Romano; Alessandro de'Medici), 1960; Catálogo da exposição de Londres, 1961, n. 49 (Giulio Romano); HENDY, 1964, p. 25-32 (Rafael?; Alessandro?); LASKIN, 1966, sub n. 245; SCHLÉGL /BERKES, Catálogo Castagnola-Lugano, 1970, p. 117, n. 258 (Rafael; Alessandro?); HEINEMMAN, Catálogo Castagnola-Lugano, 1971, p. 322, n. 258, pl. 237 (Rafael); LANGEDIJK, 1981, I, p. 70, 221, 224, 226 (Giulio Romano; Alessandro de'Medici); BACOU /BÉGUIN, 1983, p. 110-111; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 269 (Rafael e Giulio Romano; Alessandro de'Medici?]; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 30 (Giulio Romano; Alessandro).

La Fornarina (Margherita) [97-98]

Óleo sobre madeira, 87 x 63cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, inv. 2333 G. F. N. E. 62014. Proveniência: pertenceu à Condessa di Santa Fiore, em Roma; depois, ao duque Buoncompagni, também em Roma. Desde 1642, pelo mesno, está no Palazzo Barberini, col. Barberini, Roma (mencionado no inventário Barberini daquele ano). Esse retrato é citado pela primeira vez por Corasduz, que o vê na coleção Sforza di Santafiora, como "uma mulher nua, retratada do natural, a meia figura, de Rafael"; depois foi visto por Chigi na coleção Boncompagni, da qual foi adquirido pelos Barberini.

A pintura da chamada "La Fornarina", longamente considerada como sendo o retrato da mulher amada por Rafael, constitui-se como um mito da história da arte que foi lentamente construído ao longo dos séculos. A retratada seria Margherita, que aparece como filha de um padeiro sienês de nome Benedetto, ou, ainda, de Francesco Luti da Siena, residente à rua Santa Dorotea. É Margherita a mulher por quem Rafael teria se esquivado de um 'bom' casamento e que se retira para o convento de Santa Apolonia logo após a morte do pintor. O nome '*Fornarina*', de origem incerta, pode vir de uma acepção setecentesca para 'amante' ou então, mais provável, pode derivar do fato de Margherita ser filha de um padeiro ('*fornaio*') [Mochi-Onori].

Mas, longe de ser uma questão fechada, há especulações e estudos sobre outras possibilidades, entre as quais a mais interessante é a de D. Arasse [1990], para quem a figura representada na pintura do Barberini poderia ser uma intepretação de Vênus por parte de Rafael, num rosto cuja beleza ordinária (ou mesmo a ausência da beleza) seria a do ideal turbado pela particularização que, justamente, a aproxima do retrato. Arasse aponta o efeito paradoxal da veracidade nos traços do rosto: as feições que se encontram nas ruas de Roma – como dissera Sthendal [ed. 1972, p. 142-144] –, somadas à idealização do colo e do busto gerariam uma modulação específica da *idea* rafaelesca da beleza feminina [Arasse, p. 19]. De qualquer forma, a temática amorosa comanda o tom da obra: a folhagem de mirto venusiana, a postura de uma Vênus semi-nua à meia-figura, a mão sobre o seio esquerdo em sinal de fidelidade, o bracelete em que o pintor assina seu nome como sobre um objeto que lhe pertence.

O mito que envolve a obra tem início com o próprio Vasari, que fala da figura como sendo a mulher que o artista amou "até a morte": "*che aveva cura d'una sua donna, la quale Raffaello amò sino alla morte, e di quella fece un ritratto bellissimo, che pareva viva viva...*" [Milanesi, IV, p. 354-355]. Vasari ainda conta que a ausência da amante junto de Rafael durante a execução dos trabalhos na Farnesina, para Agostino Chigi, estaria prejudicando o andamentos das obras:

> "*Onde facendogli Agotin Ghigi, amico suo caro, dipingere nel palazzo suo la prima loggia, Raffaello non poteva molto attendere a lavorare, per l'amore che portava ad una sua donna: per il che Agostino si disperava di sorte, che per via d'altri e da sè, e di mezzi ancora operò sì, che a pena ottene, che questa donna venne a stare con esso in casa continuamente in quella parte, dove Raffaello lavorarava; il che fu cagione che il lavoro venisse a fine.*" [Milanesi, IV, p. 366-367].

Fabio Chigi, o descendente de Agostino que se torna papa com o nome de Alexandre VII, refere-se pela primeira vez à Fornarina como cortesã. Chigi escreve sobre a pintura e sobre a mulher num modo bastante deletério, ligando-as pela primeira vez, em 1618, à vida pessoal de Rafael: "*Illius sane meretriculae non admodum speziosam tabulam ab ipso* (Rafael) *effictam vidimus in*

aedibus Ducis Boncompagni, figura justae magnitudinis, revincto sinistro brachio tenui ligula, in eaque aureis literis descriptio nomine Raphael Vrbinas" [Milanesi, IV, p. 356, nota /Arasse, 1990]. Em 1624, Teti admira a pintura, ao contrário de Chigi, e evoca a história de Apeles e Campapse. A identificação da Fornarina com a "*propria innamorata*" de Rafael será feita por Scanelli, ainda no século XVII. O século XVIII reconhece na figura a amante de Rafael. Uma gravura a partir do retrato, em 1773, divulga em inscrição ser a mulher por quem o pintor morreu, fornecendo um exemplo do que o Romantismo faria em breve com tal história de amor e morte [Arasse, op. cit.].

É no século XIX que esse mito ganha mais força e novos acentos, numa reconstrução pseudo-histórica da figura da musa-amante de Rafael que tem grande fôlego, perdurando ao longo do século. A longuíssima bibliografia sobre a relação desse par, incluindo passagens pela criação do retrato Barberini, é o maior testemunho sobre o desenvolvimento do mito nesse período.

Há diversas versões desse retrato, e a do palácio Barberini é a melhor delas. Apesar de a obra estar assinada no bracelete da modelo – quase como uma indicação de posse – como Rafael, o problema da atribuição permanece em aberto; sua aceitação não é unânime. Muitos eruditos atribuem-na mesmo a Rafael. Venturi [1935], Ortolani, Gronau, Pittaluga, Camesasca e Brizio, a pintura seria, na maior parte, de Rafael, e datável de 1518-1519. Dussler [1971] acredita que a invenção seja de Rafael e a execução de Giulio, situando sua realização em 1518. Outros estudiosos atribuem-na a Giulio Romano, pela execução (provável), e mesmo pelo fato de a beleza ordinária da modelo ter sido considerada como indigna do grande mestre [Arasse, p. 21]. Aceita-se ainda a possibilidade de Rafael ter dado os retoques finais, sobretudo na cabeça, depois de Giulio ter realizado a maior parte do trabalho, e há aqueles que excluem radicalmente essa pintura do corpus de Rafael, como Hartt [1958] e Freedberg. Para Morelli, Berenson e Gamba, o retrato seria obra de Giulio Romano e teria sido realizado após a morte de Rafael. Arasse menciona a opinião corrente entre a crítica de que "*sa vulgarité ne peut s'accorder qu'à la manière de Giulio Romano*" [p. 21], e cita ainda [e também Mochi-Onori] o juízo de Morelli sobre a aparência da modelo: "*...comune e ripugnante che si direbbe avere dinanzi una donna dalla abbietta condizione*".

Contudo, como na maior parte dos casos relativos à atribuição duvidosa no final da vida de Rafael, as dúvidas são geradas pela observação das características de estilo. A imagem é esmaltada e nítida, construída com fortes contrastes; o rosto, iluminado, torna-se muito plástico em contraste com o fundo vegetal escuro; faltaria, segundo Ferino-Pagden e Zancan [1989], nessa pintura, "a doçura íntima dos melhores retratos de Rafael, da *Velata* em particular". As autoras crêem ser da autoria de Rafael a primeira camada da obra, visível ao raio x, que mostra um modelado mais vivo do rosto e uma paisagem leonardesca ao fundo, em vez do mirto consagrado à Vênus que hoje se vê. Para Ferino-Pagden, essa porção dos arbustos teria sido inteira e sucessivamente retomada depois da morte do mestre por Giulio Romano com o intuito de ressaltar as virtudes tais como beleza e castidade, fé e amor. A pintura, segue a autora, deve ter permanecido no ateliê de Rafael após sua morte, quando foi possivelmente remanejada e vendida por Giulio Romano, na condição de herdeiro (com Penni) do ateliê. A presença da mão de Giulio Romano é alternadamente sublinhada ou minimizada pela crítica. Ferino coloca a realização no mesmo ano da morte de Rafael, 1520.

Inúmeras e infrutíferas parecem ser as tentativas de se tentar rever a figura da Fornarina em outra sobras de Rafael. Há quem a tenha enxergado na face da Madonna Sistina, na face da Madonna della Seggiola, na Velada do Pitti. O tipo físico seria, por Dussler, comparável ao das figuras femininas na série da Psiquê da Farnesina. Interessa-nos ocntudo, mais que a questão atributiva, a aproximação fundamentada da obras onde mais claramente Giulio Romano está presente, como no Retrato feminino de Estrasburgo e, sobretudo, numa obra posterior à morte de Rafael, que o retrato de *Mulher* (ou *cortesã*) *ao espelho*, no Museu Puškin, de Moscou, obra segura de Giulio e onde se notam as muitas inflexões do típico retrato maneirista, como veremos.

Bibliografia: VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, p. 354-356, nota 1; BORGHINI, 1584, p. 392 (Rafael); TEZIO, *Aedes Barberini*, Roma, 1642, p. 153-154 (Rafael); TOURISEUS, 1819, p. 212;

MISSIRINI, 1828; PUNGILEONI, 1829, p. 232; MISSIRINI, 1847, IV, p. 163-187; CAMPORI, 1852; p. 29-39; PISTOLESI, 1856, p. 372; ALEARDI, 1858; PASSAVANT, 1860, II, p. 124 (Rafael); URLICHS, 1870, p. 50; MÜNTZ, p. 405 (Rafael); VENOSTA, 1874; GRUYER, 1877; SEBASTIANI, 1878; FARABULINI, 1879, p. 5-11; *Das Portrait der Fornarina...* 1880, p. 356; REUMONT, 1880, p. 23-235; COLVIN, 1882, p. 1-3; MINGHETTI, 1883, p. 228-267; CAVALCASELLE /CROWE, II, 1885, p. 305 (Rafael); MINGHETTI, 1885, p. 147-151; WELKER, 1888, p. 17-24; MORELLI, 1890, p. 68 (Giulio Romano); RIDOLFI, 1891, p. 441-445; ANSELMI, 1892, p. 31-32; MARCOTTI, 1892, p. 67; DOLLMAYR, 1895, p. 282 (réplica); MORELLI, 1897, p. 54; VALERI, 1897, p. 353-363; CORSINI-SFORZA, 1898, p. 276 (Rafael); VANZOLINI, 1902, p. 41-45; RENZETTI, 1912; RICCI, 1920, p. 123-125; SERRA, 1922, p. 109-110; CECCHELLI, 1923, fasc, 2, p. 9 (Rafael); VENTURI, 1924, p. 27-29; VENTURI, [1901-1940] 1926, IX, 2, p. 275; WANSCHER, 1926, p. 138; AURELJ, 1928; GRONAU, p. 129 (Rafael); BERENSON, 1932, p. 261 (Giulio Romano); GAMBA, 1932, p. 119 (em parte de Rafael, restante de Giulio Romano); GLÜCK, 1936, p. 103 (Rafael); NICODEMI, 1939, p. 51; UGOLINI, 1943; HARTT, 1944, p. 93, apêndice (nem Rafael, nem Giulio Romano); HESS, 1947, p. 73-106; FISCHEL, 1948, I, p. 124 (Giulio Romano); ORTOLANI, 1948, p. 64 (em parte de Rafael); CARPEGNA, 1953, p. 52-53; PITTALUGA, 1955, p. 25; CAMESASCA, 1956, I, pl. 139 (em parte de Rafael); DELLA PERGOLA, Cat. Borghese II (Rafael); BRIZIO, 1962, col. 239 (parcialmente de Rafael); FISCHEL, 1962, p. 93 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 43-44; HARTT, 1965; DUSSLER, 1966, No. 116 (parcialmente de Rafael); SHEARMAN, 1966 (BM), p. 63 (Giulio Romano); POPE-HENNESSY, 1970, p. 11; WEIL-GARRIS-POSNER, 1972, p. 342-374; SCHLEZEL, 1973, p. 30; MÉRY, 1976; ENGLEN /MOCHI-ONORI, 1983; MOCHI-ONORI, 1984, p. 62-63; MOCHI-ONORI, 1985; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 79-80; FERINO-PAGDEN / ZANCAN, 1989, p. 141; MOCHI-ONORI /VODRET ADAMO, 1989, p. 47; ARASSE, 1990, p. 13-24 (Rafael, retomado por Giulio Romano); OBERHUBER, 1999, p. 208-209.

Réplicas:

La Fornarina [99]

Óleo sobre madeira, 83 x 56,5cm. Roma, Galleria Borghese, inv. 355.

A obra é uma cópia de qualidade do quadro do palácio Barberini, apresentando apenas diferenças sutis no tratamento das folhagens, que aqui parecem mais escuras e densas. A atribuição mais tradicional é feita a Giulio Romano, mas há atribuição mais recente a Raffaellino del Colle, com datação de dez anos posterior à do original, em c. 1530.

Essa pintura, segundo Mochi-Onori [1984], não é vista nos inventários dos quadros Borghese do séc. XVIII, mas aparece na coleção em 1826. É notada por Missirini em 1829 e citada por Longhena em sua tradução de Quatremère de Quincy. Para a autora, é possível que a obra já fosse de propriedade Borghese, mas assumida em coincidência com o grande interesse que suscita a figura da Fornarina no séc. XIX, ou mesmo uma eventual aquisição dessa cópia poderia ser vista nesse contexto.

A atribuição a Giulio Romano é feita por Pietro Rota em 1837. Depois, em 1941, Nibby a descreve como executada "*con infinito magistero d'arte da Giulio Romano*" [apud Mochi-Onori, 1984]. Os inventários posteriores, de 1855 a 1888, vão mencioná-la sempre com atribuição a Giulio Romano. Burckhardt [1869], por sua vez, a atribui a Sassoferrato, enquanto Barbier de Montault, em 1870, retoma a atribuição a Giulio. Venturi [1898] enxerga o feitio da cópia pleno da "faticosa diligenza" típica de Sassoferrato, e Cantalamessa [1899] reforça essa atribuição. Longhi, em 1928, restitui a cópia a Giulio Romano, dizendo que a obra "*eccellente è sensa fallo cinquecentesca; per la quale anzi la vecchia attribuzione a Giulio Romano ci pare molto più accosta al vero*". A atribuição a Raffaellino del Colle é mais recente.

Essa versão da *Fornarina* tem muitas variantes, uma delas está hoje no Museu Puškin de Moscou e pertenceu à princesa Olimpia Aldobrandini.

Bibliografia: MISSIRINI, 1828; QUATREMÈRE DE QUINCY, 1828; ROTA, 1837; NIBBY, 1838, parte II, p. 601; BURCKHARDT, 1841, III, p. 921; BURCKHARDT, 1869; BARBIER DE MONTAULT, 1870, p. 350, n. 65; GRUYER, 1881, p. 76; VENTURI, 1893, p. 173; CANTALAMESSA, 1899; RUSCONI, 1906, p. 90; LONGHI, 1928, p. 211, n. 355; GOERING, 1935, *Thieme-Becker Künstler Lexikon* XXIX, p. 362;

NIBBY, 1941, vol. II, p. 601; DELLA PERGOLA, 1959, II, p. 121-122; MOCHI ONORI, 1983, p. 23; MOCHI-ONORI, 1984, *Raffaello nelle raccolte Borghese*, p. 62-63; MOCHI ONORI, 1989, p. 46-47.
[2] cópia de propriedade Torlonia, proveniente da coleção Albani, conservada em Villa Albani, Roma. Atribuível ao círculo de Giulio Romano.

Auto-retrato de Rafael com amigo [100]

Óleo sobre tela, 99 x 83cm, com faixas adicionadas em todos os lados.Paris, Museu do Louvre, n. 1508. Proveniência: Passavant afirmou que a pintura se encontrava em Fontainebleau, mas antes de 1625, estava em Besançon, na coleção Granvella, atribuída a Pordenone; depois de 1625, em Versalhes, na coleção de Luis XIV. Fischel atribui essa pintura a Rafael e foi seguido depois por outros eruditos. Já houve atribuições a Sebastiano del Piombo [Waagen, Hourticq e Dussler] e a Polidoro da Caravaggio. Se a pintura foi criada por Rafael, deve tê-lo sido em c. 1518-1519, e deve ter sido precedida pelo retrato de Leão X. O contraposto da figura sentada evoca estilisticamente a Transfiguração. A cabeça ao fundo, sem dúvida, representa Rafael. Foi repetidamente sugerido que a realização da pintura deva-se a Giulio Romano, mas não há evidência disso.
Bibliografia e atribuições: PASSAVANT, II, p. 424 (Rafael?); CAVALCASELLE /CROWE 1885, II, p. 471 (Polidoro da Caravaggio?); GRONAU, p. 210 (rejeita Rafael); DUPORTAL, 1923, p. 386; VENTURI, Storia IX/2, p. 327, 3 (Rafael); HOURTICQ, *Le problème de Giorgione*, Paris, 1930, p. 130 (Sebastiano del Piombo); BERENSON, 1932, p. 482 (Giulio Romano?); GOMBOSI, *Kstl. Lex.* XXVII, p. 74 (Sebastiano del Piombo); DUSSLER, 1942, p. 61, 138, n. 42 (Sebastiano del Piombo); ORTOLANI, p. 68 (Rafael?); PALLUCHINI, 1944, p. 187 (Rafael); FISCHEL, 1948, I, p. 119, 319 (Rafael?); CAMESASCA, 1956, I, pl. 138 (parcialmente de Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 343 (Rafael); FISCHEL, 1962, p. 89 (Rafael?); BRIZIO, 1963, col. 241 (Rafael); DUSSLER, 1966, n. 107 (criação de Rafael); WAGNER, 1969, p. 98, 110 (rejeita Rafael).

Stufetta do cardeal Bibbiena

Os cômodos conhecidos como *stufetta* e *loggetta* do cardeal Bibbiena faziam parte do conjunto dos aposentos do cardeal Bernardo Dovizi da Bibbiena no terceiro piso do Palácio Vaticano, acima das *Logge* de Rafael. Rafael e Bibbiena tinham um vínculo de amizade, demonstrado, inclusive, pelo fato desse cardeal ter querido dar ao pintor uma sobrinha sua em casamento. Bibbiena, prelado culto e influente, humanista, obtivera o cardinalato após ter apoiado a eleição de Leão X no conclave de 1513. Além disso, Leão havia permitido ao cardeal que habitasse no palácio pontifício, e este então confiou a Rafael o projeto decorativo, que foi totalmente executado por sua escola [101].

Três cartas de Bembo a Bibbiena assinalam as datas de excução e término dos trabalhos: 19 de abril, 06 de junho e 20 de julho de 1516 [Golzio, 1936, p. 43, 45, 48]. Assim, sabe-se que a decoração já estava em curso em 19 de abril, ainda que, possivelmente, nem todas as cenas estivessem definidas. A data de 20 de julho é comumente considerada como indicadora do término da decoração, e fala da finalização de todo o apartamento [Golzio, 1936, p. 48]. Outra carta, de Gheri a Lorenzo de'Medici, datada de 3 de junho de 1518, fala que o trabalho foi completado na primavera de 1516 [Golzio; Hartt].

A palavra *stufetta* designa um banheiro, e o étimo guarda relações com os vapores quentes das termas. Possuir um cômodo para banhos de uso privado era, na época, um luxo que se via apenas entre pessoas de altíssima colocação social. A *stufetta* do Bibbiena é uma pequena sala de banho de base quadrada (medindo de 250 x 250cm), abóbada de aresta e dois nichos laterais que ampliam um pouco suas dimensões. A inspiração vem da arquitetura termal romana e, para a decoração, da pintura da época imperial. O local, conhecido até o século XIX como "*bagno*" ou "*ritiro*" de Julio II, foi transformado em uma capela por Camuccini, que cobriu as paredes com quadros e a abóbada com uma tela. Ao ser liberada da intervenção, a salinha foi estudada por Dollmayr [1890], que identificou os temas, sugeridos por Bibbiena e retirados de Ovídio e Sérvio [De Vecchi, 1966].

O estado original da decoração da saleta foi bastante alterado pelo tempo, pelas repinturas e pelos usos diversos. Das oito cenas, apenas seis permaneceram, e em estado delicado de conservação. Os motivos empregados são extraídos da temática pagã, principalmente das histórias de Vênus, sendo seu caráter erótico considerado conveniente para um aposento de uso absolutamente privado desse cardeal. Há quem veja nas cenas erotizantes sua adequação a um local dedicado aos prazeres sensuais; mas a interpretação neoplatônica das imagens fornece outra possibilidade de interpretação. Lembrando a formação de Bibbiena em Florença junto à academia Platônica, estudando o pensamento de Marsílio Ficino e de Angelo Poliziano. Portanto, é possível que "*il cardinale vedesse, nell'atto del detergersi, una sorta di purificazione del corpo dalle scorie terrene, per l'ammissione a uno stato di divina perfezione che l'atmosfera d'antichità dorata del suo camerino poteva evocare*" [Zuccari, 1986, p. 33].

A decoração, portanto, é dedicada à Vênus, e Bibbiena pretendia colocar num dos nichos uma estátua da deusa que, no final, não coube ali. As cenas, que seguem um programa elaborado por Pietro Bembo sob a indicação do próprio Bibbiena, referem-se a temas da mitologia ovidiana. Elas são *Vênus e Adônis* e uma cena desaparecida, ambos na parede Norte; *O nascimento de Erictônio* e *O Nascimento de Vênus* na parede Leste; *Vênus e Amor conduzidos por golfinhos* e *Vênus ferida por Amor* na parede Sul; *Pan e Siringe* e uma segunda cena desaparecida na parede Oeste. Uma das cenas que se apagaram é, muito provavelmente, uma *Vênus spinaria*.

Além desses oito quadros maiores, a salinha de banho é inteiramente revestida de grotescas e de figuras mitológicas inseridas em recortes quadrangulares à maneira romana antiga. Participam da decoração diversos *amorini* puxados por pequenos animais em jogo, de um gosto "deliciosamente erótico" [Ferino-Pagden /Zancan, 1989], além de arquiteturas imaginárias e improváveis, equilibristas, personagens vestidos à antiga e dos trabalhos em estuque.

A importância dessa decoração está em seu caráter plenamente antiquizante. A imitação consciente do antigo aparece por tudo, na total organização espacial, nos recortes das superfícies, nos motivos ornamentais e mesmo na técnica da encáustica, que é usada aqui pela primeira vez. Também a paleta faz uso das cores empregadas na decoração parietal romana antiga: predominam o vermelho tijolo, o preto e o branco, em requadros sobrepostos, nas figurinhas pequeninas, nas grotescas e nos arabescos [Dollmayr, 1890, p. 274-275]. O efeito aveludado é obtido com uma camada final de cera. O reSultado pode ser definido pelas palavras de F. Hartt [1958]: "uma jóia desenhada por Rafael para o cardeal Bibbiena".

O repertório decorativo é basicamente inspirado nos modelos fornecidos pela *Domus Aurea*, em Roma, onde Rafael e seus alunos costumavam fazer desenhos. No mesmo ano de 1516, Rafael visitar com Bembo, Agostino Navagero e Andrea Beazzano as ruínas da villa Adriana em Tivoli. Mais tarde, visita com Giovanni da Udine a *Domus Aurea*. Zuccari [1986, p. 28] sugere que, além do interesse antiquário de Rafael, essas visitas pudessem estar relacionadas com a construção dos aposentos de Bibbiena.

As mesmas cartas já mencionadas acima dão a conhecer a execução do trabalho pelo ateliê de Rafael (Giovanni da Udine, Penni e Giulio Romano) sob a direção do mestre. A pintura das grotescas no teto e nas lunetas é obra de Giovanni da Udine, o mais experiente e hábil dos assistentes de Rafael nesse tipo de decoração, e um dos mais empenhados nos estudos da *Domus Aurea*, tendo possivelmente tido a liberdade de criação na *stufetta*, independente de Rafael [Dussler, 1971; Oberhuber, 1972]. A execução das cenas mitológicas – de cerca de 66 x 30cm cada uma – é obra de Giulio Romano e (talvez?) de Giovanfrancesco Penni. Hartt [1958, I, p. 310] identifica Giulio em dois trabalhos: *Vênus e Adônis* e *Pan e Siringe*, pelo estilo monumental. Para esse autor, a decoração com uma borda de peixes seria profética dos desenhos ornamentais mantuanos de Giulio, com a diferença de aqui ser mais gracioso, e mais fantásticos e intrincados na *grotta* do palácio Te, em Mântua [id., ibid., p. 32]. Joannides [2000], por sua vez, acredita que Giulio Romano possa ter criado algumas das composições por si mesmo; e também Ferino-Pagden [1989,

p. 81] considera que Giulio tenha colaborado com o fornecimento de desenhos para a *stufetta* e para a *loggetta*.
Bibliografia: PELLETAN, 1844; GRUNER, 1850; PASSAVANT, 1860; GRUYER, 1865; SENNEVILLE, 1874; SCHÖNFELD, 1881; MÜNTZ, 1883; DOLLMAYR, 1890, p. 274; HASSE, 1895; HOFFMANN, 1911; DE VITO BATTAGLIA, 1926; GOLZIO, 1936, p. 48; HARTT, 1958, I, p. 310; DE VECCHI, 1966, p. 115; DACOS, 1968, p. 4-7; DUSSLER, 1971, p. 93-94; OBERHUBER, 1972, p. 144; RAY, 1974, p. 159-164; OBERHUBER, 1982, p. 145-146, 151; REDIGG DE CAMPOS, 1983, p. 221-240; MALME, 1984, p. 34-50; DACOS, 1985, p. 251-254; DACOS, 1986, p. 229-231; BERTOLINI, 1987, p. 46; FERINO-PAGDEN / ZANCAN, 1989, p. 125; GNANN, 1999, p. 100; SCIORTINO /SEGALA, 1999, p. 49-51.

Vênus e Adônis [102]

Ovídio, nas *Metamorfoses* [X, 555-558] narra como, depois da caça, Vênus e Adônis descansam à sombra de uma árvore, um choupo. Vênus se apóia com os ombros no peito do jovem, e este a acaricia. O tema desse afresco é identificado por H. Dollmayr, que, em 1890, faz uma análise do programa iconográfico da salinha, vinculando-o ao neoplatonismo com o qual Bibbiena estava familiarizado desde sua estadia florentina, quando estuda o pensamento de Ficino e de Poliziano. Há uma inversão de papéis na colocação do casal, quando a iconografia tradicional coloca Adônis em postura passiva diante de uma Vênus ativa. Segundo Malme [1984, p. 46], essa impostação é identificável com a ilustração da passagem na edição das *Metamorfoses* de 1497.

O mau estado de conservação da pintura não permite uma análise mais profunda. Dollmayr [1890, p. 272] faz uma análise dos afrescos, atribuindo cinco deles a Giulio e o sexto a Penni. Para o autor, eles foram apenas realizados a partir de esboços ou idéias de Rafael. Passavant [1891] e Hartt [1958, p. 31] igualmente identificam aí a mão de Giulio Romano. Além disso, há quem acredite que a invenção da cena se deva ao próprio Giulio.
Bibliografia: OVIDIO, Met. X, 555-558; BELLORI, 1664; PASSAVANT, 1860, II, p. 228 (Giulio Romano); DOLLMAYR, 1890, p. 272 (Giulio Romano); LIPHART, 1908, p. 615-627; LAVAGNINO, 1925, p. 181-187; HARTT, 1958, I, p. 31; II, fig. 49; DE VECCHI, 1966, p. 115; FROMMEL, 1967-1968, p. 98-99; DUSSLER, 1971, p. 92; FROMMEL, 1973, p. 322; BACOU /BÉGUIN, 1983, n. 33; GERE /TURNER, 1983, n. 189; MITSCH, 1983, n. 66; REDIG DE CAMPOS, 1983, fig. 16; FORCELLINO, 1984, p. 119-125; GALLAVOTTI-CAVALLERO, 1984, p. 48-52; MALME, 1984, p. 45, fig. 39 (Giulio Romano); FORCELLINO, 1986, p. 181-192; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 249-250 (Giulio Romano); MASSARI, 1993, p. 37-38 (Giulio Romano); GNANN, 1999, p. 100-101.
Desenhos:
Vênus e Adônis [103]
Sanguínea sobre preparação a estilete. Ponta inferior esquerda e margens direita e superior acrescentadas; 22,4 x 18,1cm. Viena, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 17632, SR 395, R80.
Proveniência: F. Boucher; P. J. Mariette (L. 2097); príncipe di Ligne; Albert von Sachsen-Teschen.

Em relação ao afresco, o desenho é mais simples, apresentando apenas o casal – em mesma impostação e mesmos gestos –, sem o fundo de paisagem e somente com uma leve indicação da espacialidade.

Hartt [1958, I, p. 31] declara ser esse desenho uma obra autêntica de Giulio Romano, exemplificando de modo consistente seu estilo juvenil. Para B. Talvacchia [1989, p. 283], "o fato de que o desenho seja de Giulio demonstra a importância de seu papel no empreendimento da decoração da *stufetta* e coloca em evidência a sua inclinação mitológica de conotações eróticas interpretadas de modo vivaz e insólito". Para a autora, a gravura de Marcantonio Raimondi (ou de Agostino veneziano) atesta o interesse pela composição, onde, "em contraste com a conhecida história de Vênus que segue Adônis, Giulio faz partir de Adônis a iniciativa do jogo de ternuras, e é o jovem que acaricia a amada. Vênus manifesta sua própria alegria e volta os olhos para vê-lo" Mais tarde, nota Talvacchia, a componente erótica do tema será amortecida. Contudo, talvez Canova tenha se lembrado da delicadeza do toque amoroso e da terna troca de olhares mas novamente fazendo partir de Vênus.

Gnann e Oberhuber [1999, p. 100], em sua áspera crítica ao desenho, enxergam muitas deficiências qualitativas que levariam a uma atribuição a Giulio Romano. Falam os autores que esse seria um dos primeiríssimos desenhos remanescentes de Giulio Romano e que, ao contrário dos outros dois desenhos para a *stufetta* que se atribuem a Rafael (*Pan e Siringa* e *Vênus e Amor*), Vênus seria meio espremida contra Adônis, sua perna escondida pelo tecido lhe tiraria a naturalidade; o rosto de Adônis seria mal escorçado; o espaço seria sem profundidade, e as figuras mal integradas ali, isolando-se. Contudo, a concepção das figuras seria influenciada por Rafael e sentida nos olhares de Vênus e Adônis, onde se apanha uma profundidade de sentimento que não creem comum em Giulio. Ou seja, os autores acreditam na execução de Giulio a partir de uma base rafaelesca.

Ao contrário do que dizem esses autores, vemos uma composição equilibrada e delicada, bastando-se. O fundo vazio, abstrato, concentra o olhar sobre a narrativa amorosa, intensificando-a. O acréscimo da paisagem, melhor visto nas gravuras, só faz dispersar o olhar. Vênus não se espreme entre as pernas de Adônis, mas, em vez disso, o artista cria um jogo sutil de obliquas, que, juntas fazem um curva no vazio. A espacialidade é marcada, sim, pela simples indicação da vegetação sob o grupo, e a grande plasticidade da interpretação dos corpos também marca o espaço: os corpos se estendem em profundidade e seu sombreado dá-lhes vida e situação no espaço. Monbeig-Goguel [1999, p. 498], em sua análise da exposição de Gnann e Oberhuber, critica essa inconsistência no julgamento da espacialidade, que ela diz também não enxergar.

Bibliografia: PASSAVANT, [1860] 1891, II, p. 231, n. 214; III, p. 134 (Giulio Romano); DOLLMAYR, 1890, p. 272-280; WICKOFF, 1892, n. 395; FISCHEL, 1898, p. 120, n. 290; LIPHART, 1908, p. 615-627; LAVAGNINO, 1925, p. 181-187; DE VITO-BATAGLIA, 1926, p. 203-212; STIX /FRÖLICH-BUM, 1932, p. 14, n. 80 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 31; II, fig. 49 (Giulio Romano); DUSSLER, 1966, p. 102 (Giulio Romano); FROMMEL, 1967-1968, p. 98-99; OBERHUBER, 1972, p. 147, n. 454b, fig. 151 (Giulio Romano); FROMMEL, 1973, p. 322; GAUZES /VACCHI, 1976; Viena, 1983, p. 182, n. 65; BACOU /BÉGUIN, 1983, n. 33; EDWARDS, 1983; GERE /TURNER, 1983, n. 189; K. M. O. F., 1983, p. 139, fig. 142 (Giulio Romano); MITSCH, 1983, p. 182, n. 65; REDIG DE CAMPOS, 1983, fig.16; FORCELLINO, 1984, p. 119-125; FORCELLINO, 1986, p. 181-192; OBERHUBER, 1986, p. 200; (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 249-250 (Giulio Romano); TALVACCHIA, 1989, p. 283 (Giulio Romano); Viena, 1989/1990, p. 57, fig. p.22 (Giulio Romano); BIRKE /KERTÉSZ, 1997, IV, p. 2175-2176 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1998, p. 263-264, fig. 14 (Giulio Romano); GNANN, 1999, p. 100, cat. 39 (Giulio Romano); MONBEIG-GOGUEL, 1999, p. 498 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 10 (Giulio Romano).

Gravuras:

[1] *Vênus e Adônis* [104]

Marcantonio Raimondi (Sant'Andrea in Argine, 1482 – Bolonha, antes de 1534) ou Marco Dente da Ravenna (Ravena, c.1493 – Roma, 1527). Buril, 26,4 x 17,3cm. c.1516. Fondo Corsini, 4991. Ao contrário da gravura de Agostino Veneziano, a de Marco Dente inverte o sentido original do afresco e do desenho.

Essa gravura é elencada por Bartsch sob a autoria de Marcantonio Raimondi, vindo intitulada *Angélica e Medoro* [Vienna; 26,5 x 17,7cm. Bartsch 4984-1 (359)]. Toda a historiografia posterior manteve tal atribuição. Contudo, Massari, através de comparações estilísticas, vai contra a tradição que atribui essa imagem a Raimondi e a atribui, em vez disso, a Marco Dente.

O grupo dos dois personagens permanece inalterado em relação ao original afrescado ou desenhado. A paisagem de fundo é uma invenção do gravador, como atesta o confronto com a gravura executada por Agostino Veneziano. Aqui, a vegetação é intepretada de modo mais minucioso e minuto, sobretudo nas folhagens. A arquitetura aaprece ao fundo, na distância, nos contornos de uma cidade. A cabeça de um bode é vista perfilada ao lado do tronco de árvore mais grosso que divide a composição verticalmente ao meio. As duas gravuras foram feitas a partir do mesmo desenho, mas independem uma da outra. Bibliografia: BARTSCH, XIV, 1813, p. 359, n. 484; RULAND, 1876, p. 277, VI, n. 1; DELABORDE, [1887], p. 167, n. 128; PASSAVANT, VI, 1864, p. 30, n.

153; PASSAVANT, 1889, II, p. 265; BIANCHI, 1968, p. 685, n. 218; FERRARA-GAETA BERTELÁ, 1975, p. 450; DUNAND-LEMARCHAND, 1977, p. 307; ADHÉMAR, 1978, p. 122; MASSARI, 1985, p. 62, VI. I;MASSARI, 1989, p. 30, n. 8; MASSARI, 1993, p. 37-38, n. 33.

[2] *Vênus e Adônis*

Agostino Veneziano. Ponta seca sobre cobre, 26 x 19,1cm. Sigla em baixo, à direita: ".A.V." Viena, Albertina, Graphische Sammlung. HB, X, 2, p. 32, n. 346.

Agostino usou como modelo a sanguinea de Giulio conservada na Albertina, reproduzindo-a com o mesmo sentido. Agostino, como fizera Marcantonio (ou Marco Dente) acrescenta uma paisagem inteira no fundo. Gnann [1999, p. 101] observa que Agostino copia a árvore de uma xilogravura de Dürer, *Il Cavaliere e il lanzichenecco* (Bartsch, VII, p. 145), dando a um de seus ramos o formato de um falo,o que sublinharia o erotismo da cena. A casa de madeira seria tirada de uma gravura em metal de Luca de Leyden *O monge Sergio mata Mohammed*, de 1508 (Bartsch, VII, p. 405-406). O autor vê linhas menos arredondadas no estilo de gravar o modelado aqui, e isso deve ser vinculado à interpretação que o gravador faz da técnica gráfica de Giulio Romano. Bartsch coloca a hipótese de que Agostino tenha repetido a gravura de Raimondi (MarcoDente), invertendo-a e fazendo modificações no fundo. Bibliografia: Repertórios: BARTSCH, XIV, p. 360, n. 485; LE BLANC, III, p. 75, n. 65. PASSAVANT, 1860, II, p. 231, n. 214; DELABORDE, 1888, p. 168; BIANCHI, 1968, p. 685, nota 219; OBERHUBER, 1978, vol. 27, p. 158; HARPRATH, cat. exp. Città del Vaticano, 1984-1985, p. 205-206, n. 76; MASSARI, cat. exp. Roma, 1985, p. 62, sob VI 1; GNANN, 1999, p. 101, n. 40.

Desenho correlato:

Cabeça de Vênus [105]

Desenho. Viena, Albertina, inv. 17633 RS1 (fragmento de cartão para *Vênus e Adônis*). Lápis preto, traços de incisão, margens irregulares e em parte acrescidas; 38 x 28,6cm.

Trata-se de de um fragmento de cartão para uma cena de dimensões maiores. Ferino-Pagden [1989] escreve que uma figuração análoga, de mesmas medidas, encontra-se no Hermitage, em São Petersburgo, e faz parte de um ciclo de afrescos que decorava a galeria da *villa* Stati, cujo provável comitente foi Cristoforo Stati. No início dos anos de 1520, Stati encomenda a Giulio Romano um palácio perto de Sant'Eustachio, de forma que se supõe que essa galeria também remonte a esse período. Ferino-Pagden nos conta que Stati não podia gastar muito e que tinha encomendado a abóbada ao Peruzzi e as lunetas a Rafael, e os afrescos foram executados por alunos de Peruzzi e de Rafael. Bellori [1664], descreve assim: "*una Loggetta terrena con vari scherzi di Venere e figure, ornamenti a fresco di Raffaello da Urbino*".

Segundo Ferino-Pagden [1989], a atribuição desse fragmento a Giulio é convincente, pois este apresenta certas características do estilo de Giulio, tais como o contorno pronunciado e reforçado do perfil e das mãos e o forte relevo feito à base de contrastes de luz e sombra. Além disso, o estilo é mais gráfico e próximo de Rafael, o que sugeriria uma datação entre 1516-1518.

Bibliografia: BELLORI, 1664; LIPHART, 1908, p. 615-627; LAVAGNINO, 1925, p. 181-187; HARTT, 1958, I, p. 31; II, fig. 49; FROMMEL, 1967-1968, p. 98-99; FROMMEL, 1973, p. 322; BACOU /BÉGUIN, 1983, n. 33; GERE /TURNER, 1983, n. 189; MITSCH, 1983, n. 66; FORCELLINO, 1984, p. 119-125; FORCELLINO, 1986, p. 181-192; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 249-250.

Vênus ferida por um espinho

Essa é considerada uma das cenas desaparecidas da *stufetta*, localizada sobre a parede setentrional, ao lado de Vênus e Adônis, e conhecida apenas pela reprodução gravada. Depois da morte de Adônis, Vênus vagueia por um bosque onde acaba ferida por um espinho. Seu sangue, que cai sobre uma rosa branca, acaba por tingi-la de vermelho. A passagem não é narrada por Ovídio, mas por Teócrito – *Idilli*, que Agostino Chigi mandou publicar em língua original no mesmo ano de 1516 – e por Francesco Colonna em seu texto, publicado por Manuzio em 1499, *Hypnerotomachia Polifili* [Massari, 19993, p. 39]. Francesca Vinti [1995] relaciona a impostação dessa *Venus spinaria* com um dos estuques do palácio Te.

Bibliografia:

BECATTI, 1968, p. 542; DACOS, 1977, p. 28; RICHARD, in *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 369; MASSARI, 1993, p. VINTI, 1995, p. 114-115.

Desenho:

No Nationalmuseum, em Estocolmo, há o desenho de uma *Vênus* [inv. 749], a sanguínea, que Gere considera de autoria de Giulio Romano e Oberhuber de Rafael.

Bibliografia: OBERHUBER, 1972, IX, p. 144, n. 543.

Gravura:

Vênus ferida por um espinho. [106] Gravura a buril; 25,9 x 17,2cm. Viena, Albertina, It. I. 21, p. 33.

Bibliografia: BARTSCH, XIV, 1813, p. 241, n. 321; LE BLANC, II, 1856, p. 111, n. 18; TAURISCUS, 1819, p. 235, n. 18a; MALASPINA, 1824, II, p. 83; ZANETTI, 1837, p. 334, n. 579; DELABORDE, 1887, p. 166, n. 121; PASSAVANT, VI, 1864, p. 69, n. 30; PASSAVANT, 1889, II, p. 265, n. 210; BIANCHI, 1968, p. 685, n. 219; BECATTI, 1968, p. 546; OBERHUBER, 1972, p. 144; FERRARA-GAETA BERTELÀ, 1975, n. 216; DUNAND-LEMARCHAND, 1977, p. 308; RICHARD, in *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 369, n. 57; MASON, in *Raphaël et la seconde main*, 1984, p. 62, n. 75; HARPRATH, 1984, p. 206, n. 79; MASSARI, 1985, p. 62, IV; MASSARI, 1989, p. 66, n. 19; FERINO-PAGDEN /OBERHUBER, 1989, II. 10; MASSARI, 1993, p. 38-39, n. 34.

Pan e Siringe (?) [107]

Afresco da parede ocidental. Passavant [1860, II, p. 228] acredita que a imagem possa referir-se à história de Júpiter e Antíope, quando Júpiter aproxima-se da ninfa Antíope tomando a forma de um sátiro, conforme a descrição de Ovídio [*Metamorfoses*, VIII, III]. Contudo, Antíope é vista comumente adormecida quando da aproximação do deus. Hartt [1958, I, p. 31] corrige Passavant, dizendo tratar-se, mais provavelmente de *Pan e Siringe*. Já no mito de Pan e Siringe, a ninfa, que rejeita Pan, é perseguida por ele insistentemente, sendo, no desfecho, transformads por suas irmãs Náiades no junco com o qual Pan fará a flauta que é um de seus atributos. Aqui, a postura sorrateira do sátiro e a ninfa que é surpreendida à margem de um rio apontam realmente para esse segundo mito, igualmente narrado por Ovídio [*Metamorfoses*, I, 692-704].

Massari [1993, p. 36] menciona que a composição pode ter sido inspirada no grupo marmóreo antigo de *Pan e Dafnis* [108], muito conhecido dos artistas do Renascimento através de diversas cópias. Podemos notar, ainda, a possibilidade de relação da figura de Siringe com a Betsabá das *Logge*.

Passavant [op. cit.], Dollmayr [1890, p. 272], Hartt [op. cit.] e Dussler [1971] acreditam que esse afresco seja obra de Giulio Romano, e talvez Giulio possa ter-se recordado dessa composição ao realizar, alguns anos mais tarde, um dos quadros da abóbada da sala de Psiquê, no palácio Te, em Mântua, representando Pan aproximando-se de Psiquê adormecida à beira de um rio.

Desenho:

Pan e Siringe [109]

Desenho a sanguínea sobre desenho a carvão preto; 18,6 x 18,2cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 4035.

Esse desenho difere pouco do afresco, representando o grupo principal com variações ligeiras e uma sugestão mais sintética da paisagem. Também o formato acompanha a limitação ao estudo do grupo, aparecendo aqui quase quadrado; no afresco, mais vertical. Oberhuber e Gnann exibem esse desenho com atribuição a Rafael [1999], mas fazem a atribuição, segundo Monbeig-Goguel [1999], em bases subjetivas, vagas e incertas, brindando-o com o termo *squisitamente antichizzante*. Paul Joannides [2000] acredita ser o desenho de mão de Giulio Romano, e também faz crítica a Oberhuber /Gnann, lembrando a antiga atribuição da mesma obra a Giulio feita por Oberhuber.

Bibliografia: PASSAVANT, 1860, II, p. 228; DOLLMAYR, 1890, p. 272; HARTT, 1958, I, p. 31; DUSSLER, 1971, p. 92-93; KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 533; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 95 (Giulio Romano); MASSARI, 1993, p. 36-37, fig. 26; GNANN /OBERHUBER [1999, cta. 47]; MONBEIG-GOGUEL, 1999, p.496 e 498, fig. 55 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 10 (Giulio Romano).

Gravura:
Pan e Siringe [110]
Marco Dente da Ravenna (Ravena, c.1493 – Roma, 1527). Gravura a buril. c.1516. Fondo Nazionale, 545 (34261); 26,4 x 17,0cm.
Trata-se da mesma gravura atribuída anteriormente a Marcantonio Raimondi por Bartsch, Zanetti, Passavant e Delaborde; hoje vem aceita como sendo de Marco Dente por autores como Davidson, Becatti, Shoemaker e Massari [Massari, 1993]. Como no caso de *Vênus e Adônis*, na passagem para a gravura o grupo de figuras ganha nova ambientação paisagística, que pode ser considerada invenção do gravador. Na gravura, a composição, antes quadrada, adquire um direcionamento francamente vertical, acentuado pela disposição de vários troncos de árvore delgados ao fundo. Em relação ao desenho, há inversão da direção das figuras. Bibliografia: HEINECKEN, I, 1778, p. 352; BARTSCH, XIV, 1813, p. 245, n. 324; ZANETTI, 1837, p. 260, n. 380; RULAND, 1876, p. 277, IV, n. 1; DELABORDE, 1887, p. 168, n. 123; PASSAVANT, II, 1889, p. 264, n. 209; DAVIDSON, 1954, p. 220; BIANCHI, 1968, p. 685, n. 219; BECATTI, 1968, p. 546; FERRARA-GAETA BERTELÀ, 1975, n. 413; DUNAND-LEMARCHAND, 1977, p. 312; SHOEMAKER, 1981, p. 188, n. 64; HARPRATH, 1984, p. 206, n. 77; MASSARI, 1985, p. 62, IV; MASSARI, 1989, p. 63, n. 18; FERINO-PAGDEN /OBERHUBER, 1989, II, 69; MASSARI, 1993, p. 36-38, n. 32.

Vênus e Cupido / Vênus mostra seu seio ferido a Cupido [111]
É um afresco da parede meridional da *stufetta*. A pintura, de atribuição tradicional a Giulio Romano, representa mais uma passagem extraída de Ovídio. Aqui, Vênus, levando a mão ao seio esquerdo, queixa-se a Cupido da ferida que este lhe causara ali, sem querer (*Metamorfoses*, X, 520-527). Como as outras composições da salinha, esta mostra o grupo de duas figuras centralizado e inserido em cenário de paisagem. Dollmayr [1890, p. 272] atribui o afresco a Giulio Romano.
Desenhos:
[1] *Vênus e Amor* [112]
Sanguínea sobre preparação a estilete; 21 x 17,2cm. Londres, Windsor Castle, Royal Library, n. 12757. O desenho trata apenas do grupo dos dois personagens, em boa articulação das figuras e, novamente, isolado no espaço. Ferino-Pagden acredita ser convincente a atribuição desse desenho a Giulio Romano, sobretudo ao se confrontar com outros desenhos de atribuição segura ao artista e em mesma técnica. Nesta folha, para a autora, estariam o mesmo sombreado seco e decorativo e a difusão das figuras no plano. De Giulio notam-se ainda a interpretação do sombreado em hachuras paralelas e o reforço das linhas de contorno. De Rafael pode ser a invenção da composição e a fatura de alguns esboços. [2] Uma variante desse desenho encontra-se em Viena, Albertina (inv. 215). [3] e um desenho para a cabeça de Vênus é conservado pelo British Museum (inv. 1859-9-15-632).
Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 48; POPHAM /WILDE, 1949, n. 810; BACOU /BÉGUIN, 1983, n. 33; GERE /TURNER, 1983, n. 189; KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 534; MITSCH, 1983, n. 66; DACOS, 1986, p. 225; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 249-250; MASSARI, 1993, p. 11-13 (Giulio Romano).
Gravura:
Vênus ferida por Cupido
Agostino Veneziano (Veneza, 1490 – Roma, c.1538). Gravura a buril; 17,6 x 13,3cm. Fondo Nazionale, 355 (34071). Massari identifica o caráter veneziano da paisagem de fundo acrescentada pelo autor da gravura, ausente dos desenhos que se conhecem e diversa daquela que se mostra no afresco. Outras diferenças ainda podem ser notadas em relação aos desenhos: a ausência das asas de Cupido e o acréscimo da aljava. Não há inversão lateral das figuras.
Bibliografia: HEINECKEN, I, 1778, p. 621; BARTSCH, XIV, 1813, p. 218, n. 286; MALASPINA, 1824, II, p. 76; ZANETTI, 1837, p. 290, n. 457; PASSAVANT, VI, 1864, p. 56, n. 48; PASSAVANT, II, 1889, p. 264; BIANCHI, 1968, p. 671; OBERHUBER, 1972, p. 145; SOPHER, 1978, p. 19; D'AMICO, 1980, n. 50; SHOEMAKER, 1981, p. 194, n. 67; MASON, *in Raphaël et la seconde main*, 1984, p. 56, n. 65;

HARPRATH, 1984, p. 206, n. 78; MASSARI, 1985, p. 61, III, I.; MASSARI, 1989, p. 45, n. 12; MASSARI, 1993, p. 11-13, n. 6.

Vênus e Cupido no mar [113]

Afresco da parede Sul, juntamente com Vênus ferida por Cupido. Esse afresco representa aVênus e Cupido no mar, acompanhados por golfinhos monstruosos. Cupido monta sobre um deles, ameaçando-o com uma de suas flechas; Vênus volta-se para olhá-lo, apoiada sobre um golfinho-monstro com cabeça de leão – provavelmente uma alusão ao emblema de Leão X. A figura de Cupido, montado sobre o animal, aproxima-se muito daquelas dos *amorini* que brincam com animais diversos, na mesma *stufetta*, lugar do *otium*. H. Malme [1984], contudo, faz uma interpretação em chave neoplatônica do tema: para esse autor, o mar seria o universo em movimento eterno e o monstro com face de leão seria o papa, visto aqui como um intermediário terreno da beleza divina, ao carregar uma Vênus *Coelestis*.

Bibliografia: DOLLMAYR,1890, p. 272; MALME, 1984, p. 34-50; JOANNIDES, 2000, p. 10.

Gravura:

Vênus e Cupido sobre animais marinhos [114]

Marco Dente da Ravenna. Gravura a buril, c.1516. A gravura altera a cena afrescada introduzindo as nuvens no céu e ventos que sopram, a empurrar Cupido em sua brincadeira. As ondas do mar são interpretadas como na gravura do nascimento de Vênus. A paisagem é igualmente modificada, criando-se uma baía e mostrando apenas edifícios no horizonte. Bibliografia: BARTSCH, XIV, 323, cat. 31; MALME, 1984, p. 34-50; MASSARI, 1985, p. 61, II.1; ZUCCARI, 1986, p. 30.

O nascimento de Vênus [115]

Afresco realizado na parede oriental da *stufetta*, representa Vênus saindo da espuma do mar, um dos pés apoiado sobre a concha que a levará até a ilha de Citera. É uma *Vênus Anadyomene*, nascida do sangue de seu pai, Saturno, caído na água após sua castração. A composição é a mais simples do conjunto, limitada à figura de Vênus e ao fundo quase uniforme feito de mar e céu em tons próximos e claros, destacando o corpo da deusa. O afresco é tido comumente como obra de Giulio Romano ou de Giovanfrancesco Penni a partir de um original de Rafael hoje perdido e espelhado num desenho do British Museum. Dollmayr [1890, p. 272] atribui a Giulio.

Bibliografia: DOLLMAYR,1890, p. 272; PASSAVANT, 1889, II, p. 268; MALME, 1984, p. 39, fig. 37; ZUCCARI, 1986, p. 33; FROMMEL, 1989, p. 134; MASSARI, 1993, p. 34-35.

Desenhos:

[1] *Vênus* [116]

Desenho conservado em Londres, no British Museum (inv. 1932-2-1-1). Esse desenho a sanguinea é considerado, por Pouncey e Gere, como obra de Giulio Romano [1962]. Oberhuber [1972], contudo, o tem como réplica do original perdido de Rafael. A composição é focada na figura de Vênus, que apresenta a mesma impostação que tem no afresco da *stufetta*, mas invertida. Uma evocação dessa composição pode ser reencontrada na *Camera dei venti*, no palácio Te, na representação do mês de *Abril*, embora, como observa A. Belluzzi [1998, I, p. 397], não se trate uma retomada literal. Bibliografia: GERE /POUNCEY, 1962, n. 282; OBERHUBER, 1972, IX, p. 144, n. 453, fig. 53; GERE /TURNER, 1983, p. 234-235, n. 188; MASSARI, 1993, p. 35, fig. 25.

[2] *Vênus*

Desenho em Munique, Staatliche Graphische Sammlung. Como o desenho do British Museum, representa apenas a figura de Vênus e igualmente traz atribuição a Giulio Romano. Bibliografia: HARPRATH, 1977, n. 77; MASSARI, 1993, p. 35, fig. 25.

Gravura:

O nascimento de Vênus [117]

Marco Dente da Ravenna (Ravena, 1493 - Roma, c.1527). Gravura a buril; 26,4 x 17,2cm. Fondo Nazionale, 547 (34623). c.1516. A gravura traz diversos acréscimo em relação tanto ao afresco

quanto aos desenhos. A espuma do mar, da qual nascera a deusa, é interpretada em babados concêntricos; a água ganha ondas e brilho. Dois golfinhos ladeiam a deusa sobre a concha. No horizonte, vêem-se montanhas e uma cidade. No céu, entre nuvens, o episódio da castração de Urano por seu filho Saturno, que empunha uma foice: um acréscimo importante e não meramente suplementar, levando a crer que não tenha sido de ideação do gravador, mas baseado em um projeto muito provavelmente de Giulio Romano. Giulio, que após a morte de Rafael, copia os episódios da *stufetta* para os afrescos que realiza na villa Palatina (Villa Mattei ou Mills) parece ter incluído entre esses o da castração de Urano, de acordo com a descrição feita por Passavant [1889]. O afresco da Palatina, destacado, hoje encontra-se na biblioteca Hertziana e é atribuído à escola de Giulio Romano [Massari, 1993, p. 35]. Considera-se que esse episódio tenha sido previsto para o conjunto da *stufetta*, representado em algum desenho preparatório, mas depois descartado, por conveniência.

Bibliografia: HEINECKEN, I, 1778, p. 651; BARTSCH, XIV, 1813, p. 243, n. 323; LE BLANC, II, 1856, p. 111, n. 17; PASSAVANT, VI, 1864, p. 69, n. 31; PASSAVANT, 1889, II, p. 263, n. 206; BIANCHI, 1968, p. 685, n. 219; FERRARA-GAETA BERTELÀ, 1975, n. 218; DUNAND-LEMARCHAND, 1977, p. 314; SHOEMAKER, 1981, p. 184, n. 62; RICHARD, in *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 366-368; MASON, in *Raphaël et la seconde main*, 1984, p. 62, n. 76; HARPRATH, 1984, p. 205, n. 74; MASSARI, 1985, p. 61, I. 1; MASSARI, 1989, p. 69, n. 20; FERINO-PAGDEN /OBERHUBER, 1989, II, 11; MASSARI, 1993, p. 33-35, n. 31.

O nascimento de Erictônio

Afresco da parede oriental, representa um tema muito raro no Renascimento, vinculado à história lendária de Atenas. Trata-se do nascimento de Erictônio, filho de Vulcano, gerado pelo sêmen desse deus caído à terra na perseguição à Minerva, que o rejeita. Ovídio conta do encontro do menino (tido, às vezes, como meio humano, meio serpente) nas *Metamorfoses* [II, 552-563]. O tema vincula-se ao do afresco do nascimento de Vênus, na mesma parede, cuja cena da castração representada na gravura fora omitida, e da fecundação pelos elementos do fogo na terra e do ar na água.

Loggetta do cardeal Bibienna [118-119]

Como a *stufetta*, a chamada *loggetta* foi desenhada por Rafael e decorada por seus alunos provavelmente no mesmo ano de 1516 e com o mesmo estilo delicado de grotescas à maneira romana. A decoração foi realizada em afresco sobre as paredes, que medem 157,4 x 312cm de base. A *loggetta* localiza-se também no terceiro pavimento do Palácio Vaticano e tem vista para o cortile del Maresciallo. Até 1906, o cômodo era utilizado para a habitação de prelados e, mais tarde, transformou-se em ante-câmara da Secretaria de Estado do Vaticano.

Os afrescos que compõem a decoração da *loggetta* foram restaurados em 1943, e, em 1946, o trabalho de Redig de Campos a propósito da restauração trouxe uma reavaliação do valor artístico do ambiente, colocando em pauta sua discussão. Redig de Campos analisa a decoração em termos iconográficos e técnicos, avaliando e buscando identificar o trabalho individual dos alunos de Rafael.

Na pintura da *loggetta* trabalharam, além de Giovanni da Udine, Giovanfrancesco Penni, Giulio Romano e talvez Perino del Vaga. Esses alunos de Rafael procuraram, como na *stufetta*, reconstituir estilo e, em parte a técnica das antigas pinturas murais romanas. Os modelos foram novamente extraídos da *Domus Aurea* – principalmente do criptopórtico – e também das termas de Tito. O grupo, sob a condução de Rafael, consegue um claro efeito de unidade formal.

Giovanni da Udine trabalhou intensamente o motivo das "grotescas", que predominam no ambiente. O bizarro repertório de motivos, distribuído de forma elegante e calibrada, é bastante amplo: são arquiteturas frágeis, feitas de colunas delgadas, animais fantásticos e monstros ligados por arabescos, correntes e guirlandas finas; flores, *putti*, objetos, e aos pequenos requadros de fundo

escuro (negros nessa *loggetta*) e pinturas com pequenas cenas mitológicas – aqui, relativas a Apolo e Marsias. Em falsos nichos estão pintadas estátuas qu representam Estações. No meio das grotescas vêm duas pequenas cenas retangulares atribuídas a Giulio. Uma delas, *A disputa entre Apolo e Marsias*, está muito danificada; a outra, *Olimpus ajoelhado diante de Apolo para que interceda por Marsias* /fig. 120/, está bem conservada e, segundo Hartt [1958], é certamente de Giulio Romano, assim como seriam ainda outras figuras menores. Hartt considera seu estilo muito próximo ao da sala das Metamorfoses no palácio Te, com figuras delicadas que se movem contra um fundo iluminado. O efeito de conjunto é muito alegre e luminoso, por causa do predomínio absoluto do campo branco sobre as cenas e decorações, numa fidelíssima retomada das grotescas antigas [Ferino-Pagden /Zancan, 1989].

Como a *stufetta*, a *loggetta* fez muito sucesso e serviu de modelo a várias outras decorações romanas posteriores. O emprego de um vocabulário ornamental baseado em elementos naturais, como guirlandas, ramos e animais, tornaram-se privilegiados em decorações de ambientes que, como a *loggetta*, cumprem um papel intermediário entre o exterior e o interior. Para Dacos [1968, p. 4], contudo, "a *loggetta* não mostra mais uma unidade profunda, deixando pressentir o sistema decorativo que dominará todo o século XVI".

Bibliografia:
STEINMANN, 1905-1906, p. 241; REDIG DE CAMPOS, 1946, p. 31, fig. 2-29; CAMESASCA, 1956, II, fig. 154-156; HARTT, 1958, p. 32; DUSSLER, 1966, p. 102; DACOS, 1968, p. 4-5; DUSSLER, 1971, p. 92; OBERHUBER, 1982, p. 145-146, 150; GALLAVOTTI-CAVALLERO, 1984, p. 48-52; ZUCCARI, 1986, p. 34-37; FERINO-PAGDEN /ZANCAN, 1989, p. 124.

16

As galerias (*Logge*) papais

Na Vida de Rafael, Vasari [Milanesi, IV, p. 362] escreve: "*...diede ancora disegno alle scale papali ed alle Logge cominciate bene da Bramante architettore, ma rimase imperfette per la morte di quello, e seguite poi col nuovo disegno ed architettura di Raffaello, che ne fece un modello di legname, com maggiore ordine ed ornamento che non aveva fatto Bramante*".

Olhando da Praça de São Pedro, no Vaticano, as galerias às quais se referem Vasari – que chamaremos pela palavra italiana '*Logge*' – formam hoje um bloco de três pavimentos fechados por vidraças (colocadas no século XIX) contornando o *cortile* (pátio) *de San Damaso* [121, 123]. As chamadas "*Logge di Raffaello*", propriamente, são aquelas que compõem o segundo pavimento desse bloco.

A imagem que se tem atualmente do conjunto das galerias é muito diversa daquela apresentada no início do séc. XVI, testemunhada por um conhecido desenho do pintor holandês Maerten van Heemskerck (1498-1574) [122]. No desenho, vêem-se os três pavimentos de galerias superpostas construídos nas três ordens arquitetônicas. A ausência das vidraças tornava mais leve e arejada a construção, movimentando e modulando em luz a fachada. Os três andares de galerias e pórticos, concebidos como um bloco único, são erguidos sob os pontificados de Julio II (pont. 1503-1513) e de Leão X com a finalidade de encobrir a velha fachada do edifício de Nicolau III (pont.1277-1280). O aspecto do Vaticano começa a mudar partir do projeto de Julio II para unificar o que seus predecessores construíram sem preocupação de unidade. Segundo o próprio Vasari, na *Vida* de Giuliano da Majano [Milanesi, II, p. 471], Paulo II (pont. 1464-1471) deu início à edificação de uma galeria no pátio de San Damaso a prtir de 1465, com ornamentação em dourado e três ordens de colunas em travertino. Mas cabe ao arquiteto Bramante (c.1444-1514) a responsabilidade de esconder o velho palácio atrás de uma fachada monumental, necessitando demolir parcialmente a velha fachada para iniciar a construção das *Logge*. A provável data de início dos trabalhos é 1509, mas Bramante morre em 1514, tendo concluído apenas a construção do primeiro pavimento, de ordem dórica. À sua morte, Rafael assume a direção das obras, alterando o projeto inicial – a falta de documentos não permite precisar como –, mas agradando sumamente ao

novo pontífice, Leão X. Com Rafael, as *Logge* ganham mais um pavimento, o segundo, de ordem jônica. Por fim, o terceiro pavimento, de ordem coríntia, que não estava de todo pronto à morte de Rafael, é terminado por Antonio da Sangallo, o jovem. Os trabalhos decorativos de todo o conjunto das *Logge*, contudo, apenas serão concluídos sob o pontificado de Pio IV (1559-1565).

O pórtico tríplice, ao formar uma fachada monumental à antiga, com o uso das ordens, é uma das obras mais classicistas de Bramante. A inspiração para o uso sucessivo das três ordens, assim como para o princípio das pilastras que se superpõem sempre a uma mais larga, vêm da arquitetura romana antiga através de monumentos como o *Coliseu* [124] e o *Septizonium* [125]. No segundo plano, a arquitetura interna é muito diversa daquela projetada por Bramante, e é inspirada no *Tabularium* [Dacos, 1977] [126-127]. No lugar de pequena cúpulas na formação da cobertura, tem-se uma abóbada seccionada, tipo raro no Renascimento, empregado também por Peruzzi na galeria de Psiquê, na Farnesina. No *Tabularium* e nas *Logge* do Vaticano, as abóbadas prolongam-se sobre três dos lados através de largos arcos que oferecem, junto com alguns penachos eventualmente formados, campos suplementares à ornamentação.

No *Tabularium*, edifício que abrigava o arquivo de estado, as divisões tinham a função de compartimentar os espaços para se guardar com maior eficácia de ordenação e classificação os documentos. Nas *Logge*, as subdivisões, que são em número de treze, formam áreas de unidades espaciais independentes que também foram concebidas com uma finalidade específica. Essa função, que coincide com a função primeira das *Logge*, era a de abrigar – de forma ordenada e agrupada – a coleção de esculturas antigas do papa Leão X, que em 1515 tinha encarregado Rafael do levantamento do relevo arqueológico da cidade antiga e da proteção das inscrições e dos mármores antigos da destruição através de sua aquisição justamente para São Pedro.

A decoração das *Logge* fica a cargo da escola de Rafael, que trabalha a partir de seus projetos. O conjunto das pinturas a fresco, das grotescas e dos frisos realizados nesse pavimento são conhecidos como "A bíblia de Rafael", criador do esquema geral que exibe uma cena bíblica em cada um dos panos oferecidos pelas treze arcadas. Em seu conjunto, as *Logge* [128-129] sofrem alterações graduais não apenas de descoramento dos pigmentos empregados, mas também alterações na arquitetura tal qual fora planejada por Rafael, que incluía, por exemplo, nichos com esculturas [cf. Davidson, 1985, p. 32-34] e um tratamento mais pictórico das superfícies. A instalação das vidraças acontece apenas em 1813, o que deixa o conjunto exposto, por três séculos, a variações extremas de temperatura e umidade. As restaurações efetuadas na década de 1985 concluem que, ao contrário do que mencionam algumas fontes, como Gruyer [1859], a decoração já fora objeto de intervenção e repintura em algumas porções.

Documentos:

/doc. a/ 19 de julho de 1517: carta de Leonardo Sellaio a Michelangelo. Nesta carta, diz-se que as *Logge* ainda estavam sendo construídas. Portanto, o trabalho de decoração não poderia ter sido começado. Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 52; HARTT, 1958, I, p. 30, 310, doc. 5;

/doc. b/ Golzio menciona o pagamento, em 1518, feito a Lucca della Robbia pela cerâmica do piso. Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 68-69; DAVIDSON, 1985, p. 30.

/doc. c/ 11 de junho de 1519. ASRoma, Camerale I, spese minute di palazzo, reg. 1490, c. 20r.: ordem de pagamento de 25 ducados aos assistentes de Rafael que trabalharam na pintura das *Logge*, permitindo a suposição do término dos trabalhos de decoração. "*... A li garzoni hanno dipinta la loggia, ducati venticinque, ducati 25*". Bibliografia: DE ZAHN, 1867, p. 188; ROSSI, 1877, p. 280; MÜNTZ, 1897, p. 280; GOLZIO, 1936, p. 99-100; HARTT, 1958, I, p. 30, 311, doc. 20; DAVIDSON, 1985, p. 30; FERRARI, 1992, p. 4.

/doc. d/ 16 de junho de 1519: carta de Baldassare Castiglione a Isabella d'Este. Nessa carta, Castiglione diz que os trabalhos das *Logge* estavam já acabados, ornamentados com pinturas e estuques em estilo antigo, e era talvez a mais bela coisa produzida pela arte moderna. Diz: "*...et hor si è fornita uma loggia dipinta: e lavorata de stucchi alla anticha: opra di raphaello: bella al possibile: e forsi più che cosa che si vegga hoggi dì de moderni.*" A pintura, portanto, estava

completa em junho de 1519. Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 99; HARTT, 1958, p. 311. doc. 21; DAVIDSON, 1985, p. 30.
Bibliografia: VASARI, [1568] /MILANESI, [1878-1885], IV, p. 362; TAJA, 1750, p. 171; QUATREMÈRE DE QUINCY, 1824, p. 440; AGRICOLA, 1842, p. 4; D'ARCO, [1838] 1842, p. 6; GRUYER, 1859, p. 203; LETAROUILLY, 1882, I; GEYMÜLLER, 1884, p. 50; MÜNTZ, 1888, p. 348; LANCKORONSKA, 1935, p. 111; GOLZIO, 1936, p. 56, 99, 104; VON PASTOR, 1950, VII, p. 585, 623; ACKERMAN, 1954, p. 11, 42-43, 54, 102-103, 201-202; HARTT, 1958, p. 30; DALEY, 1962; REDIG DE CAMPOS, 1967, p. 100-102, 108-109; DACOS, 1968, p. 4-12; FREEDBERG, 1971, p. 44; SHEARMAN, 1971; RAY, 1974; REDIG DE CAMPOS, 1974; DACOS, 1977, p. 19-22, 91, 114-115; DAVIDSON, 1979, p. 386-404; OBERHUBER, 1982, p. 144-146; DAVIDSON, 1983, p. 587-602; DAVIDSON, 1985, p. 27-30; ZUCCARI, 1986, p. 8-19; BARTOLINI< 1987, p. 46-47; FERINO-PAGDEN /ZANCAN, 1989, p. 142;
BRUSCHI, p. 931-937; OBERHUBER, p. 147-154; HUELSEN /EGGER, II, p. 68-73; HOFMANN, IV, 41; BONELLI, p. 27-28; DELBRÜCK, I, p. 23-46; WANSCHER, p. 84;

17

Leão Décimo (Giovanni de' Medici)

Giovanni de' Medici (Florença, 11/12/1475 – Roma, 1521) é o segundo filho de Lorenzo, o Magnífico, com Clarice Orsini, e irmão de Piero, que herda a posição política do pai em Florença. Giovanni é destinado desde à infância ao clero, sendo, por meio de manobras de seu pai, enviado a ordens religiosas menores desde os oito anos de idade. É feito cardeal aos treze anos de idade, em 1489, por Inocêncio VIII. Arrastado pelos acontecimentos que envolveram a *signoria* mediciana na seqüência do levante popular de 1494 provocado pelo acordo entre Piero de' Medici e Carlos VIII, rei da França, acaba acompanhando o irmão ao exílio. Refugia-se em Città di Castello e Urbino; viaja pelos Países Baixos, pela Alemanha e França. Amplia sua cultura e sua experiência política. Em 1500, está em Roma, sempre rodeado de literatos e políticos. Em 1° de novembro de 1511, Julio II o nomeia legado da Romagna, e Giovanni é aprisionado pelos franceses em Ravena em 11 de abril do ano seguinte. É levado a Milão, onde consegue elevar seu prestígio e o da Igreja, assumindo um papel de pacificador. Antes de ser conduzido à França, consegue escapar, e aproveita-se da vitória da Liga Santa para obter a restituição do Estado florentino aos Medicis. À morte de Julio II, é eleito papa, em 11 de março de 1513, com o nome de Leão X, representando uma tendência conciliadora após o período turbulento do pontificado de Julio.

Em seu pontificado, cerca-se de intelectuais, artistas e músicos, os quais protege e emprega, e interessa-se pela continuidade dos projetos artísticos iniciados pelo seu predecessor, dispendendo altíssimas somas. Bembo e Sadoleto são seus secretários; Bibbiena, seu tesoureiro. Seu pontificado adquire a fama da administração inadequada, do fausto e do esplendor de sua corte. Empreende uam dispendiosa guerra contra Francesco Maria della Rovere, de Urbino, o "infiel vassalo da Igreja", desejando fazer do Estado de Urbino um domínio para seu sobrinho Lorenzo. A guerra onera ainda mais o estado pontifício, as finanças da Igreja já estavam enfraquecidas pela má administração. É assim que favorece o aumento da venda de indulgências e dos ofícios eclesiásticos, fatos que estão na origem da revolta luterana que se depois se ampliará e espalhará pela Europa. Em 1517, a suspeita de uma conjura contra a pessoa de Leão X faz com que sea acusado e punido o cardeal Alfonso Petrucci, além de outros quatro cardeais. Em 1° de julho de 1517, cria mais trinta e um novos cardeais, entre os quais Luigi de' Rossi. Nos últimos anos de sua vida, estreita os vínculos com Francisco I, unindo seu sobrinho Lorenzo com Madeleine de la Tour d'Auvergne (1518). Pouco antes de morrer, permite a ocupaçao de Parma e Piacenza pelo imperador.

Um dos pontos que mais nos interessam na biografia desse papa Medici é o seu interesse voltado às realizações artísticas, interesse que envolveu exaustivamente Rafael e sua escola – que alcança o monopólio de todos os empreendimentos artísticos romanos – e que permitiu, ao menos em início, o desenvolvimento do ambicioso projeto do levantamento e reconstrução da Roma antiga, como se verá.

Bibliografia: GIOVIO, P., *Le vite di Leon decimo et Adriano VI...et del cardinal Pompeo Colonna*. Florença, 1551; VON PASTOR, 1923-1934, IV, 1, (1926), p. 56-57; BOFFITO, 1927, p. 391-397; RODOCANACHI,

1931; PICOTTI, 1950, p. 906; HALE [1981] 1988, p. 201-202; *Raffaello a Firenze*... 1984, p. 189-190; DAVIDSON, 1985, p. 7-26; THOENES, 1986; DI TEODORO, 1994.

18 Rafael nas *Logge*

Além do trecho em que estamos, a medida da participação de Rafael no conjunto das *Logge* é dada por Vasari em outras duas breves referências. A primeira delas encontra-se na própria *Vida* de Rafael [Milanesi, IV, p. 362]: "*diede ancora* [Rafael] *disegno alle scale papali ed alle Logge cominciate bene da Bramante (...) seguite poi col nuovo disegno ed architettura di Raffaello... Raffaello fece i disegni degli ornamenti di stucchi e delle storie che vi si dipinsero, e similmente de' partimenti...*" A segunda, na *Vida* de Perino del Vaga [Milanesi, V, p. 594]: "*... ed i festoni e le storie di sua mano* [Perino]; *le quali, oltre l'avanzar le altre, son dai disegni e schizzi che faceva lor Raffaello...*"

Ao longo dos séculos, a crítica não discordou das afirmações colocadas por Vasari nas passagens acima transcritas. O papel de Rafael no empreendimento das *Logge* parece ter sido, de fato, o da ideação e construção arquitetônica, como se viu, e o da criação do conjunto decorativo. Um grande testemunho dessa afirmação seria dado por um grupo consistente de esboços onde se pudesse identificar a sua mão. Mas, ao contrário, são poucos os desenhos originais de Rafael que chegaram até nossos dias. Grande parte dos desenhos para as *Logge* são *modelli* onde a crítica enxerga a mão de Penni trabalhando e esforçando-se para emular o estilo do mestre. Isso reforça a idéia de que Rafael tenha participado mais ativamente da ideação do conjunto, deixando a cargo de sua escola e de seus alunos mais competentes e talentosos a preparação de *modelli* e a pintura dos afrescos, deixando espaço para uma atuação mais ampla e até para a criação. Nicole Dacos, em seu grande estudo de 1977 [p. 114], diz que "Rafael limitou-se a sugerir a maior parte das composições com seus esboços, apenas em alguns casos forneceu *modelli*, mas não pegou no pincel."

Para Dacos [op cit.], Rafael deixa quase tudo a seus homens de confiança, principalmente a Giulio Romano, dirigindo o grupo muito de cima e muito provavelmente delegando até mesmo a tarefa de recrutar artistas menores para a participação no trabalho. Rafael todavia domina indiscutivelmente o conjunto: ele podia confiar completamente na *bottega* para a execução, limitando-se a conceber e talvez orquestrar o conjunto, sem temor que seu pensamento fosse deformado. Importante era que se respeitasse o seu estilo, não a execução em si. Apesar das alternâncias de mãos e, conseqüentemente, de tom, seja no lirismo das séries de Perino ou dos grupos heróicos de Giulio, como nota Hartt [1958, p. 30], há uma consistência única no todo, que indica que Rafael ditou a ordem do conjunto, "criando uma nota composicional fugidia para cada cena".

Bibliografia: GRUYER, 1859; LONGHI, *Ancora Sul Machuca*, p. 33; GOLZIO, 1936, p. 68-69, 98-100; REDIG DE CAMPOS, 1952; HARTT, 1958, I, p. 28-31; DUSSLER, 1971, p. 88-92; DACOS, 1977, p. 91-119; DAVIDSON, 1985, p. 27-31; ZUCCARI, 1986, p. 8-19.

19 "Condurre"

"*condurre*" em referência a obras de arte equivale a 'fazer', 'executar', 'compor'. Veja-se *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, vol. III, 1878, p. 391, XXXIII. A palavra empregada por Vasari, do latim *conducere*, evoca ainda a condição de ir em companhia de outrem, guiado, e orientado por este, reforçando, de modo sutil, o vínculo mestre-discípulo.

20 Giulio Romano e o ateliê de Rafael no trabalho das *Logge*

A primeira informação referente ao papel de Giulio Romano e da escola de Rafael nos trabalhos das *Logge* vem novamente de Vasari, mas na *Vida* de Rafael [Milanesi, IV, p. 362-363]:

> "*diede ancora* [Rafael] *disegno alle scale papali ed alle Logge cominciate bene da Bramante* (...) *e quanto allo stucco, ed alle grottesche, fece capo di quella opera Giovanni da Udine, e sopra le*

figure Giulio Romano, ancora che poco vi lavorasse...(...) ...cosi Giovan Francesco, il Bologna, Pierino del Vaga, Pellegrino da Modona, Vincenzio da San Gimignano, e Polidoro da Caravaggio, con molti altri pittori che feciono storie e figure, ed altre cose che accadevano per tutto quel lavoro..."

Vasari não menciona a participação da Giulio Romano no empreendimento das *Logge* na edição de 1550, onde passa do preêmbulo aos trabalhos da *villa* Madama [1550 /1986, II, p. 829].

Inúmeras tentativas foram feitas, principalmente a partir do século XIX, como atesta a longa bibliografia sobre o assunto, de se tentar definir os artistas participantes da empreitada das *Logge* e também de delimitar e especificar a contribuição de cada um no conjunto. Contudo, a divergência de juízos leva a crer na impossibilidade de tal tarefa, especialmente ao se levar em conta a complexa organização do ateliê de Rafael, que não possui uma estrutura fixa, com atribuições definidas, permitindo a mobilidade de papéis a seus alunos, e ainda o fato de que estes procuram, deliberadamente ou não, a imitação do estilo de seu mestre.

Sobre a divisão dos trabalhos, muito pouco se pode afirmar com certeza: esse é o caso, também citado por Vasari, das obras ali realizadas em estuque e das grotescas, de autoria de Giovanni da Udine [Milanesi, VI, p. 554-555], responsável pela direção das partes ornamentais das *Logge*, como fizera anteriormente no apartamento do cardeal Bibbiena, renunciando à pintura das cenas bíblicas. Esses estuques à antiga são realizados por Giovanni da Udine, que visitara com Rafael as zonas arqueológicas romanas, onde aprendeu a fórmula e de onde tomou o vocabulário formal. Outro elemento de autoria certa é o pavimento de maiólica que completava a decoração, hoje perdido, então realizado pelos della Robbia, de Florença, conforme atesta uma ordem de pagamento.

Para a preparação dos desenhos, ao que parece, Rafael prefere Giovanfrancesco Penni, que seria aquele entre seus discípulos que melhor conseguia traduzir seu pensamento [Dacos, 1977]. Mas Penni também auxiliou na pintura, ocasionalmente colaborando com Giulio. Quanto aos afrescos, Rafael confia sua direção a Giulio Romano, que surge, ao menos num primeiro instante, como o responsável pelo ciclo, determinando o tom inicial das histórias. Para Nicole Dacos, Giulio teria trabalhado na pintura até as cenas relativas à vida de Moisés. Depois, teria interferido esporadicamente até mais ou menos a metade do ciclo. Suas cenas são caracterizadas pelo colorido sonoro e pela sua potência. Com o adiantamento das obras e a chegada de outros alunos, Giulio parece ter sido deslocado aos trabalhos da Farnesina e às obras de cavalete que ainda sobrecarregavam Rafael.

A Giulio teria cabido ainda, provavelmente, a tarefa de escolher e orientar os novos artistas que desejavam tomar parte no negócio. A equipe que trabalhava nas *Logge* era aberta, e era fácil engajar-se nela. Os artistas que ali chegavam eram pintores menores que viam no empreendimento a oportunidade de vincular-se ao nome do maior ateliê de Roma, dirigidos pelos alunos competentes e experientes, como é o caso de Giulio. O conhecimento que adquirem da obra de Rafael é indireto, diluído naquilo que os alunos mais antigos já tinham absorvido da obra do mestre. Tal abertiura do ateliê permite mesmo que alguns estrangeiros agreguem-se ao grupo, como é o caso de Machuca, e de Guillaume de Marcillat [Dacos, op. cit.].

Perino del Vaga e Polidoro da Caravaggio juntam-se ao grupo mais tarde, e parecem engajar-se nas pinturas efetivamente apenas a partir da metade do ciclo em diante. Segundo Dacos, a presença de Perino tornar-se-ia mais constante a partir do décimo ciclo, a ponto de mudar seu tom, em profunda transformação até na concepção das composições, cujas figuras, mais numerosas, tornam-se decorativas e as cores são esfumadas em uma gama mais suave. Nesse ponto, parece que Giulio tenha cedido a direção a Perino, que deve ter supervisionado os trabalhos até o fim e intervindo mesmo nas composições [op. cit.].

Giulio e Penni não parecem ter mais pego no pincel até o final, retirando-se para os quadros de cavalete. As mãos se sucedem sem uma organização sistemática, sendo assim impossível agrupar

os afrescos por etapa ou assegurando a cada artista uma parte bem definida. Em uma única partição pode-se ver duas, três, até quatro mãos diversas. As vezes duas mãos em um único afresco.

A seqüência das cenas trata de episódios heróicos do Antigo e do Novo Testamento, narrados em estilo épico, com um cromatismo que evoca o caráter popular dos livros de orações. Para Dacos [op.cit.], quis-se deliberadamente buscar um tom popular, daí a pouca importância da execução detalhista ou preciosa, mas rápida, para evocar uma *biblia pauperum*, embora o publico destinado fosse aquele da elite. Bernice Davidson nos diz que a Bíblia das *Logge* era um imenso manuscrito iluminado, concebido para um comitente ilustrado, um leitor ardente, um colecionador de livros e manuscritos [1985, p. 40].

Alguns autores tentaram isolar a personalidade de Giulio Romano na pintura do ciclo. Para Hartt [1958] – que é muitíssimo sucinto ao falar das obras de Giulio nas *Logge* –, Giulio seria o autor de cenas vigorosas, onde imperam a grandiosidade, o milagre, a ameaça, a catástrofe, contrastando com o aspecto idílico dado por Perino em sua pintura – ou com o lirismo de Penni. Sua cenas seriam dominadas por uma atmosfera de terror e mistério, típicas de seu estilo dramático, que por vezes pareceria prefigur o estilo de Giulio em Mântua. Hartt, portanto, faz suas atribuições com base no tom da imagens, e não tanto na análise estilística. Nicole Dacos [1977, p. 91-92], por sua vez, encontra o pincel de Giulio em oito ou nove cenas onde se mostrariam características estilísticas semelhantes: as "paisagens extraordinárias dardejadas por raios", paisagens que não têm nada de literário, e são bem romanas, com o Tibre, suas margens selvagens, suas velhas construções; o "amor ao detalhe dos objetos simples e cotidianos"; a "paixão que anima as figuras em sua força, em seus gestos espetaculares e em seus rostos contraídos."; a pintura decidida, rostos desenhados em traços grosseiros e rudes, voltas nervosas de barbas, cabelos e arbustos. A autroa, porém, modifica seu ponto de vista com o tempo, e a segunda edição de seu livro vai mostrar reatribuições em diferentes direções.

Penni tinha sobre Giulio a vantagem de ser mais velho, mas sua personalidade menos decidida não o permitiria elevar os episódios ao nível da epopéia, nem os mais líricos. Ferino-Pagden, [1996, p. 30 e 32] diz que Giulio se distingue, nas cenas bíblicas afrescadas nas *Logge*, por uma "pintura de grande frescor e por uma interpretação de fenômenos naturalísticos que anteciparíam as sugestivas paisagens ideais seiscentescas de Claude Lorrain..." Na obra das *Logge*, Giulio teve a oportunidade de trabalhar com um leque de possibilidades decorativas do qual se lembrará mais tarde, no palácio Te, ficando esse ciclo como uma lição a ser revista e revisitada até o fim, sobretudo no raciocínio sobre a impostação das decorações, na relação pintura-estuque e nas variações de escala (no jogo entre monumental e diminuto). Diz a autora: "*...la decorazione delle Logge divenne per Giulio un magazzino di forme, da cui egli attinse per tutta la vita e da cui prese le mosse per ulteriori evoluzioni.*" [Ferino-Pagden, 1989, p. 82].

Hartt [1958] arrisca colocar uma cronologia especifica para a participação de Giulio no ciclo. Segundo o autor, como Giulio estava trabalhando ao mesmo tempo as pinturas para Francisco I, sua participação nas *Logge* deve ter-se limitado a dois períodos: os últimos meses de 1517 e o período entre maio de 1518 e junho de 1519. Mas talvez esses períodos pudessem ser ainda mais curtos, pois Giulio estava trabalhando na Farnesina em 1518.

Bibliografia:
CELIO, 1638; SCANELLI, 1657; MOLA, 1663; FÉLIBIEN, [1666-1668] 1725; TITI, 1686; PINAROLI, [1700] 1725, II; DESEINE, [1704] 1713, IV; ROISECCO, 1745, I; TAJA, 1750; ROISECCO, 1750, I; ROSSINI, 1760; CHATTARD, 1766, II; LA LANDE, [1769] 1790, III; VOLKMANN, 1770; DELLA VALLE, 1791-1794; LANZI, [1792-1796] 1809; MEYER, [1800] 1886; SICKLER / REINHART, 1810, I; *Osservatore*, 1811, II; STENDHAL [1811-1815] 1922, I; PETIT-RADEL, 1815, II; FEA, 1820, I; QUATREMÈRE DE QUINCY [1824] 1829; PLATNER, 1832, II; MELCHIORRI, 1834; KUGLER, 1837; PISTOLESI, 1838; PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II; *Description*, 1841; NIBBY, 1841, II; DONOVAN, 1842-1844; VALENTINI, 1855; GRUYER, 1859; COLIGNY, 1860; MEULEMEESTER /CALAMATA, 1860; RIO, 1867; CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III; MASSI, 1887; DOLLMAYR, 1895; BERENSON, *List*, [1897] 1968; VENTURI, IX, 2, 1926; BALSAMO-CRIVELLI, 1952; CAMESASCA, II,

[1956] 1962; HARTT, 1958, I; FREEDBERG, 1961; VITZHUM, 1966; MARABOTTINI, 1968; DAVIDSON, 1970; GODDEN, 1970; DUSSLER, 1971; OBERHUBER, 1972; DACOS, 1977; DAVIDSON, 1985.; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 81-82, 94.

21 E entre outras...

Vasari cita apenas cinco das pinturas das *Logge* que seriam de autoria de Giulio. Nicole Dacos [1977, p. 91-92] discorda dessas cinco atribuições que Vasari faz dos afrescos das *Logge a Giulio Romano*, "*...che manifestamente sono di diverse mani.*" Na Vida de Pierino, Vasari [p. 524], lhe atribui as cenas da "travessia do Jordão", da "Batalha de Jericó", de "José parando o sol", da "Natividade", do "Batismo"e da "Ultima Ceia"; além de muitas pinturas em *grisaille*, agora desaparecidas, no embasamento. Para Hartt [1958, p. 28], sobre essa questão, "certamente Vasari não é de muita ajuda". No entanto, a questão vai muito além.

Diversos autores de todos os tempos atribuem outras pinturas a Giulio ou negam o que foi postulado por Vasari, quase sempre com base em dados estilísticos. De algumas obras, Giulio teria feito o desenho; noutras, a paisagem de fundo ou determinadas figuras, e assim por diante, como veremos agora. Além disso, há a possibilidade, em muitos dos afrescos, de colaboração entre mais de dois alunos, cada qual trabalhando um ponto da composição: figuras, paisagens, animais. Embora concordemos com Hartt sobre a importância de se reconhecer e isolar a personalidade de Giulio e dos outros artistas do círculo de Rafael no conjunto das 52 cenas das *Logge*, parece-nos quase impossível fazê-lo, uma vez que a análise da fortuna crítica das cenas independentes revela conjuntos de atribuições inconciliáveis, divergentes. Os argumentos dos historiadores são os mais variados, de modo que o reSultado das cuidadosas análises levadas a cabo em trabalhos como os de Nicole Dacos [1977] e Bernice Davidson [1985], apesar de se revelar infrutífero em relação à questão atributiva, servem-nos, porém, como elementos de reflexão sobre o estilo individual dos alunos, sobre o contraste entre eles e sobre o método (ou sua ausência) da divisão dos trabalhos dentro desse ateliê.

Passamos a citar, agora, nesta nota, as demais cenas das *Logge, não mencionadas por Vasari*, e suas eventuais atribuições a Giulio no correr dos anos. Limitar-nos-emos, portanto, em nosso texto, a breves informações, ao relato elencado dos pareceres através do tempo e sobretudo às referências concenentes à atuação de Giulio Romano.

Cada cena da abóbada é realizada em afresco e mede aproximadamente 140 x 200cm. São 13 divisões abóbada, cada qual comportando quatro afrescos, sendo o centro pintado com brasões /fig. 130/. O número romano situa a arcada e é seguido pela indicação do afresco dentro dela.

I.1. *Deus separando as trevas da luz* [131]

Gênesis, 1: 1, 3-4. Afresco executado em duas *giornate*. A figura do Deus-Pai remete a modelos de Michelangelo. Gruyer [1859] critica Taja, que atribuíra o afresco a Giulio Romano: "*Cependant Taja* [1750] *en fait honneur à Jules Romain, mais le pinceau n'a rien ici de la roideur de l'élève...*". Já Passavant [1839], embora se engane em relação à afirmação de que Vasari atribui as pinturas dessa arcada a Giulio, emite um julgamento diverso: "*L'execellence de cette peinture et le ton brun rouge des chairs confirment l'assertion de Vasari, qui veut que Jules Romain ait peint la première coupole.*" Hartt [1958] atribui essa pintura a Giulio, pelas "cenas vigorosas", que se distinguiriam claramente das de Penni ou de Perino, vendo na poderosa figura de Deus uma antecipação do Júpiter que fulmina os gigantes no palácio do Te [1958, p. 30]. Dacos [1977] atribui o desenho a Penni, mas a pintura a Giulio Romano, cujo estilo aparece mais claramente na fatura do drapeado, no rosto de traços rudese, de modo geral, no ondulado nervoso da cabeleira, barba e tecido.

Bibliografia e atribuições: TAJA, 1750, p. 141-145 (Rafael e Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Rafael); ROSSINI, 1760, p. 45 (Rafael); CHATTARD, 1766, II, p. 128-129 (Rafael); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 164-165 (Rafael); VOLKMANN, 1770, p. 107 (Rafael); DELLA VALLE, 1791-1794, V, p. 292-293 (Rafael?); LANZI,

[1792-1796] 1809, I, p. 299 (Rafael); MEYER, [1800] 1886, p. 236 (Rafael); SICKER /REINHART, 1810, I, p. 122-123 (Rafael); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Rafael); PETIT RADEL, 1815, II, p. 155; STENDHAL [1811-1815] 1922, I, p. 203 (Rafael); FEA, 1820, I, p. 144 (Rafael); QUATREMÈRE, [1824] 1829, p. 179 (Rafael); PLATNER, 1832, II, p. 308-309 (Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Rafael); KUGLER, 1837, p. 233 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 9-11 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 199 (Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 4 (Rafael); NIBBY, 1841, II, 2, p. 448-449 (Rafael); DONOVAN, 1842-1844, p. 43-45 (Rafael); VALENTINI, 1855, p. 6 (Rafael); GRUYER, 1859, p. 43-45 (Rafael); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Rafael); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Rafael?); RIO, 1867, p. 207-209 (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 270 (Giulio Romano); MASSI, 1887, p. 154-155 (Rafael); BALSAMO-CRIVELLI, 1952, p. 252 (Rafael); CAMESASCA, [1956] 1962, p. 60 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 29-30 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Penni); MARABOTTINI, 1968, p. 263 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p. 91-92, 151 (Giulio Romano), tav. IX*a*; DAVIDSON, 1985, p. 48-50.

Desenho:

Deus separa as trevas da luz. [132]

Desenho a carvão, pena, nanquim marrom, luzes em branco; quadriculado a carvão; 18,8 x 20,3cm. Londres: British Museum, inv. 1900-8-24-109.

Em sua maioria, a crítica atribui o desenho a Giovanfrancesco Penni, pelas características de estilo (mais suave) e técnica, aproximando-se de outros *modelli* preparados por esse artista. Para Dacos, o vigor que ainda mostraria só pode vir de uma lembrança imediata de um esboço de Rafael.

Bibliografia e atribuições: GRUYER, 1859, p. 45 (cópia); RULAND, 1876, p. 212, I, 6 (cópia); FISCHEL, 1898 (Rafael); POPHAM, 1939, p. 36 (Rafael?); PARKER, 1956, p. 564 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414, fig. 521 (Penni); POUNCEY /GERE, 1962, p. 53, n. 64, tav. 58 (Penni); OBERHUBER, 1962, p. 59, n. 141 (Penni); DUSSLER, [1966], 1971, p. 89 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 161, n. 455, tav. 55 (Penni); DACOS, 1977, p. 150 (Penni), tav. IX*b*.

I.2. *Deus separa a terra das águas* [133]

Gênesis, 1: 9-11. Com a separação da terra e das águas, as plantas também são criadas. Aqui também a figura de Deus voando remete ao Michelangelo da Sistina. Para Dacos, a cena é um dos raros momentos das *Logge* em que a execução do desenho e a do afresco deve-se ao mesmo autor, que para ela é Penni: a interpretação da paisagem, tanto no desenho quanto no afresco mostra as mesmas árvores esboçadas em massas redondas, elementares e iluminadas lateralmente por traços brancos. No entanto, a maioria dos autores atribui a execução desse afresco a Giulio Romano. Para Gruyer, "*bien que Taja attribue cette fresque à Raphael, elle porte davantage l'impreinte un peu lourde de la main de Jules Romain*".

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 141-145 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p. 128-129 (Giulio Romano); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 165 (Giulio Romano); VOLKMANN, 1770, p. 108 (Giulio Romano); SICKLER / REINHART, 1810, I, p. 122-123 (Rafael); *Osservatore*, 1811, II, p. 154-155 (Giulio Romano); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 144 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 308-309 (Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 233 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 9-11 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 199 (Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 4 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 448-449 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 345 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 45-47 (Giulio Romano); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 271 (Giulio Romano); MASSI, 1887, p. 155 (Giulio Romano); GAMBA, 1932, p. 111-112 (Rafael); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 60 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 263 (Penni); DACOS, 1977, p. 151-152, tav. X*a* (Penni); DAVIDSON, 1985, p. 48-50

Desenho:

Deus separa a terra das águas [134]

Desenho a carvão, pena, nanquim marrom, aguada; luzes em branco; quadriculado a carvão; 23,4 x 20,1cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 3893.

A grande expressividade do movimento deve-se à concepção de Rafael, mas "a pouca força do drapeado revela a intervenção de Penni, que deve ter tido maior liberdade na elaboração do *modello*" [Dacos].

Bibliografia: MOREL D'ARLEUX, n. 1515 (cópia); OBERHUBER, 1972, p. 161, n. 455 a e fig. 160 (cópia); DACOS, 1977, p. 151, tav. X*b* (Penni).

I.3. *Deus cria o sol e a lua* [135]

Gênesis, 1: 16-18. Trata-se de uma variação formal, como já observara Dacos, das duas primeiras cenas. A composição é mais descritiva: o sol e a lua emergem diretamente das mãos do Criador. Essa composição foi duramente criticada por quem vê uma idéia sublime interpretada de uma maneira "quase ridícula", como escreve Falconet [p. 231] "*...cette idée sublime, la création du monde, est rendue par Raphaël d'une manière presque ridicule, quand il montre le veillard en l'air, qui attache le soleil et la lune au firmament*". Contudo, Gruyer, não concordando com a atribuição a Giulio Romano, feita por Taja, acredita ser esse afresco de mão do próprio Rafael. Nicole Dacos atribui a execução a Guillaume de Marcillat, hesitante, na tentativa de adaptar-se à técnica do afresco. Seria esta sua primeira intervenção nas *Logge*.

Bibliografia:

TAJA, 1750, p. 141-150 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p. 128-129 (Giulio Romano); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 165 (Giulio Romano); VOLKMANN, 1770, p. 108 (Giulio Romano); SICKLER / REINHART, 1810, I, p. 122-123 (Rafael); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Giulio Romano); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 144 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 308-309 (Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 233 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 9-11 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 199-200 (Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 4 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 448-449 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 345 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6-7 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 47-49 (Rafael); MEULEMEESTER /CALAMATA, 1860 (Perino del Vaga); MASSI, 1887, p. 155 (Giulio Romano); BALSAMO-CRIVELLI, 1952, p. 253 (Rafael e Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 60 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 263 (Penni); DACOS, 1977, p. 152-153, tav. XI (Guillaume de Marcillat); DAVIDSON, 1985, p. 48-50

II.2. *O pecado original* [136]

Gênesis, 2: 21-22. A composição participa da remodelação iconográfica dessa cena do Gênesis que ocorre no início do século XVI. Antes, Adão e Eva eram vistos sentados, ou Eva de pé diante de Adão ajoelhado. Como indica Panofsky [Titian, p. 27], a nova escolha acentua o papel passivo de Adão no pecado original. Rafael já adotara essa nova versão da iconografia no teto da *Stanza della Segnatura* [137], mas aqui nas *Logge*, a intepretação da cena seria mais descritiva, esvaziada do enfoque dramático, reduzida à narrativa [Dacos]. A postura de Eva é essencialmente a mesma que aparece na Segnatura, apenas rotacionada. Ingres fará uma cópia parcial da cena, focada justamente na figura de Eva [138].

Muitas são as relações formais com outras obras propostas para as figuras e para a cena. Dacos menciona a analogia com uma xilogravura de Lucas Cranach, datada de 1509. O afresco de Michelangelo na Sistina, embora represente a cena dentro da antiga tradição iconográfica, é certamente a fonte para a interpretação da árvore nodosa, dividida em dois galhos grossos, em torno da qual se enrola a serpente. Rafael dá ao animal apenas a cabeça de mulher, como no teto da Segnatura, enquanto Michelangelo concebe uma figura feminina somente com a cauda de serpente. A posição "infeliz" de Adão, seria consequência da imitação da estátua antiga do *Gaulês ferido*, que tem uma das versões conservada no Louvre e outra no Museu Capitolino [139]. Essa escultura, descoberta em Roma entre 1514-1515, é fonte de inspiração para Rafael por diversas vezes. Giulio Romano se lembrará dela na figura de Saulo de seu *Santo Estevão*, em Gênova. Não se pode

descartar, porém, a influência das figuras de Michelangelo na Sistina para a postura do Adão, sendo a própria impostação do corpo da Eva sistina uma referência possível, além dos *ignudi*.

Dacos critica a intepretação do nu, nas figuras "malfeitas" que seriam "da mesma mão que fez o *Julgamento de Salomão*" e teriam o estilo característico de Pellegrino da Modena. As rochas "banais" foram pintadas junto com as figuras e contrastam com a parte direita, luminosa, da paisagem, que atribui a Tommaso Vincidor. A colaboração entre os dois no início dos trabalhos nas *Logge* poderia ser explicada, diz Dacos, num fraco argumento, por sua comum origem modenense. Contudo, diferentemente do julgamento dessa autora, pintura tem atribuição tradicional a Giulio Romano, com indicações da participação de Penni. A impostação dos corpos, com o gosto pelo contraposto mais ou menos acentuado e pelas torções, evoca a de figuras que aparecerão na sala de Psiquê no Te. O penteado de Eva, trabalhado cuidadosamente com fitas, remete também às escolhas de Giulio, inclusive em pinturas de cavalete. Para Gruyer, "*on reconnaît facilement et plus exclusivement encore dans cette peiture le dessin plein de force er de précision de Jules Romain, mais aussi sa couleur terne et froide.*"

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 145-148 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p. 129 (Giulio Romano); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Pellegrino da Modena); FEA, 1820, I, p. 144-145 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 309-310 (Giulio Romano?); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 11-13 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 200 (não de Rafael); *Description*, 1841, p. 5 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 449 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 8-9 (Giulio Romano); MEULEMEESTER /CALAMATA, 1860 (Giulio Romano); RIO, 1867, p. 210 (Giulio Romano); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 273 (Penni?); MASSI, 1887, p. 155-156 (Giulio Romano com Rafael para a figura de Eva); VENTURI, 1926, IX, 2, p. 392 (Penni); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 60 (Penni, talvez com Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com Penni); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p. 156-158, tav. XIII (Pellegrino da Modena e Tommaso Vincidor); DAVIDSON, 1985, p. 50-52.

II.3. *Adão e Eva expulsos do paraíso* [140]

Gênesis, 3: 23-24. As referências formais para essa composição podem ser buscadas no afresco de Masaccio no Carmine e, novamente, em Michelangelo, inspirado pela mesma obra em sua pintura de mesmo tema na Sistina. É o próprio Vasari que conta do interesse de Rafael por Masaccio quando de sua estadia em Florença [Milanesi, IV, p. 60]: "*Studiò questo eccellentissimo pittore nella città di Firenze le cose vecchie di Masaccio*". Para Nicole Dacos [1977, p. 159], que atribui o afresco a Tommaso Vincidor, a figura de Adão evocaria o Enéias do *Incendio do Borgo*. Isso parece verdadeiro quando se compara a inclinação do tronco e a frouxidão das pernas dos dois personagens. Observe-se, porém, que essas características não aparecem na figura de Adão do desenho de Windsor. O anjo, imerso em uma aura de luz, evocaria figuras de Dürer. De um modo geral, as figuras são mais maciças e pesadas que no desenho, colocando diferenças que levam a crer que a mão que desenhou não é a mesma que pintou o afresco. A maioria das atribuições é feita a Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 145-148 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p. 129 (Giulio Romano); DELLA VALLE, 1791-1794, V, p. 292-293 (Rafael?); MEYER, [1800] 1886, p. 236 (Rafael); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 145 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 309-310 (Giulio Romano?); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 233 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 11-13 (Giulio Romano); PASSAVANT; *Description*, 1841, p. 5 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 449 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 9 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 60-62 (Rafael e Giulio Romano); RIO, 1867, p. 210 (Giulio Romano); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 273-275 (Giulio Romano); MASSI, 1887, p. 155-156 (Giulio

Romano); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com um ajudante); DACOS, 1977, p. 156-159, tav. XIV*a* (Tommaso Vincidor); DAVIDSON, 1985, p. 50-529; BOBER, 1986, p. 185, fig. 150a.

Desenho:

Adão e Eva expulsos do paraíso

Desenho a carvão, pena e nanquim marrom, com aguadas e luzes em branco. Windsor Castle, Royal Library, 12729. Segundo Dacos, esse desenho deve basear-se em algum esboço perdido de Rafael, mas a execução revelaria traços de hesitação nconcebíveis para a mão do mestre. Comparando-se o desenho ao afresco, nota-se que Eva teve o movimento levemente modificado: aqui, no desenho, inclina-se mais à frente, acentuando o arrastar do passo; o olhar e a boca concordam na expressão do desespero e do desconsolo. No afresco, a postura que se ergue, a boca e os olhos mostram quase um orgulho afetado, debochado, perdendo a profundidade de expressão. O anjo, que trazia o rosto levemente inclinado, sugerindo um instante de hesitação, agora é apenas um anjo vingador. Por trás das figuras, acrescentou um tronco de árvore que evoca o do afresco precedente.

A autora o atribui a Gianfrancesco Penni. A única atribuição feita a Giulio é de Cavalcaselle.

Bibliografia:

PASSAVANT, 1883, p. 238, n. 4 (Rafael); Nagler, 1836, p. 338, n. 4 (Rafael); Passavant, [1839] 1882-1891, II, p. 200-201, n. 124, e III, p. 185, n. 418 (Rafael); GRUYER, 1859, p. 62 (Rafael); RULAND, 1876, p. 214, n. 6-7 (Rafael e Perino del Vaga); SPRINGER, [1878] 1895, II, p. 149 (Rafael); LÜBKE, 1878-1879, II, p. 310-312 (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891 (Giulio Romano); MORELLI, 1891-1892, n. 2163 (Rafael?); DOLLMAYR, 1895, p. 290 (cópia); FISCHEL, 1898, p. 91, n. 215 (cópia); VENTURI, 1920, p. 204, fig. 182 (Rafael); VENTURI, 1926, p. 319, n. 1 (Rafael); POPHAM /WILDE, 1949, p. 315, n. 806, p. 314, fig. 155 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414, fig. 522 (Penni); OBERHUBER, 1962, p. 59, fig. 52-53 (Rafael e Penni); GERE /POUNCEY, 1962, p. 51-54 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 89 (Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 161-163, n. 457 (Rafael); DACOS, 1977, p. 158-159, tav.XIV*b* (Penni); CLAYTON, 1999, c. 32 (Penni); JOANNIDES, 2000, p. 16.

II.4. *Adão e Eva no trabalho* [141]

Gênesis, 3: 14-19. Afresco muito danificado pela umidade, mostra Eva sentada com os dois filhos numa impostação que recorda a dos grupos de *Madonna* com Menino e São João Batista. A criança que tem sobre o pé guarda semelhanças com o Menino do *tondo Taddei*, de Michelangelo. figuras Adão , á frente, é mostrado no trabalho. A paisagem traz pequenos animais ao fundo e é a porção mais danificada da imagem. Nicole Dacos acredita que aqui, como em diversas outras passagens das cenas das *Logge*, possa haver influência da Biblia de Lübeck. Cita a cabra, aos pés de Eva, que se deita numa posição que aparece em gravuras alemãs nas xilogravuras dessa Bíblia estudada por Friedlander [*Lübercker Bibel*, fig. 11]. A autora transcreve o juízo do pintor Salvatore Rosa, que se refere a essa obra em sua *Satira della pittura*: "*E come compatir, scusar potiamo/ Un Raffael Pittor raro, ed esatto / Far di ferro una zappa in man d'Adamo?*"

Novamente, a maior parte das atribuições vai para Giulio Romano, enquanto Dacos reconhece a mão de Tommaso Vincidor através da interpretação dos meninos, que muito similares àqueles do *Giuochi di putti* desse artista.

Bibliografia e atribuições:

CELIO, 1638, p. 110-112 (Rafael); MOLA, 1663, p. 45 (Rafael); TITI, 1686, p. 486 (Rafael); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 120 (Rafael); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Rafael); ROISECCO, 1745, I, p. 82 (Rafael); TAJA, 1750, p. 145-148 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p. 129 (Giulio Romano); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 164 (Rafael); VOLKMANN, 1770, p. 107 (Rafael); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 145 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 309-310 (Giulio Romano?); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 11-13 (Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 5 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 449 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 9-10 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 62-65 (Rafael e Giulio Romano); RIO, 1867, p. 210-211 (Rafael e Giulio Romano); MASSI, 1887, p. 155-156

(Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com um ajudante); DACOS, 1977, p. 159-160, tav. XV*a* (Tommaso Vincidor); DAVIDSON, 1985, p. 50-52.

III.2. *O dilúvio* [142]

Gênesis, 7: 7, 17, 22. O afresco foi feito em cinco *giornate* visíveis: duas na parte superior, três na inferior.

A composição tem diversas citações do antigo, analisadas por Dacos: da Coluna Trajana viriam o homem que escorrega sobre o cavalo à esquerda (cena XXXI), a mulher que estende a mão para a margem, no primeiro plano (mas é um soldado no modelo), e o grupo da direita, pela carcaterística perna dobrada de perfil (cena XVI). No centro, o homem que carrega uma jovem desfalecida é tomado do *Torso do Belvedere* /fig. /, ou do grupo de *Menelau e o corpo de Pátroclo* [144]. A figura estendida ao fundo, deitada, pode remeter-se ao *Gaulês ferido* [139], descoberto em 1514-1515.

Hartt [1958] vê nessa imagem vários elementos que conduziriam à atribuição a Giulio Romano: as figuras com uma violência interior associada à complexidade linear externa, com consistência pétrea e postura escultural. Além disso, a formulação pictórica em termos de uma caverna espacial ensombrecida que é repentinamente invadida pela luz dá corpo a uma experiência do 'terror' muito próxima do estilo de Giulio, que parece antecipar os gigantes do Te. O vigor das várias cenas fazem-nas distintas das de Penni ou de Perino. Passavant dissera ver nessa pintura "*quelque chose du style de Jules Romain...*" Já Dacos acredita que Giulio tenha trabalhado somente as duas *giornate* do fundo, onde se vêem muitos corpos lutando contra as ondas e pintados com pinceladas velozes, ao passo que as figuras do primeiro plano, que não considera "agitadas pela mesma força", devem ser obra de Penni.

Bibliografia e atribuições:

CELIO, 1638, p. 110-112 (Rafaellino); MOLA, 1663, p. 45 (Rafaellino); TITI, 1686, p. 486 (Rafaellino); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 122 (Rafaellino); ORLANDI, 1704, p. 333 (Raffaellino); DE SEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Rafaellino); ROISECCO, 1745, I, p. 82-83 (Rafaellino); TAJA, 1750, p.148-149 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p. 129-130 (Giulio Romano); DELLA VALLE, 1791-1794, V, p. 292-293 (Rafael?); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 145 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 310 (Giulio Romano?); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 201 (Giulio Romano?); *Description*, 1841, p. 5 (Raffaellino); NIBBY, 1841, II, 2, p. 449-450 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 11 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 70-71 (Rafael e Perino del Vaga); RIO, 1867, p. 211 (Rafael?); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 279 (Giulio Romano); MASSI, 1887, p. 157 (Giulio Romano, Rafael ou Raffaellino); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 61 (Penni, talvez com Giulio Romano, e com Giovanni da Udine para a paisagem); HARTT, 1958, I, p. 15, 29-30 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano, talvez com Pellegrino da Modena); GODDEN, 1970, p. 47 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p. 159-160, tav. XVI*a* (Giulio Romano para para o fundo, Giovanfrancesco Penni para o primeiro plano); DAVIDSON, 1985, p. 67-68.

Desenho:

O dilúvio

Desenho a pena e naquim marrom; 24,9 x 40,9cm. Oxford, Ashmolean Museum, II, 577 [145]. O desenho representa o grupo da direita, colocado em segundo plano no afresco. Para N. Dacos, trata-se de uma cópia de algum projeto de Rafael, mas sem a força e mal assimilado, que deveria representar a composição inteira e depois é relegado ao fundo. Na imagem, cabelos e tecidos são fortemente agitados pelo vento e pelas ondas. Tudo se movimenta, e de modo a criar uma composição baseada em jogos de arabescos. A influência de Michelangelo, em seu *Dilúvio* da Sistina, é fortemente sentida [146]. Dacos vê um prenúncio do 'danado' do *Juízo Universal* na figura masculina da direita, que se encolhe, com as mãos na cabeça. O reSultado 'michelangelesco'

da imagem evoca as interpretações gráficas baseadas em sua obra feitas por artistas do Norte europeu no final do século XVIII e início do XIX.

Bibliografia e atribuições: BÉNARD, 1810, p. 16, n. 167; ROBINSON, 1870, p. 246-247, n. 105 (aluno de Rafael); RULAND, p. 18, XVI (Rafael?); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 278 (aluno de Rafael); MORELLI, 1891-1892, n. 49 (Rafael?); FISCHEL, 1898, p. 91-92, n. 216 (Peruzzi); PARKER, 1956, p. 317, n. 577 (cópia de um desenho de aluno); OBERHUBER, 1972, p. 164, n. 457a, fig. 163 (cópia a partir de Rafael); DACOS, 1977, p. 162, tav. XVIb (cópia a partir de Rafael).

III.3. *A saída da arca* [147]

Gênesis, 8: 4, 18-19. Afresco bastante danificado, apresentando apagamento de figuras inteiras. Rafael representa Noé com seus três filhos diante da grande caixa da arca que compõe o fundo da cena. Alguns animais estão descendo da arca por uma rampa, enquanto outros são mostrados em primeiro plano e os pássaros debandam. Justamente essas figuras de pássaros é que mostram apagamentos.

A composição geral é tirada da Bíblia de Malermi, cujas ilustrações tiveram grande influência sobre os artistas no período entre os séculos XV e XVI, sendo a primeira edição ilustrada dessa bíblia datada de 1490, contando 175 xilogravuras, e a edição de 1493 já amplia para 214 o número de imagens. Anos mais tarde, a mesma xilogravura será utilizada por Dosso Dossi em um quadro conservado em Providence [Dacos].

Para os quatro personagens, a inspiração pode ter vindo de figuras de musas em sarcófagos antigos, onde impostações corporais semelhantes podem ser encontradas com freqüência. A figura do patriarca, em atitude contemplativa, apoiando-se num bastão, evoca, além dessas figuras de musas, a de alguns Josés de Sagradas Famílias do próprio Rafael, como aquele da *Madonna Canigiani*. O rapaz representado à esquerda, que estendende o braço para frente, é provavelmente inspirado, segundo Dacos, no Noé da xilogravura da bíblia Malermi.

Dacos atribui esse afresco inteiramente a Giovanni da Udine, animais e figuras. Os cavalos do fundo e os pássaros mostrariam características estilísticas de seus estuques e grotescas; as figuras humanas também guardariam semelhançcas com aquelas representadas em seus estuques. Muito comum é a atribuição das figuras de animais e por vezes de paisagens a Giovanni da Udine nesse ciclo de afrescos. Várias atribuições, sobretudo as mais antigas, referem-se a Giulio Romano. A figura do rapaz à esquerda mostra semelhanças com outras executadas por esse artista, principalmente na colocação das pernas e no esvoaçar do panejamento (como a figura feminina ao centro da *Circuncisão*, do Louvre, mas não se pode ir muito além de observações como a de Gruyer [1859]: "*On reconnaît* (...) *dans cette peinture les traits saillants du talent de Jules Romain...*"

Uma variante dessa composição é conhecida em uma gravura de G. Bonasone datada de 1544 [Bartsch XIV, p. 113, n. 4], com mais animais e personagens e com a inscrição RAP E URB I VINTO (*Raphael Urbinas inventor*) que confirmaria, segundo Dacos, a origem da imagem num primeiro esquema dado pelo mestre.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p.148-149 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p. 129-130 (Giulio Romano); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 145 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 310 (Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 5 (Raffaellino); NIBBY, 1841, II, 2, p. 450 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 11 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 71-72 (Rafael, e Perino del Vaga para os animais); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Giulio Romano); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 279 (Giovanni da Udine?); MASSI, 1887, p. 157-158 (Giulio Romano, Rafael ou Raffaellino); DOLLMAYR, 1895, p. 295 (Giovanni da Udine); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 61 (Penni, talvez com Giulio Romano, e com Giovanni da Udine para a paisagem); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); DUSSLER, [1966] 1971, p. 89 (Giovanni da Udine para os animais); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano, com

Giovann da Udine para os animais); GODDEN, 1970, p. 51 (Giovanni da Udine para os animais); DACOS, 1977, p.163-164, tav. XVII (Giovanni da Udine); DAVIDSON, 1985, p. 67-68.

IV. 1. *Abraão e Melquisedec* [148]

Gênesis, 14: 17-19. Melquisedec, coroado, oferece a Abraão, com elmo e armadura, de retorno da batalha contra Kedor Laomer, ânforas de vinho e cestas de pão. O significado desse episódio é analisado por Dacos, para quem sua escolha sublinharia o valor simbólico de Melquisedec, rei de Salem e de Jerusalém, sacerdote do Altissimo e prefiguração de Cristo, como sublinhado pela tradição patrística. No pão e vinho ofertos, os pais da igreja viram um símbolo do sacrifício eucarístico. Por suas implicações teológicas, esse afresco coloca-se em relação à Missa de Bolsena.

Para a composição, Rafael talvez tenha se recordado de um mosaico em Santa Maria Maggiore, no qual Melquisedec oferece um cesto de pão a Abraão e onde é representada uma ânfora semelhante às que Rafael reproduziu nas *Logge* [Dacos]. Indo contra a maior parte da crítica, que, desta vez, atribui o afresco a Penni, Nicole Dacos o atribui a Giulio Romano. Para ela, a energia das figuras, a qualidade expressiva dos rostos e das máscaras que ornam duas das ânforas, e o realismo da paisagem revelariam a mão de Giulio.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 149-152 (Penni); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Penni); ROSSINI, 1760, p. 45 (Penni); CHATTARD, 1766, II, p.130-131 (Penni); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 165 (Penni); VOLKMANN, 1770, p. 108 (Penni); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 313 (Penni); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Giulio Romano); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Penni); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 155-156 (Penni); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 236 (Penni); FEA, 1820, I, p. 145 (Penni); PLATNER, 1832, II, 1, p. 310-311 (Penni); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Penni); KUGLER, 1837, p. 234 (Penni); PISTOLESI, 1838, p. 17-20 (Penni); *Description*, 1841, p. 5 (Penni); NIBBY, 1841, II, 2, p. 450 (Penni); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Penni); VALENTINI, 1855, p. 6, 13-14 (Penni); GRUYER, 1859, p. 78-80 (Rafael); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Penni); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Penni); RIO, 1867, p. 211 (Penni); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 280-282 (Penni?); MASSI, 1887, p.158 (Penni); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 61 (Penni com Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com um ajudante); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p.165-166, tav. XIX*a* (Giulio Romano); DAVIDSON, 1985, p. 68-69.

IV.2 *Promessa de Deus a Abraão*

Gênesis, 15: 1-5. É um dos afrescos mais danificados. Nele se distinguem três *giornate*, que cortam a composição horizontalmente. Este episódio mostra a aparição de Deus a Abraão. Não é uma cena que participa da iconografia mais difundida de Abraão, constituindo assim um elemento original das *Logge* destinado provavelmente a sublinhar o vínculo estreito que une o patriarca a Javeh. [Dacos].

A figura de Deus indica novamente a influência de Michelangelo na Sistina. A casa do profeta, não mencionada nesta passagem do texto bíblico, é mencionada, contudo, na cena seguinte, de iconografia tradicional. Portanto, a base para essa composição vem certamente daquela posterior, que pode ter sido inspirada em gravuras alemãs.

Embora a maior parte dos críticos atribua essa cena a Penni, Nicole Dacos acredita que Giulio Romano seja o pintor desse afresco, e sua mão poderia ser vista no drapeado de Abraão, em seu perfil rude e ainda no modo como os raios irradiam da cabeça de Deus.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 149-152 (Penni); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Penni); ROSSINI, 1760, p. 45 (Penni); CHATTARD, 1766, II, p.130-131 (Penni); DELLA VALLE, 1791-1794, V, p. 292-293 (Rafael?); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 313 (Penni); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Penni); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Penni); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 236 (Penni); FEA, 1820, I, p. 145 (Penni); PLATNER, 1832, II, 1, p. 310-311 (Penni); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Penni); KUGLER, 1837, p. 234 (Penni);

PISTOLESI, 1838, p. 17-20 (Penni); *Description*, 1841, p. 5 (Penni); NIBBY, 1841, II, 2, p. 450 (Penni); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Penni); VALENTINI, 1855, p. 6, 14 (Penni); GRUYER, 1859, p. 80-82 (Rafael?); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Penni); RIO, 1867, p. 211-212 (Penni); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 282 (Penni); MASSI, 1887, p.158-159 (Penni, com Rafael para os anjos); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 61 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com um ajudante); DACOS, 1977, p.166-167, tav. XIX*b* (Giulio Romano); DAVIDSON, 1985, p. 68-69.

IV. 3. *Abraão e os anjos* [149]

Gênesis, 18: 1-3. Três homens (anjos) aparecem a Abraão enquanto este encontra-se diante de sua tenda no vale do Mambre. A cena tem lugar diante de uma paisagem luminosa, em que o rio corre no vale até o horizonte montanhoso. Abraão é representado curvando-se, de joelhos, diante de três anjos sem asas que têm a leveza de postura e gesto de um grupo de Graças. Ao mesmo tempo, Sara espiona a cena escondida à porta de uma casinha de tábuas, em vez da tenda mencionada pelo texto bíblico. A impostação do corpo de Sara remete àquela empregada por Rafael para um dos filhos de Noé, possivelmente inspirada em Musas de sarcófagos antigos, e faz lembrar ainda um dos motivos comuns na arte de Giulio Romano: a personagem feminina, idosa, que escuta ou espiona outrem por detrás de uma porta ou janela.

A iconografia desta passagem foi fixada na Idade Média. Nicole Dacos acredita que Rafael deve ter tido como inspiração um modelo que poderia ser a xilogravura de uma bíblia publicada em Lubeck em 1494, onde se vê a figura de Sara à porta entreaberta da casinha de madeira, ou qualquer outra gravura que representasse esse detalhe, uma vez que, no texto bíblico, Sara escuta escondida na tenda, como a representou Ghiberti, por exemplo, na *Porta do Paraíso*. A supressão das asas dos anjos pode ser um retorno a uma tradição paleocristã ou uma simples referência ao trecho em que se fala de homens e não de anjos.

Acredita-se que esse afresco tenha sido executado por Giovanfrancesco Penni. Camesasca e Marabottini crêem numa participação de Giulio Romano em conjunto com Penni, ao passo que Freedberg atribui exclusivamente a Giulio toda a pintura. Dacos reconhece Penni no feitio da paisagem, pelas árvores intepretadas como massas arredondadas e pelos drapeados pesados, terminados em espirais.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 149-152 (Penni); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Penni); ROSSINI, 1760, p. 45 (Penni); CHATTARD, 1766, II, p.130-131 (Penni); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 313 (Penni); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Penni); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Penni); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 236 (Penni); FEA, 1820, I, p. 145 (Penni); PLATNER, 1832, II, 1, p. 310-311 (Penni); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Penni); KUGLER, 1837, p. 234 (Penni); PISTOLESI, 1838, p. 17-20 (Penni); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 213 (Penni); *Description*, 1841, p. 5 (Penni); NIBBY, 1841, II, 2, p. 450 (Penni); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Penni); VALENTINI, 1855, p. 6, 15 (Penni); GRUYER, 1859, p. 82-83 (Rafael?); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Penni); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Penni); RIO, 1867, p. 212 (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 282-283 (Penni?); MASSI, 1887, p.159 (Penni); BERENSON, *List*, [1897] 1968, I, p. 352 (Perino del Vaga); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 61 (Penni, talvez com Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com Penni); DACOS, 1977, p.167-168, tav. XX*a* (Penni); DAVIDSON, 1985, p. 68-69.

Desenho:

Abraão e os anjos [150]

Desenho a carvão, pena, naquim marrom, aguada e branco de chumbo. Quadriculado a grafite Preto; 18,7 x 2,36cm. Viena, Albertina. O desenho parece ter sido executado por Giovanfrancesco Penni, pela característica paisagem montanhosa e pelas árvores insinuadas em círculos [Dacos]. A criação da composição, contudo, só poderia caber ao próprio Rafael, pela belíssima criação do conjunto dos três anjos, com seus ritmos variados.

Bibliografia e atribuições: QUATREMÈRE, 1829, p. 429, n. 2 (Rafael); NAGLER, 1836, p. 636, n. 2 (Rafael); PASSAVANT, [1939] 1882-1891, II, p. 203, n. 132, e III, p. 123-124, n. 165 (Rafael?); GRUYER, 1859, p. 83 (Rafael); WAAGEN, 1867, p. 142, (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III , p. 283 (Giulio?); MORELLI, 1890, p. 185 (Perino del Vaga); WICKOFF, 1892, p. CXCVI, S. R. 209-210 (cópia do afresco); DOLLMAYR, 1895, p. 293 (Cópia do afresco); FISCHEL, 1898, p. 92-93, n. 219 (cópia do afresco); STIX /FRÖHLICH-BUM, 1932, p. 16, n. 101 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1962, p. 59, nota 141 (Penni); DUSSLER, [1966] 1971, p. 89 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 165, n. 458, tav. 59 (Penni); DACOS, 1977, p. 167-168, tav. XX*b* (Penni).

IV. 4. *A fuga de Loth* [151]

Gênesis, 19: 15, 24-26. É um dos episódios mais importantes e conhecidos da história de Abraão. Loth, seu neto, está fugindo da cidade de Sodoma, vista ao fundo, em chamas, junto com sua família. Loth ie representado à frente, caminhando com as duas filhas seguras pela mão, enquanto sua esposa volta-se para olhar a cidade e vem transformada em uma estátua de sal: o que corresponderia, segundo Dacos, à tradição da iconografia paleocristã.

No afresco, a separação das *giornate* indica a clara distinção entre paisagem e figuras. A crítica tende a ver nessa imagem a autoria de Penni ou, ainda, uma colaboração entre Giulio Romano e Penni. Giulio é acreditado ser o autor das figuras, cheias de energia; Penni, por sua vez, é tido como responsável pela execução da paisagem "banal" [Dacos].

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 149-152 (Penni); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Penni); ROSSINI, 1760, p. 45 (Penni); CHATTARD, 1766, II, p.130-131 (Penni); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 165 (Penni); VOLKMANN, 1770, p. 108 (Penni); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 313 (Penni); MEYER, [1800] 1886, p. 236 (Penni); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Penni); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 236 (Penni); FEA, 1820, I, p. 145-146 (Penni); PLATNER, 1832, II, 1, p. 310-311 (Penni); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Penni); KUGLER, 1837, p. 234 (Penni); PISTOLESI, 1838, p. 17-20 (Penni); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 213 (Penni); *Description*, 1841, p. 5 (Penni); NIBBY, 1841, II, 2, p. 450 (Penni); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Penni); VALENTINI, 1855, p. 6, 15-16 (Penni); GRUYER, 1859, p. 83-85 (Penni); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Penni); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Penni); RIO, 1867, p. 211-212 (Penni); MASSI, 1887, p.159 (Penni); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 392 (Penni); BALSAMO-CRIVELLI, 1952, p. 251 (Rafael e Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 61 (Penni, talvez com Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com Penni); DACOS, 1977, p.168-169, tav. XXI*a* (Giulio Romano e Penni); DAVIDSON, 1985, p. 68-69.

Desenho:

A fuga de Loth [152]

Desenho a carvão, pena e naquim marrom, aquarelado e branco de chumbo. Quadriculado a carvão; 17,5 x 22,5cm. Muncie (Indiana), Ball State Teacher's College, Art Gallery. O desenho não parece apresenetar as características da obra gráfica de Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições: MARIETTE, 1741, p. 12, n. 124 (Rafael); BASAN, 1775, p. 106, n. 689 (Rafael); *Vente Rutgers*, 1778, p. 97, n. 452 (Rafael, mas a partir do afresco); *Vente Williet*, 1808, n. 494 (Rafael); WOODBURN, 1836, p. 25, n. 83 (Rafael); PASSAVANT [1839] 1882-1891, II, p. 203, n. 133, e III, p. 236*e* (cópia?); *Catalogue Guillaume II*, 1850, p. 147, n. 69 (Rafael); Lawrence Collection, 1860, n. 720 (Rafael); *Vente Gallichon*, 1875, n. 144 (Rafael); RULAND, 1876, p. 216, XVI, n. 4 (?); BERGER, 1879, III, p. 302 (Rafael); CHENNEVRIÈRES, 1879, I, p. 524, e II, tav. P. 10 (Rafael); *Exposition*, 1879, p. 28, n. 107 (Rafael); MÜNTZ, 1886, p. 461 (Rafael); MORELLI, 1891-1892, col. 489, n. 107 (Perino del Vaga); DOLLMAYR, 1895, p. 280 e 293 (cópia); FISCHEL, 1898, p. 93, n. 220 (cópia); PEAT, 1941, p. 259 (Rafael?); PARKER, 1956, p. 546, n. 574: para GERE, Perino del Vaga); OBERHUBER, 1962, p. 59, nota 141 (Penni); POUNCEY-GERE, 1962, p. 51 (Penni); DUSSLER, [1966] 1971, p. 89 (Penni); VITZHUM, 1966, p. 300 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 165, n. 459, e tav. 58 (Penni); DACOS, 1977, p. 168-169, tav. XXI*b* (Penni).

V. 1. *Deus pai aparece a Isaac* [153]

Gênesis, 26: 2, 4. Somente dois episódios da vida de Isaac foram ilustrados nas *Logge*. No ciclo das *Logge*, Rafael não faz menção ao início da história de Isaac, quando Eliazar vai buscar esposa para o filho de Abraão e encontra Rebeca no poço, passagem mais fundamentada em termos iconográficos. A aparição de Deus a Isaac, ao contrário, não está aqui apoiada em qualquer tradição iconográfica. A figura de Deus que voa sobre as nuvens é mais uma lembrança da Sistina. A figura feminina, Rebeca, remete àquela das melancolias.

O nome de Penni está mais ligado à execução dessa pintura do que o de Giulio Romano. Dacos remete a Penni o modo mecânico de iluminar as nuvens e os arbustos, o drapeado pesado e as hesitações no desenho, especialmente nos rostos.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 152-154 (Penni); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Penni); ROSSINI, 1760, p. 45 (Penni); CHATTARD, 1766, II, p.131-132 (Penni); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 313 (Penni); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Penni); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 236 (Penni); FEA, 1820, I, p. 146 (Penni); PLATNER, 1832, II, 1, p. 311 (Penni); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Penni); KUGLER, 1837, p. 234 (Penni); PISTOLESI, 1838, p. 20-24 (Penni); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 203 (Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 6 (Penni); NIBBY, 1841, II, 2, p. 450-451 (Penni); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Penni); VALENTINI, 1855, p. 6, 16-17 (Penni); GRUYER, 1859, p. 88-90 (Penni); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Penni); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Penni); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 284-285 (Giulio Romano); MASSI, 1887, p. 160 (Penni); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 61 (Giulio Romano, talvez com Penni para as figuras e Giovanni da Udine para a paisagem); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga?); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 160 (alguém do círculo de Rafael); DACOS, 1977, p.170, tav. XXII*a* (Penni); DAVIDSON, 1985, p. 69-71.

Desenho:

Deus aparece a Isaac [154]

Desenho à pena e naquim marrom aquarelado e branco de chumbo sobre papel preparado em marrom claro; 19,6 x 26,1cm. Viena, Albertina (174). Desenho de mediocre qualidade, reproduz provavelmente um *modello* de Penni. Movimento em diagonal fura o espaço; figuras de Isaac e de Deus recordam um esboço de Rafael. A atribuição a Giulio Romano, com possível ajuda de Polidoro da Caravaggio, foi feita por Cavalcaselle. Mais tarde, é Marabottini quem o atribui a Giulio.

Bibliografia: GRUYER, 1859, p. 90 (cópia de um desenho original de Rafael); RULAND, 1876, p. 217, XVII, n. 6; CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 285 (Giulio Romano, talvez com Polidoro da Carvaggio); WICKHOFF, 1892, p. cxcvi, 212 (cópia); FISCHEL, 1898, p. 94, n. 222 (cópia a partir de Penni); OBERHUBER, 1972, p. 163-166, n. 419a, fig. 168 (cópia a partir de Penni); DACOS, 1977, p. 170, tav. XXIIb (cópia a partir de Penni).

V.2. *Isaac e Rebeca observados por Abimelec* [155]

Gênesis, 26: 8-9. Afresco pintado em três *giornate*. Isaac e Rebeca estão sentados ao abrigo de um pórtico refrescado por uma fonte; as sombras de um jardim são entrevistas pela abertura do arco. O colorido dourado do crepúsculo – que muitos crêem ser o clarão da lua – ilumina o casal e o cenário com um forte claro-escuro, alongando as sombras e dotando a cena de um grande lirismo. O foco narrativo é deslocado para a direita da composição, para o jovem casal namorando e, acima deles, para o rei Abimelec, que, debruçado num parapeito, os observa. O restante da imagem é feito de arquitetura e luz, gerando um vazio ao centro que poderia corresponder ao silêncio exigido pela narrativa. Na extremidade esquerda, aparece, entrecortada, uma fonte ornada com um golfinho, trazendo o movimento e o brilho da água. B. Davidson faz a intepretação desse elemento, comparando-o à fonte do Cântico dos Cânticos, sugerindo uma prefiguração do Batismo [1985, p. 70].

A atribuição mais tradicional dessa pintura é feita a Giovanfrancesco Penni, mas o nome de Giulio Romano é hoje aceito sem grandes contestações. O motivo dos amantes observados, que

Giulio retoma depois nos *Amantes* de São Petersburgo e nos *Modi*, o cuidado com o detalhe arquitetônico, o escorço da perna de Rebeca, o golfinho agitado da fonte, o extraordinário tratamento da luz crepuscular que inunda a cena, tudo isso aponta para Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 152-154 (Penni); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Penni); ROSSINI, 1760, p. 45 (Penni); CHATTARD, 1766, II, p.131-133 (Penni); DELLA VALLE, 1791-1794, V, p. 292-293 (Rafael?); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 313 (Penni); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Penni); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 236 (Penni); FEA, 1820, I, p. 146 (Penni); BUNSEN, 1832, II, I, p. 311 (Penni); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Penni); KUGLER, 1837, p. 234 (Penni); PISTOLESI, 1838, p. 20-24 (Penni); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 204 (Penni); *Description*, 1841, p. 6 (Penni); NIBBY, 1841, II, 2, p. 451 (Penni); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Penni); VALENTINI, 1855, p. 6, 17 (Penni); GRUYER, 1859, p. 90-92 (Rafael); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Penni); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Penni); RIO, 1867, P. 212 (Giulio Romano); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 286 (Penni); MASSI, 1887, p. 160 (Giulio Romano, mas Rafael para o casal); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 61 (Penni ou Rafael?); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga?); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 160 (alguém do círculo de Rafael); DACOS, 1977, p.171, tav. XXIII*a* (Giulio Romano); DAVIDSON, 1985, p. 70; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 81 (Giulio Romano); TAFURI, 1989, p. 17 (Giulio Romano).

V.3. *Isaac abençoa Jacó* [157]

Gênesis, 27: 15-16, 23. Neste afresco e no seguinte, Rafael pode ter-se inspirado em dois mosaicos também seqüenciais da basílica de Santa Maria Maggiore, em Roma, dos quais dev ter retomado a composição geral, com Isaac estendido na cama enquanto abençoa o filho, e o detalhe da mesa circular com patas de leão. Talvez o arco onde aparece Esaú e o drapeado que encima o leito tenham sido inspirados da mesma fonte. Afasta-se do modelo ao representar a cena em ambiente interno, sem elementos de paisagem nem de arquitetura. Os objetos sobre a mesa: comida, uma pequena pirâmide e uma jarra, aparecem em outras composições de Rafael. N. Dacos crê que a pirâmide possa ter um sentido simbólico, mas que esses objetos são, antes, de origem arqueológica, aparecendo em relevos dionisíacos. A pirâmide é um atributo dionisíaco, e Rafael pode ter visto esses atributos em relevos como a *Visita de Dioniso ao poeta dramático*, tais como o exemplar de Nápoles 158]. Na composição desse afresco provavelmente foi combinada a influência dos mosaicos de Santa Maria Maggiore com aquela dos relevos antigos.

Dacos atribui o afresco ao espanhol Pedro Machuca, citando Longhi, para quem o artista poderia ter participado do trabalho das *Logge*, mas é Penni quem tem a amior parte das atribuições. Giulio Romano é mencionado apenas por Marabottini.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 152-154 (Penni); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Penni); ROSSINI, 1760, p. 45 (Penni); CHATTARD, 1766, II, p.131-133 (Penni); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 313 (Penni); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Penni); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 236 (Penni); FEA, 1820, I, p. 146 (Penni); PLATNER, 1832, II, 1, p. 311 (Penni); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Penni); KUGLER, 1837, p. 234 (Penni); PISTOLESI, 1838, p. 20-24 (Penni); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 204 (Penni); *Description*, 1841, p. 6 (Penni); NIBBY, 1841, II, 2, p. 451 (Penni); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Penni); VALENTINI, 1855, p. 6, 17-18 (Penni); GRUYER, 1859, p. 93-94 (Penni); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Penni); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Penni); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 286-287 (Penni); MASSI, 1887, p. 160 (Penni); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 61-62 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga?); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano, talvez com Penni); DACOS, 1971, p. 26 (Pedro Machuca); DACOS, 1977, p.171, tav. XXIII*b* (Pedro Machuca); DAVIDSON, 1985, p. 69-71.

V.4. *Isaac e Esaú* [159]

Gênesis, 27: 30-34. Essa composição apresenta os mesmos elementos que a anterior, variando apenas o número e a disposição de figuras, além da colocação do animal caçado, estendido

diante do leito de Isaa e do lenço que se acrescenta ao colo de Rebeca. A pintura desse afresco, se comparada à execução do desenho, apresenta qualidade bastante inferior, sobretudo na representação da cabeça de Esaú, cujo perfil é omitido e vem transformada quase numa mancha informe. É provável que tenha sido executado por algum aluno menos experiente.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 152-154 (Penni); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Penni); ROSSINI, 1760, p. 45 (Penni); CHATTARD, 1766, II, p.131-132 (Penni); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 313 (Penni); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Penni); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 236 (Penni); FEA, 1820, I, p. 146 (Penni); PLATNER, 1832, II, 1, p. 311 (Penni); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Penni); KUGLER, 1837, p. 234 (Penni); PISTOLESI, 1838, p. 20-24 (Penni); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 204 (Penni); *Description*, 1841, p. 6 (Penni); NIBBY, 1841, II, 2, p. 451 (Penni); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Penni); VALENTINI, 1855, p. 6, 18 (Penni); GRUYER, 1859, p. 94-96 (Penni); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Penni); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Penni); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 287 (Penni); MASSI, 1887, p. 160-161 (Penni); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 62 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga?); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano, talvez com Penni); DAVIDSON, 1970, p. 86 (Pellegrino da Modena?); DACOS, 1977, p.171, tav. XXIV*a* (Penni); DAVIDSON, 1985, p. 69-71.

Desenho:

Isaac e Esaú [160]

Desenho a carvão, pena, nanquim marrom aquarelado e branco de chumbo, quadriculado a carvão; 25,4 x 28,3cm. Oxford, Ashmolean Museum, II, 574. Não há atribuições a Giulio, mas a Rafael, Penni e Perino, com maioria para Penni. A diagonal que une os dois personagens, dada pelo bastão, revela a intervenção de Rafael, que deve ter fornecido o esboço, mas o *modello* revela o grafismo de Penni [Dacos].

Bibliografia: MARIETTE, 1741, p. 12, n. 124 (Rafael); BASSAN, 1775, p. 106, n. 690 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1883-1891, II, p. 204, n. 136, e III, p. 229, n. 586; GRUYER, 1859, p. 94; RULAND, 1876, p. 217, XIX, n. 5; PARKER, 1956, p. 315-316, n. 574 (Penni); GERE, 1956, p. 564 (Perino del Vaga); GERE, 1957, p. 162, n. 574 (Penni); GERE /POUNCEY, 1962, p. 51 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 166, n. 459b, fig. 170 (Penni); DACOS, 1977, p. 173, tav. XXIVb (Penni).

VI.1. *O sonho de Jacó* [161]

Gênesis, 28: 12-13. Rafael havia feito uma primeira representação do tema no teto da *Stanza di Eliodoro*, com uma escada monumental que se perdia até o céu, mas deslocada para o lado. A figura de Jacó para as *Logge* guarda daquela a impostação das pernas, e a composição é modificada pelos degraus, centralizados, que parecem sair da composição e lhe conferem maior profundidade. Os anjos descem em duplas e lembram, em sua tipologia, aquele que liberta Pedro na *Stanza di Eliodoro*. A figura de Jacó é estatuesca e, segundo Dacos, pode derivar de uma escultura de ninfa dormecida, com exemplares no Museu do Vaticano, mas com data de descoberta ignorada, não se conhecendo delas nenhum desenho renascentista. No início do *Cinquecento*, uma variante conservada na coleção Galli foi desenhada por Martin van Heemskerck. Outra possibilidade é a inspiração na figura de Amor adormecido do *Leito de Policleto*, com modificação da posição da cabeça e dos braços. O bastão de pastor, colocado de modo oblíquo, acentua a abertura espacial. Na parte superior da composição, aparece a figura de Deus, que não estava incluída no desenho.

Esse afresco tem muitas atribuições a Pellegrino da Modena, mas indica algumas das carcaterísticas encontradas na arte contemporânea de Giulio Romano, como o tratamento lírico da paisagem e a consistência pétrea das figuras em postura escultural. Aqui, novamente, encontra-se, segundo Hartt [1958] a formulação pictórica em termos de uma caverna espacial ensombrecida e repentinamente invadida pela luz, gerando a experiência do 'terror' nos moldes que serão comuns a esse artista. Ainda Hartt, que atribui a pintura a Giulio Romano, vê na figura de Jacó adormecido o *Polifemo* de Villa Madama. Nicole Dacos, em 1985, apresenta esse afresco como obra do espanhol Alonso Berruguete, comprando-o, em termos estilísticos, à *Salomé*, desse artista, nos Uffizi.

Bibliografia e atribuições:
CELIO, 1638, p. 110-112 (Rafael); MOLA, 1663, p. 45 (Rafael!); TITI, 1686, p. 426 (Rafael); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 120 (Rafael); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Rafael); ROISECCO, 1745, I, p. 82 (Pellegrino da Modena); TAJA, 1750, p. 154-157 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Pellegrino da Modena); ROSSINI, 1760, p. 45 (Pellegrino da Modena); CHATTARD, 1766, II, p.192 (Pellegrino da Modena); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 164 (Rafael); VOLKMANN, 1770, p. 107 (Rafael, mas à p. 108 atribui a Penni, contradizendo-se); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 316 (Pellegrino da Modena); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Pellegrino da Modena); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 242 (Pellegrino da Modena); FEA, 1820, I, p. 146 (Pellegrino da Modena); PLATNER, 1832, II, 1, p. 311-312 (Pellegrino da Modena); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Pellegrino da Modena); KUGLER, 1837, p. 234 (Pellegrino da Modena); PISTOLESI, 1838, p. 24-28 (Pellegrino da Modena); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 204 (Pellegrino da Modena); *Description*, 1841, p. 6 (Rafael); NIBBY, 1841, II, 2, p. 451-451 (Pellegrino da Modena); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Rafael); VALENTINI, 1855, p. 6, 19 (Pellegrino da Modena); GRUYER, 1859, p. 101-103 (Rafael); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Pellegrino da Modena); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Pellegrino da Modena); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 287-288 (Penni?); MASSI, 1887, p. 161-163 (Pellegrino da Modena); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 62 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano); DAVIDSON, 1970, p. 86 (Pellegrino da Modena?); OBERHUBER, 1972, p. 160 (círculo de Rafael); DACOS, 1977, p.173-175, tav. XXV*a* (Giulio Romano); DACOS, 1985, p. 246-249 (Alonso Berruguete); DAVIDSON, 1985, p. 71-72.
Desenho:
O sonho de Jacó 162]
Desenho a carvão, pena, nanquim marrom aquarelado e branco de chumbo. Quadriculado a carvão. 19,9 x 26,3cm. Londres, British Museum, 1860-6-16-82. De acordo com Dacos, que faz atribuição a Penni, este desenho foi adquirido a preço alto na venda Woodburn de 1860. Atribuições mais antigas são feitas, em sua maioria, a Rafael (ou cópia dele), e as mais recentes, do início do século XX em diante, a Penni ou Perino. Para Joannides, é um dos mais adoráveis *modelli* feitos para as *Logge*, e está entre os mais caros adquiridos pelo British Museum na venda Woodburn.
Bibliografia: WOODBURN, 1836, p. 28, n. 85 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 204-205 (cópia); GRUYER, 1859, p. 101 (Rafael); RULAND, 1876, p. 218, XXI, n. 4 (Rafael); CAVALCASELLE, 1883, 1884-1891, III, p. 288 (Giulio Romano); HOOGEWERFF, 1945, p. 15 (Perino del Vaga?); FISCHEL, 1948, p. 367 (Rafael e escola); POPHM /WILDE, 1949, p. 315, n. 806 (Penni); GERE, 1957, p. 162 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414, fig. 523 (Penni); GERE /POUNCEY, 1962, p. 54, n. 65 (Penni); OBERHUBER, 1952, p. 59, nota 141 (Penni); SHEARMANN, 1965, p. 35, n. 65 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 89 (Penni); GODDEN, 1970, p. 88 (Rafael?); OBERHUBER, 1972, p. 166-167, n. 460 (Penni); DACOS, 1977, p. 174, tav. XXV*b* (Penni); CLAYTON, 1999, p. 127 (Rafael); JOANNIDES, 2000, p. 26-27 (Penni).

VI.2. *Encontro de Jacó com Raquel* [163]

Gênesis, 29: 9-11. Episódio muito raro. No poço vê-se mais frequentemente o encontro de Eliazar e Rebeca, que, salvo pelos animais qua ali vão beber, possui o mesmo esquema iconográfico e aparece como uma prefiguração do encontro de Cristo com a Samaritana. Para Dacos, as cabras podem ter sido tiradas do mosaico de Santa Maria Maggiore que mostra Jacó lamentando-se a Labão pela substituição de Raquel por Lia. A importância dada aos animais pode advir da influência de um outro mosaico, onde se mostra as cabras recebidas por Labão como recompensa. Em relação ao desnebo, as posturas das figuras foram simplificadas. A paisagem pode ter sido tirada de gravuras de Dürer: as rochas montanhosas recortadas que aparecem ao fundo, a massa de árvores que enquadra Lia e Raquel e a montanha dominada pelo castelo fortificado na abertura à direita. O castelo, medieval em Dürer, foi aqui transformado em ruínas, mais adequadas ao campo romano.

Dacos e Oberhuber atribuem esse afresco a Tommaso Vincidor. Pellegrino da Modena, contudo, é o artista que mais possui indicações para a realização da pintura. Giulio Romano é mencionado apenas por Marabottini.
Bibliografia e atribuições:

CELIO, 1638, p. 110-112 (Rafael); MOLA, 1663, p. 45 (Rafael]); TITI, 1686, p. 426 (Rafael); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 120 (Rafael); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Rafael); ROISECCO, 1745, I, p. 82 (Rafael); TAJA, 1750, p. 154-157 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Pellegrino da Modena); ROSSINI, 1760, p. 45 (Pellegrino da Modena); CHATTARD, 1766, II, p.132 (Pellegrino da Modena); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 164 (Rafael, mas à p. 165-166, Penni); VOLKMANN, 1770, p. 107 (Rafael); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 316 (Pellegrino da Modena); MEYER, [1800] 1886, p. 236 (Rafael); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Penni); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Pellegrino da Modena); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 242 (Pellegrino da Modena); FEA, 1820, I, p. 146 (Pellegrino da Modena); PLATNER, 1832, II, 1, p. 311-312 (Pellegrino da Modena); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Pellegrino da Modena); KUGLER, 1837, p. 234 (Pellegrino da Modena); PISTOLESI, 1838, p. 24-28 (Pellegrino da Modena); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 205 (Pellegrino da Modena); *Description*, 1841, p. 6 (Rafael); NIBBY, 1841, II, 2, p. 452 (Pellegrino da Modena); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Rafael); VALENTINI, 1855, p. 6, 19-20 (Pellegrino da Modena); GRUYER, 1859, p. 103-104 (Rafael); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Pellegrino da Modena); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Pellegrino da Modena); RIO, 1867, p. 212-213 (Pellegrino); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 288-289 (Penni?); MASSI, 1887, p. 161-163 (Rafael); BERENSON, *List*, [1897] 1968, I, p. 325 (Perino del Vaga); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 392 (Penni); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 62 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Polidoro da Caravaggio); DUSSLER, [1966] 1971, p. 89 (Giovanni da Udine para os animais); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano, talvez com Polidoro da Caravaggio); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Tommaso Vincidor?); DACOS, 1977, p.175-176, tav. XXVI*a* (Tommaso Vincidor); DAVIDSON, 1985, p. 71-72.

Desenho:

O encontro de Jacó com Raquel [164]

Desenho a carvão, pena e naquim marrom aquarelado e iluminado com branco; 20,8 x 24,3cm. Viena, Albertina, 173. Dacos atribui esse desenho a Penni a partir da análise da paisagem, que mostraria características desse artista, sempre baseado, contudo, em esboço de Rafael. A paisagem que foi pontada, porém, não pareceria ter a mão de Penni, diferindo muito da que se mostra no desenho, bastante sumária, apenas esboçada ligiramente. Considerado primeiramente de Rafael, depois vem como cópia do afresco, ou obra de Penni. A Giulio Romano, "talvez com Polidoro", foi atribuído somente por Cavalcaselle.

Bibliografia: QUATREMÈRE DE QUINCY, 1829, p. 429, n. 3 (Rafael); NAGLER, 1836, p. 363, n. 3 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 205, n. 139, e III, p. 124, n. 166 (Rafael); GRUYER, 1859, p. 103 (Rafael); WAAGEN, 1867, p. 142, n. 173 (Rafael); RULAND, 1876, p. 218, XXII, n. 4; CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 289-290 (Giulio Romano, talvez com Polidoro da Carvaggio); MORELLI, 1890, p. 185 (Perino del vaga); WICKHOFF, 1892, p. cxcvi, 211 (cópia); FISCHEL, 1898, p. 94, n. 223 (cópia); STIX /FRÖLICH-BUM, 1932, p. 16, n. 103 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 415 (cópia de Penni); OBERHUBER, 1962, p. 59, nota 141 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 89 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 167-168, fig. 172 (Penni); DACOS, 1977, p. 175, tav. XXVIb (Penni).

VI.3. *Jacó pede a mão de Raquel* [165]

Gênesis, 29: 20-25. Labão é representando mostrando sete dedos a Jacó, que indicam o número de anos que deve passar a seu serviço para obter a mão de Raquel. Há aproximações dos mosaicos de mesmo tema em Santa Maria Maggiore especialmente pelo vestido incomum apresentado por Raquel, com o manto romano – detalhe que aparece em dois dos mosaicos dessa basílica.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 154-157 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Pellegrino da Modena); ROSSINI, 1760, p. 45 (Pellegrino da Modena); CHATTARD, 1766, II, p.132 (Pellegrino da Modena); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 316 (Pellegrino da Modena); MEYER, [1800] 1886, p. 236 (Rafael); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Pellegrino da Modena); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 242 (Pellegrino da Modena); FEA, 1820, I, p. 146 (Pellegrino da Modena); PLATNER, 1832, II, 1, p. 311-312 (Pellegrino da Modena); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Pellegrino da Modena); KUGLER, 1837, p. 234 (Pellegrino da Modena); PISTOLESI, 1838, p. 24-28 (Pellegrino da Modena); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 205 (Pellegrino da Modena); *Description*, 1841, p. 6 (Pellegrino da Modena); NIBBY, 1841, II, 2, p. 452

(Pellegrino da Modena); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Pellegrino da Modena); VALENTINI, 1855, p. 6, 20 (Pellegrino da Modena); GRUYER, 1859, p. 103-104 (Rafael); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Pellegrino da Modena); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Pellegrino da Modena); RIO, 1867, p. 212-213 (Pellegrino); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 288-289 (Penni?); MASSI, 1887, p. 161-163 (Pellegrino da Modena); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 62 (Penni, talvez com Giovanni da Udine para a paisagem); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga, depois Penni, contradizendo-se); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); DUSSLER, [1966] 1971, p. 89 (Giovanni da Udine para os animais); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com Perino del Vaga); DACOS, 1977, p.176-177, tav. XXVII*a* (Tommaso Vincidor); DAVIDSON, 1985, p. 71-72.

VI.4. *Jacó a caminho de Canaã* [166]

Gênesis, 31: 17-18, 21. Jacó parte para Canaã com suas duas mulheres, Raquel e Lia, seus servos e inúmeros filhos. O cortejo, segundo Dacos, evoca os grupos dionisíacos. A autora nota a semelhança do velho Jacó sobre a mula com o Sileno de um sarcófago do British Musem, no qual Giovanni da Udine inspira-se várias vezes para os estuques das *Logge*. Os rebanhos de cabras e ovelhas que precedem a caravana pelo caminho acentuam a profundidade da paisagem ao estender-se até a linha do horizonte, numa linha quase vertical.

Para Dacos, reconhece-se claramente a mão de Tommaso Vincidor, e esse seria o mais belo afresco de sua mão, aceitando o confronto com um desenho da *Adoração dos pastores*, no Louvre. Sua mão seria vista no suave claro-escuro que "acaricia" os rostos dos personagens. Cita um desenho "medíocre, nos Uffizi, considerado erroneamente por Pericoli como sendo um projeto de Polidoro da Caravaggio para este afresco". As atribuições para essa pintura são variadas, indo de Pellegrino da Modena a Perino del Vaga, Tommaso Vincidor, Giovanni da Udine e Giulio Romano; este, citado por Venturi, Camesasca e Marabottini.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 154-157 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Pellegrino da Modena); ROSSINI, 1760, p. 45 (Pellegrino da Modena); CHATTARD, 1766, II, p.132 (Pellegrino da Modena); LANZI, [1792-1796] 1810, I, p. 316 (Pellegrino da Modena); MEYER, [1800] 1886, p. 236 (Rafael); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Pellegrino da Modena); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 242 (Pellegrino da Modena); FEA, 1820, I, p. 146 (Pellegrino da Modena); PLATNER, 1832, II, 1, p. 311-312 (Pellegrino da Modena); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Pellegrino da Modena); KUGLER, 1837, p. 234 (Pellegrino da Modena); PISTOLESI, 1838, p. 24-28 (Pellegrino da Modena); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 205 (Pellegrino da Modena); *Description*, 1841, p. 6 (Pellegrino da Modena); NIBBY, 1841, II, 2, p. 452 (Pellegrino da Modena); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Pellegrino da Modena); VALENTINI, 1855, p. 6, 21 (Pellegrino da Modena); GRUYER, 1859, p. 104-108 (Rafael e Pellegrino da Modena); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Pellegrino da Modena); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Pellegrino da Modena); RIO, 1867, p. 212-213 (Pellegrino); MASSI, 1887, p. 161-163 (Pellegrino da Modena); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 62 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); DUSSLER, [1966] 1971, p. 89 (Giovanni da Udine para os animais); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com Perino del Vaga); DACOS, 1977, p.177-178, tav. XXVII*b* (Tommaso Vincidor); DAVIDSON, 1985, p. 71-72.

VII.1. *José explicando os sonhos aos seus irmãos* [167]

Gênesis, 32: 5-9. Afresco executado em três *giornate*. Seu bom estado de conservação pode ser devido a alguma restauração, sobretudo no rosto de José.

A composição se divide claramente em duas partes: à esquerda, um numeroso grupo de irmãos de José, sentados e amontoados, observam sua fala. José vem ao centro, quase despercebido pelo colorido de sua roupa, que se confunde com a paisagem, e tem sua figura ampliada verticalmente pela palmeira que serve de linha divisória da composição. Um grupo menor de irmãos é visto à direita, onde se encontram ainda as cabras. Dois balões, que evocam os meios das histórias em quadrinhos, são utilizados para delimitar e narrar o sonho de José, num recurso narrativo

incomum na obra de Rafael que pode ter sido inspirado em uma fonte medieval, como a Bíbilia de Lübeck [Dacos]. A composição é baseada em ritmos clássicos: o contraposto de José lembraria o do *Apolo do Belvedere*; o irmão que se estende em primeiro plano seria retirado imediatamente da figura em igual posição no centro do *Concílio dos deuses* da Farnesina, que é inspirada em uma estátua antiga de rio; a figura apoiada em um bastão evocaria certas estátuas de sátiros.

É um afresco de atribuição tradicional a Giulio Romano. As atribuições amis recentes falam de Perino del Vaga ou de Penni.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 157-159 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p.132-133 (Giulio Romano); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 166 (Giulio Romano); VOLKMANN, 1770, p. 108 (Giulio Romano); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Giulio Romano); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 146-147 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 312 (Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 28-36 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 205-206 (não de Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 6 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 452-453 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 22 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 111-112 (Rafael com Giulio Romano); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Giulio Romano); RIO, 1867, p. 213 (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 292-294 (Penni?); MASSI, 1887, p. 163-165 (Giulio, com Rafael para a figura de José); BERENSON, *List* [1897] 1968, p. 325 (Perino del Vaga); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 62 (Giulio Romano, Penni e Giovanni da Udine para a paisagem); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com Penni ou outro ajudante); OBERHUBER, 1972, p. 160 (círculo de Rafael); DACOS, 1977, p.178-179 , tav. XXVIII*a* (Penni?); DAVIDSON, 1985, p. 72-75.

Desenho:

José explica os sonhos aos seus irmãos [168]

Desenho a nanquim marrom aquarelado e iluminado com branco; 22,8 x 32,2cm. Viena, Albertina, 175. Dacos acredita que seja criação de Rafael, mas que este desenho "fraco" seja uma cópia, executada a partir de um *modello* perdido de Penni. O desenho vem atribuído a Giulio Romano por Cavalcaselle, talvez com a colaboração de Polidoro da Caravaggio.

Bibliografia: QUATREMÈRE DE QUINCY, 1829, p. 430, n. 4 (Rafael); NAGLER, 1836, p. 363, n. 4 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 205-206, III, p. 124, n. 167 (Rafael); GRUYER, 1859, p. 112 (Rafael); WAAGEN, 1867, p. 142, n. 174 (Rafael); RULAND, 1876, p. 219, XXV, n. 7 (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 294 (Giulio talvez com Polidoro da Caravaggio); MORELLI, 1890, p. 185 (Perino del Vaga); WICKHOFF, 1892, p. cxcvi, 213 (cópia); DOLLMAYR, 1895, p. 290 (cópia); FISCHEL, 1898, p. 94, n. 244 (cópia); STIX /FRÖLICH-BUM, 1932, p. 16, n. 103 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 415 (cópia a partir de penni); OBERHUBER, 1972, p. 168, n. 460b, fig. 173 (Cópia a partir de Penni); DACOS, 1977, p. 178, tav. XXVIII*b* (cópia a partir de Penni); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 81-82 (Giulio Romano e Penni?).

VII.2. *José vendido pelos irmãos* [169]

Gênesis, 37: 23-24, 28. José é retirado da cisterna vazia em que tinha sido colocado para morrer, pelos seus irmãos, e vendido aos madianitas que passavam no local. A cena é construída ao redor da cisterna semi-aberta, e o foco narrativo é o da troca do rapaz pelo dinheiro. A cena conta numerosos personagens (mercadores e irmãos de José), camelos e paisagem com casario.

Para Nicole Dacos, a composição evocaria as cenas de mesmo tema realizadas por Cavallini em San Paolo Fuori le Mura. Para a autora, a delicadeza da paisagem ao fundo, a rudeza das figuras e o modo de espalhar as cores e manchas, indicariam a primeira intervenção de Polidoro da Caravaggio na Bíblia de Rafael. Esse afresco traz atribuição tradicional a Giulio Romano, com Giovanni da Udine para os animais e, eventualmente, para a paisagem.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 157-159 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p.132-133 (Giulio Romano); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 166 (Giulio Romano); VOLKMANN, 1770, p. 108 (Giulio Romano); MEYER, [1800] 1886, p. 236, 242 (Giulio Romano, e Rafael para os mercadores, José e o irmão mais velho); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 147 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 312 (Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 28-36 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 205-206 (não de Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 6 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 452-453 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 22-23 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 113-114 (Rafael com Giulio Romano); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Giulio Romano); RIO, 1867, p. 213-214 (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 294-295 (Penni?); MASSI, 1887, p. 164-165 (Giulio, com Rafael para a figura de José); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 62 (Giulio Romano, Penni, e Giovanni da Udine para a paisagem); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); DUSSLER, [1966] 1971, p. 89 (Giovanni da Udine para os animais); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com Perino del Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 160 (círculo de Rafael); DACOS, 1977, p.179, tav. XXIX*a* (Polidoro da Caravaggio); DAVIDSON, 1985, p. 72-75.

VII.3. *José e a mulher de Putifar* [170]

Gênesis, 39: 6, 11-12. José é levado para o Egito, onde é comprado por Putifar, um eunuco do Faraó e general de suas tropas. Assediado pela esposa de seu amo, acaba por fugir. A imagem representa o instante em que a esposa de Putifar agarra José pelo manto e este foge. A cena se passa num aposento fechado por um grande cortinado sustentado por colunas, onde móveis e objeto parecem tomados ao antigo, num gênero de ambientação que será retomado por artistas como Poussin e, mais tarde, David.

Para Dacos, essa composição seria um exemplo característico dos transplantes de elementos antigos feitos por Rafael sobre esquemas tradicionais. Rafael poderia ter-se lembrado da iconografia comum do tema, evocando talvez o já mencionado Cavallini em San Paolo Fuori le Mura. Mas é à mitologia que recorre para a cena de rejeição e aversão amorosa. Pode ter-se recordado da história de Apolo e Dafne, que fora representada, anos antes, pelo jovem Ticiano, e que era um tema em voga entre os séculos XV e XVI, lembrando que a primeira edição das *Metamorfoses* de Ovídio sai em Veneza, em 1497, e que foram numerosas as edições do *Cinquecento*.

Dacos atribui a pintura da cena a Giulio Romano, pela força expressiva, pelo realismo da decoração e pela franqueza da execução. Já F. Hartt [1958] também atribui a Giulio essa pintura, não apenas pelo vigor da cena, mas ainda pela aproximação certeira da figura de José com a do *Adônis* em fuga, na sala de Psiquê do palácio Te, em Mântua. No mais, a atribuição a Giulio Romano é a mais tradicional, seguindo-se o nome de Perino del Vaga.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 157-159 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p.132-133 (Giulio Romano); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 147 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 312 (Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 28-36 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 206 (Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 6 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 452-453 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 23 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 115-116 (Rafael); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Giulio Romano); RIO, 1867, p. 212-213 (em parte Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 295-296 (Penni?); MASSI, 1887, p. 164-165 (Giulio Romano); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 62 (Perino del Vaga); HARTT, 1958, I, p. 29 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p. 180, tav. XXIX*b* (Giulio Romano); DAVIDSON, 1985, p. 72-75; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 81 (Giulio Romano).

VII.4. *José explica os sonhos ao faraó* [171]

Gênesis, 41: 25-27. Afresco pintado em três *giornate*, representa José diante do faraó interpretando seus sonhos. A cena é colocada no interior, mas com aberturas para a paisagem feitas por meio de duas arcadas, com atennção ao detalhe arquitetônico. Novamente os sonhos são colocados dentros dos círculos na parte superior da imagem. Para Dacos, a composição poderia derivar novamente de Cavallini em San Paolo Fuori le Mura, mas modificada, enquanto a representação dos sonhos em balõezinhos pode vir, outra vez, das gravuras da Bíblia de Lübeck. A autora crê na execução de Penni, embora acredite que a paisagem seja mais refinada do que era costume desse artista. Há um grande número de atribuições a Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 157-159 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p.132-133 (Giulio Romano); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 166 (Giulio Romano); DELLA VALLE, 1791-1794, V, p. 292-293 (Giulio Romano); VOLKMANN, 1770, p. 108 (Giulio Romano); MEYER, [1800] 1886, p. 236 (Rafael, mas à p. 242, Giulio Romano); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 147 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 312 (Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 28-36 (Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 6 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 453 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 23-24 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 116-118 (Rafael com Giulio Romano); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Giulio Romano); RIO, 1867, p. 212-213 (em parte Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 296-297 (Penni?); MASSI, 1887, p. 164-165 (Giulio, com Rafael para a figura de José); BERENSON, *List* [1897] 1968, p. 325 (Perino del Vaga); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 62 (Giulio Romano, Penni e Giovanni da Udine para a paisagem); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Pellegrino da Modena); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com Penni ou Polidoro da Caravaggio); DAVIDSON, 1970, p. 86 (Pellegrino da Modena); DACOS, 1977, p.180-181, tav. XXX*a* (Penni?); DAVIDSON, 1985, p. 72-75; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 81-82 (Giulio Romano e Penni?).

VIII.2. *Moisés na sarça ardente* [172]

Êxodo, 3: 1-6. Moisés é representado ao centro da composição, ajoelhado diante de Deus, que faz aparição no meio de um arbusto em chamas. Essa cena do livro de Êxodo tem iconografia tradicional, aparecendo na Sistina e na Biblia Malermi. O próprio Rafael já a havia empregado na abóbada da *stanza* de Heliodoro. Em relação à imagem da *Stanza*, há apenas a redução do número de figuras, como esquema geral apresentando poucas variações: Moisés é representado igualmente de joelhos e cobrindo os olhos e há adição da paisagem, embora sumária. Dacos enxerga aí uma simplificação no modo de conceber o espaço, com a cena representada em único plano, paralelo à superfície do afresco. Para a autora, a paisagem pode ter sido inspirada em Dürer, pela tipologia do tronco e galhos das árvores, e a forma de representar Moisés, com farta cabeleira, grossas sombrancelhas, vestes pesadas e bochecha maciça, evocaria o modo do francês Guillaume de Marcillat. Já F. Hartt atribui essa pintura a Giulio Romano, pelo vigor. Há várias atribuições a Giulio e também a Perino del Vaga.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 159-162 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 133-134 (Perino del Vaga); MEYER, [1800] 1886, p. 236, 242 (Rafael para a figura de Moisés, talvez Penni para o restante); FEA, 1820, I, p. 147 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 312-313 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 133-134 (nem Perino del Vaga nem Giulio Romano,mesma mão que fez o afresco VIII.1); *Description*, 1841, p. 7 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 453-454 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 25-26 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 126-127 (Rafael com Perino del Vaga); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Perino del Vaga); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Raffaellino del Colle); RIO, 1867, p. 214 (Rafael com Perino del Vaga ou Raffaellino del Colle);

CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 300 (Penni?); MASSI, 1887, p. 166-167 (Raffaellino del Colle); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63 (Giulio Romano com Penni); HARTT, 1958, I, p. 29 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p.180-181, tav. XXXII*a* (Guillaume de Marcillat); DAVIDSON, 1985, p. 75-77.

Desenho:

Moisés na sarça ardente [173]

Desenho a pena, nanquim marrom, quadriculado a carvão; 16,7 x 22,9cm. Florença, Gabinetto disegni e stampe, Galleria degli Uffizi, 1222E. Várias atribuições são feitas genericamente à escola de Rafael, ou vêm como cópias a partir de Rafael. Uma importante atribuição desse esboço a pena a Giulio Romano é feita por Hartt [1958], que o data "provavelmente" de 1517. Segundo o autor, a composição poderosa tem um ritmo ornamental vigoroso, típico do estilo dos desenhos a pena de Giulio. Para Dacos, trata-se de uma cópia feita a partir de um esboço criado por Rafael: o traço fraco e a tipologia das nuvens poderiam sugerir o nome de Penni. Não é modelo acabado, mas o quadriculado indica que foi utilizado para o cartão. Para P. Joannides [2000], o hachurado em quadriculados é mais típico de Penni, sendo carcaterístico de Giulio o hachurado em traços paralelos, encapelados.

Bibliografia e atribuições: MULINARI, 1774, tav. 116; PELLI, Inv. Museo, vol. III, n. 11 (Rafael); QUATREMÈRE DE QUINCY, 1829, p. 425, n. 32 (Rafael); SCOTTI, 1832, c. 51; NAGLER, 1836, p. 343, n. 8 (Rafael); PASSAVANT [1839] 1882-1891, II, p. 207, n. 147 (cópia); RAMIREZ DE MONTALVO, 1849, n. 3 (Rafael); RULAND, 1876, p. 221, XXX, n. 4; FERRI, 1890, p. 208, n. 1222 (escola de Rafael); HARTT, 1958, I, p. 287, n. 20; II, fig. 36 (Giulio Romano); GERE /POUNCEY, 1962, n. 67; DUSSLER, 1971, p. 89 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 169, tav. 62 (cópia a partir de Rafael); DACOS, 1977, p. 182-183, tav. XXXII*b*; PETRIOLI-TOFANI /DE VECCHI, 1982, p. xiii-xx; OBERHUBER, 1983, p. 126, fig. 117; GERE /POUNCEY, 1983, n. 363 (Penni); PAGLIARA, 1983; *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 293-294 (Penni); CLAYTON, 1999 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 13 (Penni).

VIII.3. *A passagem do Mar Vermelho* [178]

Êxodo, 14: 26-28. A composição é cortada pela grande diagonal dada pela onda que separa egípcios e hebreus. Dacos salienta que Rafael renovou a iconografia dessa passagem do Êxodo ao representar Moisés atrás de seu povo, enquanto se volta para deter os egípcios. O modo de Rafael seria reconhecível justamente pela diagonal que corta a cena. O grupo da esquerda é tirado da cena n. XXXI da Coluna Trajana, já utilizada para a cena do *Dilúvio* nas *Logge*. Foram retomados fielmente o cavalo e o guerreiro da direita. A parte direita, que representa o povo de Israel, lembra o *Dilúvio* de Michelangelo, do qual pode ter sido inspirada a figura que leva uma trouxa às costas.

Há várias atribuições a Perino del Vaga e a Giulio Romano. Pode-se aproximar a realização desse afresco a Giulio pela fúria dos cavalos, pela inserção de muitas figurinhas que se perdem no horizonte (que não apareciam no desenho preparatório) e algumns detalhamentos realísticos, como o conjunto de louças que se acrrega logo atrás de Moisés ou o tecido que cai do berço erguido.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 159-162 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 133-134 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 147 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 312-313 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 207-208 (nem Perino del Vaga nem Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 7 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 453-454 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 26-27 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 128-130 (Rafael com Perino del Vaga); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Perino del Vaga); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Raffaellino del Colle); RIO, 1867, p. 214 (Rafael com Perino del Vaga ou Raffaellino del Colle); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 300-303 (Perino del Vaga); MASSI, 1887, p. 166-167 (Raffaellino del Colle); BERENSON, *List*, [1897] 1968, I, p. 325 (Raffaellino del Colle); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63 (Perino del Vaga); HARTT, 1958, I, p. 29 (Perino del Vaga);

FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Perino del Vaga); DACOS, 1977, p.183-184, tav. XXXIII*a* (Giulio Romano); DAVIDSON, 1985, p. 75-77; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 81 (Giulio Romano); AMBROSIO, 1994, p. 20-21 (Giulio Romano).

Desenho:

A passagem do Mar Vermelho [175]

Desenho a lápis preto, pena e naquim marrom aquarelado e iluminado com branco e quadriculado a carvão; 20,0 x 28,6cm. Paris, Museu do Louvre, n. 3850. O desenho apresenta as características técnicas e estilísticas do grupo de *modelli* que são atribuídos a Penni. Não há atribuição a Giulio (até 1977), mas a Rafael e Perino del Vaga, além de sugestões de ser cópia.

Bibliografia e atribuições: WOODBURN, 1836, p. 29, n. 89 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 208, n. 148, III, p. 161, n. 318 (Rafael); GRUYER, 1859, p. 130 (Rafael); REISET, 1866, p. 100, n. 310 (Rafael); RULAND, 1876, p. 221, xxxi, n. 5; MORELLI, 1880, p. 165 (Perino del Vaga); CHENNEVIÈRES, 1882-1883 (Rafael); CAVALCASELLE, 1883, III, p. 303 (Rafael); MORELLI, 1890, p. 184 (Rafael); MORELLI, 1891-1892, n. 275 (Rafael); FISCHEL, 1898,p. 95, n. 226 (cópia); ROUCHÈS, p. 22, tav. 23 (Rafael); OBERHUBER, 1962, p. 59, nota 141 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 89 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 169-170, n. 463 (Penni); DACOS, 1977, p. 184, tav. XXXIII*b* (Penni).

VIII.4. *Moisés faz brotar água da rocha* [176]

Êxodo, 17: 5-6. Composição bipartida,com Moisés e a rocha da qual retira a água à esquerda, além da figura de Deus, e, à direita, o povo hebreu contra um fundo de paisagem. Moisés é colocado no centro da imagem. A inpsiração para a cena pode ter vindo da xilogravura da *Bíblia Malermi*, ed. 1490, p. XXII, onde as figuras têm o mesmo movimento [Dacos]. Como no episódio do encontro de Jacó e Raquel, encontram-se as rochas encimadas por torres góticas que podem ser inspiradas na gravura de *Santo Eustáquio*, de Dürer [Bartsch, VII, p. 73-74, n. 57], sem que o modelo tenha sido fielmente copiado, vendo-se, em vez das árvores cheias, apenas troncos nus. Para Dacos, a pintura é atribuível a Raffaellino del Colle, mas as atribuições são muito variadas, incluindo o prórpio Rafale, Giulio Romano, Perino del Vaga e Polidoro da Carvaggio.

Bibliografia e atribuições:

CELIO, 1638, p. 110-112 (Giulio Romano); MOLA, 1663, p. 45 (Giulio Romano); TITI, 1686, p. 427 (Giulio Romano); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 122 (Giulio Romano); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Giulio Romano); ROISECCO, 1745, p. 82-83 (Giuseppe Romano [sic]); TAJA, 1750, p. 159-162 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 133-134 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 147 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 312-313 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 207-208 (nem Perino del Vaga nem Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 7 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 453-454 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 27 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 130-133 (Rafael com Perino del Vaga); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Giulio Romano); RIO, 1867, p. 214 (Rafael ou Perino del Vaga); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 303-304 (talvez Giulio Romano com Polidoro da Caravaggio); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Polidoro da Caravaggio); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Giulio Romano com Polidoro da Caravaggio); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Tommaso Vincidor?); DACOS, 1977, p. 184-186, tav. XXXIV*a* (Raffaellino del Colle?); DAVIDSON, 1985, p. 75-77.

Desenho:

Moisés faz brotar água da rocha [177]

Desenho a carvão, pena e naquim marrom aquarelado e iluminado de branco. Quadriculado a carvão. 21,9 x 33,0cm. Florença, Gabinetto disegni e stampe, Galleria degli Uffizi, n. 509E.

O desenho, segundo Dacos, tem um forma ligeiramente recurvada, talvez para caber em outra parte da arquitetura. No afresco, o formato é modificado. Apresentaria, segundo Dacos, as características estilísticas e técnicas de Penni, que tem o maior número de atribuições. Contudo, o catálogo da exposição de Rafael em Florença refere-se ao desenho como "unanimemente considerado original

Rafael". Também é referido a Perino del Vaga, e citado como cópia. Vem atribuído a Giulio Romano apenas por Cavalcaselle. Uma cópia com variações e muito danificada encontra-se no Ashmolean Museum de Oxford.

Atribuições: PELLI, Inv. Museo, vol. III, n. 86 (Rafael); SCOTTI, 1832, c. 51; PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 208, n. 149 (Rafael), 1860, II, p. 417, n. 102; RAMIREZ DI MONTALVO, 1849, n. 4 (Rafael); GRUYER, 1859, p. 133 (Rafael); RULAND, 1876, p. 221, xxxii, n. 6 (Rafael; CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 304 (Giulio Romano); FERRI, 1890, p. 201; MORELLI, 1892-1893, n. 483 (Perino); FISCHEL, 1898, p. 95-96, n. 227 (cópia); GERE /POUNCEY, 1962, p. 51, 54 (Penni); OBERHUBER, 1962, p. 59, nota 141 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 90 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 170, n. 464, tav. 67 (Penni); DACOS, 1977, p. 185, tav. XXXIVb (Penni); PETRIOLI-TOFANI /DE VECCHI, 1982, p. xiii-xx; JOANNIDES, 1983, n. 390 (talvez intervenção de Rafael); OBERHUBER, 1983, n. 582-583 (talvez intervenção de Rafael); *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 290-291, fig.12 (Rafael?).

IX.1. *Moisés recebe as tábuas da Lei no Monte Sinai* [178]

Êxodo, 24: 12-16. É um afresco executado em três *giornate*. Dacos considera esta cena como uma das mais estupendas do ciclo das Logge, onde Rafael faz a renovação iconográfica do tema. A carga fantástica é devida à incerteza entre a paisagem e a montanha e as nuvens, que unem a aparição irreal ao mundo terreno. As duas figuras de costas no primeiro plano afastam a cena principal em distância e acentuam a distância entre Moisés e os homens embaixo. O horizonte é recortado por ruínas na distância.

Essa pintura, de acordo com Dacos, distingue-se por suas tonalidades suaves, pelos esfumatos translúcidos das tendas e pela paisagem de ruínas no horizonte. Para a autora, é possível reconhecer a maneira do florentino Perino del Vaga no perfil pontiagudo do Eterno, nos rostos quase diabólicos dos anjos e nos drapeados concebidos em curvas mais estilizadas. Já Hartt atribui esse afresco a Giulio Romano, pelas figuras de consistência pétrea, postura escultural e violência interior associada a uma complexidade linear externa, e também pela formulação pictórica do espaço como uma caverna espacial ensombrecida e repentinamente invadida pela luz. Aqui, começam a aparecer atribuições a outros nomes da escola de Rafael, como Vincenzo Tamagni da San Gimigniano, Raffaellino del Colle e Machuca. Há algumas atribuições também a Giulio Romano, além da Hartt.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 163-164 (Raffaellino del Colle); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Raffaellino del Colle); ROSSINI, 1760, p. 45 (Raffaellino del Colle); CHATTARD, 1766, II, p. 134 (Raffaellino del Colle); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 166-167 (Perino del Vaga); VOLKMANN, 1770, p. 108 (Perino del Vaga); LANZI, [1792-1796] 1809, I, p. 316 (Vincenzo Tamagni?); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Giulio Romano); Osservatore, 1811, II, p. 254-255 (perino del Vaga); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 243 (Vincenzo Tamagni); FEA, 1820, I, p. 147 (Raffaellino del Colle); PLATNER, 1832, II, I, p. 313 (Raffaellino del Colle); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Raffaellino del Colle); KUGLER, 1837, p. 234 (Raffaellino del Colle); *Description*, 1841, p. 7 (Rafael); NIBBY, 1841, II, 2, p. 454-455 (Raffaellino del Colle); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 28 (Raffaellino del Colle); GRUYER, 1859, p. 136-138 (Rafael com Raffaellino del Colle); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Perino del Vaga); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Raffaellino del Colle); RIO, 1867, p. 214 (Perino del Vaga ou Raffaellino del Colle); MASSI, 1887, p. 168 (Rafael); BERENSON, *List*, [1897] 1968, I, p. 325 (Perino del Vaga); NOMI PESCIOLINI, 1904, p. 4 (Vincenzo Tamagni); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63 (Giulio Romano, talvez com Penni); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 68 (Rafael); DUSSLER, [1966] 1971, p. 90 (Rafael); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Giulio Romano com Penni); LONGHI, 1969, p. 35 (Machuca?); GODDEN, 1970, p. 149 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 160 (muito próximo de Rafael); DACOS, 1977, p. 184-186, tav. XXXV*a* (Perino del Vaga); DAVIDSON, 1985, p. 77-79.

Desenho:

Moisés recebe as tábuas da Lei no Monte Sinai [179]

Desenho a pena, nanquim marrom aquarelado e iluminado de branco, e quadriculado a carvão; 25,5 x 27,9cm. Paris, Museu do Louvre, n. 3849.

O desenho distingue-se dos outros por sua altíssima qualidade. Assim como Oberhuber, Dacos o atribui a Rafael, porque só o mestre, além da invenção excepcional, seria capaz de uma interpretação tão boa. As figuras nada têm do grafismo de Penni, e as rochas destacam-se em profundidade em diversos planos. Diversos *pentimenti*. A atribuição é quase unânime a Rafael. Não há atribuições a Giulio Romano.

Atribuições: MOREL D'ARLEUX, n. 1410 (Rafael); NAGLER, 1836, p. 352, n. 19 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 208, n. 150 (Rafael); GRUYER, 1859, p. 138 (Rafael); RULAND, 1876, p. 222, xxxiii, n. 4 (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, col. 294, n. 270 (Rafael); MORELLI, 1890, p. 185 (Perino del Vaga); DOLLMAYR, 1895, p. 293 (cópia); FISCHEL, 1898, p. 96, n. 228 (cópia); OBERHUBER, 1962, p. 60, nota 141 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 90 (Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 59, 170-171, n. 465, tav. 65 (Rafael); DACOS, 1977, p. 186, tav. XXXV*b* (Rafael); *Raffaello a Firenze*, p. 291, fig. 13 (Rafael).

IX.2. *A adoração do vitelo de ouro* [180]

Êxodo, 32: 15-20. É o afresco mais dividido de todo o ciclo, distinguindo-se nele oito *giornate*. Para a cena central, Dacos retraça nessa composição a influência do afresco de Cosimo Rosselli na Sistina, mas o ídolo, muito pequeno, ergue-se sobre um altar baixo, à antiga. As figuras ajoelhadas evocam aquelas do primeiro plano da *Transfiguração*. Representam-se simultaneamente dois episódios ao mesmo tempo, nos modelos dos pintores de Sisto IV na Sistina. Mas Rafael, em relação a esses, inverteu a ordem de importância dos acontecimentos: ao fundo, vê-se Moisés repartindo as tábuas da Lei junto a Josué, cuja figura prenuncia o próximo ciclo. Ferino-Pagden [1989], resslata a qualidade do colorido nesta cena, intenso e batido pela luz até quse o branco, o que evocaria o colorido de Michelangelo na Sistina. Nicole Dacos, Oberhuber, Freedberg e Ferino-Pagden atribuem o afresco a Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições:

CELIO, 1638, p. 110-112 (Raffaellino del Colle); MOLA, 1663, p. 45 (Raffaellino del Colle); TITI, 1638, p. 426 (Raffaellino del Colle); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 122 (Raffaellino del Colle); ORLANDI, 1704, p. 333 (Raffaellino del Colle); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Raffaellino del Colle); ROISECCO, 1745, p. 82-83 (Raffaellino del Colle); TAJA, 1750, p. 163-164 (Raffaellino del Colle); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Raffaellino del Colle); ROSSINI, 1760, p. 45 (Raffaellino del Colle); CHATTARD, 1766, II, p. 134 (Raffaellino del Colle); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 167 (Perino del Vaga); VOLKMANN, 1770, p. 108-109 (Perino del Vaga); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Giulio Romano); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Perino del Vaga); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 243 (Vincenzo Tamagni); FEA, 1820, I, p. 147 (Raffaellino del Colle); PLATNER, 1832, II, 1, p. 313 (Raffaellino del Colle); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Raffaellino del Colle); KUGLER, 1837, p. 234 (Raffaellino del Colle); *Description*, 1841, p. 7 (Raffaellino del Colle); NIBBY, 1841, II, 2, p. 454-455 (Raffaellino del Colle); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Raffaellino del Colle); VALENTINI, 1855, p. 6, 29 (Raffaellino del Colle); GRUYER, 1859, p. 138-140 (Rafael com Raffaellino del Colle); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Perino del Vaga); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Raffaellino del Colle); RIO, 1867, p. 214 (Rafael com Perino del Vaga ou Raffaellino del Colle); MASSI, 1887, p. 168 (Raffaellino del Colle); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 392 (Penni), p. 345-346 (Giulio Romano) - contradição; CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63 (Giulio Romano, talvez com Penni); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 68 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Giulio Romano com Penni); GODDEN, 1970, p. 153 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p. 187-188, tav. XXXVI*a* (Giulio Romano); DAVIDSON, 1985, p. 77-79; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 81-82 (Giulio Romano).

Desenho:

Adoração do vitelo de ouro [181]

Desenho a carvão, pena e nanquim marrom aquarelado e iluminado com branco (oxidado). Traços de duplo quadriculado a carvão. 24,6 x 37,9cm. Florença, Gabinetto disegni e stampe, Galleria degli Uffizi, n. 510E. Trata-se de um *modello* para a cena da *Adoração*. Composição hesitante, considerada mais fraca que o afresco. O catálogo da exposição de Florença [1984] propõe a reatribuição a Rafael. A esquerda da folha, em baixo, Frommel [1981, p. 107, p. 111-112] identifica

um projeto de Rafael para a escada adjacente às *Logge* e que deveria ligar os vários pavimentos. Foi atribuido também a Perino de Vaga, a Penni, e tido como cópia.
Bibliografia e atribuições: PELLI, inv. Museo, vol. III, n. 91 (Rafael); SCOTTI, 1832, c. 51; PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 208, n. 151 (Rafael); RAMIREZ DE MONTALVO, 1849, n. 5 (Rafael); RULAND, 1876, p. 22, xxiv, n. 5; CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 309 (Polidoro da Caravaggio?); FERRI, 1890, p. 201, n. 510 e (Perino del Vaga); MORELLI, 1890, p. 186, (Perino del Vaga); MORELLI, 1892-1893, n. 494 (Perino del Vaga); FISCHEL, 1898, p. 96, n. 229 (cópia); FREEDBERG, 1961, p. 415, fig. 524 (Penni); GERE /POUNCEY, 1962, p. 51; OBERHUBER, 1962, p. 60, nota 144 (Giulio Romano); DUSSLER, 1971, p. 90 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 171, n. 466 (Penni); DACOS, 1977, p. 187-188; PETRIOLI-TOFANI /DE VECCHI, 1982, p. xiii-xx; OBERHUBER, 1983, p. 126, fig. 118; *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 292-293 (Rafael?).

IX.3. *Coluna de nuvens/fumaça* [183]

Êxodo, 33: 7-10. Episódio raramente representado e que sublinha ainda a relação de Moisés com Deus. Para Dacos, a composição fraca, meramente descritiva, que traz Moisés confundindo-se com as tendas, seriam indicação de que algum aluno pudesse ter intervindo já em termos de composição. A autora reconhece aí a mão de Perino de Vaga pela figura de Deus, pela policromia suave das tendas e pela simplificação da paisagem. Hartt atribui o afresco a Giulio Romano, pela consistência pétrea das figuras, postural escultural e pelo espaço escurecido invadido pela luz de modo repentino.
Bibliografia e atribuições:
TAJA, 1750, p. 163-164 (Raffaellino del Colle); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Raffaellino del Colle); ROSSINI, 1760, p. 45 (Raffaellino del Colle); CHATTARD, 1766, II, p. 134 (Raffaellino del Colle); FEA, 1820, I, p. 147 (Raffaellino del Colle); PLATNER, 1832, II, 1, p. 313 (Raffaellino del Colle); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Raffaellino del Colle); KUGLER, 1837, p. 234 (Raffaellino del Colle); *Description*, 1841, p. 7 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 454-455 (Raffaellino del Colle); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 27-28 (Raffaellino del Colle); GRUYER, 1859, p. 138-140 (Rafael com Raffaellino del Colle); MEULEMEESTER/ CALAMATA, 1860 (Raffaellino del Colle); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Raffaellino del Colle); RIO, 1867, p. 214 (Raffaellino del Colle e Perino del Vaga); MASSI, 1887, p. 168-169 (Raffaellino del Colle); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63 (Giulio Romano, talvez com Penni); HARTT, 1958, I, p. 15, 29-30 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 68 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Giulio Romano com Penni); GODDEN, 1970, p. 157 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 160 (círculo de Rafael); DACOS, 1977, p. 188-189, tav. XXXVII (Perino del Vaga); DAVIDSON, 1985, p. 77-79.

IX.4. *Moisés apresenta as tábuas da Lei* [184]

Êxodo, 34: 29-32. Para a composição dessa cena, tRafael pode ter sido inspirado pela iconografia tradicional que podia ver em Roma, por exemplo, nos mosaicos de Santa Maria Maggiore e no afresco de Cosimo Rosselli na Sistina. O rosto de Moisés, que irradia dois feixes de lus em ambos os lado, pode ser influência de gravuras de Dürer. Dacos atribui esse afresco, talvez executado em seis *giornate*, a Giulio Romano, que segue fielmente o *modello*, mas desenvolve a paisagem que ali era levemente sugerida.
Bibliografia e atribuições:
CELIO, 1638, p. 110-112 (Rafael); MOLA, 1663, p. 45 (Rafael); TITI, 1638, p. 426 (Rafael); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 120 (Rafael); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Rafael); ROISECCO, 1745, p. 82-83 (Raffaellino del Colle); TAJA, 1750, p. 163-164 (Raffaellino del Colle); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Rafael); ROSSINI, 1760, p. 45 (Rafael); CHATTARD, 1766, II, p. 134 (Rafael); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 164 (Rafael; p. 167: Perino del Vaga - contradição); VOLKMANN, 1770, p. 107 (Rafael, mas p. 109, Perino del Vaga - contradição); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Giulio Romano); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 147 (Raffaellino del Colle); PLATNER, 1832, II, 1, p. 313 (Raffaellino del Colle); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Raffaellino del Colle); KUGLER, 1837, p. 234 (Raffaellino del Colle); *Description*, 1841, p. 7 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 455 (Raffaellino del

Colle); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 29-30 (Raffaellino del Colle); GRUYER, 1859, p. 141-142 (Rafael com Raffaellino del Colle); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Raffaellino del Colle); RIO, 1867, p. 214 (Perino del Vaga e Raffaellino del Colle); MASSI, 1887, p. 168-169 (Raffaellino del Colle); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 392 (Giulio Romano); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63 (Giulio Romano, talvez com Penni); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 68 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Giulio Romano com Penni); GODDEN, 1970, p. 161 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p. 189-190, tav. XXXVIII*a* (Giulio Romano); DAVIDSON, 1985, p. 77-79; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 81 (Giulio Romano).

Desenho:

Moisés apresenta as tábuas da Lei [185]

Desenho a lápis preto, pena e nanquim marrom aquarelado e iluminado de branco; 24,7 x 30,2cm. Paris, Museu do Louvre, n. 3913. Para Dacos, o modo de colocar as figuras em diversos planos, como se formassem um arco, remonta a Rafael, que equilibrou magistralmente a composição. Não há quadriculado, e o desenho tem grafismo duro e amorfo, revelando tratar-se de uma cópia de um *modello* talvez executado por Penni. Da mesma opinião é Konrad Oberhuber [1972]. Há poucas referências a esse desenho, e Giulio Romano não é citado.

Bibliografia e a atribuições: MOREL D'ARLEUX, n. 1541 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 249, n. 12; LACROIX, 1855, p. 124; CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 311; OBERHUBER, 1972, p. 171, n. 466a, fig. 177 (cópia a partir de Penni); DACOS, 1977, p. 189, tav. XXXVIII*b* (cópia a partir de Penni).

X.1. *A passagem do Jordão* [186]

Josué, 3: 14-17. A primeira idéia compositiva pode ter sido derivada da Bíblia Malermi, onde a arca da Aliança aparece bastante [ed. 1490, p. 68], mas se Rafael partiu de tal modelo, modificou-o notavelmente. O chefe que se volta violentamente para os soldados é tirado da Prisão de Atila. A figura sentada que afasta as águas personifica o rio Jordão, sendo um elemento "que complica inutilmente a composição" [Dacos]. Um dos estandartes trazia elementos do emblema papal mediciano, que hoje não se vê mais [Meulemeester].

Vasari atribui os afrescos a partir da décima partição da abóbada a Perino del Vaga, quando se observa uma mudança radical que se faz sentir inclusive nas composições, com figuras mais numerosas e distribuídas em vários planos. É possivel que Rafael tenha deixado maior liberdade aos alunos. Para Dacos, aqui não há o grafismo de Perino, que deve ter executado os outros três afrescos dessa abóbada, mas há luzes que mancham a pintura em efeitos próximos de Polidoro da Caravaggio. Não há a atribuições a Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições:

VASARI, [1550] 1927, IV, p. 356 e [1568] 1964, V, p. 338 (Perino del Vaga); MOLA, 1663, p. 45 (Perino del Vaga); FÉLIBIEN, [1666-1668] 1725, II, p. 205 (Perino del Vaga); TAJA, 1750, p. 165-166 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 135 (Perino del Vaga); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 167 (Perino del Vaga); VOLKMANN, 1770, p. 109 (Perino del Vaga); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Perino del Vaga); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 147 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 313-314 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451-452 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 7 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 455 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 30-31 (Perino del Vaga); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Perino del Vaga); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 312-313 (Perino del Vaga); MASSI, 1887, p. 169-170 (Perino del Vaga); LABÒ, 1912, p. 19 (Perino del Vaga); VOSS, 1920, I, p. 67 (Perino del Vaga); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 404-410 (Perino del Vaga); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63 (Perino del Vaga); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1962, p. 67-68 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Perino del Vaga); GODDEN, 1970, p. 173 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Perino del Vaga); DACOS, 1977, p. 189-190, tav. XXXIX*a* (Polidoro da Caravaggio); DAVIDSON, 1985, p. 79-81.

X.2. *A queda de Jericó* [187]

Josué, 6: 16-20. O episódio aparece na xilogravura da Bíblia de Malermi ao fundo do anterior com a Arca da Aliança [ed. 1493, p. LXX*v*]. Contrariando o texto bíblico, aqui não se vêem tocadores de trombeta, mas dois jovens, em primeiro plano, tocando tambores. O grupo de soldados do primeiro plano, partindo em direção à cidade, é influência longínqua da Coluna Trajana na cena LXXXI. A figura do soldado barbudo e sem elmo parece citação mais precisa da coluna. Dacos atribui a pintura a Perino del Vaga, que, segundo a autora, pode ter intervindo desde o momento da composição nos últimos três afresco da décima partição. É unânime a atribuição proposta por Vasari a Perino para os três últimos afrescos da abóbada.

Bibliografia e atribuições:

VASARI, [1550] 1927, IV, p. 356 e [1568] 1964, V, p. 338 (Perino del Vaga); MOLA, 1663, p. 45 (Perino del Vaga); FÉLIBIEN, [1666-1668] 1725, II, p. 205 (Perino del Vaga); RICHARDSON, [1772] 1728 (Perino del Vaga); TAJA, 1750, p. 165-166 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 135 (Perino del Vaga); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 167 (Perino del Vaga); VOLKMANN, 1770, p. 109 (Perino del Vaga); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Perino del Vaga); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 147-148 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 313-314 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451-452 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga); PISTOLESI, 1838, p. 47-51 (Perino del Vaga); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 210 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 7 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 455 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 31 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 148-149 (Perino del Vaga); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 313-314 (Perino del Vaga, talvez com um ajudante); MASSI, 1887, p. 169-170 (Perino del Vaga); LABÒ, 1912, p. 19 (Perino del Vaga); VOSS, 1920, I, p. 67 (Perino del Vaga); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 404-410 (Perino del Vaga); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63 (Perino del Vaga); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1962, p. 67-68 (Polidoro da Caravaggio); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Perino del Vaga); GODDEN, 1970, p. 176 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Perino del Vaga); DACOS, 1977, p. 189-190, tav. XXXIX*b* (Perino del Vaga); DAVIDSON, 1985, p. 79-81.

X.3. *Josué pára o sol e a lua* [188]

Josué, 10: 12-13. uma primeira idéia pode ter vindo do mosaico de Santa Maria Maggiore representando a *Fuga dos Amoritas*, mas interpretado de modo classicizante: os guerreiros da esquerda evocando ainda a *Coluna trajana*, e os da direita talvez como variante do afresco de *Davi e Golias* (XI.2.). No centro da composição, o soldado que se protege com o escudo deriva do *Gaulês ferido*, conservado hoje em Veneza, e que fazia parte do grupo de esculturas descoberto em 1514 e no qual Rafael inspirou-se inúmeras vezes. O ritmo das figuras parece revelar a intervenção de Perino desde a composição [Dacos].

Bibliografia e atribuições:

VASARI, [1550] 1927, IV, p. 356 e [1568] 1964, V, p. 338 (Perino del Vaga); CELIO, 1638, p. 110-112 (Perino del Vaga); MOLA, 1663, p. 45 (Perino del Vaga); FÉLIBIEN, [1666-1668] 1725, II, p. 205 (Perino del Vaga); TITI, 1686, p. 426-437 (Perino del Vaga); PINAROLI, [1700] 1725, p. 45 (Perino del Vaga); TAJA, 1750, p. 165-166 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 135 (Perino del Vaga); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 167 (Perino del Vaga); VOLKMANN, 1770, p. 109 (Perino del Vaga); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Perino del Vaga); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 148 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 313-314 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451-452 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga); PISTOLESI, 1838, p. 47-51 (Perino del Vaga); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 210 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 7 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 455 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 31 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 148-149 (Perino del Vaga); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 314-315 (Perino del Vaga, talvez com um ajudante); MASSI, 1887, p. 169-170 (Perino del Vaga); LABÒ, 1912, p. 20 (Perino del Vaga); VOSS, 1920, I, p. 67 (Perino del Vaga); VENTURI, IX, 2, 1926, p.

404-410 (Perino del Vaga); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63-64 (Perino del Vaga); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1962, p. 67 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Perino del Vaga); GODDEN, 1970, p. 181 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 159-160 (Perino del Vaga); DACOS, 1977, p. 192-193, tav. XL (Perino del Vaga); DAVIDSON, 1985, p. 79-81.

X.4. *A divisão da Terra Prometida* [189]

Josué, 28: 1,10. Essa cena não é descrita em detalhes pelo texto bíblico e é raramente representada; por isso deve ser uma concepção de Rafael, não se ligando a nenhuma tradição iconográfica. Josué aparece sentado ao lado do sacerdote Eleazar sob um baldaquino, assistindo à divisão da terra prometida feita por um rapaz que retira os nomes de uma urna e os estende a um dos presentes. O rei e o menino são retirados respectivamente das figuras de Zeus e Eros do *Concílio dos deuses* da Farnesina. Atribui a Perino del Vaga. Em relação ao desenho, há mudanças de ponto de vista e a colocação de uma paisagem que pode ser influência de gravuras de Dürer [Dacos].

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 165-166 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 135 (Perino del Vaga); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 167 (Perino del Vaga); VOLKMANN, 1770, p. 109 (Perino del Vaga); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Perino del Vaga); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 148 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 313-314 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451-452 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga); PISTOLESI, 1838, p. 47-51 (Perino del Vaga); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 210 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 7 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 455 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 32 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 151-153 (Perino del Vaga); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 316 (Perino del Vaga, talvez com um ajudante); MASSI, 1887, p. 169-171 (Perino del Vaga); VOSS, 1920, I, p. 67 (Perino del Vaga); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 64 (Perino del Vaga); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Perino del Vaga); BOREA, 1961, p. 217 (Polidoro da Caravaggio); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1962, p. 67 (Perino del Vaga); DAVIDSON, 1963, II, p. 20 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Perino del Vaga); GODDEN, 1970, p. 180 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Perino del Vaga); DACOS, 1977, p. 193-194, tav. XLI*a* (Perino del Vaga); DAVIDSON, 1985, p. 79-81.

Desenho:

A divisão da Terra Prometida [190]

Desenho a pena e nanquim marrom, quadriculado a carvão; 20,3 x 29,7cm. Windsor Castle, Royal Library, n. 12728. Dacos atribui esse desenho a Perino del Vaga. Técnica a pena e grafismo diferenciam este dos desenhos de Penni. Para ela, desenho e afresco têm o mesmo estilo. O desenho seria próximo do estilo de Perino nos estudos de santos conservados no British Museum. Embora o afresco tenha quase a unanimidade na atribuição a Perino del Vaga, o desenho vem referido a Rafael e/ou ao seu círculo, incluindo Perino, Penni e Giulio Romano. A Giulio atribuem o desenho Cavalcaselle, Oberhuber e Quednau.

Bibliografia e atribuições: PASSAVANT, 1833, p. 238, n. 5 (Rafael); NAGLER, 1836, p. 338, n. 5 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 210, n. 157 (Rafael); GRUYER, 1859, p. 152 (Rafael); ROBINSON, 1870, p. 361 (Rafael); RULAND, 1876, p. 223, XL, n. 6 (Rafael); LÜBCKE, 1878-1879, II, p. 312 (Rafael); SPRINGER, 1878, II, p. 149 (Rafael); CAVALCASELLE, 1883, III, p. 316-317 (Giulio Romano?); DOLLMAYR, 1895, p. 290 (cópia); LÖSER, 1897, p. 348 (Penni?); FISCHEL, 1898, p. 97, n. 232 (aluno próximo a Rafael, Giulio); POPHAM /WILDE, 1949, p. 315, n. 807 (cópia a partir de Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 415 (Perino del Vaga); GERE /POUNCEY, 1962, p. 55, 57 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 90 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 171-172, n. 467 (Penni); DACOS, 1977, p. 193-194 (Perino del Vaga); CLAYTON, 1999, cta. 33 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 13, tav. 9 (Penni); JOANNIDES, 2000, p. 13.

XI.I. ***A unção de Davi*** 191]

Samuel: 17: 48-49. Samuel versa o óleo contido num chifre sobre a cabeça de Davi, jovem pastor. De acordo com a iconografia tradicional, ao lado dele, Jesse e seus sete irmãos sacrificam um novilho, que, neste afresco, é um carneiro. No fundo, ao centro, pode-se rever a mesa redonda com patas de leão sobre a qual se apóiam um jarro e uma pirâmide dos afrescos do ciclo de Isaac. A composição aqui é fiel à cultura das tapeçarias de Rafael.

Dacos atribui essa pintura a Guillaume de Marcillat, cujas características – comparadas com as de sua obra no duomo de Arezzo e em Santa maria del Popolo – estariam aqui presentes: figuras maciças, de expressão tensa, sombrancelhas bem marcadas, narizes aquilinos e bocas que desenham trejeitos. A paisagem que se vê pela janela recorda as de Perino del Vaga, mas não tem a rapidez das do florentino, sendo mais elementar e rude. Passavant se interroga se seria de Giulio Romano a execução desse afresco, mas não há nada aqui que pareça indicá-lo: o tratamento das figuras, sua tipologia, seus drapeados, bem como o cenário arquitetônico e paisagem não encontram correspondentes na obra de Giulio.

Bibliografia e atribuições: TAJA, 1750, p. 166-167 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 135-136 (Perino del Vaga); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Pellegrino da Modena?); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 148 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 314-315 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451-452 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga); PISTOLESI, 1838, p. 51-54 (Perino del Vaga); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 210 (Giulio Romano?); *Description*, 1841, p. 7-8 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 455-456 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347-348 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 33 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 159-160 (Perino del Vaga); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Perino del Vaga); MASSI, 1887, p. 171 (Pellegrino da Modena); LABÒ, 1912, p. 20 (Perino del Vaga); VENTURI, II, 2, 1926, p. 404-410 (Perino del Vaga); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 64 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Pellegrino da Modena); DAVIDSON, 1970, p. 86 (Pellegrino da Modena); DACOS, 1977, p. 194-195, tav. XLII (Guillaume de Marcillat); DAVIDSON, 1985, p. 81-82.

XI.2. *Davi e Golias* [192]

Samuel, 1: 17: 48-49. Nicole Dacos atribui esse afresco a Perino del Vaga, acreditando mesmo que esse artista possa ter intervindo desde a composição, cheia de repetições e espelhamentos estranhos à obra de Rafael.. Em sua análise, a autora nos diz que a posição das pernas de Davi pode ter sido inspirada numa figura de Hércules em luta com o cervo de pés de bronze, conforme aparecia em sarcófagos. O escudo de Golias e as vestes do personagem que foge foram transformados, emr elação a o desenho, em atributos à antiga. A figura com a lança, de costas, espelha a de sua vizinha, e é tirada da *Batalha de Cascina*, que Perino del Vaga estudara em Florença. Outro grupo, à esquerda, também é composto em repetição. É unânime a atribuição a Perino de Vaga.

Bibliografia e atribuições:
RICHARDSON, [1722] 1728, p. 473-474 (Perino del Vaga); TAJA, 1750, p. 166-167 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 135-136 (Perino del Vaga); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 167-168 (Perino del Vaga); VOLKMANN, 1770, p. 109 (Perino del Vaga); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Perino del Vaga); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Perino del Vaga); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 148 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 314-315 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451-452 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga); PISTOLESI, 1838, p. 51-54 (Perino del Vaga); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 210 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 8 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 456 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347-348 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 33-34 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 160-161 (Perino del Vaga); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Perino del Vaga); MASSI, 1887, p. 171-172 (Pellegrino da Modena); LABÒ, 1912, p. 20 (Perino del Vaga); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 404-410 (Perino del Vaga); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 64 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1962, p. 67 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 266 (Perino del Vaga);

OBERHUBER, 1972, p. 160 (Perino del Vaga); DACOS, 1977, p. 195-196, tav. XLIII*a* (Perino del Vaga); DAVIDSON, 1985, p. 81-82.

Desenho:

Davi e Golias [193]

Desenho a carvão; 24,3 x 32,1cm. Viena, Albertina, n. 178. Dacos atribui o desenho a Rafael, que teria tomado inspiração do afresco de Michelangelo na Sistina. Em relação à pintura acabada, a composição vem invertida, e vêm modificadas as vestes do jovem que foge, aqui em roupas contemporâneas, e a posição do escudo de Golias. Também o grupo central do afresco mostra-se diverso, sendo invertido em relação ao afresco. A maior parte das atribuições é feita ao próprio Rafael. Também há atribuição à escola de Rafael, a Penni ou consideração como cópia. Não há atribuição a Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições: QUATREMÈRE DE QUINCY, 1829, p. 420, n. 6 (Rafael); NAGLER, 1836, p. 363, n. 6 (Rafael); PASSAVANT, [[1839] 1882-1891, II, p. 211, n. 159 (Rafael); GRUYER, 1859, p. 161 (Rafael); WAAGEN, 1867, p. 143, n. 176 (Rafael); RULAND, 1876, p. 224, xlii, n. 8 (Rafael); SPRINGER, 1878, p. 149 (Rafael); LÜBKE, 1878-1879, II, p. 312 (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 318-319 (Rafael); MORELLI, 1891-1892, n. 135 (cópia); WICKHOFF, 1892, p. cxcvi, 216 (cópia); DOLLMAYR, 1895, p. 290 (cópia); FISCHEL, 1898, p. 98, n. 235 (cópia); STIX /FRÖLICH-BUM, 1932, p. 17, n. 114 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 90 (Penni ou Rafael); OBERHUBER, 1966, p. 181, nota 40 (Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 172-173, n. 468, tav. 68 (Rafael); DACOS, 1977, p. 195-196, tav. XLIIIb (Rafael); JOANNIDES, 2000, p. 16 (Rafael).

XI.3. *O triunfo de Davi* [194]

Samuel II, 8: 3, 4, 13. Rafael afasta-se do texto bíblico, segundo o qual Davi leva a cabeça de Golias enquanto é recebido por mulheres que correm ao seu encontro. Representa-se aqui um Davi maduro, de barba e cabelos grisalhos, já rei e com a harpa. A cena, segundo Dacos, seria retomada do relevo do *Arco de Tito*, representando o triunfo do imperador, do qual se reconhecem os cavalos que avançam em ritmo. Os espólios dos vencidos são levados na frente do cortejo. A postura do prisioneiro barbado (que já se quis ver como um retrato em humilhação de Michelangelo) é evocada do *Jeremias* da Sistina. O guerreiro da direita, com um elmo emplumado, seria retirado do *Banquete nupcial* da Farnesina – o Baco, numa relação que nos parece um tanto quanto forçada. O afresco tem analogias precisas com o desenho, reforçando a atribuição de ambos a um mesmo artista. A comparação com o desenho permite notar os acréscimos, na pintura, da paisagem, do estandarte da esquerda, do motivo dos festões decorando o carro e da supressão da inscrição DAVID REX. Para Dacos e para a maior parte da crítica, este é Perino del Vaga, mas há atribuições a Polidoro da Caravaggio.

Bibliografia e atribuições:

CELIO, 1638, p. 110-112 (Polidoro da Caravaggio); MOLA, 1663, p. 45 (Polidoro da Caravaggio); TAJA, 1750, p. 166-167 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 135-136 (Perino del Vaga); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 168 (Perino del Vaga); VOLKMANN, 1770, p. 109 (Perino del Vaga); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Perino del Vaga); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Perino del Vaga); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 148 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 314-315 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451-452 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga); PISTOLESI, 1838, p. 51-54 (Perino del Vaga); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 210 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 8 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 456 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347-348 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 34-35 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 162-163 (Rafael?); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Perino del Vaga); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 320 (Perino del Vaga); MASSI, 1887, p. 171-172 (Pellegrino da Modena); LABÒ, 1912, p. 20 (Perino del Vaga); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 404-410 (Perino del Vaga); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 64 (Perino del Vaga); BOREA, 1961, p. 217 (Polidoro da Caravaggio); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1962, p. 67 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 266 (Perino del

Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Perino del Vaga); DACOS, 1977, p. 196-197, tav. XLIV*a* (Perino del Vaga); DAVIDSON, 1985, p. 81-82.
Desenho:
O triunfo de Davi [195]
Desenho a pena e nanquim marrom, quadriculado a carvão; 26,2 x 39,8cm. Budapeste, Museu Nacional, n. 2194. Desenho em mau estado de conservação, é atribuído por Dacos a Perino del Vaga, com restrições. Há semelhanças pontuais com a pintura. Há atribuições a Rafael, Penni e Perino del Vaga, além de consideração como cópia. Não há atribuição a Giulio Romano.
Bibliografia e atribuições: PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 211, n. 160 (Rafael); RULAND, 1876, p. 224, XLIII, n. 4 (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 320; FISCHEL, 1898, p. 98, n. 236 (cópia); OBERHUBER, 1966, p. 175 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 173-174, n. 468, fig. 180 (Penni); DACOS, 1977, p. 196-197, tav. XLIVb (Perino del Vaga).

XI.4. *Davi e Betsabá* [196]

Samuel /Reis II, 11: 2-4. Tem abastante comum na artre nórdica, correspondendo à figura da banhista nua, comumente com um pé numa bacia, assistida por uma ama, enquanto é observada pelo rei. Aqui a concepção é diversa, e parece derivar diretamente do texto, quando o rei vê Bestsabá depois de ter mandado o exército destruir os Amonitas. Vê-se Betsabá penteando os cabelos em seu terraço, em frente ao exército de Davi, que desfila. O rei a observa da galeria de seu palácio e abre os braços em sinal de maravilha. A figura de Betsabá deriva do tipo da *Vênus banhista de Doidalsas* – da qual existem diversas réplicas – mas sua postura é modificada para que ela não apareça ajoelhada e sim sentada. O gesto de Betsabá com os cabelos não deriva dessas Vênus, mas parece remeter o gesto de *Aminadab*, em uma das lunetas da Sistina [197]. Assim, na Betsabá vêm juntas a lembrança da Vênus e de uma figura de Michelangelo. A cena é monumental, e se passa diante de uma sucessão de arquiteturas clássicas que evocam um decoro teatral similar aos que se encontrarão, anos mais tarde, nas pinturas de Peruzzi. O balcão é ornado com um friso de batalhas. Dacos atribui a execução a Perino del Vaga, que criou um jogo de linhas entrecruzadas com as lanças dos soldados e deu atenção a particulares decorativos, como as penas dos elmos e escudos.
Bibliografia e atribuições:
CELIO, 1638, p. 110-112 (Perino del Vaga); MOLA, 1663, p. 45 (Perino del Vaga); TITI, 1686, p. 427 (Perino del Vaga); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 122 (Perino del Vaga); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1745, p. 82-83 (Perino del Vaga); TAJA, 1750, p. 166-167 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 135-136 (Perino del Vaga); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Perino del Vaga); PETIT-RADEL, 1815, II, p. 156 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 148 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 314-315 (Perino del Vaga); MELCHIORRI, 1834, p. 451-452 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga); PISTOLESI, 1838, p. 51-54 (Perino del Vaga); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 210 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 8 (Perino del Vaga); NIBBY, 1841, II, 2, p. 456 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347-348 (Perino del Vaga); VALENTINI, 1855, p. 6, 34 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 164-165 (Rafael?); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Perino del Vaga); MASSI, 1887, p. 171-172 (Pellegrino da Modena); LABÒ, 1912, p. 20 (Perino del Vaga); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 404-410 (Perino del Vaga); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 64 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1962, p. 67 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 266 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Perino del Vaga); DACOS, 1977, p. 197-199, tav. XLV*b* (Penni?); DAVIDSON, 1985, p. 81-82.
Desenho:
Davi e Betsabá [198]
Desenho a carvão, pena e nanquim marrom aquarelado e iluminado de branco, quadriculado a carvão; 21,5 x 26,7cm. Londres, British Museum, 1900-6-11-2. A composição, segundo Dacos, estava prevista para uma área arredondada, e era mais vivaz, com a figura de Davi aprecendo na parte alta da curva, assim mais destacada. O grafismo é diferente do de Penni, e regras básicas de

perspectiva não são observadas. Tais erros de perspectiva são corrigidos, em sua maioria, no afresco. O desenho já foi atribuído a Rafael, a Perino e a Penni. Não há atribuições a Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições: WOODBURN, 1836, p. 29, n. 88 (Rafael); PASSAVANT [1839] 1882-1891, III, p. 237 (Rafael); RULAND, 1876, p. 224, XLIV, n. 4 (Rafael); POPHAM, 1939, p. 36 (Rafael?); PARKER, 1956, p. 564 (Penni); GERE, 1957, p. 162 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 415 (Perino); OBERHUBER, 1962,p. 59, nota 141 (Penni); DAVIDSON, 1963, p. 12-14, tav, 5b (assistente de Rafael, mas não Perino); DUSSLER, 1971, p. 90; OBERHUBER, 1972, p. 174, n. 469, tav. 69 (Penni); DACOS, 1977, p. 197-198, tav. XLVb (Penni?); CLAYTON, 1999, p. 21 (Penni); JOANNIDES (não de Penni).

XII.1. *Consagração de Salomão* [199]

Reis III, 1: 38-39. Salomão é ungido pelo sacerdote Sadoc e pelo profeta Natan, dificilmente identificável entre os personagens que circundam o novo rei. À esquerda, vê-se a mula de Davi, sobre a qual Salomão foi a Gion para se consagrar. A figura estendida em primeiro plano simboliza o rio Gion – Jordão –, que formava a fronteira oriental do reino de Davi. Para Dacos, esse afresco distingue-se dos outros por uma assimilação superficial da cultura rafaelesca, ingênua e arcaizante. A autora aproxima a execução daquela dos afrescos de Vincenzo Vincenzo Tamagni na abside de Santa Maria, em Arrone, fazendo a atribuição a esse pintor. Há atribuições a Pellegrino da Modena, e apenas uma, indecisa, a Giulio Romano, por Camesasca.

Bibliografia e atribuições:

TAJA, 1750, p. 168-169 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Pellegrino da Modena); ROSSINI, 1760, p. 45 (Pellegrino da Modena); CHATTARD, 1766, II, p. 136 (Pellegrino da Modena); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 168 (Pellegrino da Modena); VOLKMANN, 1770, p. 109 (Pellegrino da Modena); LANZI [1792-1796] 1809, I, p. 316 (Pellegrino da Modena); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Pellegrino da Modena); STENDHAL, [1811-1815] 1922, I, p. 242 (Pellegrino da Modena); FEA, 1820, I, p. 148 (Pellegrino da Modena); PLATNER, 1832, II, 1, p. 315 (Pellegrino da Modena); MELCHIORRI, 1834, p. 452 (Pellegrino da Modena); KUGLER, 1837, p. 234 (Pellegrino da Modena); PISTOLESI, 1838, p. 55-60 (Pellegrino da Modena); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 212 (Pellegrino da Modena); *Description*, 1841, p. 8 (Pellegrino da Modena); NIBBY, 1841, II, 2, p. 456-457 (Pellegrino da Modena); DONOVAN, 1842-1844, p. 348 (Pellegrino da Modena); VALENTINI, 1855, p. 6, 35-36 (Pellegrino da Modena); GRUYER, 1859, p. 169-170 (Pellegrino da Modena); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Pellegrino da Modena); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 64 (Giulio Romano, talvez com Polidoro da Caravaggio); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Pellegrino da Modena); MARABOTTINI, 1968, p. 266 (Pellegrino da Modena?); GODDEN, 1970, p. 207 (artista novo, mediocre); DACOS, 1971, p. 24-25 (Vincenzo Tamagni); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Vincenzo Tamagni?); DACOS, 1977, p. 199-200, tav. XLVI (Vincenzo Tamagni); DAVIDSON, 1985, p. 82-85.

XII.2. *O julgamento de Salomão* [200]

Reis III, 3: 16-27. Rafael realizara uma primeira versão do tema no teto da *Stanza della Segnatura* [201], evocando a *Biblia Malermi*. Aqui, a cena é mais narrativa. Dacos aproxima o grupo dos espectadores à direita de certos grupos de apóstolos dos cartões das tapeçarias. A autora atribui o afresco a Pellegrino da Modena. A mãe que gesticula, vista de costas, seria característica de Pellegrino da Modena: perfil rude, boca semi-aberta, movimento violento. Os rostos vistos em três quartos, com narizes pontiagudos também se encontram em outras obras de Pellegrino. As atribuições mais antigas são feitas a Giulio Romano. Contudo, as mais tradicionais referem-se a Pellegrino da Modena, o que inclui a de Dacos. Há ainda atribuições a Penni, a Perino de Vaga e a Vincenzo Tamagni.

Bibliografia e atribuições:

CELIO, 1638, p. 110-112 (Giulio Romano); SCANELLI, 1657, p. 313 (Giulio Romano); MOLA, 1663, p. 45 (Giulio Romano); TITI, 1686, p. 427 (Giulio Romano); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 122 (Giulio Romano); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Giulio Romano); ROISECCO, 1745, p. 82-83 (Giuseppe Romano [sic]); TAJA, 1750, p. 168-169 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Pellegrino da Modena);

ROSSINI, 1760, p. 45 (Pellegrino da Modena); CHATTARD, 1766, II, p. 136 (Pellegrino da Modena); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 168 (Pellegrino da Modena); VOLKMANN, 1770, p. 109 (Pellegrino da Modena); LANZI, [1792-1796] 1809, I, p. 316 (Pellegrino da Modena); MEYER, [1800] 1886, p. 242 (Giulio Romano); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Pellegrino da Modena); STENDHAL [1811-1815] 1922, I, p. 242 (Pellegrino da Modena); FEA, 1820, I, p. 148 (Pellegrino da Modena); PLATNER, 1832, II, 1, p. 315 (Pellegrino da Modena); MELCHIORRI, 1834, p. 452 (Pellegrino da Modena); KUGLER, 1837, p. 234 (Pellegrino da Modena); PISTOLESI, 1838, p. 55-60 (Pellegrino da Modena); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 212 (Pellegrino da Modena); *Description*, 1841, p. 8 (Pellegrino da Modena); NIBBY, 1841, II, 2, p. 457 (Pellegrino da Modena); DONOVAN, 1842-1844, p. 348 (Pellegrino da Modena); VALENTINI, 1855, p. 6, 36-37 (Pellegrino da Modena); GRUYER, 1859, p. 171-172 (Rafael com Pellegrino da Modena); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Pellegrino da Modena); MASSI, 1887, p. 172-173 (Pellegrino da Modena); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 392 (Penni); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 64 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Pellegrino da Modena); DUSSLER, [1966] 1971, p. 90 (Penni); OBERHUBER, 1962, p. 67 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 266 (Pellegrino da Modena?); DAVIDSON, 1970, p. 86 (Pellegrino da Modena?); GODDEN, 1970, p. 211 (artista novo, mediocre); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Vincenzo Tamagni?); DACOS, 1977, p. 200-201, tav. XLVII*a* (Pellegrino da Modena); DAVIDSON, 1985, p. 82-85.

Desenho:

O julgamento de Salomão [202]

Desenho a carvão, pena e nanquim marrom, aquarelado e iluminado de branco; vestígios de quadriculado a carvão; 20,2 x 27,9cm. Paris, Museu do Louvre. No desenho, a composição aparece mais ou menos em seu estado definitivo, exceto pela arquitetura e pela figura da direita. O desenho mostraria, de acordo com Dacos, as características do grafismo de Penni ligeiramente diversificadas. Assim, a autora concorda com a conclusão de Oberhuber [1972] de que poderia tratar-se de uma cópia feita por Penni a partir de um desenho executado por ele mesmo.

Bibliografia e atribuições: MOREL D'ARLEUX, 1554 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 249, n. 15; LACROIX, 1855, p. 124, n. 119 (Rafael); OBERHUBER, 1962, p. 60, nota 141 (penni); DUSSLER, 1971, p. 90 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 174, n. 469a, fig. 181 (cópia a partir de Penni); DACOS, 1977, p. 200, tav. XLVII*b* (cópia a partir de Penni).

XII.3. *Construção do templo de Salomão* [203]

Reis III, 6: 1-10. É um dos afrescos mais danificados do ciclo, em muito mau estado. O grupo dos homens em primeiro plano evoca aquele dos que constroem a arca de Noé. A figura de braço erguido evoca o Torso do Belvedere. Ao fundo, o rei Salomão recebe as plantas das mãos do arquiteto, talvez em alusão a Julio II ou a Leão X e à reconstrução de São Pedro. Na carta que escreve ao papa em 1513, Egidio da Viterbo compara a nova São Pedro ao templo de Salomão. Dacos atribui esse afresco a Polidoro da Caravaggio, pela massividade das figuras, pela rudeza e pelo modo de colocar as cores em manchas. Embora a maior parte da crítica atribua o afresco a Pellegrino da Modena, há outras atribuições feitas a Penni, a Perino del Vaga e a Tommaso Vincidor.

Bibliografia e atribuições:

SCANELLI, 1657, p. 313 (Pellegrino da Modena); TAJA, 1750, p. 168-169 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Pellegrino da Modena); ROSSINI, 1760, p. 45 (Pellegrino da Modena); CHATTARD, 1766, II, p. 136 (Pellegrino da Modena); LANZI, [1792-1796] 1809, I, p. 316 (Pellegrino da Modena); STENDHAL [1811-1815] 1922, I, p. 242 (Pellegrino da Modena); FEA, 1820, I, p. 148 (Pellegrino da Modena); PLATNER, 1832, II, 1, p. 315 (Pellegrino da Modena); MELCHIORRI, 1834, p. 452 (Pellegrino da Modena); KUGLER, 1837, p. 234 (Pellegrino da Modena); PISTOLESI, 1838, p. 55-60 (Pellegrino da Modena); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 212 (Pellegrino da Modena); *Description*, 1841, p. 8 (Pellegrino da Modena); NIBBY, 1841, II, 2, p. 457 (Pellegrino da Modena); DONOVAN, 1842-1844, p. 348 (Pellegrino da Modena); VALENTINI, 1855, p. 6, 37 (Pellegrino da Modena); GRUYER, 1859, p. 172-174 (Rafael); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Pellegrino da Modena); MASSI, 1887, p. 172-173 (Pellegrino da Modena); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 392 (Penni); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 64-65 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Polidoro da Caravaggio); DUSSLER, [1966] 1971, p. 90

(Penni); OBERHUBER, 1962, p. 67 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 266 (Giulio Romano com Polidoro da Caravaggio); GODDEN, 1970, p. 215 (Polidoro da Caravaggio); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Tommaso Vincidor?); DACOS, 1977, p. 201-202, tav. XLVIII*a* (Polidoro da Caravaggio); DAVIDSON, 1985, p. 82-85.

XII.4. *Salomão e a rainha de Sabá* [204]

Reis, III, 10: 1-10. A rainha de Sabá, tendo ouvido acerca da sabedoria e riqueza de Salomão, veio até este rei, trazendo-lhe ouro e outras riquezas. Dacos resslata que o espectador da esquerda, que aponta o dedo para a cena, é retomado da figura de Apolo do *Banquete nupcial* da Farnesina, derivado de uma estátua de *Apolo citaredo*. O servidor da direita, carregando um vaso, tem a mesma postura da figura que traz um carneiro no *Sacrifício de Noé*. Dacos atribui esse afresco a Raffaellino del Colle, porém com restrições. Há atribuições a Pellegrino da Modena, a Polidoro da Carvaggio e a Tommaso Vincidor. Apenas Marabottini refere-se a Giulio Romano, mas em conjunto com Polidoro.

Bibliografia e atribuições:

SCANELLI, 1657, p. 313 (Pellegrino da Modena); TAJA, 1750, p. 168-169 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Pellegrino da Modena); ROSSINI, 1760, p. 45 (Pellegrino da Modena); CHATTARD, 1766, II, p. 136 (Pellegrino da Modena); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 168 (Pellegrino da Modena); VOLKMANN, 1770, p. 109 (Pellegrino da Modena); LANZI, [1792-1796] 1809, I, p. 316 (Pellegrino da Modena); STENDHAL [1811-1815] 1922, I, p. 242 (Pellegrino da Modena); FEA, 1820, I, p. 148 (Pellegrino da Modena); PLATNER, 1832, II, 1, p. 315 (Pellegrino da Modena); MELCHIORRI, 1834, p. 452 (Pellegrino da Modena); KUGLER, 1837, p. 234 (Pellegrino da Modena); PISTOLESI, 1838, p. 55-60 (Pellegrino da Modena); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, III, p. 212 (Pellegrino da Modena); *Description*, 1841, p. 8 (Pellegrino da Modena); NIBBY, 1841, II, 2, p. 457 (Pellegrino da Modena); DONOVAN, 1842-1844, p. 348 (Pellegrino da Modena); VALENTINI, 1855, p. 6, 37-38 (Pellegrino da Modena); GRUYER, 1859, p. 174-176 (Rafael com Pellegrino da Modena); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Pellegrino da Modena); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 326-327 (Perino del Vaga?); MASSI, 1887, p. 172-173 (Pellegrino da Modena); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 64 (Perino del Vaga); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Polidoro da Caravaggio); MARABOTTINI, 1968, p. 266 (Giulio Romano com Polidoro da Caravaggio); GODDEN, 1970, p. 219 (Polidoro da Caravaggio?); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Tommaso Vincidor?); DACOS, 1977, p. 202, tav. XLVIII*b* (Raffaellino del Colle?); DAVIDSON, 1985, p. 82-85.

XIII.1. *Adoração dos pastores* [205]

Lucas, 2: 4-7. A última partição da abóbada das *Logge* é dedicada ao Novo Testamento, mas tem uma escolha de temas inesperada, uma vez que os dois primeiros afrescos, representando a *Adoração dos pastores* e a *Epifania*, são quase uma repetição. Essas duas primeiras cenas, observa Dacos, mostram forte influência de Leonardo, como, por exemplo, no desenho desse artista conservado nos Uffizi. A idéia dos anjos que seguram festões de flores sobre o Menino pode ter sido tirada de outro desenho, conservado na Accademia, em Veneza, no qual Leonardo introduz essa idéia baseado no *Políptico Portinari*, de Hugo van der Goes, nos Uffizi. A mesma idéia já tinha sido utilizada por Rafael na *Madonna do Baldaquino*. A figura de São José também pode ser derivada de Leonardo, talvez de um desenho conservado em Hamburgo, Kunsthalle. O claro-escuro que envolve as figuras é outro dado leonardesco.

Trata-se de um afresco cuja atribuição vem marcada pelas indefinições e dúvidas. Perino del Vaga, Pellegrino da Modena, Giulio Romano e mesmo artistas setentrionais, como Garofalo, Ramenghi e Gaudenzio Ferrari vêm analisados. De fato, as quatro cenas dessa última divisão da abóbada se destacam do restante: são marcadas por uma paleta mais saturada, e ainda por um toque de pincel diverso, menos linear.

Bibliografia e atribuições:

VASARI, [1550] 1927, IV, p. 356, [1568] 1964, V, p. 338 (Perino del Vaga); SCANELLI, 1657, p. 313 (Gaudenzio Ferrari); MOLA, 1663, p. 45 (Perino del Vaga); FÉLIBIEN, [1666-1688] 1725, II, p. 205 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Pellegrino da Modena); CHATTARD, 1766, II, p. 136-137 (Giulio

Romano); DELLA VALLE, 1791-1794, V, p. 292-293 ("*un non so che di correggesco*"); LANZI, [1792-1796] 1809, I, p. 316 (Perino del Vaga); STENDHAL [1811-1815] 1922, I, p. 238-239 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 148 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 315-316 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 452 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 62-72 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 8 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 457 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 348 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 38-39 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 181-184 (artista setentrional: B. Ramenghi, G. Ferrari ou Garofalo); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (parcialmente Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 330 (Perino del Vaga?); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1962, p. 67 (Perino del Vaga); DAVIDSON, 1963, II, p. 6 (retocado por Perino del Vaga em 1546-1547); MARABOTTINI, 1968, p. 266 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Perino del Vaga); DACOS, 1977, p. 203, tav. XLIX (Perino del Vaga?); DAVIDSON, 1985, p. 85-95.

XIII.2. *Epifania* [206]

Mateus, 2: 1-11. Muito danificado, o afresco sofreu restauro, entre outras partes, no rosto da *Madonna*. Novamente a composição parece remeter-se ao cartão de Leonardo nos Uffizi, do qual se retoma a multidão apinhada à direita da Virgem, a postura do rei, ajoelhado diante do Menino, com o longo manto, e a idéia do cavaleiro (modificada em relação ao desenho), com a garupa do cavalo, que se mostra. O velho que ergue as mãos em sinal de maravilha viria de um dos apóstolos de Leonardo. Para Dacos, a Virgem e o Menino parecem tirados de um desenho preparatório de Leonardo conservado em Paris. A autora atribui a execução a Vincenzo Tamagni, mas o projeto, "talvez tenha sido criado por Perino del Vaga". Nota que diversas modificações foram feitas em relação ao projeto.

Bibliografia e atribuições:

CELIO, 1638, p. 112 (Pellegrino da Modena); SCANELLI, 1657, p. 313 (Gaudenzio Ferrari); MOLA, 1663, p. 45 (Pellegrino da Modena); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 122 (Pellegrino da Modena); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1095 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1745, p. 83 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 136-137 (Giulio Romano); DELLA VALLE, 1791-1794, V, p. 292-293 ("*un non so che di correggesco*"); LANZI, [1792-1796] 1809, I, p. 316 (Perino del Vaga); STENDHAL [1811-1815] 1922, I, p. 238-239 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 148 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 315-316 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 452 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 52-62 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 8 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 457 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 348 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 39 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 184-185 (artista setentrional: Ramenghi, G. Ferrari ou Garofalo); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Rafael com Perino del Vaga); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 331-332 (Perino del Vaga?); FILIPPINI, 1928-1929, p. 318-319 (Tommaso Vincidor); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 266 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Perino del Vaga?); DACOS, 1977, p. 203-204, tav. L*a* (Vincenzo Tamagni?); DAVIDSON, 1985, p. 85-95.

Desenho:

Epifania [207]

Desenho a carvão, pena, nanquim marrom aquarelado e iluminado de branco; 20,3 x 31,6cm. Oxford, Ashmolean Museum, II 656. O desenho revela muitas hesitações, com a má definição das figuras no espaço, o que poderi asugerir que Rafael possa ter dado maior liberdade aos alunos, permitindo que um deles compusesse a cena. Nicole Dacos, que julga ser este desenho uma cópia, acredita que o autor da composição original possa ter sido Perino del Vaga, e que somente o grupo da *Madonna* com o Menino e o do cavaleiro ao fundo derivariam de Rafael. Considera cópia, e composição possivelmente criada por Perino del Vaga. Há uma atribuição a Giulio Romano feita por Passavant; outras a Penni, a Rafael e a "um dos melhores alunos de Rafael".

Bibliografia e atribuições: PASSAVANT, [1839], 1881-1891, III, p. 212, n. 560 (Giulio Romano); ROBINSON, 1870, p. 262, n. 123 (um dos melhores alunos de Rafael); RULAND, 1876, p. 225, L, n. 4 (?);

PARKER, 1956, p. 349, n. 656 (cópia?); OBERHUBER, 1972, p. 175, n. 469b, fig. 182 (Penni); DACOS, 1977, p. 203, tav. Lb (cópia a partir de Penni).

XIII.3. *O batismo de Cristo* [208]

Mateus, III, 13: 16-17. A composição teria mais unidade que o desenho, sendo mais compacta. Dacos acredita que o afresco talvez tenha sido executado por dois artistas diferentes. A parte da esquerda é muito superior ao desenho, e revela um claro-escuro semelhante ao de Perino del Vaga. A parte da direita, de traço e cor mais duros, poderia ser de Raffaellino del Colle. As atribuições para este afresco seguem as do anterior e as do próximo, com uma variedade de nomes citados. O nome de Giulio Romano é aventado apenas pela crítica mais antiga.

Bibliografia e atribuições:

VASARI, [1550] 1927, IV, p. 356; [1568] 1964, V, p. 338 (Perino del Vaga); CELIO, 1638, p. 112 (Pellegrino da Modena); SCANELLI, 1657, p. 313 (Gaudenzio Ferrari); MOLA, 1663, p. 45 (Perino del Vaga, depois Pellegrino da Modena - contradição); FÉLIBIEN, [1666-1688] 1725, II, p. 205 (Perino del Vaga); [illegible] 1685, p. 427 (Pellegrino da Modena); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 122 (Pellegrino da M[illegible]4] 1713, IV, p. 1094-1095 (Pellegrino da Modena); ROISECCO, 1745, p. 82-83 (Pe[illegible]; ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 136-137 (Giulio Romano); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 168 (Rafael); VOLKMANN, 1770, p. 109 ((Rafael); [illegible]I, [1792-1796] 1809, I, p. 316 (Perino del Vaga); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Rafael); [illegible]OHAL [1811-1815] 1922, I, p. 238-239 (Perino del Vaga); QUANDT, 1819, II, p. 85 (Rafael); FEA, 1820, I, p. 148-149 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, 1, p. 315-316 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 452 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 62-72 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 8 (Rafael?); NIBBY, 1841, II, 2, p. 457 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 348 (Rafael); VALENTINI, 1855, p. 6, 39-40 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 186-187 (artista setentrional: Ramenghi, G. Ferrari ou Garofalo); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Perino del Vaga); CAVALCASELLE, [1883] 1881-1891, III, p. 332-333 (Perino del Vaga); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 404-410 (Perino del Vaga); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); MARABOTTINI, 1968, p. 266 (Perino del Vaga?); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Perino del Vaga); DACOS, 1977, p. 204-205, tav. *La* (Perino del Vaga e Raffaellino del Colle?); DAVIDSON, 1985, p. 85-95.

Desenho:

O batismo de Cristo [209]

Desenho a pena e nanquim marrom; 19,8 x 38,5cm. Londres, British Museum, 1861-6-8-150. Dacos menciona que o desenho não foi quadriculado. Para ela, o traço é hesitante e a composição parece ter sido criada a partir da junção de dois grupos em separado. A autora considera os anjos ajoelhados "muito fracos", e os que voam retomariam uma idéia já vista na *Disputa*. O nu do primeiro plano, à esquerda, seria tirado do *Incêndio do Borgo*. As atribuições são as mais variadas: a Rafael, a um aluno de Rafael, a Penni, cópia de aluno de Rafael, cópia de aluno de Rafael "que não Giulio.

F. Hartt [1958] atribui a Giulio esse esboço à pena, datando-o "provavelmente' de 1517. Para esse autor, a composição poderosa evoca o sentido do desenvolvimento posterior dos desenhos à pena de Giulio. Menciona alguns motivos que seriam retirados do cartão da *Batalha de Cascina*, de Michelangelo, especialmente para as figuras que se despem à esquerda. Toques seguros da pena indicam a muscularidade, como nos desenhos a carvão, isolando contornos precisos e rítmicos.

Bibliografia e atribuições: PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 213, n. 168 (Rafael); WOODBURN, 1860, n. 1347 (Rafael); RULAND, 1876, p. 226, LI, n. 6 (cópia); SPRINGER, 1878, p. 149 (Rafael); MORELLI, 1891-1892, col. 525, n. 74 (cópia) FISCHEL, 1898, p. 99, n. 237 (um aluno); VENTURI, 1920, p. 203, fig. 181 (Rafael); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 319, 322, fig. 236 (Rafael); POPHAM /WILDE, 1949, p. 315, n. 807, p. 322, n. 860 (cópia a partir de Rafael; não Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 21, 287, cat. 21, fig. 37 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 415 (Perinod el Vaga); GERE /POUNCEY, 1962, p. 55, n. 67, tav. 61 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 90 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 175, n. 470, tav. 70 (Penni); DACOS, 1977, p. 204-205, tav. LIa (Perino del Vaga e Raffaellino del Colle?).

XIII.4. *A última ceia* [210]
Mateus, 26: 20-27. Escolhe-se o momento posterior àquele eleito por Leonardo, quando o pão já foi abençoado e Cristo está em seu isolamento. Tudo se torna descritivo aqui. Homenagem a Leonardo no movimento ondulatório. Personagens formam uma massa unida, e dela destaca-se apenas Judas, que volta os olhos para o céu. O espaço é impreciso, sem a perspectiva marcada de Leonardo. A única notação de luz vem da cabeça de Cristo, influência dureriana. Nicole Dacos acredita na execução por Vincenzo Tamagni a partir de "um provável projeto de Perinio del Vaga".
Bibliografia e atribuições:
VASARI, [1550] 1927, IV, p. 356; [1568] 1964, V, p. 338 (Perino del Vaga); CELIO, 1638, p. 112 (Rafael); SCANELLI, 1657, p. 313 (Gaudenzio Ferrari); MOLA, 1663, p. 45 (Perino del Vaga); FÉLIBIEN, [1666-1688] 1725, II, p. 205 (Perino del Vaga); TITI, 1686, p. 426 (Rafael); PINAROLI, [1700] 1725, II, p. 120 (Rafael); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Rafael); ROISECCO, 1745, p. 82-83 (Rafael); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p. 136-137 (Giulio Romano); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 164, 168-169 (Rafael); VOLKMANN, 1770, p. 107, 109-110 ((Rafael); LANZI, [1792-1796] 1809, I, p. 316 (Perino del Vaga); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Rafael); STENDHAL [1811-1815] 1922, I, p. 238-239 (Perino del Vaga); QUANDT, 1819, II, p. 85 (Rafael); FEA, 1820, I, p. 149 (Giulio Romano ou Rafael); PLATNER, 1832, II, 1, p. 315-316 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 452 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 62-72 (Perino del Vaga); *Description*, 1841, p. 8 (Rafael); NIBBY, 1841, II, 2, p. 457 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 348 (Rafael); VALENTINI, 1855, p. 6, 40 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 188-191 (artista setentrional: Ramenghi, G. Ferrari ou Garofalo); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Rafael); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 332-333 (Perino del Vaga?); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 404-410 (Perino del Vaga); FILIPPINI, 1928-1929, p. 318 (Tommaso Vincidor); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Perino del Vaga); OBERHUBER, 1972, p. 160 (Perino del Vaga?); DACOS, 1977, p. 204-205, tav. LII (Vincenzo Tamagni?); DAVIDSON, 1985, p. 85-95.

22 II.1. *A criação de Adão e Eva* [211]
É o primeiro afresco da segunda partição da abóbada das *Logge*.

A menção à realização dessa pintura – assim como a qualquer participação na decoração das das Logge – não está presente de Vasari de 1550, quando o autor passa do preâmbulo diretamente aos trabalho da *villa* Madama. Na verdade, deve-se corrigir Vasari: o que ele chama de "criação de Adão e Eva" é, na realidade, apenas a criação de Eva, e a representação refere-se ao momento em que Deus a conduz a Adão.

Adão e Eva foram criados no sexto dia, o mesmo em que se criou ainda as plantas e os animais. Essa específica passagem da criação de Eva é contada pelo primeiro livro da Bíblia, o *Gênesis*, capítulo II, versículos 21-22: "Então o Senhor Deus fez descer um torpor sobre o homem, que adormeceu; retirou-lhe uma das costelas e recolocou a carne em seu lugar. O Senhor Deus plasmou, com a costela que havia tirado do homem, uma mulher, e a conduziu ao homem."

O momento representado por Rafael parece ser exatamente aquele em que Deus conduz Eva a Adão, o que se entende pelo braço direito esticado sobre o ombro de Eva, como que estivesse a apresentá-la a seu companheiro. Este, por sua vez, acaba de despertar, trazendo uma das mãos sobre o local de onde fora extraída a costela, diferenciado pictoricamente por uma textura diversa da do restante do tronco.

A representação da criação de Eva não é uma cena muito comum nas tradições judaica e cristã. Mais comuns são as passagens em que Adão e Eva aparecem deitados, lado a lado. A retirada da costela de Adão também é cena rara, e mais freqüentes são as imagens em que Eva aparece de pé, como a que se analisa agora, mas tendo Adão ainda adormecido e próximo dela. Outras vezes, Eva pode aparecer emergindo diretamente do corpo de Adão, como no exemplo do afresco de Michelangelo na abóbada da Capela Sistina (1509-1510), que inspirou Rafael aqui em

vários aspectos [213]. Pode ser ainda que a cena da criação de Adão e Eva venha acompanhada daquelas da *Tentação* e da *Expulsão do Paraíso*. Rafael salta a criação de Adão e passa diretamente à de Eva, o que poderia ser explicado pela vontade de compactar duas cenas em uma. Rafael não abandona a referência à iconografia medieval, que representa Deus de pé diante de Adão estendido e adormecido, do qual faz surgir Eva. Cria, porém, uma composição nova e impregnada de citações da cultura clássica [Dacos, 1977].

Aqui, nosso Adão desperto é apresentado a uma Eva que remete, apenas visualmente, às figuras estatuárias das Vênus pudicas, o que seria contraditório à escritura, que, nos versículos seguintes, diz que "todos os dois estavam nus, o homem e sua mulher, mas não tinham vergonha disso". Essa conexão, porém, é muito genérica, não sendo possível precisar um modelo específico. A referência às Vênus pudicas serve melhor à postura de Eva na representação da cena seguinte, a da expulsão do paraíso [209]. Mais provável é que se trate aqui de uma postura de reverência ou devoção diante de Deus, embora Eva volte seu corpo a Adão, lembrando ainda que a Eva do citado afresco de Michelangelo reverencia Deus com uma inclinação do corpo para frente e as mãos postas. No esboço compositivo, esse gesto está já claramente definido, muito embora a impostação da figura se mostre diversa daquela escolhida. Quanto à pequenez da figura, que se assemelha a uma criança ao lado da figura alta e volumosa de Deus, é um arcaísmo que prevê a disposição hierárquica das figuras.

Quanto à impostação de Adão, Nicole Dacos oberva que deve ser retomada diretamente da figura de um fauno num dos relevos Borghese com cenas báquicas, o que poderia explicar ainda o posicionamento dos braços da figura, que no relevo tocava flauta. Eram relevos muito célebres no Renascimento, e deles se conhecem várias cópias e derivações. Giovanni da Udine, também nas *Logge*, inspira-se neles em outras ocasiões. Essa também é a postura de Dafnis no conhecido grupo marmóreo helenístico de Pan e Dafnis.

A figura de Deus, por sua vez, retoma aqui a tipologia do Deus Pai, patriarcal, e, por sua colocação dentro do espaço compositivo, remete à da composição de Michelangelo no teto da Sistina /fig. /. A inspiração para a figura pode ter vindo deiretamente do Dioniso do relevo helenístico, muitíssimo copiado, com a *Visita de Dioniso ao poeta dramático*, obra da qual se conhecem várias versões, entre as quais a que estava no palácio Mattei no final do século XVI, hoje no British Museum, e aquela do Museo Nazionale di Napoli [214]. Rafael, para Dacos, pode ter-se inspirado ainda no afresco de Paolo Uccello representando a *Criação dos Animais* [215], no Chiostro Verde, em Santa Maria Novella, que recria esse motivo baseado num modelo antigo retomado por Ghiberti.

A paisagem é iluminada, composta por uma vegetação delicada, um rio que corre até o horizonte, a pedra sobre a qual se recosta Adão e pela vertical escura do tronco de uma árvore. Esta, colocada à esquerda, funciona como um eixo vertical estruturante da composição, e pode ter sido inspirada novamente do afresco de Michelangelo da Sistina, embora ali a paisagem seja mais sumária. Ess árvore não deixa de evocar, contudo, pela tipologia do seu tronco maciço e pela multiplicidade de pontas nuas, algumas concepções de Dürer. A composição inclui ainda um pequeno coelho branco, ou lebre, na porção inferior esquerda da imagem, ao pé de Adão. Símbolo da fecundidade, da luxúria e do amor carnal, esse animal é um dos atributos de Vênus, mas pode aparecer aos pés da Virgem, representando sua castidade vitoriosa sobre a lascívia [para a iconografia do tema, cf. Pastoureaux, 1994, p. 18-19; Hall, 1974, p. 4-5,144, 256; Biedermann, 1999, p. 265-267].

A atribuição da cena a Giulio Romano, iniciada com Vasari, não encontrou muitas contestações até meados do século XX. Entre os estudiosos de Rafael, Passavant [1839] e Gruyer [1859] não consideram o afresco como pintura realizada por Giulio. Gruyer elogia a figura de Eva, atribuindo-a ao próprio Rafael:

"Vasari, Félibien et Taja ont attribué cette fresque à Jules Romain. Mais nous nous rangerons de préférence à l'avis de Richardson, qui reconaissait le pinceau de Raphaël, surtout dans la figure d'Ève. Nul autre, en effet n'aurait pu peindre avec cette clarté délicate et charmante la pudeur qui voile ce corps (...) cette figure atteste en outre une hardiesse de pinceau, une transparence de tons, une netteté d'expression qu'on ne retrouve pas dans le reste du tableau..."

Entre os estudiosos do artista, o conde D'Arco [1838] atribui a Giulio a execução da cena em questão, a qual chama de "*creazione dei primi padri*"; mas em verdade, esse autor repete o texto vasariano de outro modo, ao limitar a participação de Giulio exatamente às mesmas cenas referidas pelo escritor, sem acréscimos ou restrições. Já F. Hartt [1958] acredita que essa pintura tenha sido feita por Giovanfrancesco Penni, distinguindo na execução "um estilo tão insípido, que vicia completamente as concepções de Rafael", com membros gorduchos e expressões infantis. Dacos [1977], por sua vez, atribui o afresco a Tommaso Vincidor, que teria se afastado do projeto original na relação que une as figuras, mas demonstraria grande facilidade de representação do drapeado e um modo muito característico nos rostos, sobretudo na expressão vivaz da mulher. A crítica fica para os nus, "menos felizes", para os quais a autora julga que Vincidor não estivesse preparado, principalmente para o corpo de Eva, "com suas pernas gorduchas". Observe-se que justamente a figura de Eva, criticada também por Hartt, é aquela que foi elogiada por Gruyer a ponto de fazê-lo crer que só o pincel de Rafael pudesse tê-la pintado. É talvez no panejamento que se possa pensar em ver a mão de Giulio Romano, pela concepção angular das dobras e por sua consistência pesada e pétrea, ponto no qual Gruyer novamente discorda: "*...le manteau présente des reflets qui dénotent encore une palette plus riche que celle de Jules Romain*".

Bibliografia e atribuições:

VASARI, [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, V, p. 524 (Giulio Romano); FÉLIBIEN, [1666-1668] 1725, II, p. 131 (Giulio Romano); ORLANDI, 1704, p. 237 (Giulio Romano); DESEINE, [1704] 1713, IV, p. 1094-1095 (Rafael); RICHARDSON, [1722] 1728, p. 473-474 (Rafael); ROISECCO, 1745, I, p. 82 (Rafael); TAJA, 1750, p. 145-148 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p.129 (Giulio Romano); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 164 (Rafael); VOLKMANN, 1770, p. 107 (Rafael); MEYER, [1800] 1886, p. 236 (Rafael para Adão); PETIT RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 144 (Giulio Romano); QUATREMÈRE, [1824] 1829, p. 179 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, p. 309-310 (Giulio Romano ou Rafael); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 233 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 11-13 (Giulio Romano); D'ARCO, [1838] 1842, p. 6 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 200 (não de Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 5 (Rafael); NIBBY, 1841, II, 2, p. 449 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 346 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 8 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 56-58 (Rafael); RIO, 1867, p. 210 (Giulio Romano); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 273 (Giulio Romano); MASSI, 1887, p. 155-156 (Giulio Romano); CAMESASCA, [1956] 1962, p. 60 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 29 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 263 (Giulio Romano, talvez com Perino del Vaga); DACOS, 1977, p. 91, 155-156 (Tommaso Vincidor), tav. XII*a*; DAVIDSON, 1985, p. 50-52.

Desenho:

A criação de Eva [216]

Desenho a carvão, pena e nanquim marrom; 22,4 x 18,4cm. Nova Iorque, Metropolitan Museum, 11.66.11. Trata-se de um esboço sumário e veloz para a composição. A figura de Deus encontra-se mais próxima daquela realizada no afresco, a não ser por sua altura, aqui equivalente à de Eva. Já a figura feminina não tem o direcionamento de sua cabeça decidido, mas sim o gesto dos braços e o contraposto. No desenho, Deus tinha a mesma altura de Eva, aqui é mais alto, de acordo com um conceito arcaico devido talvez à primeira formação do artista. Para Dacos, esse desenho é claramente uma cópia, ainda que permaneça muito próxima do projeto de Rafael, executada por Penni. Hayum [1972] o atribui a Vincenzo Tamagni.

Bibliografia: *New Drawings*, 1911, p. 139-140 (Rafael); HAYUM, 1972, p. 88 (Vincenzo Tamagni a partir do afresco); OBERHUBER, 1972, p. 161-162, n. 456, tav. 56 (cópia a partir de Rafael); DACOS, 1977, p. 155-156, tav. XII*b*.

23

I.4. *A criação dos animais* [217]

O episódio da criação dos animais é narrado pelo Gênesis, I: 20-24, fazendo parte da obra do quinto dia da criação:

> "Produzam as águas animais viventes, que nadem nas águas; e aves, que voem sobre a terra, e debaixo do firmamento do céu. Criou Deus, pois, os grandes peixes e todos os animais que têm vida e movimento, os quais foram produzidos pelas águas (...). Criou também todas as aves (...) Disse também Deus: Produza a terra animais viventes, cada um segundo a sua espécie: animais domésticos, répteis e animais selvagens, segundo suas espécies..."

A imagem mostra Deus agora de pé sobre a terra, no centro da composição, abrindo os braços em direção aos muitos animais que o circundam. É uma figura simétrica e equilibrada, portando o panejamento esvoaçante como nos afrescos precedentes. De sua cabeça irradiam raios, segundo uma tradição que pode indicar, novamente, o conhecimento de Dürer. A paisagem é tomada pelas figurinhas dos animais de vários tamanhos e variadas espécies. Ao fundo, mas bem visível, o mítico unicórnio. A maior parte dos animais de grande porte é representada apenas por suas cabeças, numa concepção que pode derivar do afresco de Paolo Ucello na luneta do já mencionado *chiostro verde* de Santa Maria Novella, em Florença [215] [Dacos, 1977]. Essa concepção permanecerá pelo século XVI, e poderá ser reencontrada em Tintoretto, por exemplo.

A pintura dessa cena foi longamente atribuída a Giulio Romano, que tem seu nome vinculado tradicionalmente à execução dos afrescos da primeira partição da abóbada das *Logge*. Gruyer [1859] escreve: "*Ce tableau, comme les précédents, trahit la main de Jules Romain*". O nome de Giovanni da Udine é, contudo, mencionado com grande freqüência para a execução dos animais, ficando Giulio como o autor da figura. Contudo, há menções esporádicas a Penni, Rafael, Raffaellino del Colle e Tommaso Vincidor para a execução da figura de Deus, quase sempre associadas ao nome de Giovanni para os animais.

Bibliografia:

VASARI, [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, V, p. 524 (Giulio Romano); FÉLIBIEN, [1666-1668] 1725, II, p. 131 (Giulio Romano); TAJA, 1750, p. 141-145 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p. 128-129 (Giulio Romano); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 165 (Giulio Romano); VOLKMANN, 1770, p. 108 (Giulio Romano); MEYER, [1800] 1886, p. 236, 242 (Rafael e Giulio [contradizendo-se, segundo Dacos, 1977, p. 153] para a figura, Giovanni da Udine para os animais e paisagem); SICKER /REINHART, 1810, I, p. 122-123 (Rafael); *Osservatore*, 1811, II, p. 254-255 (Giulio Romano); PETIT RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 144 (Giulio Romano); QUATREMÈRE DE QUINCY, [1824] 1829, p. 179 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, p. 308-309 (Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 233 (Giulio Romano); PISTOLESI, 1838, p. 9-11 (Giulio Romano); D'ARCO, [1838] 1842, p. 6 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 199-200 (Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 4 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 448-449 (Giulio Romano); DONOVAN, 1842-1844, p. 345 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6-7 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 49-51 (Giulio Romano e Giovanni da Udine); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Giulio Romano); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 271 (Giulio Romano?); MASSI, 1887, p. 155 (Giulio Romano e Giovanni da Udine); DOLLMAYR, 1895, p. 295 (Giovanni da Udine); BALSAMO-CRIVELLI, 1952, p. 255 (Rafael, Giulio Romano e Giovanni da Udine); CAMESASCA, [1956] 1962, p. 60 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 29-30 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); DUSSLER, [1966] 1971, p. 89 (Giovanni da Udine para os animais); MARABOTTINI, 1968, p. 263 (Penni, e Giovanni da Udine para os animais); GODDEN, 1970, p. 26 (Giovanni da Udine para os animais); OBERHUBER, 1972, p. 160

(Tommaso Vincidor?); DACOS, 1977, p. 91, 153-154 (Raffaellino del Colle, e Giovanni da Udine para os animais), tav. XI*b*; DAVIDSON, 1985, p. 48-50.

24 III.1. ***A construção da arca*** [218]
A construção da arca vem narrada pelo Gênesis, 6: 14-22. Deus diz a Noé:

> "Faze para ti uma arca de madeira alisada. Farás nela uns pequenos compartimentos, e betumá-la-ás por dentro e por fora. E eis aqui como a hás de fazer. Ela terá trezentos côvados de comprido, cinqüenta de largo e trinta de alto. Farás na arca uma janela: e o teto que a há de cobrir será de um côvado. Porás nela também nela uma porta a um lado, e disporás um andar em baixo, um no meio e outro terceiro andar..."

A iconografia tradicional relativa à arca de Noé – medieval – costuma mostrá-la como uma espécie de grande caixa ou casa flutuante de base retangular, seguindo talvez mais de perto o que indica o texto bíblico. O próprio Michelangelo representa sua arca nesse formato no teto da Sistina /fig. /. Sob esse aspecto, Rafael inova ao criar a arca como um volume arredondado na parte inferior e trapezóide na superior. Mas talvez a maior inovação nessa composição seja a da representação parcial da arca e apenas de sua grande estrutura vazada em madeira. Ao fazer essa escolha de representar um objeto de grandes dimensões apenas por uma parte, comum em sua obra mais tardia, o ângulo de visão não é reduzido às dimensões do primeiro plano, e a estrutura vazada permite o trabalho da paisagem ao fundo.

Nicole Dacos vê possíveis reminiscências de figuras de soldados da *Coluna Trajana* naquelas dos filhos de Noé; também vê influência do *Torso do Belvedere* /fig. /. A figura de Noé derivaria, uma vez mais, do Dioniso da *Visita de Dioniso ao Poeta dramático* /fig. /.

A atribuição a Giulio Romano é quase unânime até o final do século XIX, passando depois a alternar-se com aquela a Penni e, eventualmente, a Rafael e a Giovanni da Udine. É possível que Giulio tenha realizado as figuras, cheias de energia, mas a paisagem, com as árvores que são massas redondas iluminadas todas do mesmo modo, revelaria, segundo Dacos, o estilo característico de Penni. Hartt [1958] também atribui essa pintura a Penni, onde observa "um estilo tão insípido, que vicia completamente as concepções de Rafael".

Bibliografia:
VASARI, [1568] 1964, V, p. 264 (Giulio Romano); FÉLIBIEN, [1666-1668] 1725, II, p. 321 (Giulio Romano); ORLANDI, 1704, p. 237 (Giulio Romano); TAJA, 1750, p. 148-149 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p.129-130 (Giulio Romano); MEYER, [1800] 1886, p. 236 (Rafael para as figuras do primeiro plano); PETIT RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 145 (Giulio Romano); QUATREMÈRE, [1824] 1829, p. 179 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, p. 310 (Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 201 (Penni); *Description*, 1841, p. 5 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 449-450 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 10-11 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 68-70 (Rafael e Perino del Vaga); RIO, 1867, p. 211 (Giulio Romano); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 276 (Penni?); MASSI, 1887, p. 157-158 (Giulio Romano); BALSAMO-CRIVELLI, 1952, p. 253 (Rafael e Giulio Romano); CAMESASCA, [1956] 1962, p. 60 (Penni, talvez com Giovanni da Udine para a paisagem); HARTT, 1958, I, p. 29 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 263 (Giulio Romano com um ajudante); OBERHUBER, 1972, p. 159 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p. 91-92, 159-160, tav. XV*b* (Giulio Romano para as figuras, Giovanfrancesco Penni para a paisagem); DAVIDSON, 1985, p. 67-68.

25 III.4. *O sacrifício de Noé* [219]

Episódio narrado pelo Gênesis, 8: 20-21. Noé, ao sair da arca com sua família e os animais, edifica um altar para oferecer um sacrifício ao Senhor: "Ora, Noé edificou um altar ao Senhor; e

tomando de todas as reses e de todas as aves, ofereceu-lhas em holocausto sobre o altar. O que foi assim agradável ao Senhor, como um suave cheiro..."

Colocado no centro da composição, um bloco de mármore branco e base quadrada é o altar sobre o qual arde o fogo; a fumaça ergue-se por sobre a cabeça de Noé. Os grupos de figuras e animais distribuem-se da cada um dos lados do altar e à sua frente. Noé encontra-se à direita, com os olhos levantados para o céu. A seu lado, um carneiro é seguro , prestes a ser sacrificado, enquanto outro estende-se no chão, em primeiro plano, já degolado. Um rapaz aproxima-se para recolher o sangue. Animais soltos são vistos no fundo, à esquerda, representados, em sua maioria, apenas pelas cabeças, como no afresco da criação dos animais. A paisagem é simplificada e disposta em camadas paralelas à superfície pictórica.

Várias são as sugestões acerca das obras que podem ter influenciado Rafael para essa composição. A primeira delas é composição afrescada por Michelangelo na Sistina [220], da qual se retomam alguns elementos, como o carneiro degolado no chão, as figuras que seguram animais, o grupo de anuimais colocados á esquerda. Mas Rafael dispõe a cena na paisagem, em espaço aberto e modifica a colocação das figuras em torno do altar e do próprio altar, que em Michelangelo é colocado em ângulo.

Entre outras obras que podem ter influenciado Rafael aqui, Nicole Dacos cita um relevo romano conservado nos Uffizi, que o mestre já havia utilizado para o cartão de *São Paulo em Lystra*. Esse relevo, que representa uma cena de Sacrifício, pode ser vinculado à pintura em questão sobretudo pela relação entre as figuras do grupo da esquerda [221]. Dacos ainda menciona, agora para a figura que degola o carneiro, a possível inspiração na figura do cita acocorado amolando uma faca, nos Uffizi [223], que serviu de fonte a artistas do Renascimento muitas vezes [Dacos, *Ghirlandaio*, p. 447]. Rafael representa Noé com as vestimentas à moda dos bárbaros, que incluem calças sob a túnica, conforme o que se via em monumentos antigos.

A Giulio Romano atribui-se o grupo de animais à esquerda, a paisagem e a figura da direita, com o carneiro. A figura de Noé, considerada mais fraca, pode ter sido executada, de acordo com Dacos, por Giovanfrancesco Penni, como também aquela dos dois filhos e a do homem que degola o carneiro em primeiro plano.

Bibliografia:
VASARI, [1568] /MILANESI [1878-1885] 1906, V, p. 524 (Giulio Romano); FÉLIBIEN, [1666-1668] 1725, II, p. 131 (Giulio Romano); ORLANDI, 1704, p. 237 (Giulio Romano); TAJA, 1750, p. 148-149 (Giulio Romano); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Giulio Romano); ROSSINI, 1760, p. 45 (Giulio Romano); CHATTARD, 1766, II, p.129-130 (Giulio Romano); PETIT RADEL, 1815, II, p. 155 (Giulio Romano); FEA, 1820, I, p. 145 (Giulio Romano); QUATREMÈRE, [1824] 1829, p. 179 (Giulio Romano); PLATNER, 1832, II, p. 310 (Penni?); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Giulio Romano); KUGLER, 1837, p. 234 (Giulio Romano); D'ARCO, [1838] 1842, p. 6 (Giulio Romano); PASSAVANT, [1839] 1882-1891, II, p. 202 (Penni?); *Description*, 1841, p. 5 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 450 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 12-13 (Giulio Romano); GRUYER, 1859, p. 72-74 (Rafael e Perino del Vaga); MEULEMEESTER /CALAMATTA, 1860 (Giulio Romano); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 279-280 (Penni, talvez com Giovanni da Udine para os animais); MASSI, 1887, p. 158 (Giulio Romano); LABÒ, 1912, p. 20 (Perino del Vaga?); CAMESASCA, [1956] 1962, p. 61 (Penni, talvez com Giovanni da Udine para os animais); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); DUSSLER, [1966] 1971, p. 89 (Giovanni da Udine para os animais); MARABOTTINI, 1968, p. 264 (Giulio Romano com Penni); OBERHUBER, 1972, p. 159 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p. 91, 164-165, tav. XVIII*a* (Giulio Romano e Giovanfrancesco Penni); DAVIDSON, 1985, p. 67-68; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 80-82 (Giulio Romano).

Desenho:

O sacrifício de Noé [224]

Carvão, pena, nanquim marrom, aquarelado e iluminado em branco, com traços de quadriculado a lápis preto; 20,6 x 22,9cm. Berlim, Kupferstichkabinett, KdZ 26354. São poucas as mudanças em relação ao afresco, vistas especialmente no grupo de animais do fundo, à esquerda, na postura do jovem que vem recolher o sangue do carneiro degolado e na figura que segura o outro carneiro,

apresentada imberbe no desenho. As indicações da paisagem já estão marcadas. Não há atribuições a Giulio Romano.
Bibliografia e atribuições: RULAND, 1876, p. 215, xii, n. 7 (cópia); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 280 (cópia); FISCHEL, 1898, p. 92, n. 218 (cópia); OBERHUBER, 1972, p. 165, fig. 166 (cópia a partir de Penni); GERE, comunicação oral a Dacos, 1977 (Penni); WINNER, 1973, p. 37-38, n. 46 (Penni); QUEDNAU, 1974, p. 74 (cópia); DACOS, 1977, p. 164-165, tav. XVIIIb (Penni).
Obras relacionadas:
Manué oferecendo um sacrifício [225]. Charles Natoire. Paris, École des Beaux-Arts. Natoire retoma com algumas alterações o grupo em volta do altar, acrescentando elementos à direita da composição. A postura de Noé permanece essencialmente inalterada, com o olhar elevado.

[26] '*Alla maniera*': conforme o que se tem costume de fazer [Cf. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, vol. IX, p. 821, item XXVI].
Lembramos que não há qualquer documento, até hoje, que possa comprovar uma obra independente de Giulio, e que tudo o que se atribui a ele é feito apenas e tão-somente com base na análise de dados estilísticos. Contraditoriamente, aqui, no conjunto das *Logge*, as cinco pinturas enumeradas por Vasari como sendo executadas por Giulio têm encontrado atribuições diversas, não parecendo, justamente sob o ponto de vista estilístico, constituir um grupo unitário [cf. Ferino-Pagden, 1989, p. 81-82,94]

[27] VIII.1. *Moisés encontrado pela filha do faraó* [236]

Vasari, ao mencionar esse afresco entre os cinco supostamente de mão de Giulio Romano no trabalho do ciclo bíblico das *Logge*, o faz por último, detendo-se um pouco mais sobre ele e elogiando a qualidade da execução da paisagem. Dessa passagem, e não somente da qualidade da obra, reSultará, ao que parece, uma maior atenção da crítica e dos artistas sobre essa imagem ao longo dos séculos. Ferino Pagden [1996], ao mencionar a participação de Giulio nas pinturas da Bíblia de Rafael, diz que o artista ali se destaca pelo "grande frescor" de sua pintura, onde a interpretação de fenômenos naturalísticos anteciparíam as paisagens ideais seiscentescas de Claude Lorrain, sobretudo nessa cena do encontro de Moisés.

É, sem dúvida, uma das mais belas composições de todo o ciclo, lembrada e citada por pintores até o século XIX, narrando uma passagem do Êxodo (2: 5-6):

> "Neste tempo veio a filha do Faraó banhar-se no rio, acompanhada das suas damas, que caminhavam ao longo da borda da água. E como desse com os olhos no cestinho entre as canas, amndou a uma delas que lho trouxesse. Trazido que foi, abriu-o, e achou dentro um menino chorando. Do que compadecida disse: este é algum dos meninos dos hebreus".

A imagem é composta por um grande grupo de figuras femininas, à direita da composição, que acaba de retirar do rio o pequeno Moisés no cesto. A filha do faraó, coroada, é destacada do grupo das damas e aias e dotada de gesto e olhar verdadeiramente compassivos. Quatro criadas em pé agrupam-se para ver o menino. Seus gestos têm uma cadência que conduz ao grupo ajoelhado e, deste, à criança. Para F. Hartt [1958], haveria uma semelhança particular entre os grupos de figuras desse afresco e os do retábulo do *Spasimo*.

A paisagem é o outro componente da cena, quase toda ela feita das águas do rio que atravessa a cena, espelhando o céu, mudando de cor e refletindo a luz variadamente por onde passa: branco, azul, lilás, cinza, castanho, vermelho. A interpretação das águas do rio aqui é muito próxima daquela que se faz na cena da passagem do mar Vermelho, com semlehanças nas alterações de tonalidade da água (do azul acinzentado ao marrom avermelhado) e das pequenas ondas em torno da margem e da vegetação. Faixas de mata bordam as margens, enquanto a silhueta

das construções de uma cidade mostram-se no horizonte desaparecendo progressivamente, embebidas na perspectiva aérea.

Rafael não parece ter tido muitas referências para compor essa imagem, uma vez que a iconografia do tema é relativamente rara em sua época, não tendo sido tal passagem interpretada por Michelangelo, na Sistina, e não fazendo parte do elenco de gravuras da Bíblia Malermi. Ao contrário, Rafael, na verdade, cria uma imagem que se tornará referência iconográfica para quem quer que deseje representar a cena. Veremos gerações sucessivas de artistas olhando para o afresco das *logge*. Assim fez Poussin, por exemplo [226 e 227], que, por sua vez, inspirou outras tantas obras. A colocação de Ferino-Pagden sobre esse afresco estar na precedência de um Lorrain não nos parece exagerada. Vasari sublinha na obra a maravilha da paisagem, e Dacos [1977] enuncia que o rio aqui é o protagonista, e não apenas o rio, mas também seu arredor de matas e casario, o que Lorrain fará crescer até o domínio da cena, como se vê, a título de exemplo, na pintura de mesma temática. É fato que nas *logge* há uma anunciação do que poderá vir a ser a pintura de história inserida na paisagem, sendo esta um elemento presente em maior ou menor proporção em quase todas as cenas. Isso fica ainda mais evidente ao se comparar o conjunto em questão com aquele executado por Michelangelo na Sistina, e, nesse aspecto Rafael aproxima-se mais do ciclo precedente, o das paredes laterais, do qual fez parte seu mestre, Perugino.

Dacos [1977] observa que o afresco tem qualidade muito superior à do desenho, modificando levemente a postura das jovens, mas concentrando seus movimentos e dotando-os de maior força dramática. As alterações feitas na paisagem, com seu afastamento, são fundamentais para a dimensão que virá a tomar.

Bibliografia e atribuições:

VASARI, [1568] /MILANESI [1878-1885] 1906, V, p. 524 (Giulio Romano); FÉLIBIEN, [1666-1668] 1725, II, p. 131 (Giulio Romano); TAJA, 1750, p. 159-162 (Perino del Vaga); ROISECCO, 1750, I, p. 101 (Perino del Vaga); ROSSINI, 1760, p. 45 (Perino del Vaga); CHATTARD, 1766, II, p.133-134 (Perino del Vaga); LA LANDE, [1769] 1790, III, p. 166 (Perino del Vaga); VOLKMANN, 1770, p. 108 (Perino del Vaga); FEA, 1820, I, p. 147 (Perino del Vaga); PLATNER, 1832, II, 1, p. 312-313 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); MELCHIORRI, 1834, p. 451 (Perino del Vaga); KUGLER, 1837, p. 234 (Perino del Vaga ou Giulio Romano); PASSAVANT, [1839], 1882-1891, II, p. 207 (nem Perino del Vaga nem Giulio Romano); *Description*, 1841, p. 7 (Giulio Romano); NIBBY, 1841, II, 2, p. 453-454 (Perino del Vaga); DONOVAN, 1842-1844, p. 347 (Giulio Romano); VALENTINI, 1855, p. 6, 24-25 (Perino del Vaga); GRUYER, 1859, p. 124-126 (Rafael com Perino del Vaga); COLIGNY, 1860, p. 257-258 (Rafaellino del Colle); RIO, 1867, p. 214 (Rafael com Perino del Vaga ou Raffaellino del Colle); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 298-299 (Penni?); MASSI, 1887, p. 166 (Raffaellino del Colle, com Rafael para a paisagem); VENTURI, IX, 2, 1926, p. 345-346 (Giulio Romano); BALSAMO-CRIVELLI, 1952, p. 251 (Rafael com Raffaellino del Colle); CAMESASCA, II, [1956] 1962, p. 63 (Giulio Romano com Penni); HARTT, 1958, I, p. 28-31 (Penni); FREEDBERG, 1961, p. 414 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 265 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 159 (Giulio Romano); DACOS, 1977, p. 91, 181-182, tav. XXX*a* (Giulio Romano); DAVIDSON, 1985, p. 75-77; FERINO-PAGDEN,1996, p. 25, 30 (Giulio Romano).

Desenho:

Moisés salvo das águas [228]

Desenho a pena, nanquim marrom aquarelado e iluminado com branco. Quadriculado a carvão. 23,5 x 30,0cm. Londres, Victoria and Albert Museum, Dyce Collection, 185. O desenho distancia-se do afresco sobretudo pelo redimensionamento da paisagem. Em ambos os suportes a proporção figura-paisagem é a mesma, mas no desenho a paisagem recebe um enquadramento mais aproximado. Na pintura, ao contrário, a profundidade de campo é aumentada, o ponto de fuga é colocado mais distante, o que amplia a cena e lhe confere outro tom. Nicole Dacos [1977] afirma que a idéia do grupo de jovens, muito retomada a seguir, é seguramente de Rafael, que deve apenas ter fornecido um esboço limitado das figuras, uma vez que o desenho trairia hesitação na composição, com os corpos parecendo flutuar. A autora reconhece no desenho a maneira de Penni, sobretudo no feitio das árvores. Não há atribuições a Giulio Romano, mas a Rafael e Perino.

Bibliografia: WOODBURN, 1836, p. 28-29 (Rafael); PASSAVANT, [1839] 1881-1891, II, p. 207a, n. 146, e III, p. 236-237; *Catalogue Guillaume II*, 1850, p. 144, n. 41 (Rafael); *Lawrence Collection*, 1860, n. 179 (Rafael); REID, 1874, p. 31 (Rafael); RULAND, 1876, p. 220, xxix, n. 8 (?); CAVALCASELLE, [1883] 1884-1891, III, p. 299-300; REITINGLER, 1921, p. 8-9, n. 11, tav. IV (T. Borenius, seguidor de Rafael); PARKER, 1956, p. 564, n. 574 (Perino del Vaga); GERE /POUNCEY, 1962, p. 51 (Penni); OBERHUBER, 1962, p. 59, nota 141 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 89 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 168-169, n. 461, tav. 61 (Penni); DACOS, 1977, p. 181-182, tav. XXXIb (Penni).

Obras relacionadas:

Estudo de mulher [229]

J.-A-D. Ingres. Estudo a partir de *Moisés salvo das águas*, nas *Logge* do Vaticano (VIII, 1.). Mina de chumbo; 10,3 x 6,30cm. Montauban, Musée Ingres, inv. 867.4114. Esse pequeno esboço não parece ter sido identificado. É um estudo com surpreendentes deformações, o crânio desproporcional, devidas provavelmente à perspectiva, feito a partir da filha do faraó em *Moisés salvo das águas*, nas *Logge*. A data deve variar dentro do período em que Ingres é pensionista da Villa Medici, entre 1806 e 1810. Bibliografia: J. P. C., in *Raphael et l'art français*, 1984, p. 125, n. 119, ill. 250.

[28] Isto é, a *Stanza dell'Incendio*. Vasari refere-se da mesma forma a essa *stanza* na 'Vida de Rafael' (1550 e 1568): "*Non passò dunque molto, che egli scoperse la camera di torre Borgia...*" Não houve menção ao trabalho de Giulio nessa *stanza* na edição Torrentiniana. É possível que o acréscimo feito em 1568 tenha tido o intuito de reforçar o vínculo de Giulio Romano com Rafael, sua descendência direta deste e sua subordinação: "*Aiutò anco Raffaello a colorire molte cose...*" Na 'Vida de Rafael', contudo (tanto em 1550 quanto em 1568), Giulio não é citado especificamente, permanecendo os trabalhos no domínio generalizado do ateliê: Remetemo-nos novamente a Vasari, em sua descrição dos trabalhos da sala do Incêndio [Vasari /Milanesi, 1568, 1906, IV, p. 358-359]:

> "*Mentre che Raffaello lavorava queste opere, le quali non poteva mancare di fare, avendo a servire per persone grandi e segnalate (..) non poteva disdire; non restava però com tutto questo di seguitare l' ordine che egli aveva cominciato delle camere del papa, e delle sale; nelle quali del continuo teneva delle genti che con i disegni suoi medesimi gli tiravano innanzi l'opera, ed egli continuamente rivedendo ogni cosa suppliva con tutti quegli aiuti migliori che egli più poteva ad un peso cosi fatto*".

A *sala do Incêndio* conta uma cena em cada luneta das quatro paredes, a pintura do embasamento e da abóbada. Vasari refere-se a todas elas, inclusive àquela da abóbada, realizada anteriormente por Perugino, mas apenas o faz na *Vida de Rafael*.

Quarto da Torre Borgia:

A "torre Borgia", também dita "apartamento Borgia", é um anexo do palácio Vaticano que data do pontificado do papa Alexandre VI (1492-1503). Espanhol, natural de Valencia (1471), Rodrigo Borgia torna-se pontífice aos 60 anos e, ao contrário dos papas italianos do Renascimento, não é afeito aos projetos monumentais, assim como não era seu predecessor e tio Calisto III. Dessa forma, Alexandre não constrói para si uma nova ala no Vaticano, mas limita-se a ampliar e começar a decorar uma parte do palácio que havia sido construída por um antecessor seu por volta de 1450. Para essa tarefa, Alexandre chama o pintor Pinturicchio, que cobre com seu estilo renascentista do final do século XV as abóbadas tardo-góticas da construção. Ao mencionar o "quarto da Torre Borgia", Vasari está se referindo [especificamente] à chamada "*Stanza dell'Incendio di Borgo*", a terceira e última das *stanze*, última sala do apartamento de Julio II e Leão X cuja decoração é terminada por Rafael. A função dessa sala, importante lembrar, seria de caráter privado: sala de refeições reservada ao papa e a seu círculo imediato [Guillaume, p. 161; Shearman, p. 22-23; Redig de Campos, p. 69]

Pode-se encontrar outras referências de Vasari a essa *stanza*, em especial a passagem comparativamente muito mais extensa desenvolvida na *Vida de Rafael* (Vasari /Milanesi, IV, p.

358-359): "*...non restava però con tutto questo di seguitare l'ordine che egli aveva cominciato delle camere del papa, e delle sale...*"

Há uma cronologia comumente aceita para a execução das *stanze*. É conhecida uma carta de Rafael endereçada a seu tio Simone Ciarla, datada de 1° de julho de 1514, na qual o artista refere-se à encomenda da *Stanza dell'Incendio* [Golzio]. A data de finalização da sala vem dada pela inscrição no afrescos: 19 de março de 1517. A seqüência dos trabalhos dentro da *Stanza dell'Incendio* é assim considerada: primeiramente viria a *Stanza della Segnatura*, trabalhada entre 1509 e agosto de 1511; depois, a *Stanza d'Eliodoro*, do fim de julho de 1511 a 1514, e, finalmente, a do *Incêndio*, que teria sido executada entre a metade de julho de 1514 e 19 de março de 1517. A *stanza* do incêndio foi começada por Perugino (que pintou o teto) e terminada por Rafael e seus ajudantes. É o primeiro trabalho em grande escala em que os elementos dominantes do todo artístico foram executados por assistentes [Hartt, p. 22].

É na pintura dessa *stanza* que Giulio começa a desenvolver-se no gênero da grande decoração mural a fresco, aprendendo a dominá-la e preparando-se para sua grande obra em Mântua. No entanto, depois de séculos e de páginas e páginas de discussão sobre a presença dos alunos de Rafael nesses afrescos, a mão de Giulio (ou a de seus colegas) ainda não pode ser isolada e ali identificada com segurança. Revendo Vasari [Milanesi, IV, p. 358-359]: "*del continuo teneva delle genti (...) con tutti quelli aiuti migliori che egli più poteva ad un peso così fatto*".

Há divergências consideráveis quanto à extensão e natureza da participação de Giulio nessas obras. Concorda-se geralmente em admitir a preponderância de Giulio na execução dos primeiros planos do *Incêndio*, e há quem chegue a atribuir-lhe uma parte dos desenhos preparatórios [Bertini, p. 361]. Outros crêem que a tarefa de Giulio ali foi a de estudar as figuras do natural, preparar os *modelli* (desenhos em escala) – a partir de esboços fornecidos por Rafael – e executar com outros *garzoni* a real ampliação das cenas [Hartt, p. 13], salvo os detalhes cuja execução Rafael teria resevado a si próprio.

Os esforços da crítica de Giulio Romano, do final do século XIX à maior parte do século XX, dirigiram-se à tentativa de mostrar que esse exórdio de Giulio não fora um momento particular ou uma fase marginal da evolução estilística de Rafael e que, se outros empenhos do mestre ampliaram a exigência prática da colaboração, permitiram talvez o impulso em direção à idéia, ou à invenção, a ser confiada, sob seu controle e retoque, à realização da escola. Daí esses afrescos terem sido com freqüência negligenciados, considerados de qualidade inferior, obra de ateliê em que Rafael teria mais e mais afrouxado o comando.

Para alguns estudiosos [Cavalcaselle, Bertini], porém, o exórdio de Giulio teria aparecido mais cedo, quando ele contaria apenas 15 anos, na *Expulsão de Heliodoro* ou no *Encontro de Átila com Leão Magno* (Giulio é visto mesmo na *Libertação de Pedro* [Bertini, p. 368-369]). Ou seja, Giulio é visto, antes mesmo da *Stanza dell'Incendio*, na *Stanza d'Eliodoro*, que foi considerada então menos unitária, com um estilo mais dramático e incitante, espaço no qual já se faria notar a intuição estilística de Giulio, inspirada na arte trajânica e antonina, num classicismo não apenas romano, mas tardo-romano. No entanto, mais corrente, e hoje tida como mais plausível, é a afirmação de que o estilo de Giulio começa a florescer na *stanza* do *Incêndio*.

Como nas outras duas *stanze* precedentes, a do *Incêndio* abriga quatro grandes afrescos distribuídos nas quatro paredes da sala. A parede Norte mostra, a parede Leste traz a *Batalha de Ostia*;

O programa da *stanza* do *Incêndio*, baseado em episódios retirados das vidas de dois papas do período carolíngeo, Leão III e Leão IV, todos alusivos a acontecimentos de seu pontificado, foi tido pela crítica, por muito tempo e de modo bastante difundido, como sendo "muito simples, para não dizer pobre, baseado na homonímia e compilado *alla svelta* por algum humanista cortesão". O programa foi criticado pela "falta de nexo conceitual" (como o que une as duas primeiras salas), unindo as imagens, cuja finalidade não seria a exaltar a Igreja, mas a de "adular o novo soberano" [Redig de Campos, p. 69]. Essa noção, contudo, tem sido revisada e, particularmente, ganhou novo

impulso com a restauração da *stanza* efetuada para as comemorações do quinto centenário do nascimento de Rafael [Mancinelli]. Ao contrário do que se pensava, existe um programa coerente, uma ligação entre os *tondi* da abóbada, executados ainda por Perugino (*Deus Pai, Cristo*, os *Apóstolos* e um aceno ao *Juízo universal*), com os afrescos nas quatro lunetas das paredes e ainda com o embasamento, onde estão representados como protetores da igreja alguns príncipes cristãos [Quednau, 1985, p. 285; Guillaume, 1986].

Os temas da *Stanza dell'Incendio* não têm valor geral, alegórico ou mitológico, mas são acontecimentos históricos precisos, assinalados com referências pontuais, e interpretados numa fusão entre o passado histórico e o tempo presente. Todas as quatro composições emprestam do passado um acontecimento preciso para revesti-lo de formas atuais – o que inclui uma substituição sistemática das figuras históricas por retratos contemporâneos, fidelidade aos textos históricos em relação a fatos, topografia, cerimônias e elementos acessórios – e assim, deslocando seu sentido, como que duplicá-lo, sublinhá-lo. As cenas referem-se a temas caros à política de Leão X, e o significado do programa deve ser visto como a glorificação do papado em seus temas fundamentais e em seu papel. Ali está representado o soberano que não presta contas senão a Deus (*Juramento de Leão III*), que estabelece a paz, empenhado em "apagar a chama da guerra na Itália" (*Incêndio do Borgo*), que consegue que os príncipes defendam a cristandade (*Coroação de Carlos Magno*) e que derrota os infiéis (*Batalha de Óstia*). Além disso, no embasamento estão os soberanos defensores da fé, os que colocaram suas espadas a serviço da Igreja. [Mancinelli, Quednau, 1985]. O *décor* triunfalista associado à falta de objetivo político preciso indicaria uma visão ideal das coisas, a visão que Leão X faz de seu papado [Guillaume, p. 161]

Junto com a revisão do programa, a restauração e os novos estudos trouxeram ainda uma revisão do papel de Rafael, que, visto antes como desinteressado (talvez por causa da 'pobreza' do programa) e progressivamente (do primeiro afresco ao quarto) mais distante do trabalho dessa sala, passa a ser visto, ao contrário, como criador, revisor ativo e empenhado, responsável pela unidade da obra e – novidade – por sua qualidade.

Bibliografia:
VASARI /BELLOSI –ROSSI –PREVITALLI, [1550] 1986, 661, p. 631-633; VASARI /MILANESI, [1568] 1906, IV, p. 358-361; BELLORI, [1695], 1968, p. 43-52; D'ARCO, [1838] 1842, p. 4; PASSAVANT, II, [1839] 1860, p. 197; GUGLIELMOTTI, 1871, p. 94-104; MÜNTZ, 1882, p. 443; CAVALCASELLE /CROWE, 1890, II, p. 195; DOLLMAYR, 1895, p. 251; GRONAU, 1923, p. 118; BERENSON, 1932, p. 483; BIAGETTI, 1934, p. 90; FISCHEL, 1935, p. 441; HARTT, 1944, p. 71-74; REDIG DE CAMPOS, 1950, p. 59; CAMESASCA, 1956, II; BIERMANN, 1957, p. 88, 96; SAXL, [1957] 1982, p. 136; HARTT, 1958, p. 13-22; BERTINI, 1959, p. 361-373; FREEDBERG, 1961, p. 294, 299; OBERHUBER, 1962, p. 23-72; BRIZIO, 1963, col. 238 SHEARMAN, 1965, p. 175; DE VECCHI, 1966, p. 112-113, MALLET, 1969; DUSSLER, 1971, p. 83-84; SHEARMAN, 1971, p. 22-23; ZUPNICK, 1972, p. 195-204; REDIG DE CAMPOS, 1978, p. 68-69; GUILLAUME, [1983] 1986, p. 159-162; NESSELRATH, [1983] 1986, p. 173-181; MANCINELLI, [1983] 1986, p. 163-172; QUEDNAU, 1984, p. 83-128; QUEDNAU, 1985, p. 285-286; FERINO-PAGDEN /ZANCA, 1989, p. 116; MANCINELLI /NESSELRATH, 1993 (?), p. 293-338; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 30; JOANNIDES, 2000, p. 35-45.

A Batalha de Ostia [231]

Esse afresco está representado na parede Leste (levante) da *Stanza dell'Incendio*. Das quatro cenas, essa é a que mais se deteriorou com o tempo, não apenas tendo sofrido com o calor e a fuligem produzidos pela enorme lareira, construída por Leão X, mas também com sucessivas repinturas e restaurações: uma veladura acinzentada feita provavelmente por Maratta, no século XVIII, contribuiu para que a superfície escurecesse ainda mais com os anos, e uma lavagem terminou por remover o acabamento a seco. Fischel e Gamba chegaram a sugerir que Sebastiano del Piombo pudesse ter restaurado a imagem. De qualquer modo, o mau estado de conservação do afresco não permitiu que houvesse muitos avanços em termos de julgamento e de atribuição.

Existe uma ligeira discordância entre os críticos a propósito da data de planejamento e execução dessa pintura. É comumente aceita a idéia de que essa pintura pareça menos sensível à presença de Rafael, e por isso deva ser colocada após o *Incêndio* [Redig de Campos]. A data do planejamento varia entre o final de 1514 [Camesasca] e início de 1515, enquanto a execução vem comumente aceita dentro do ano de 1515 ou, mais precisamente, no final deste. Freedberg acredita que se trate da primeira pintura a ser realizada na sala, datando sua execução do final de 1514. No entanto, a data de 1515 inscrita num desenho de Rafael relacionado a essa imagem e enviado a Dürer indica que Rafael estivesse ocupado com o planejamento do afresco naquele ano.

Para a representação da *Batalha de Ostia*, a fonte literária é, novamente, o *Liber Pontificalis*. A imagem refere-se ao texto na passagem em que o exército de Leão IV derrota os sarracenos que haviam desembarcado na foz do rio Tibre no ano de 849 [Von Pastor, p. 496]. Vê-se um combate marítimo representado num cenário muito fiel à localização da batalha: a vitória que se dá diante dos portões da fortaleza de Ostia. Em primeiro plano está a chegada dos soldados feitos prisioneiros. À esquerda está Leão IV, que, portando a tiara, vem retratado nas feições de Leão X, acompanhado dos cardeais Bernardo Dovizzi da Bibbiena (à direita) e Giulio de' Medici (futuro Clemente VII) [Vasari, IV, p. 360-361]. O papa, entronado e vestido solenemente, ergue mãos e olhos aos céus em agradecimento pela vitória, enquanto um prisioneiro é trazido à sua presença. Seu 'trono' é feito de fragmentos de edifícios antigos. Ao fundo, figuras minúsculas povoam navios, num combate naval que ainda acontece.

Assim, o tema fundamental da parede Leste é interpretado como sendo aquele da vitória da cristandade contra os infiéis numa representação em que o papa é mostrado como um intermediário da ajuda divina. A escolha desse tema histórico refletiria uma das preocupações presentes de Leão X, que acompanhava as repetidas ameaças sarracenas contra a costa do estado papal na época [Dussler, p. 83;]. Trata-se de uma alusão aos seus planos de guerra contra os infiéis maometanos e às obras militares de defesa que construiu nas costas do estado pontifício. Os dois soberanos representados no embasamento logo abaixo dessa cena, Lotário I e Ferdinando, o Católico, subordinam-se à temática da cena principal. Eles evocariam, outra vez, a persistência da ameaça sarracena durante séculos e sua atualidade ainda durante o pontificado de Leão X.

A *Batalha de Ostia* já foi atribuída em planejamento e execução a Rafael [Cavalcaselle /Crowe, II, p. 271], mas com a colaboração de Giulio em algumas cabeças. Cavalcaselle e Crowe crêem que o próprio Rafael pintou as figuras de Leão X e dos dois cardeais. A seguir, tendo sempre Rafael como ideador da composição, a tendência que se fixou como tradicional foi a da atribuição da maior parte da execução a Giulio Romano e da pintura das figurinhas do fundo a Giovanfrancesco Penni (e/ou a Giovanni da Udine), num esquema atributivo semelhante àquele do *Incêndio de Borgo*. No entanto, Hartt [1944, p. 71-74] chega mesmo a atribuir a Giulio a própria concepção da obra. Shearman também crê numa participação de Giulio, ainda que mínima, na criação, atribuindo ao aluno a figura do barqueiro que rema o bote, à direita.

De fato, a análise estilística e técnica da pintura parece apontar a presença de Giulio em grande parte da superfície: nas figuras com movimentos corporais mais violentos, tensos e reduzidos a duas dimensões, afastando-se da axialidade espiral de Rafael. A imagem se apresentaria como um movimento de partes articuladas em um grande ziguezague [Hartt, 1944]. Por outro lado, a idéia da concepção de Rafael vem apoiada igualmente em argumentos estilísticos que, se reunidos àqueles dirigidos a Giulio, aproximam-se, por vezes, da contradição: a obra seria ideada por Rafael pela concepção em friso, pelo caráter monumental e pelo ritmo orgânico da composição dos grupos. A isso pode-se somar a nova preocupação de Rafael com a exatidão arqueológica, exemplificada aqui pelo cuidado com que reproduz os navios, "tomando como modelo baixos-relevos antigos" [Redig de Campos, p. 74-75], ou pela repetida citação de cenas da Coluna Trajana (na figura do prisioneiro nu, de joelhos diante de Leão IV, que remeteria à cena LXXV da coluna. De qualquer modo, a tendência geral é a de se considerar a execução de Giulio Romano como responsável pelo enfraquecimento da força e da expressividade formal da invenção do mestre.

Bibliografia e atribuições:
VASARI /BELLOSI –ROSSI –PREVITALLI, [1550] 1986, 661, p. 632 (ateliê); VASARI /MILANESI, [1568] 1906, IV, p. 360 (ateliê); BELLORI, [1695] 1968, p. 48-49 (Rafael); GUGLIELMOTTI, 1871, p. 94-104; PASSAVANT, II, 1860, p. 197 (ateliê); MÜNTZ, 1882, p. 443 (em parte original de Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, II, 1891, p. 271 (desenho de Rafael); DOLLMAYR, 1895, p. 251 (Giulio Romano e Penni); GRONAU, 1923, p. 118 (Giulio Romano); VON PASTOR, [1926] 1959; BERENSON, 1932, p. 483 (Giulio Romano); BIAGETTI, 1934, p. 90; FISCHEL, 1935, p. 441 (Giulio Romano); HARTT, 1944, p. 71-74 (Giulio Romano e Penni); REDIG DE CAMPOS, 1950, p. 59 (invenção de Rafael); CAMESASCA, 1956, II, prancha 105 (parcialmente de Rafael; Giulio Romano e Giovanni da Udine); BIERMANN, 1957, p. 88, 96 (Rafael); HARTT, 1958, p. 22 (esboço e execução de Giulio Romano com Penni); FREEDBERG, 1961, p. 294, 299 (esboço de Rafael); BRIZIO, 1963, col. 238 (invenção de Rafael); SHEARMAN, 1965, p. 175 (esboço de Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 112-113, n. 115B; DUSSLER, 1966, p. 93 (invenção de Rafael); DUSSLER, 1971, p. 83-84 (invenção por Rafael, execução por Giulio); DACOS, 1977, p. 91 (participação de Giulio Romano); REDIG DE CAMPOS, 1978, p. 74-75; NESSELRATH, [1983] 1986, p. 173-181; QUEDNAU, 1984, p. 83-128; QUEDNAU, 1985, p. 286; MANCINELLI /NESSELRATH, 1993 (?), p. 293-338 (Pellegrino da Modena); ROHLMANN, 1994, p. 162-164; JOANNIDES, 2000, p. 35-45.
Desenhos:
Uma cabeça e dois homens nus: estudo para soldado à esquerda de Leão X [232]
Viena, Albertina, cat. STIX-FRÖLICH, 1926-1933, III, n. 74. Estudo a sanguinea. C. 1515.
Esse desenho já foi muito discutido, porque traz uma inscrição de Dürer que indica ter sido um presente do próprio Rafael ao artista alemão, "para mostrar-lhe sua mão", sabendo do interesse do artista alemão pelo corpo humano. Dürer escreve a data de 1515, o que pode sugerir, além do contato direto entre os dois artistas [e assim a possibilidade de influência do alemão em Rafael, o empenho de Rafael no planejamento daquele afresco nesse período. Autores mais recentes consideram absurda a atribuição a Giulio feita por Hartt [Wolk-Simon, p. 21] e pretendida por Panofsky, mas houve mesmo atribuição a Penni [Dacos, 1977, p. 136]. Bibliografia e atribuições: FISCHEL, 1898, n. 199 (Rafael; depois, verbalmente nega a atribuição anterior); STIX-FRÖLICH, 1926-1933, III, n. 74; PANOFSKY, 1948, p. 284 (não de Rafael, provavelmente Giulio Romano); REDIG DE CAMPOS, 1950, p. 59 (Rafael); HARTT, 1958, I, n. 9 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 294, 299 (Giulio Romano); SHEARMAN, 1965, p. 175 (Rafael); OBERHUBER, 1962, p. 24, 46 (Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 112; OBERHUBER, 1972, p. 111-112, n. 426; DACOS, 1977, p. 116, 136, nota 357 (Penni); REDIG DE CAMPOS, 1978, p. 74; NESSELRATH, [1983] 1986, p. 174; QUEDNAU, 1983, p. 130-131, fig. 1 (Rafael); JOANNIDES, 1993, p. 10; STRINATI, 1995, p. 40-41; WOLK-SIMON, 2000, p. 21 (Rafael);
Estudo para o nu ajoelhado diante de Leão X
Paris, Museu do Louvre, n. 4011. Classificado no Louvre como cópia de Rafael, foi devolvido ao seu corpus por Oberhuber. Bibliografia e atribuições: OBERHUBER, 1962, p. 47, fig. 44 (Rafael); SHEARMAN, 1965 (cópia do afresco feita por Vasari); DUSSLER, 1971, p. 84 (não de Rafael);

Coroação de Carlos Magno [233]

Esse afresco, comumente considerado o terceiro a ter sido executado na *Sala do Incêndio*, ocupa a luneta da parede Oeste e representa a *Coroação de Carlos Magno por Leão III*, ocorrida no ano de 800. Como a *Batalha de Ostia*, também essa pintura foi muito danificada e sucessivamente restaurada. Cita-se a intervenção de Carlo Maratta em 1702 [Dussler, p.84-85]. Uma restauração levada a cabo em 1983 trouxe à tona qualidades da obra que haviam sido encobertas, possibilitando uma ampla reavalição da crítica em diversos aspectos [Mancinelli, p. 163], como se verá.

A *Coroação de Carlos Magno*, seguindo estreitamente o *Liber Pontificalis* [vol. II, p. 7-8], representa a cena que teve lugar em São Pedro na noite de natal do ano de 800: a cerimônia em que Carlos Magno – retratado nas feições de Francisco I – recebe a coroa do império romano das mãos do papa Leão III – como Leão X –, diante de um grande número de personagens dispostos segundo a ordem do cerimonial. Mais de cinqüenta figuras povoam essa cena, distribuídas em primeiro ou segundo plano, em grande exigência de detalhamento. Ali podem ser identificados, a partir de sua

vestimenta ou posicionamento, cardeais, bispos, diáconos, prelados, soldados, cantores, membros de comitiva, carregadores de dotes. Uma exposição precisa e detalha da disposição dos personagens e sua identificação foi feita por Redig de Campos [1978, p. 75-76].

A representação desse acontecimento, que segue as regras cerimoniais fixadas na ordem da coroação – unção, entrega das insígnias imperiais, coroação, as *Laudes Regiae* e os dotes imperiais [Quednau, p. 285-286] – tem como foco narrativo o ato que dá nome à pintura: o olhar dirige-se às mãos do papa entronado, isolado por uma tenda, e fixa-se no hiato criado pelo vazio que resta entre a coroa e a cabeça de Carlos Magno. Atrás do imperador, um menino faz as vezes de pajem e segura a coroa real. À esquerda, um grupo de carregadores seminus e anônimos, conduzidos por um militar em armadura, produz um estranho contraste em relação aos prelados devidamente identificados. Eles trazem os dotes do soberano. Em frente a esse grupo está o altar com os candelabros, preparado para a missa; atrás do altar, o púlpito dos cantores.

Segundo interpretação corrente, a *Coroação de Carlos Magno* aludiria assim a um evento da época de Rafael: um acordo, feito em Bolonha, entre Leão X e o rei Francisco I, no qual o rei francês, seguindo o exemplo de Carlos Magno, empenhou-se em defender a igreja [von Pastor, IV (1), p. 497]. A esse fato vincula-se ainda a data de planejamento da cena, pois uma vez que essa aliança foi concluída em 2 de outubro de 1515 e que Leão X só volta a Roma em 28 de fevereiro de 1516, o desenho para a obra não poderia ter sido começado antes dessa data. [Dussler, 84-86; Mancinelli, 164].

Um estudo aprofundado sobre a relação dessa imagem e os acontecimentos do período foi realizado por Guillaume [p. 159-160], que acredita ingênua a idéia freqüente de que o retrato de Francisco I como Carlos Magno tenha sido feito como uma homenagem ou como um artifício para agradar àquele rei e influenciar sua conduta, lembrando suas pretensões imperiais. Sabe-se que as relações com a França estavam entre as maiores preocupações do papa entre 1515 e 1519, que vê a independência da Santa Sé e os interesses dos Medicis ameaçados. Leão não poderia senão esperar que Francisco se tornasse um novo Carlos Magno, espada e escudo da igreja, como diz a inscrição sob o afresco (*Romaniae Ecclesiae ensis clypeusque*), defensor da cristandade contra os infiéis, engajado a serviço da igreja (esperando que ele liderasse a nova cruzada) e com um poder suplementar na Itália.. No entanto, o que de fato importa é a imagem do imperador ajoelhado diante do papa, não tanto sua coroa. Na verdade, em 1519 Leão fará tudo para impedir que Francisco seja eleito, Na verdade, em 1519 Leão fará tudo para impedir que Francisco seja eleito. Não era uma homenagem sincera. [Guillaume, p.159-160; Mancinelli, p. 167]. É assim que Rafael é colocado a serviço da diplomacia de Leão X, que ainda encomendou ao pintor alguns quadros que serão remetidos à França, ao mesmo rei, tão logo percebera o interesse do soberano pela arte italiana, como se verá em breve.

Não é certo, como se crê, que Rafael tenha dispensado menor atenção a esse afresco (que é colocado de frente para a entrada principal), abandonando-o à escola, por falta de interesse. Acredita-se que a composição tenha sido baseada em suas instruções, uma vez que a complexidade do arranjo das figuras e da estrutura espacial não poderia ser atribuídas à capacidade inventiva de Penni ou do jovem Giulio Romano. Embora não se conheça *doodle-sketch* nem desenho conclusivo para a *Coroação*, ao menos os esboços de conjunto ele deve ter fornecido. Existe a sugestão de que Rafael pode ter partido de uma gravura de Dürer, ou tê-la indicado a um aluno. Essa gravura seria *Cristo diante de Pilatos* (c. 1509), onde se encontra um sistema de representação da arquitetura e da construção do espaço semelhante ao da pintura [Nesselrath, 1986, p. 173]. Seja como for, a revisão permitida pelo restauro levou à conclusão de um papel mais ativo de Rafael no projeto da composição e durante a fase executiva, quando teria acompanhando de perto seus alunos. Hoje, sua orientação e controle podem ser percebidas por toda parte, através da identificação das correções e *rifiniture*. Além disso, ele teria executado pessoalmente o fundo arquitetônico (não existiu um cartão na medida, e o trabalho foi feito por Rafael diretamente sobre a parede talvez com barbante e régua), cuja complexidade estaria além das possibilidades de concepção dos alunos, em sua maioria

pintores. O conjunto, em seus detalhes denuncia a mente de Rafael arquiteto: a arquitetura policromada (granito, travertino), com uso do entablamento completo, da abóbada de berço, os dois *anuli* dos capitéis dóricos. Deve ter havido um esboço do sistema inteiro conforme o afresco, mas não houve um cartão. Assim, a participação direta de Rafael na execução sempre foi motivo de muito debate, pois há passagens de qualidade variável nessa imagem.

Passavant e Cavalcaselle acreditaram que Rafael interveio na execução das cabeças-retratos. É o próprio Vasari quem nomeia alguns dos retratados. O autor confunde essa pinturta com o *Juramento de Leão III*, citando-a como "*... papa Leone X sagra il re Cristianissimo Francesco I di Francia*, para, a seguir, citar a "*...coronazione del detto re, nella quale è il papa ed esso Francesco ritratti di naturale...*" [Milanesi, IV, p. 360-361]. Outros retratados aí presentes seriam Ippolito de' Medici, como o pequeno pajem, e Giannozzo Pandolfini, que Vasari mencionara sem indicar a figura e que foi recentemente identificado com o primeiro cardeal sentado na segunda fila à direita em ato de voltar-se para o observador [Mancinelli, p. 165]. Pela exatidão protocolar da pintura, muitas outras identificações seriam possíveis. Scheller [*apud* Mancinelli, p. 165] acredita que um dos dois dignatários de pé à direita do trono, com o cabelo cortado e penteado como o de Francisco I, seja Guilaume Briçonnet, bispo de Lodève e Meaux, enviado a Roma no início do verão de 1516. No caso de Leão X, o retrato foi feito a partir do natural; mas, no caso de Francisco I, mais rígido e estereotipado, em perfil, parece derivar de uma medalha, desenho ou miniatura francesa [von Pastor, 1926, IV (1), p. 469-470].

A precisão de detalhes está por toda parte: na fidelidade aos fatos, apoiada nas fontes históricas, e na descrição exata das coisas (vestimentas, objetos, arquitetura) e pessoas retratadas. Uma mesma qualidade retratística está nas figuras humanas e em suas vestes, hábitos, armaduras e paramentos. Esses são reproduzidos com minúcia analítica, fazendo crer que tenham sido criados a partir de modelos reais e de fontes precisas. Um exemplo disso vem dos dotes ofertados pelo sobrerano: no afresco representam-se, de acordo com o *Liber Pontificalis*, a "*mensa argentea cum pedibus suis*" e os "*vasa ex auro purissimo...*" [Redig de Campos, p. 76]. É essa reconstrução verista – cuja fidelidade às fontes foi igualmente revalorizada após a restauração – que, associada aos retratos, permite deslocar o fato do passado e atualizá-lo.

A reconstrução do processo de criação através da análise do afresco e dos desenhos remanescentes permitiu saber que o espaço e a arquitetura foram determinados em primeiro lugar. As figuras foram inseridas depois, criando um belo efeito luminoso com suas mitras brancas contrapostas à cor vibrante de suas vestes. No entanto, essas figuras já foram vistas mais como massas de tecidos e cabelos agrupadas sem controle, inertes e inexpressivas. A tendência geral da crítica do século XX, ao que parece, foi a de sublinhar em termos negativos –"São coisas medíocres, sem dúvida" [Redig de Campos, 1978] – as características não rafaelescas do *Incêndio de Borgo* e da *Batalha de Ostia*. Enfatizou-se a perspectiva diagonal errônea, insólita, composta por diversos elementos e princípios construtivos discordantes e inserções "a olho", cujo único princípio observado seria o do ponto de fuga, caindo no pescoço do menino ao centro. Modificações foram feitas posteriormente à execução do *modello* de Veneza, às pressas, confirmadas pelos desenhos e reveladas pela restauração.

Quanto à participação de Giulio Romano nesta pintura, é mais do que provável. A partir da recente análise empreendida durante o restauro, a avaliação aproximada da superfície pictórica permitiu concluir que Rafael empregou mais alunos nesse afresco do que de costume e que as figuras foram executadas mais lentamente. Isso se explicaria talvez pela minúcia demandada pelo tratamento dos muitos retratos. Cinco mãos diferentes foram identificadas em setenta e duas *giornate* (um número bastante superior ao empregado nas outras três imagens da sala). Quando uma figura exigia mais de uma *giornata*, foi comum ser trabalhada por dois artistas. Rafael, contudo, não se identificaria com nenhum dels.

Embora os artistas ali empregados trabalhassem em estreita colaboração entre eles, existem saltos de qualidade evidentes. Assim para a atribuição, os críticos costumavam oscilar entre os

nomes de Giulio Romano e de Penni sem fornecerem argumentos fundamentados. Gamba reconheceu Giovanni da Udine. K. Oberhuber atribuiu a Giulio Romano a pintura de partes da porção esquerda do afresco, e o restante a Penni. Um dos maiores especialistas em Giulio Romano, F. Hartt, não crê em sua participação nesse afresco, atribuindo-o, em vez disso, a Raffaellino del Colle, em opinião comumente rejeitada [1944]. O nome de Penni é tradicionalmente o mais bem aceito (Dollmayr, Gronau, Fischel, Freedberg, Dussler) e o mais provável. Finalmente, houve quem achasse melhor deixar o pintor no anonimato, "porque ele certamente não sairia dali para entrar na glória" [Redig de Campos, 1978, 75-76].

Bibliografia e atribuições:

VASARI /BELLOSI -PREVITALLI –ROSSI, [1550] 1986, II, 661, p. 632-633 (ateliê); VASARI /MILANESI, [1568] 1906, IV, p. 361 (ateliê); CELIO, 1638, p. 118; BELLORI, [1695] 1968, p. 50-52 (Rafael); PASSAVANT, II, p. 157-158, n. 115 (em parte por Rafael); MÜNTZ, 1882, p. 446 (ateliê); CAVALCASELLE /CROWE, II, p. 290 (Giulio Romano); DOLLMAYR, 1895, p. 267 (Penni); GRONAU, 1923, p. 123 (Penni); BIAGETTI, 1926-1927, p. 238; VON PASTOR, [1926] 1959, IV (1), p. 469-470; BAUMGART, 1931, XXVI, p. 365 (Penni); GAMBA, 1932, p. 93 (Penni e Giovanni da Udine); FISCHEL, 1935, p. 441 (Penni); HARTT, 1944, p. 73-74 (Raffaellino del Colle?); HESS, 1947, p. 78; REDIG DE CAMPOS, 1950, p. 59 (esboço de Rafael); CAMESASCA, 1956, II, prancha 106A (Penni); BIERMANN, 1957, p. 89, 96 (não de Rafael); HARTT, 1958, I, p. 22 (Raffaellino del Colle); BRIZIO, 1963, col. 238 (invenção de Rafael); SHEARMAN, 1965, p. 176 (Penni); DE VECCHI, 1966, p. 113, n. 115C (Penni, Raffaellino del Colle e, talvez, Giulio Romano); DUSSLER, 1966, p. 94 (invenção de Rafael); MARABOTTINI, 1968, p. 233, 283, nota 58; DUSSLER, 1971, p. 84-85, fig. 141 (invenção de Rafael, execução parcial de Penni); FREEDBERG, 1971, p. 307 (esboço de Rafael); ZUPNICK, 1972, p. 195-204; REDIG DE CAMPOS, 1978, p. 75-76; GUILLAUME, [1983] 1986, p. 159-162; MANCINELLI, [1983] 1986, p. 163-172; NESSELRATH, [1983] 1986, p. 173-181; QUEDNAU, 1984, p. 83-128; QUEDNAU, 1985, p. 285-286; MANCINELLI /NESSELRATH, 1993 (?), p. 293-338; JOANNIDES, 2000, p. 35-45.

Desenhos:

Desenho para a composição inteira /modello [234]

Veneza, Biblioteca Querini-Stampalia, inv. n. 547.

Modello quadriculado, realizado em várias técnicas: lápis vermelho e preto, estilete, pena e nanquim marrom, aquarelado em marrom, correções em *biacca*. Apesar de ter sido quadriculado, esse *modello* não parece que tenha sido passado a um cartão. É um desenho que trás a inserção dos detalhes particulares, mas permite mostrar que primeiramente construiu-se o espaço e a arquitetura. Um *pentimento* mostra que as mudanças continuaram ainda nessa fase. Na passagem à composição final, a ordem arquitetônica jônica tornar-se-á dórica, serão introduzidas seis figuras (ao fundo) e a tenda atrás do papa (que reequilibra a composição após a inserção do grupo). Além disso, os vários deslocamentos necessários em busca de equilíbrio acabaram fazendo com que se perdesse o ponto de fuga dos altares. Provavelmente não houve um segundo *modello* que compreendesse as modificações introduzidas entre este desenho e a execução da pintura, o que explicaria as incorreções espaciais da pintura [Nesselrath, p. 175-176/181].

GAMBA, 1932, p. 93 (Rafael); OBERHUBER, 1962, p. 24, 26 (Penni a partir de original de Rafael); SHEARMAN, 1965, p. 176, nota 84; DUSSLER, 1971, p. 85 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 115-116, n. 430 (Penni); *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 270; NESSELRATH, [1983] 1986, p. 175-176 (Penni);

Esboços de detalhes das filas de cabeças de bispos do primeiro plano à direita (recto) e *Bispo visto de frente no fundo à esquerda e dois diáconos da cerimônia* (verso). [235-236]

Dusseldorf, Kunstmuseum, F. P. 11 *recto/verso*.

Desenho de contornos não muito decididos, sem segurança, somente próximo de Rafael em luz e no modo de tracejar. Bibliografia e atribuições: BUDDE, 1930, n. 12 (Penni); HARTT, 1944, p. 74 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 85; OBERHUBER, 1972, n. 427, 428, pranchas 31 e 32 (Rafael); *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 270; NESSELRATH, [1083] 1986, p. 174-175, fig. 4 e 5 (aluno de Rafael, mas não Giulio Romano nem Penni);

Estudo para as figuras dos cantores [237]

Viena, Albertina, inv. 227.
Desenho a pena sobre papel marrom e com toques de branco. Deve ser posterior ao *modello* de Veneza, e, em relação àquele, há uma acentuação do movimento e busca uma maior vivacidade para as figuras dos cantores à esquerda, acima. Bibliografia e atribuições: NESSELRATH, [1983] 1986, p. 176, fig.11 (cópia de desenho de Rafael ou de aluno de Rafael).
Copia do desenho preparatório para guerreiro ao fundo e ao centro [238]
Copenhaguem, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling, inv. Ital. Mag. XVIII, 34.
Desenho a lápis vermelho, executado talvez entre 1515 e 1530. Bibliografia: NESSELRATH, [1983] 1986, p. 177, fig. 13.
Estudo de nu para homem carregando um banco no primeiro plano à esquerda. [239]
Chantilly, Musée Condé, F. R. 48bis.

Estudo a partir do natural (o homem leva, no lugar da mesa, um peso que o obriga a colocar-se na postura desejada). Bibliografia e atribuições: OBERHUBER, 1962, fig. 58 (Rafael); FORLANI-TEMPESTI, 1968, p. 176 (cópia); DUSSLER, 1971, p. 85 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 118-120, n. 435-436 (Rafael); *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 270 (cópia); NESSELRATH, [1983] 1986, p. 174 (Rafael).
Estudo para a cabeça do segundo bispo no fundo à esquerda. [240]
Paris, Museu do Louvre, inv. n. 3983. Lápis (Pierre noire) preto, realces em branco sobre papel marrom. 28,0 x 21,4cm. Procedência: Provavelmente E. Jabach; entrada em 1671 no Cabinet du Roi; marcas do Louvre (L. 1899 e 2207).

Fischel é o primeiro a identificar o desenho com o afresco. Os traços do pontilhado e as medidas, que correspondem exatamente às do afresco, indicam que se trata de um desenho repassado a partir de um cartão. Deve ter sido executado por um discípulo a partir de um desenho do mestre. São notados retoques "infelizes" sobre o nariz, boca e olhos, mas, apesar disso,"a expressão serena e distante é interpretada com um domínio que seria impensável para Penni" [Nesselrath, p. 177]. Bibliografia e atribuições: Inventário manuscrito Morel d'Arleux, n. 1418; FISCHEL, 1937, p. 168 (Penni); OBERHUBER, 1962, fig. 59, nota 155 (Rafael?); DUSSLER, 1971, p. 85 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 117, n. 432, prancha 36 (inclina-se a Rafael); BACOU, 1974 (Rafael); CUZIN, 1983, p. 186; JOANNIDES, 1983, n. 376 (Penni); *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 269-270; NESSELRATH, [1983] 1986, p. 177, fig. 14 (Rafael);

Juramento de Leão III (*Justificativa de Leão III*) [241]

Quarto e último afresco da sala do *Incêndio*, é realizado sobre a parede Norte, voltada para o Belvedere.

Como as outras cenas da sala, também essa é baseada em um evento descrito pelo *Liber pontificalis* [vol. II, p. 6-7]. Vasari, sobre *Juramento*, comete um erro de interpretação, confundindo essa imagem com a da *Coroação de Carlos Magno* [Milanesi, IV, p. 360-361]. A cena narra como Leão III, em 23 de dezembro de 800, justificou-se espontaneamente em São Pedro, diante de Carlos Magno e do clero, pelas calúnias que lhe dirigiu o sobrinhos do papa Adriano I. O papa é representado em pé diante de um altar colocado ao centro, acima de uma porta da sala: ergue os olhos aos céus e estende as mãos sobre a Bíblia no ato de seu juramento.

Novamente há que se buscar o vínculo dessa cena histórica com o tempo presente. Segundo von Pastor [1926, p. 470-471], quis-se aludir ao Concílio Lateranense convocado por Leão X, e, de modo particular, à sua sessão n. 11, de 19 de dezembro de 1516, que colocou em vigor a bula *Unan Sanctam* de Bonifácio VIII. A idéia sobre a qual essa importante regra canônica se fundamenta está expressa pela inscrição no cartaz pintado abaixo do afresco do *Juramento*, onde se lê a máxima DEI NON HOMININUM EST EPISCOPOS IUDICARE [Dussler, p. 85-86; Redig de Campos, 1978, p. 77]. Assim, o tema aqui seria o da isenção da jurisdição terrena do papa, decretada pelo primeiro imperador cristão, Constantino Magno, e corroborada no Concílio de 800. Além disso, o tema da inocência do papa pode ser entendido como evidentemente sublinhado não pela cena do martírio de Santa Catarina (cuja história, a propósito, é muito difundida no século IX), que se vê representada

na toalha, trazendo a alusão a um juramento sincero e à inocência [Quednau, 1985, p. 285]. O *Juramento de Leão*, além da referência ao Concílio Lateranense, aludiria ainda ao que Leão pretendia de Francisco I, isso é, que o soberano lhe garantisse a autonomia e a autoridade [Mancinelli, p. 171].

O afresco deve ter sido terminado antes de março de 1517, como se deduz da inscrição na arquitrave da janela: LEO X. PONT. MAX ANNO. CHRISTI. MCCCCCXVII PONTIFICAT. SVI. ANNO. IIII.

Muito já se falou sobre os retratos que essa cena comportaria. Vasari, embora confundindo esse afresco com o precedente, fala de Leão X e de Francisco I também aqui [*op. cit.*], mas, em sua descrição, o confunde com o precedente. As únicas feições indubitavelmente reconhecíveis são as de Leão X na figura do papa. Para alguns, Francisco I estaria representado no fundo, à esquerda, com a coroa entre as mãos, numa imagem frontal mais fraca do que a de perfil da *Coroação*, mas com forte semelhança [Redig de Campos, *op. cit*; Mancinelli, *op. cit*, p. 169, nota 24, p. 169]. Fischel já sugerira que o homem barbado de pé em frente ao que segura a mitra, à direita da pintura, seria Giuliano de' Medici, enquanto Cavalcaselle acreditava que essa figura fosse um retrato de Lorenzo de' Medici. No mais, a composição e muitos detalhes da imagem corresponderiam ao preceitos de uma sessão conciliar, estabelecidos no cerimonial pontifício no início do *Cinquecento*.

Bastante negativa foi a crítica dos séculos XIX e XX em relação à composição e execução do *Juramento*, sempre atribuindo a baixa qualidade da obra a uma suposta atuação exclusiva dos alunos de Rafael. Hartt, por exemplo, chega a dizer que "nem o crítico mais caridoso poderia descobrir qualidades redentoras nesse afresco" [1944, p. 74-75]. A composição, a organização geral, como se notou, baseia-se na *Missa de Bolsena*, da *Stanza di Eliodoro*, mas é criticada por uma não compreensão do original. Embora seja monumental, a cena pecaria por sua qualidade estática, pela frieza, pela aridez de sentimento e de pensamento. Enquanto alguns crêem "inconcebível a invenção ser de Rafael" [Shearman], outros pensam que o artista executante deve ter tido sob os olhos um esboço do mestre, ou, ainda, que a composição seria "inteiramente digna do mestre" [Passavant, 1860, p. 157]

Quanto à etapa executiva, de Rafael não haveria traço algum de sua mão. Criticam-se freqüentemente os contornos duros, a luz rude, a interpretação precária da aparência dos objetos e a falta de expressividade. A atribuição mais comum é feita de modo generalizado ao "ateliê". Redig de Campos [p. 77] e Hartt [1958, p. 17] acreditam que, por sua baixa qualidade, o afresco tenha sido pintado por um *garzone* menos proeminente, não podendo ser atribuído nem a Giulio Romano nem a Penni. Certos críticos acreditam numa participação de Giovanni da Udine [Dollmayr, Gronau, Fischel, Freedberg e Oberhuber]; outros, na colaboração entre Penni e outro assistente [Dussler, p. 86]. A comparação com a *Coroação* indicaria ainda que o pintor não deve ser o mesmo do afresco precedente, porque seria menos afeito aos detalhes e dono de um 'estilo' mais sumário, ou, como se queira entender, um pintor que "não conseguiu representar nem a mera aparência física dos objetos".

Bibliografia e atribuições:
VASARI /BELLOSI–PREVITALLI –ROSSI, [1550] 1986, II, 661, p. 632-633 (ateliê); VASARI /MILANESI, [1568] 1906, IV, p. 360 (ateliê); BELLORI, [1695] 1968, p. 50 (Rafael); PASSAVANT, II, 1860, p. 156-157, n.114 (ateliê); CAVALCASELLE /CROWE, [1883] 1891, II, p. 63, 294 (ateliê) e III, p. 62; MÜNTZ, 1882, p. 446 (ateliê); DOLLMAYR, 1895, p. 267 (Penni); GRONAU, 1923, p. 124 (Penni); BIAGETTI, 1926-1927, p. 141; GAMBA, 1932, p. 93 (ateliê); FISCHEL, 1935, p. 441 (Penni); HARTT, 1944, p. 74 (Giovanni del Lione ou Pellegrino da Modena?); REDIG DE CAMPOS, 1950, p. 61 (esboço de Rafael); CAMESASCA, 1956, II, prancha 106B (ateliê); BIERMANN, 1957, p. 90, 96 (não de Rafael); HARTT, 1958, p. 22 (rejeita atribuição a Rafael); FREEDBERG, 1971, p. 310 (esboço de Rafael); BRIZIO, 1963, col. 238 (invenção de Rafael); SHEARMAN, 1965, p. 176 (ateliê; rejeita a invenção de Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 113, n. 115D; DUSSLER, 1966, p. 95 (invenção de Rafael); DUSSLER, 1971, p. 85-86, fig. 142 (invenção de Rafael, execução parcial de Penni); DACOS, 1977, p. 105 (talvez participação de Polidoro da Caravaggio); REDIG DE CAMPOS, 1978, p. 77; MANCINELLI, [1983] 1986, p. 169-171;

QUEDNAU, 1984, p. 83-128; QUEDNAU, 1985, p. 285; MANCINELLI /NESSELRATH, 1993 (?), p. 293-338; JOANNIDES, 2000, p. 35-45.

Desenhos:

[1] *Desenho para a parte superior esquerda da composição*

Florença, Museo Horne, inv. dis. 5547. Bibliografia e atribuições: GAMBA, 1932 (Rafael); CAMESASCA, 1956, II (Rafael); OBERHUBER, 1962, p. 64 (*concetto* de Rafael; considera-o *modello* final do afresco); DUSSLER, 1971, p. 86 (Penni sobre *concetto* de Rafael).

[2] *Estudo para a cabeça de um diácono*

Haarlem, Teyler Museum, inv. K. I, n. 51. Bibliografia e atribuições: OBERHUBER, 1962 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 86 (Penni).

[3] *Estudo para cortesão de pé no primeiro plano, à esquerda*

Zurique, Kunsthaus. Esboço para figura masculina drapeada. Fischel afirmou que o cartão perdido passou a Alfonso d' Este (1935, p. 441), o que não seria correto, pois o que foi para Alfonso seria relacionado a Leão IIII [Golzio, p. 62], e o tema aqui é Leão III. Bibliografia e atribuições: FISCHEL, 1935, p. 441; GOLZIO, 1936, p. 62; SHEARMAN, 1959, p. 457, fig. 57 (Rafael).

29 Vasari, aqui na 'Vida de Giulio Romano', cita apenas *en passant* esse afresco. No entanto, trata-se de um acréscimo a essa edição, uma vez que na Torrentiniana não há sequer menção a tal obra. É na 'Vida de Rafael' que a pintura em questão será analisada detalhadamente, em longo e laudativo parágrafo, sem alterações desde a edição Torrentiniana [Bellosi /Rossi /Previtalli, II, 661, p. 631; Milanesi, IV, p. 358-360]. Deve-se ressaltar, contudo, que a passagem vasariana da 'Vida de Rafael' em que o *Incêndio* é descrito em tom encomiástico perde esse sentido quando se lê adiante uma referência ao desenho dos nus desse afresco feita na Vida de Michelangelo. É Bellori quem comenta a discrepância [1695, p. 47-48]:

> *"Quindi apparisce quanto à torto il Vasari con l'usata sua intensissima passione di favorire Michel'Angelo si sia lasciato trasportare à biasimare Raffaëlle in questa compitissima istoria, condanando il disegno degl'ignudi, de' quali è più copiosa; in modo che volendo emular la gran maniera del Buonaroti, venisse à declinare dalla sua buona di prima, e dalla fama".*

Para a questão da participação do ateliê de Rafael na pintura desse afresco, note-se que Vasari não menciona Giovanfrancesco Penni (visto pela crítica como um dos responsáveis pela execução de algumas partes, ao lado de Giulio e do próprio Rafael), em nenhuma das duas edições [cf. Bellosi /Rossi /Previtalli, II, 729-730, p. 694; Vasari /Milanesi, 1568, 1906, IV, p. 644-645].

Incêndio do Borgo [242]

Afresco que dá nome à terceira e última *stanza*, foi realizado sobre a parede Sul, com toda probabilidade entre a metade e o final de 1514, conforme atesta a já mencionada carta de Rafael a seu tio Simone Ciarla [cf. nota anterior]. Apesar das evidências, não há unanimidade quanto à questão cronológica. Adolfo Venturi, por exemplo, pensara em 1515 [*apud* de Vecchi], enquanto Joannides crê que a pintura não deve ter sido concluída antes de 1517 (apesar de concordar que o desenho básico tenha sido decidido mais cedo), por causa do empenho de Rafael em "harmonizar os erros de seus assistentes através de figuras de sua própria mão" [1985, p. 43, nota 24]. A decoração, no entanto, pode ter sido planejada desde o pontificado de Julio II, uma vez que as quatro pinturas do teto, *tondi* com cenas alegóricas, foram feitas por Perugino ao mesmo tempo em que Rafael estava trabalhando no teto da *Segnatura* (final de 1508).

Essa pintura é considerada a mais importante e influente das quatro que decoram a *Stanza dell'Incendio* e aquela em que Rafael teria estado mais presente. A revisão crítica levada a cabo nas duas últimas décadas revelou-a, de fato, "quase completamente de Rafael" [Ferino-Pagden, 1989, p. 116].

O tema é baseado em mais uma história narrada pelo *Liber Pontificalis*, que relata como um incêndio que se iniciou no antigo Borgo de São Pedro, em 847, foi extinto miraculosamente quando

o papa Leão IV fez o sinal da cruz. Como ocorre com as outras três imagens, também esta gerou intenso debate a propósito do significado simbólico oculto por trás do fato histórico [Quednau, 1985, p. 286]. A que fato do papado de Leão X se refere essa cena, é questão que permanece em aberto. Já se deduziu que a extinção do fogo seria uma referência ao fim do cisma ocorrido sob Leão X, levando à ascensão da França ao concílio lateranense [Von Pastor, 1926, IV (1), p. 471], ou uma homenagem – improvável – de Rafael a seu comitente. A interpretação mais aceita, contudo, é a de que o tema aludiria à figura do papa como um mediador do socorro divino: aquele que, por força sobrenatural, faz cessar as chamas do incêndio. Seria, ainda, uma alegoria do papel pacificador do pontífice, referindo-se possivelmente à chegada de uma paz geral na Itália sob Leão X, em contraste com o papado de Julio II. [Redig de Campos, Oberhuber, Ferino-Pagden, 1989, p. 116].

Visualmente, o afresco é dominado pela perspectiva dada pelas linhas dos muros e pavimentos que, ultrapassando o primeiro plano de figuras, conduzem o olhar diretamente até a serliana de onde a pequenina figura do papa abençoa. À direita, em primeiríssimo plano, um recorte de degraus introduz a imagem-cenário, gerando um hiato entre o espectador e a linha de figuras, direcionando o olhar para o fundo. Nas laterais, desdobram-se arquiteturas dispostas como panos de fundo paralelos, não articulados: características cenográficas marcantes. Pode-se dizer que a imagem, espetacular, é evidente e decididamente construída como um cenário teatral.

Mas não é só. Impera também, nos personagens, o espírito da tragédia antiga. Cada qual com sua ação individual, numa superposição e justaposição de gestos retóricos que se somam para contar a história. Citações eruditas pontuam a cena aqui e ali, reunidas para enriquecer a imagem – idealmente – de cultura antiga ou moderna. Citações literárias, como a de Virgílio para a guerra de Tróia, notada à esquerda, no homem que carrega um idoso às costas, acompanhado de um menino: é Enéias levando Anquises tendo Ascânio a seu lado. Mas sobretudo as citações da arquitetura, que, ultrapassando a mesma alusão à guerra de Tróia conforme a descrição virgiliana [ ], apontam para as novas preocupações e empenhos arqueológicos de Rafael naquele instante. Lembre-se a tradução de Vitrúvio feita para Rafael pelo médico e humanista Marco Fabio Calvo da Ravenna. Os manuscritos da tradução (hoje em Munique) apresentam apontamentos marginais que parecem ser do próprio Rafael [Ferino-Pagden, 1989].

A representação da Praça de São Pedro, topograficamente correta, seria completada, segundo Quednau [1985, p. 286], pela menção de edifícios citados pelo *Liber Pontificalis* nesse ponto: uma torre construída por Leão IV [que não é indicada, e talvez em referência às torres da muralha fortificada reconstruídas por aquele papa] e as casas porticadas dos saxões, interpretadas como edifícios idealizados sobre o modelo da arquitetura da Roma antiga: as colunas compósitas, vistas à esquerda, evocariam monumentos como *Arco de Septimio Severo*. Já o edifício no proscênio, à direita, lembraria o *templo de Saturno*. Ambos contrastam sobremaneira com a fachada-átrio repleta de mosaicos da antiga basílica vaticana de São Pedro (ao fundo, o edifício à esquerda) [De Vecchi, p. 112].

Leão IV é visto no que seria a *loggia* da Benção, mas a estrutura aqui representada não teria relação com aquela verdadeira, então ainda não realizada. O pavimento térreo abaixo dessa suposta *loggia da benção*, composto por blocos rusticados gigantes, recorda a última maneira de Bramante, num motivo que mais tarde será comum à arquitetura de Giulio Romano, como se verá adiante. O arco suportado por colunas ladeadas por espaços retangulares vazados, 'palladiano' ou 'serliano' *avant la lettre*, parece importado da arquitetura veneziana do *Cinquecento*, talvez filtrada pelo mesmo Bramante (na Sala Regia do Vaticano) [Hartt]. É Hartt quem vai acentuar que essa "combinação do motivo palladiano e da base rústica forma o tema expandido de vários modos nas fachadas do jardim do Te", criando um contraste exemplar da dicotomia anteriormente analizada por Gombrich entre a forma acabada e as forças naturais nos trabalhos de maturidade de Giulio Romano. Também é aqui que Giulio Romano começa a praticar a grande decoração mural a fresco,

"embora sua mão não possa ser identificada com segurança (...), aprendendo a dominá-la para depois realizar nesse modo sua grande obra em Mântua" [Ferino-Pagden, 1989].

Como em todas as pinturas dessa sala, a participação dos alunos de Rafael é certa, e sua identificação controvertida. Ao longo dos séculos, as atribuições têm sido feitas sempre com base em dados estilísticos. Embora nenhum esboço compositivo ou *modello* tenha sobrevividao, a idéia mais freqüente é a de que Rafael teria concebido a imagem, e que esta tenha sido passada à execução do ateliê, sem sua intervenção. Sabe-se que Rafael encontrava-se assoberbado pelos muitos empenhos oficiais assumidos naquele ano, o que o teria obrigado a entregar o trabalho executivo a seus discípulos.

A maior parte dos estudiosos acolheu e reiterou a proposta atributiva colocada por Cavalcaselle e Crowe [II, p. 253], na qual o primeiro plano do afresco seria obra de Giulio Romano a partir de desenhos de Rafael (sobretudo as figuras da porção esquerda e algumas da direita), com retoques corretivos do próprio mestre e realização de Penni nas figuras do fundo. Há quem acreditou que o afresco seja inteiramente devido a Rafael [Passavant, II, p. 159-160], quem viu uma ampla intervenção sua [Gamba, p. 91; Shearman, 1959, p. 458; Oberhuber, 1962, p. 23; Dussler, 1971, p. 83] e quem não tenha enxergado uma única pincelada do mestre [Hartt, 1958, p. 22; Redig de Campos, 1978, p. 68]. Depois, Dollmayr [1895, p. 251] sublinhou que as figuras do fundo seriam muito diferentes das de Giulio, destituídas da dureza ou violência daquelas, mas também diferentes dos princípios mais harmônicos de Rafael [1895, p. 251]. É Hartt [1944, p.71] quem aproxima as figuras do último plano a traços da pintura florentina do início do século XVI, atribuindo-as com mais segurança a Penni, artista de estilo muito distante do de Giulio. De Penni talvez seja ainda o grupo de mulheres no centro [Dussler, 1971, p. 82]. No entanto, nenhum documento relativo às obras dessa *stanza* menciona esses dois alunos. O colorido da imagem reSulta ainda rafaelesco em sua gama de azuis, vermelhos, amarelos e nos sombreados cor de pêssego dos tecidos.

Vale a pena citar a análise de F. Hartt, para quem os elementos anticlássicos do *Incêndio* deveriam ser atribuídos a Giulio. O autor analisa em profundidade a concepção espacial desse afresco, concluindo que ali a 'organização' de massa e espaço seria semelhante ao modo de Rafael, mas a 'relação' massa-espaço divergiria da do mestre, o que reSultaria na impressão de que "uma idéia da mente de Rafael tenha sido sistematizada e desenvolvida em todos os seus detalhes por uma personalidade totalmente diversa". As características enxergadas por Hartt no *Incêndio* seriam, grosso modo, a ausência de movimento espacial contínuo, a multiplicação atordoante de paralelismos não-funcionais e de rimas visuais, o tratamento muito estatuesco das figuras, agrupadas e distribuídas em blocos paralelos ao plano da pintura (como que numa recusa em ocupar o cone visual de Rafael) e dotadas de movimentos espasmódicos, de proporções desarmônicas, de tipos faciais inexpressivos e de panejamentos rijos, onde, em vez espiritualidade de Rafael, alojar-se-ia uma "dura qualidade expressiva".

Assim, se a Giulio Romano são atribuídas as características de dureza das figuras, o padrão abstrato e pesado de seus panejamentos, sua reunião em blocos ideais que se fecham contra um plano de confinamento paralelo ao da borda da imagem, o decidido contorno serpentinato, a qualidade histérica e amaneirada de suas expressões, a Rafael retorna hoje a grande responsabilidade pela obra: do planejamento, à realização parcial e ao retoque. O reSultado final, que tanta importância teve para o futuro da pintura de história, mostra o agregamento, em base clássica, das experiências anteriores desse mestre e de sua necessidade de experimentar, deixando lugar, dentro de sua escola, para o desenvolvimento de um estilo que se já encontra ali em estado germinal e cujos princípios estéticos, divergentes e mesmo antagônicos àqueles da harmonia do Alto Renascimento, vão corresponder a uma mudança real de pensamento e sentimento. Violência, padrões e relações complexos, tensão, emoção... enfim, a parte hoje reduzida que cabe aos alunos de Rafael – e a Giulio Romano em especial – deve ser entendia não como inépcia, mas como sintoma da mudança próxima.

Bibliografia:

VASARI /BELLOSI –PREVITALLI –ROSSI, [1550] 1986, II, 661, p. 631-632 (ateliê); VASARI /MILANESI, [1568], 1906, IV, p. 359, V, p. 524 (em parte de Rafael); BELLORI, [1695] 1968, p. 43-48 (Rafael); PASSAVANT, 1860, II, p. 158-160 (Rafael); MÜNTZ, 1882, p. 443 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, [1883] 1891, II, p. 291, III, p. 59 (Giulio Romano e Penni); DOLLMAYR, 1895, p. 251 (Giulio Romano e Penni); VENTURI, [1920] 1950; GRONAU, 1923, p. 119-122 (Giulio Romano); HETZER, 1929, p. 95 (invenção de Rafael); GAMBA, 1932, p. 91 (parcialmente por Giulio Romano e Penni); BERENSON, 1932, p. 483 (Giulio Romano); FISCHEL, 1935, p. 441 (Rafael para a criação, Giulio Romano e Penni para a execução); GOLZIO, 1936, p. 54, 57; BIAGETTI, 1939, p. 230; HARTT, 1944, p. 68-72 (Giulio Romano e Penni); REDIG DE CAMPOS, 1950, p. 53 (Giulio Romano e Penni); CAMESASCA, 1956, II, pranchas 100-104 (Giulio Romano e Penni); BIERMANN, p. 91 (esboço de Rafael); HARTT, 1958, I, p. 21-23 (Giulio Romano e Penni); BADT, 1959, p. 35-59; SHEARMAN, 1959, p. 457; FREEDBERG, 1961, p. 295, 302 (Giulio Romano); FROMMEL, 1961, p. 156; OBERHUBER, 1962, p. 23 (Rafael); BRIZIO, 1963, col. 238 (inveção de Rafael); SHEARMAN, 1965, p. 175 (Rafael); DE VECCHI, 1966, p. 112, n. 115 (Rafael? e ateliê); DUSSLER, 1966, p. 92 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 82-83, prancha 139 (Rafael); DACOS, 1977, p. 91 (participação de Giulio Romano); REDIG DE CAMPOS, 1978, p. 68-73; BURNS, 1984, p. 387-388; *Raphaël dans les collections françaises*, p. 267-268; JOANNIDES, 1985, p. 24; PREIMESBERGER, 1987, p. 130-131; FERINO-PAGDEN /ZANCA, 1989, p. 116; MANCINELLI /NESSELRATH, 1993 (?), p. 293-338; ROHLMANN, 1994, p. 163-164; STRINATI, 1995, p. 42 (ateliê); FERINO-PAGDEN, 1996, p. 30; FROMMEL, 1996, p. 4; JOANNIDES, 2000, p. 35-45 (concepção de Rafael, execução de Giulio Romano); VAN SEROOSKERKEN, 2000, n. 232, 233.

Desenhos:

[1] *Estudo para Eneias e Anquises* [243]

Viena, Albertina, inv. 4881. Solidez da forma, riqueza em detalhes físicos dentro d euma superfície de textura unificada [Joannides, 2000, p. 42] seriam características de Rafael que fariam deste desenho uma de sua sobras-primas gráficas. Joannides considera este e outros desenhos preparatórios para o afresco datáveis em torno de 1517, acompanhando a cronologia que atribui à realização da sala, na qual o *Incêndio* seria a última cena a ser pintada. Bibliografia e atribuições: STIX /FRÖLICH, III, n. 75; FISCHEL, 1898, n. 195 (cópia); HARTT, 1958, I, n. 7, II, fig. 18 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1971 (Giulio Romano); SHEARMAN, 1959, p. 457 (Rafael); OBERHUBER, 1962, p. 40 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 83 (Rafael); JOANNIDES, 1985, p. 24; JOANNIDES, 2000, p. 35-45 (Rafael);

[2] *Duas mulheres e criança* [244]

Viena, Albertina. c. 1517 [Joannides, 2000, p. 42].

Rafael teria empregado aqui um estilo menos escultóreo, contrastando com a plasticidade de Enéias e Anquises, talvez buscando, com essa redução do acento plástico, levar o olhar ao ponto crucial: o papa abençoando ao fundo. Esse dispositivo não teria funcionado no afresco (executado provavelmente por Giulio Romano), onde a execução se torna mais pesada [Joannides, 2000, p. 42]. Note-se, entre as diferenças compositivas de desenho e afresco, a mudança de posicionamento do braço direito da mulher ajoelhada: antes estendia-se em direção a Enéias, provalmente seu marido, em pedido de auxílio, e no afresco perde em expressão, afrouxando o vínculo narrativo entre as duas figuras. Essa alteração teria sido efetuada para permitir a colocação da figura de costas e braços abertos. Bibliografia e atribuições: FISCHEL, 1898, n. 189 (cópia); HARTT, 1958, I, n. 8, II, fig. 16 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 41 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 83 (Giulio Romano ou Penni); JOANNIDES, 2000, p. 35-45 (Rafael); WOLK-SIMON, 2000, p. 21 (Rafael);

[3] *Mulher de costas, ajoelhada, com braços erguidos* [245]

Paris, Louvre, inv. n. 4008. Desenho a sanguínea sobre traçado anterior a estilete e ponta de chumbo. 34,1 x 21,6cm. Inscrição em baixo, a pena: "Rap. Urbino". Histórico: P. Crozat, venda, Paris, 1741, n. 116; Ch.-P. J. B. de Bourgevin Vialart de Saint-Morys; Saisie des Emigrés; marca do Louvre (L. 1886). Desenho muito discutido, vem comumente atribuído a Giulio Romano, como original, ou como cópia executada por ele a partir de um original perdido de Rafael. De qualquer modo, não parece ser cópia direta do afresco, como indicam os *pentimenti* nos contornos (ligeira mudança de eixo e diferenças entre a veste desenhada e a afrescada). Se a autoria de Giulio é tida

como duvidosa por causa de sua improvável capacidade em conceber, aos 15 ou 17 anos, uma figura tão conhecida e influente na história das formas [*Raphaël dans...* p. 268], por outro lado é considerada mais provável por aqueles que sublinham nessa figura a dificuldade nos escorços (no pescoço e ombros), a anatomia insubstancial e o trabalho intenso dos hachurados [Joannides, 2000, p. 42]. Hartt atribui a Giulio Romano este e mais seis desenhos relativos à composição. Joannides data de c. de 1517 [id., ibid.], afirmando que se trata de uma das intervenções mais precoces de Giulio num esquema de Rafael, porque a essa figura corresponderia uma alteração do projeto: Giulio teria alterado a composição do *Incêndio* ao introduzi-la, baixando o braço de de trás, acentuando o plano paralelo ao da superfie, achatando, tirando a profundidade, como demonstra autor em reconstituição da obra conforme o planejado. Bibliografia e atribuições: MARIETTE, 1741; Coleção Saint-Morys, n. 11; Inventário manuscrito Morel d'Arleux, 1579; PASSAVANT, 1860, II, p. 531. n. 10; WEIGEL, 1860, n. 7092; RULAND, 1876, p. 209, n. 30; ORTOLANI, 1948, fig. 1436b; HARTT, 1958, p. 22, 287, I, n. 8a, II, fig. 16 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 41, nota 85, fig. 35 (Penni?); MARABOTTINI, 1968, p. 279, nota 42, fig. 26; DUSSLER, 1971, p. 83 (Giulio Romano ou Penni); OBERHUBER, 1972, n. 424, prancha 27; CUZIN, 1983, p. 185 (não de Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 370 (Giulio Romano?); *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 267-268, n. 89 (Rafael); JOANNIDES, 2000, p. 40-43 (Giulio Romano em concepção e execução).

[4] *Estudo de nu para mulher carregando água*

Oxford

Bibliografia e atribuições: PARKER, 1956, II. N. 652 (cópia de ateliê); DUSSLER, 1971, p. 83;

[5] *Estudo de nu para jovem agarrado à parede*

Viena, Albertina, inv. N. 4882

Bibliografia e atribuições: FISCHEL, 1898, n. 190 (cópia); OBERHUBER, 1962, p. 40, fig. 33 (Giulio Romano); DUSSLER, 1971, p. 83;

30 O embasamento da *Sala do Incêndio*

Vasari, neste ponto, refere-se com destaque a Giulio Romano. No entanto, como já se disse, não houvera menção à sua participação nesses trabalhos em sua biografia da edição Torrentiniana. Nas duas edições das *Vite*, na 'Vida de Rafael', ao contrário, o autor faz uma breve referência às imagens sem nomear Giulio e elogiando "*questo artefice*", que é Rafael, que "*oltra i basamenti fatti sotto a queste con varie figure di difensori e remuneratori della Chiesa, messi in mezzo da vari termini; e condotto tutto d'una maniera, che ogni cosa mostra spirto ed affetto e considerazione, con quella concordanzia ed unione di colorito l'una con l'altra, che migliore non si può imaginare.*" Supomos que o deslocamento dessas imagens para o nome de Giulio possa ter sido feito visando enfatizar as obras de seu exórdio dentro do período em que esteve a aprender com Rafael, reforçando o vínculo entre eles. Pode ser ainda que tenha revisto suas informações.

Fato notável é a pouca importância dada às pinturas do embasamento até pouco tempo. Somente com a chegada do quinto centenário de nascimento de Rafael é que alguns estudiosos voltaram-se para sua análise, possibilitando uma revisão do significado do programa iconográfico e sua consequente revalorização. Um artigo preciso sobre a referência vasariana ao embasamento e às suas pinturas foi escrito por J. Jacoby e apresentado no *convegno* de 1983 [1986, p. 183]. Além de J. Jacoby, outro texto de referência foi escrito por R. Quednau [1984], enfatizando o significado do programa da sala, ligando as quatro pinturas principais àquelas do embasamento e às do teto peruginesco.

Na parte inferior das quatro paredes afrescadas, o embasamento, estão seis figuras pintadas em monocromia cor de bronze dourado, como falsas estátuas: Constantino, o Grande; Carlos Magno, Etelbaldo da Inglaterra; Godofredo de Bulhões; Lotário I e Ferdinando, o Católico. Essas pinturas, que estão colocadas entre as primeiras obras conhecidas de Giulio Romano, datam da primeira metade de 1517, sendo que os trabalhos da sala foram concluídos entre 19 de março e 31 de dezembro daquele ano [Redig de Campos, 77-78]. São seis soberanos, todos eles padroeiros-

protetores da Igreja, em posição sentada, ladeados por hermas realizadas em grisalha, como que imitando o mármore. São representados em cor bronze, como estátuas, onde a pintura monocromática busca, dessa vez, imitar o metal. Estão aí presentes portanto duas das paixões de Giulio naquele período romano: a representação dos metais e dos mármores [Joannides, 1995, p. 36]. Jacoby, que inicia seu texto com essa passagem de Vasari, descreve o embasamento a seguir como sendo um tipo de "*patchwork* consistindo de uma lareira, cinco portas, uma janela e uma porta balcão.

A atribuição a Giulio Romano não gerou muita discussão, mesmo porque há opinião unânime sobre a dificuldade de análise das imagens por conta de seu estado de conservação e de repinturas. Entre os anos de 1702 e 1703, Carlo Maratta retocou à têmpera todo o embasamento da sala, por considerá-los muito danificado, e de tal modo que "hoje essas figuras são mais suas que de Giulio Romano" [Redig de Campos, p. 80]. Uma restauração feita na década de 1980 eliminou a repintura à têmpera nos trechos em que foi possível, tendo sido deixada sobretudo na parte inferior da parede a levante, em áreas onde encobria a falta de reboco. Assim, pode-se observar o contraste entre a têmpera de Maratta e o "bem diferente e *buon fresco*" de Giulio Romano [ ]. Para Ferino-Pagden [1989, p. 81], ainda que Vasari tome as figuras do embasamento como uma das primeiras obras pictóricas de Giulio, o estado de adulteração ainda não permitiria que sejam consideradas como ponto de partida para a análise de sua evolução como pintor de afresco.

Os soberanos representados na *stanza* participam de um modo complementar do esquema iconográfico, de modo que se relacionam sempre ao tema do afresco que arrematam. Ao que parece, haveria ainda uma seqüência cronológica para sua distribuição, a começar por Constantino [Jacoby]. Distribuem-se assim os chamados 'benfeitores' pelas paredes: sob a *Batalha de Ostia*: Ferdinando, o Católico, e o Imperador Lotário; sob o *Incêndio do Borgo*: Godofredo de Bulhões e o rei Etelbaldo; sob a *Coroação de Carlos Magno*: Carlos Magno, e sob o *Juramento de Leão III*: Constantino, o Grande. Quanto às hermas que ladeiam os imperadores (dispostas nos cantos das paredes de entrada e de saída), imagens vistas como elementos curiosos, essas poderiam apontar para os interesses arqueológicos de Rafael no período e para o *revival* egípcio que acontecia [Dussler, 1971, p. 86]. Para Redig de Campos [1978, p. 77-80], os originais dessas estátuas, que foram desenhadas também por Giuliano da Sangallo, teriam sido encontrados em Tivoli por volta de 1504 e podem ser vistos no Museo Pio-Clementino, no Vaticano. Hartt, que analisa brevemente o embasamento, atribui o próprio desenho das imagens a Giulio Romano, por considerar sua relação espacial e certas características como elementos típicos a serem plenamente desenvolvidos mais tarde. O entrelaçamento das figuras como que num espaço de relevo ininterrupto e em narrativa contínua, os escorços arrojados, as faces que se aproximam das máscaras, tudo isso reencontraremos em sua obra mantuana [Hartt, 1958, I, p. 22-23].

Bibliografia e atribuições:

VASARI /BELLOSI –PREVITALLI –ROSSI, [1550] 1986, II, 661, p. 633 (Rafael e ateliê); VASARI /MILANESI, [1568], IV, p. 524 (Giulio Romano); VASARI [1568] /ed. Newton, 1993, p. 905, Vita di Perino del Vaga; BELLORI, [1695] 1968, p. 52 (Rafael); PASSAVANT, 1860, II, p. 158 (Giulio Romano); CAVALCASELLE /CROWE, 1891, III, p. 62; DOLLMAYR, 1895, p. 268 (não de Rafael); GAMBA, 1932, p. 94 (Giulio Romano); FISCHEL, 1935, p. 441 (não de Rafael); PEVSNER /LANG, 1956, p. 249; BIERMANN, 1957, p. 88, 311 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 22-23 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 71 (Giulio Romano); DUSSLER, 1971, p. 86 (Giulio Romano); REDIG DE CAMPOS, 1978, p. 77-81; JACOBY, [1983] 1986, p. 183-188; MANCINELLI /NESSELRATH, 1993 (?), p. 293-338; JOANNIDES, 2000, p. 36 (Giulio Romano);

Desenhos:

Esboços para hermas que ladeiam a figura de Astolfo no embasamento da Sala do Incêndio

[1] *Herma de braços abertos* [246]

Haarlem, Teyler Museum, A64. c. 1517 (?). Carvão vermelho sobre ponta de chumbo.

Em relação ao segundo desenho, esse é similar em técnica e concepção, foi realizado ao mesmo tempo e é relativo ao mesmo estágio de preparação da obra. No entanto, é considerado de qualidade

mais elevada que o segundo, tendo tido, por esta razão, sua autoria atribuída ao próprio Rafael. Bibliografia e atribuições: HARTT, 1958, I, p. 23-24, II, fig. 20 (Giulio Romano); JAFFÉ, 1962, p. 233; OBERHUBER, 1962, p. 71 (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 59-100 (Rafael); SHEARMAN, 1965 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 86 (Rafael); JOANNIDES, 2000, p. 35-45, fig. 2 (Rafael); VAN SEROOKSKERKEN, 2000, n. 233.

[2] *Herma com braço esquerdo erguido e o direito abaixado.* [247]

Haarlem, Teyler Museum, A65. c. 1517 (?). Carvão vermelho.

Desenho de alta qualidade, considerado como realizado por Giulio Romano, que deve ter trabalhado lado a lado com Rafael, a quem se atribui a realização do estudo precedente. Bibliografia e atribuições: HARTT, 1958, I, p. 23-24, II, fig. 21 (Giulio Romano); JAFFÉ, 1962, p. 233; OBERHUBER, 1962, p. 71; SHEARMAN, 1964, p. 59-100; SHEARMAN, 1965; DUSSLER, 1971, p. 86 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 35-45, fig. 3 (Giulio Romano); VAN SEROOKSKERKEN, 2000, n. 232.

31 Condessa Matilda

Vasari refere-se à condessa Matilda de Canossa (1046 – 24/07/1114), mulher profundamente religiosa, que acompanhou de perto as maiores questões eclesiásticas de seu tempo e foi grande protetora do papa Gregório VII. Herdeira de extensas porções de terra, Matilda doou à Igreja, em 1077, seus domínios que se estendiam entre Ceperano e Radicofani. Além disso, contribuiu para as causas de Gregório VII com doações em prata e ouro e com a colocação de seu exército a seu serviço e de seu sucessor, Vitor III. Seu dote à Igreja foi confirmado em 1112, mas somente reconhecido em 1213.

Vasari cita duas figuras que não são vistas no embasamento da *sala do Incêndio*: Matilda e Pepino. Os esforços de J. Jacoby [1983] vão na direção de demonstrar que Vasari estava correto em sua afirmação, tentando provar que originalmente essas duas figuras participavam da decoração. Para o autor, Vasari, que conhecia bem as *Stanze*, tendo desenhado lá, dificilmente poderia ter errado ao nomear essa duas figuras. Em relação ao nome de Matilda, pensa ser improvável que Vasari tivesse se confundido, por ser ela a única figura feminina, doadora de terras para a igreja.

Matilda deveria aparecer, de acordo com uma suposta ordem cronológica, depois de Godofredo de Bulhões (ou junto dele), sob o *Incêndio*, e justamente nesse lugar onde ela deveria estar, há um batente de porta cujo espaço foi murado, e ainda hoje se apresenta assim. A porta que ali havia levava a um balcão estendido sobre a sala Ducale. Jacoby [p. 185-186] conclui que essa porta é original, e assim a condessa não poderia estar ali representada. Ao contrário disso, existe hoje uma porta que não aparece em plantas e gravuras de época e que portanto não deveria existir. Assim, esse seria o espaço de Matilda na *stanza*, que ficaria fora da seqüência cronológica (talvez para corresponder à única imperatriz pintada por Perugino no teto em pequenso medalhões ao lado dos quatro *oculi*). Haveria espaço suficiente para ela na parede sob o *Juramento de Leão III*, ao lado de Constantino.

32 Rei Pepino

A segunda figura a qual Vasari se refere, mas que não se encontra hoje na sala, é a do rei Pepino. Trata-se de Pepino, o Breve (714 – 24/09/768), pai de Carlos Magno e opositor de Etelbaldo, ambos representados no mesmo embasamento. Primeiro soberano franco a ser ungido, foi coroado pelos francos, depois recebeu a unção de S. Bonifácio, arcebispo, e finalmente legitimado pelo papa Estevão II (752-757) em seu exílio francês sob a ameaça dos lombardos. Escoltou, com seu exército, Estevão II na volta a Roma, ajudando na recuperação das propriedades eclesiásticas e assim vinculando-se à origem do patrimônio de São Pedro. Auxiliou a Igreja em várias oportunidades, sempre apoiando-a com sua idéa de uma unidade eclesiástica.

À primeira vista, parece-nos que a figura pintada de Pepino deveria estar colocada entre aquelas de Ferdinando e Lotário, exatamente onde existe hoje uma lareira, acima da qual permanece

a inscrição que lembra o soberano: PIPINVS PIVS AMPLIFICANDAE ECCLESIAE VIAM APERVIT EXARCATU RAVENNATE ET ALIIS PLVRIMIS EI OBLATIS

Vasari, que desenhara nas *stanze* durante o pontificado de Clemente VII e, portanto, as conhecia bem, como se confere na 'Vida de Francesco Salviati' (Milanesi, V, p. 622-623), menciona uma figura de Pepino que deve ter existido ali nesse período. Ou seja, uma figura desse rei devia fazer parte da decoração original. Mas Vasari não menciona as alterações empreendidas na *Sala do Incêndio* entre os anos de 1540 e 1541, sob Paulo III (1534-1549), quando a lareira de Leão X, que originalmente havia ali, foi retirada e passada à *stanza della Segnatura*. Isso exigiu a redecoração do embasamento da sala, uma vez que no lugar da lareira restou um vazio. Para realizar tal trabalho, foi chamado Francesco Salviati, que pintou, naquele espaço, uma figura de Pepino, como se pode comprovar a partir do documento de pagamento preservado relativo à obra:

Não se sabe, contudo, se o Pepino que Vasari menciona é esse realizado por Salviati [Milanesi, 1906, V, p. 622-623). Mais tarde, no século XVIII, a lareira foi recolocada em seu antigo lugar, voltando à *Sala do Incêndio*, preservando-se a inscrição referente a Pepino. É por isso que a crítica tende a identificar o Pepino mencionado por Vasari com o de Francesco Salviati, ou então a limitar-se a situar sua posição no espaço da lareira, entre Lotário e Ferdinando [Passavant; Cavalcaselle e Crowe, 1891, p. 62; Dussler, 1971, p. 86].

O que parece certo é que Vasari tenha visto, de fato, uma figura de Pepino representada na *stanza*. J. Jacoby [1983, p. 183-185] argumenta que o autor poderia ter-se confundido e enxergado Pepino em outra figura masculina, pois duas delas, excepcionalmente, não trazem seus nomes: Godofredo de Bulhões e Constantino. Mas Godofredo tem uma inscrição que o identifica, referente ao ato pelo qual ficou conhecido, não se podendo enganar sobre ele. Além disso, a análise do reboco levou à conclusão de que a parede da *Coroação*, que tem uma porta-balcão original à esquerda e mais duas portas justificadas, entre as quais se coloca a figura de Carlos Magno, também sofreu alterações. Isso é deduzido de uma faixa de repintura que mostra o reboco danificado acima da porta direita, que, dessa forma, deve ter sido aberta posteriormente. Se Pepino estivesse pintado na sala, deveria vir, respeitando-se a ordem cronológica, exatamente à direita de Carlos Magno. Portanto, conclui Jacoby, no espaço onde agora se vê uma porta, pode ter havido uma representação original do rei Pepino.

Em resumo, a hipótese de Jacoby indica que teria havido um rei Pepino originalmente, pintado sob a *Coroação* ao lado de Carlos Magno. Rasgou-se a parede no espaço em que estava a figura, eliminando-a, e colocou-se-se ali uma porta. Com a remoção da lareira (de outra parede da mesma sala), o espaço que restou vazio foi pintado por Salviati com uma nova figura de Pepino, excluída assim da ordem cronológica da suecssão das figuras no correr do basamento. Voltando a lareira, também o segundo Pepino desapareceu, mas deixara sua inscrição, confundido os estudiosos.

Documento:

Archivio di Stato, Roma, Camerale I, Tesoreria segreta, 1290, 1540-1543, fol. 28*v*.

Pagamento de 15 escudos feito em 29 de julho de 1541 a "*M.ro Franc.o Salviati pittore per suo pagamento del Re Pipino che ha dipinto nella Camera inanti La Guardarobba di Palazzo dove stava il camino che N. S. fece levar', et meter' in la Cam.ra della Tarsia* [Segnatura]".

33 Carlos Magno [248]

A figura de Carlos Magno encontra-se pintada abaixo do afresco que representa sua coroação, gerando uma óbvia continuidade iconográfica. Ele é representado de frente, com uma das pernas erguida e apoiada sobre sua armadura, numa posição que evoca as pernas do *Jonas* rafaelesco esculpido por Lorenzetto (capela Chigi, Santa Maria del Popolo) ou os *gnudi* de Michelangelo sobre *Isaías*, na Sistina. O tronco, porém, mantém-se totalmente frontalizado. Nas mãos, Carlos Magno traz o cetro (arrematado pela for-de-lis dos reis franceses) e o globo, símbolo de sua soberania, mesmos atributos com que é figurado no afresco acima. Sobre a imagem desse

soberano, que teve amplo papel na proteção da Santa Sé e na defesa da fé cristã, lê-se a inscrição CAROLVS MAGNVS RO.(MANAE) ECCLESIAE ENSIS CLYPESQ(VE) – "Carlos Magno, espada e escudo da Igreja".

A poderosa expansão do reino franco sob a liderança de Carlos Magno (c. 742 – 28/01/814), filho de Pepino, o breve, levou o pontífice Leão III – refugiado na corte carolíngia e depois reposto na Santa Sé pelo próprio Carlos – a se interessar pela criação de um poder que fosse capaz de contrabalançar aquele aspirado pelos bizantinos. Na missa de natal do ano de 800, Carlos Magno foi coroado imperador pelas mãos de Leão III. O título imperial, se não ampliou o real poder desse soberano, legitimou sua soberania sobre Roma.

34 Godofredo de Bulhões [249]

Godofredo de Bulhões (1060 – 1100), duque da Baixa Lorena e primeiro rei de Jerusalém é representado no embasamento abaixo do *Incêndio de Borgo*, à esquerda. É considerado um dos líderes da primeira cruzada, tendo sido um dos primeiros a tomar a cruz. Para conseguir recursos, vendeu ou empenhou boa parte de seu patrimônio. Partiu, em 1096, com uma legião de 40 mil soldados. Chegaram a Jerusalém depois de três anos de marcha e vários incidentes. Tomaram a cidade, massacrando os muçulmanos. Urgindo a necessidade de se coroar um soberano para o novo reino, os cruzados ofereceram a coroa a Godofredo, após a recusa de dois outros homens. No entanto, segundo a tradição, Godofredo nunca ostentou o título, tendo aceitado, apenas em nome do amor de Cristo, um reino que pertencia à cristandade. Assim, entende-se a inscrição do cartaz sobre sua imagem: NEPHAS EST VBI REGVM CHRISTVS SPINEAM CORONAM TVLIT, CHRISTIANVM HOMINEM AVREAM GESTARE. Retomando Bellori em sua descrição dessa figura [1695, 1968, p. 52], Godofredo estaria, com seu gesto, recusando a coroa que lhe é oferecida por uma figura alada, porque não seria "conveniente a um rei cristão trazer uma coroa de ouro onde Cristo carregou uma de espinhos".

35 "...e outros benfeitores da igreja"

Outros quatro soberanos benfeitores, promotores ou protetores da Igreja são omitidos por Vasari. Constantino é aquele ao qual não se dá nome; os demais são Astolfo, Lotário e Fernando, o Católico.

Constantino, o Grande [250]

A imagem de Constantino (c. 280 – 337) figura sob o afresco do *Juramento de Leão III* e traz a inscrição DEI NON HOMINVM EST EPISCOPOS IVDICARE, numa referência evidente à cena em que o papa Leão III apresenta sua justificativa diante desse imperador.

Constantino, cujo corpo é representado em uma postura de referência claramente 'michelangelesca', vem representado na forma de um jovem imberbe empunhando a espada, sentado sobre o escudo. Esses adereços, porém, fazem-nos pensar antes na frase inscrita acima da figura Carlos Magno ("...espada e escudo da Igreja"), ao passo em que o cisne figurado semi-escondido atrás do imperador é um elemento vinculado a Godofredo de Bulhões, aparecendo no *stemma* de Boulogne-sur-Mer e ainda no de Claude, esposa de Francisco I.

Foi Bellori quem, em 1695, identificou a figura pela primeira vez com Constantino [p. 52: "*Sotto l'istoria della giustificazione, e giuramento di S. Leone, vi è la statua di Costantino Magno col titolo: Dei non hominis...*"]. Mas como esta é uma das figuras do embasamento da *Sala do Incêndio* que não vêm identificadas pelo nome e, além disso, a inscrição a ela correspondente não trata do ato pelo qual o soberano ficou conhecido, o de sua doação à Igreja, que fará parte, em breve, da temática da *Sala de Constantino* (inclusive havendo quem veja nessa figura um anúncio, uma antecipação do próximo ciclo [Mancinelli, p. 171]), não ficara clara a natureza do vínculo de Constantino com a frase que lhe correspondia. Que esta se referia ao afresco acima, isto sim era

evidente. Para Jacoby [1983], a inscrição deve ter parecido suficiente, no início do século XVI, para identificar o soberano que, no Concílio de Nicea (325), se negara a julgar os bispos, porque isso seria tarefa de Deus, não sua, e é também a isso que diz respeito a inscrição. Tal passagem da vida de Constantino, na qual ele isenta o clero e o papado da jurisdição, aparecera nas *Vidas dos papas* de Platina e em Raffaelle Maffei. Deste modo, a frase sobre o cartaz remete-se ao mesmo tempo a Constantino e a Leão III, criando um vínculo iconográfico perfeito entre as imagens do afresco e do embasamento.

Astolfo ou Etelbaldo? [251]

O soberano nomeado Aistulphus está representado no embasamento abaixo do *Incêndio de Borgo*, do lado direito de Godofredo de Bulhões. Representado em visão frontal, como todos os outros, imberbe e em traje militar, traz na mão direita um objeto que estende adiante, como que em oferta. Parece ser uma coroa, ou uma caixa plena de objetos menores. Sobre ele, lê-se a inscrição: AISTVLPHVS REX SVB LEONE IIII. PONT. BRITANNIAM BEATO PETRO VECTIGALEM FACIT.

Nesse ponto, uma confusão faz-nos deixar a questão da identificação precisa desse soberano em aberto, ao menos pelo que nos parece incongruente. A inscrição no afresco diz 'Astulphus', que se traduz em italiano comumente por 'Astolfo'. No entanto, um dos grandes estudiosos das *stanze*, Rolf Quednau, em sua análise sobre o programa iconográfico da *Stanza dell'Incendio*, traduz o mesmo nome por 'Ethelwulf' [1984/1985, p. 286]. Dussler mencionara 'Astolph'; Redig de Campos, 'Astolfo' [1978, p. 80]; Jacoby, 'Alidulphus' [1983, p. 183]. Depois, a inscrição menciona '*sub Leo IIII*', que tem seu pontificado entre os anos de 847-855. Ora, é Etelbaldo/Ethelwulf of Wessex, rei da Inglaterra (c. 799 – 858), quem reina durante o pontificado desse papa. Astolfo, que morre em 756, fora contemporâneo e opositor de Pepino, o Breve, tendo reinado sob os pontificados de Zacarias e Estevão II.

Astolfo foi o soberano franco que tomou Ravena e planejou conquistar Roma. Foi, mais tarde, forçado por Pepino, o breve, a ceder os territórios eclesiásticos tomados por conquista, que foram devolvidos à Igreja. Mas isso seria uma doação indireta. Em relação ao programa da sala, o encaixe de Astolfo talvez possa se dar sobre o fato de Astolfo ter tido que curvar-se, no fim, ao poder da igreja, submeter-se.

Já Etelbaldo foi o soberano que empreendeu uma peregrinação a Roma, ao fim da qual abdicou de seu reinado. De acordo com Quednau, que se refere a Etelbaldo, este estaria ali representado como doador do dinheiro de São Pedro e como aquele que estabeleceu o empenho britânico para pagar um tributo anual ao papa. Além disso, Etelbaldo colocar-se-ia em imediata relação com a *schola saxorum* [o *quartiere* saxão de Roma?] que arde acima no *Incêndio*.

Lotário [252]

Imagem pintada sob a *Batalha de Ostia*, ao lado da de Fernando, o Católico, porta a inscrição LOTHARIVS IMP. PONTIFICIAE LIBERTATIS ASSERTOR.

Trata-se de Lotário I (795-855), imperador do Ocidente, coroado em 823 pelo papa. O imperador é representado em vista frontal, como os outros, tendo a águia coroada a seus pés e trazendo numa das mãos o *gonfalone* papal, como era costume nos cerimoniais eclesiásticos de então, aludindo ao papel de *pontificiae libertatis assertor* (aquele que garante, defende, a liberdade do pontífice) exercido pelo imperador. Ao fundo, à esquerda, vê-se nitidamente e com destaque o brasão de Leão X. A postura desse imperador guarda estreita relação com a do *São João Batista* do Louvre, de atribuição alternada ora a Giulio Romano, ora a Rafael.

Assim como a inclusão de Fernando, a de Lotário relaciona-se diretamente ao tema do afresco acima, uma que vez que as histórias desses soberanos têm passagens pela persistência da ameaça sarracena. De Lotário a Fernando e a Leão X, essa ameaça é aqui sublinhada em sua duração pelos séculos, confirmando sua atualidade ainda durante o pontificado de Leão X [Quednau, 1985, p. 286]. Bellori [1695, p. 52] confundira esse Lotário com aquele que viveu quase dois séculos depois, tendo reposto Inocêncio II duas vezes em seu posto.

Desenho:

Estudo para a figura de Lotário [253]
Lille, Museu Wicar, Musée des Beaux-arts, n. 481. c. 1515-1516.
Trata-se de um estudo de nu a ser coberto por armadura, com atenção à postura e à anatomia. Os atributos, assim como as referências de assento e chão, são meramente indicados. A atribuição a Giulio é baseada em dados estilísticos e na comparação direta com desenhos de Rafael, quando a figura de Lotário apresentaria um tratamento superficial na descrição anatômica, e má interpretação dos escorços [Joannides, 1994, p. 42]. Bibliografia e atribuições: HARTT, 1958, I, n. 10; II, fig. 22; DUSSLER, 1971, p. 86; MANCINELLI /NESSELRATH, 1993 (?), p. 325-330; JOANNIDES, 1994, p. 40, 42 (Giulio Romano).

Fernando, o Católico
Ferdinando II de Aragão e V de Castela (10/03/1452 – 23/01/1516) encontra-se sob a cena da *Batalha de Ostia*. Acima dele, a inscrição FERDINANDVS REX CATHOLICVS CHRISTIANI IMPERII PROPAGATOR. Fernando vem representado armado. Segundo R. Quednau [1985, p. 286], seu retrato traz uma alusão heráldica à reconquista de Granada do domínio sarraceno em 1492, fato que constituiu o ápice do processo de reconquista empreendido por esse soberano e sua esposa, Isabel. A derrota dos sarracenos participa, portanto, como vínculo temático entre a imagem do embasamento e a da luneta. Não se encontrou reprodução fotográfica publicada dessa imagem.
Bibliografia:
VASARI /BELLOSI –PREVITALLI –ROSSI, [1550] 1986, II, 661, p. 631-632 (ateliê); VASARI /MILANESI, [1568], 1906, IV, p. 359, V, p. 524 BELLORI, [1695] 1968, p. 52; DE ZAHN, 1867, p. 188-189; BERTOLOTTI, 1878, p. 180; STEINMANN, 1898-1899, p. 169; LETAROUILLY, 1963; REDIG DE CAMPOS, 1967; DUSSLER, 1971, p. 85-86; OBERHUBER, 1972, IX, p. 110; SHEARMAN, 1972, p. 54; QUEDNAU, 1979, p. 168; JACOBY, [1983] 1986, p. 183-188.

36 Ao dizer que Giulio Romano trabalhou a maior parte das cenas que estão na galeria de Psiquê, Vasari se contradiz. Na *Vida* de Rafael, em ambas as edições (não há alteração do texto), o autor diz do próprio Rafael: "*Fece in questa opera tutti i cartoni e molte figure colori di sua mano in fresco*". Cf. 1550 /Bellosi-Previtalli-Rossi, 1986, 666, p. 636; 1568 /Milanesi, (1878-1885) 1906, IV, p. 367.

37 *A galeria de Psiquê (loggia di Psiche)* na *villa* Farnesina, Roma [256-257]
Ou seja, na *loggia di Psiche*, na Villa Farnesina, em Roma. Giulio pintou ali, em afresco, junto com outros alunos de Rafael, as cenas da história de Amor e Psiquê. Na edição de 1550, Vasari não menciona a participação de Giulio Romano nos trabalhos dessa galeria.
A *villa* situa-se entre a *via* della Lungara e o Lungotevere, próximo à porta Settimiana e aos pés do monte Gianicolo. Na antiguidade, esse local é ocupado pelos jardins do imperador Geta [Lugli, 1919], e, posteriormente, abriga *vigne* e *horti*.
A Farnesina é construída para ser a residência suburbana de Agostino Chigi, que desejava acolher ali os seus hóspedes. O nome "Farnesina" é empregado apenas a partir da aquisição da propriedade pela família Farnese, em 1590. A idéia de Chigi, portanto, é a de construir um lugar dedicado ao lazer. Para tanto, confia o projeto a Baldassarere Peruzzi, como lembra Vasari. A inspiração vem dos antigos romanos, de Varrão ou de Cícero, que descrevem os prazeres da vida no campo [Lio, 1990]. Mas, não só, em seu conjunto arquitetônico e decorativo a Farnesina é considerada um lugar de celebração do antigo. A planta arquitetônica faz referência a Vitrúvio em seu tratado *De Architectura* (a *editio princeps* publicada em 1486), além de Alberti em seu *De Re Aedificatoria*.
Acredita-se comumente que o início dos trabalhos de construção do edifício date de 1509, embora Frommel creia que possa ser colocado em 1506. O fato é que a *villa* é mencionada pela primeira vez em 1510, quando as obras poderiam estar já concluídas. É a primeira arquitetura

romana completada por Baldassarere Peruzzi [254-255], que se baseia em seu conhecimento de protótipos de *ville* da Toscana. A Farnesina, assim, não pode ser dita uma *villa* "romana", embora a disposição planimétrica do edifício revele o conhecimento de Vitrúvio e dos modos de construção romana. A *villa* possuía ainda estábulos (que abrigavam mais de uma centena de cavalos), um jardim e uma segunda galeria sobre a muralha que margeava o Tibre (derrubada entre 1884 e 1886 para a contrução do Lungotevere). Antes de Rafael e de seu ateliê, outros artistas cuidaram, a partir de 1511, da decoração do interior do edifcício e de detalhes das fachadas. Ali trabalham em afrescos o próprio Peruzzi, Sebastiano del Piombo e Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Rafael também passa pela Farnesina antes do ciclo de Psiquê, realizando a composição que representa *Galatéia*, na *loggia* de Galatéia, contígua à de Psiquê.

A galeria de Psiquê localiza-se no pavimento térreo, voltada para o Norte. Originalmente, era desprovida de vidraças, abrindo-se para o jardim adiante e para os frescos ventos setentrionais. A decoração pictórica está em harmonia com o ambiente, uma vez que mostra cenas que se passariam por detrás de um pergolado verde carregado, formado pelo entrecruzamento de festões de frutos, legumes e flores em torno dos quais uma diversidade de pássaros passeia. Assim, a galeria é como que uma continuidade do jardim, ou uma peça de articulação entre o exterior e o interior.

Os trabalhos da *loggia* foram executados em vista do casamento de Chigi – viúvo de seu primeiro matrimônio – com a bela veneziana Francesca Ordearchi (ou Odeasca), que ele tinha trazido consigo em 1511, com quem já coabitava há sete anos e que se torna mãe de seus únicos herdeiros. Para a celebração do casamento, datado de 28 de agosto de 1519, a decoração da abóbada da galeria está pronta.

A propósito do andamento dos trabalhos, Vasari nos fornece um testemunho em forma de anedota que é das passagem mais lembradas da Vida de Rafael. Segundo o aretino, Rafael apenas consegue prosseguir com os trabalhos da *loggia* a partir do momento em que Chigi permite a presença de sua amante junto do artista [Vasari /Milanesi, 1906, p. 366-367]. A pintura dos afrescos é provavelmente inciada em 1517 [Ferino-Pagden] e concluída até 1° de janeiro de 1519, data em que se apresenta visitável, segundo uma carta de Leonardo da Sellajo a Michelangelo (o único documento relativo à decoração). Assim, a datação mais aceita é a de 1518, o que indica que as obras são realizadas em um período extraordinariamente curto, possivelmente tendo causado a interrupção dos trabalhos nas *Logge* do Palácio Vaticano. O julgamento de Sellajo sobre a pintura da *loggia* de Psiquê é bastante negativo: "*chosa vituperosa a un gran maestro; pegio che l'ultima stanza del palazzo, asai*" [Golzio,1936, p. 65]. Nas palavras de Sellajo, pode-se ver, talvez uma diferenciação entre a mão de Rafael e a de seus alunos, uma vez que a "*l'ultima stanza*" – a do *Incêndio de Borgo* – é aquela em que estes foram mais ativos.

A diferenciação e identificação, pela crítica, das diversas mãos nesse trabalho tem um percurso semelhante ao das *Logge* e ao da sala do *Incêndio*, apresentando praticamente os mesmos obstáculos e limitações. Vasari refere-se apenas a Rafael e a Giovanni da Udine, sendo a referência a Giulio Romano muito breve. Contudo, a crítica hoje concorda em atribuir a Rafael a concepção do programa decorativo e sua execução a Giulio, Giovanfrancesco Penni, Giovanni da Udine e, ocasionalmente, a Raffaellino del Colle. Titi [1763, p. 34] menciona Raffaellino na Farnesina. D'Arco [1842, p. 6] escrevr, parafraseando Vasari: "*divise Giulio col Sanzio il merito di colorire le storie nel palazzo del Chigi, oggi detto La Farnesina...*" Passavant [1860, II, p. 280] atribui o trabalho à escola de Rafael, sem especificações, mas executado segundo os desenhos do mestre. Cavalcaselle e Crowe [1882-1885, III, p. 134] destacam a figura de Giulio Romano nos afrescos, e Berenson [1936, p. 224-225] concorda com estes autores sobre um papel predominante exercido por Giulio. Dollmayr [1895, p. 231] tenta separar as mãos de Giulio e Penni. Hartt [1944, p. 75; 1958, p. 14] atribui seis dos dez penachos da galeria à mão de Giulio, vendo neles certas as características de seu estilo juvenil (figuras massivas, de ombros e peitos amplos, de solidez pétrea, seios firmes, abdômens duros, pernas esculturais, drapeados maciços volteando como que escavados em pedra). Ferino-Pagden [1996, p. 33] também acentua a importância da colaboração de Giulio na decoração

do ciclo de Psiquê, muito embora o atual estado de conservação dos afrescos não permita, segundo a autora, a identificação precisa de sua mão. Para ela, o conhecimento profundo do modelo rafaelesco nesses afrescos é um ponto decisivo para que Giulio possa pensar seu próprio ciclo no palácio Te. Diz a autora que, para os corpos voluptuosos, onde o nu aparece em formato monumental ("*nell'apoteosi del nudo umano in formato monumentale*"), a base, certamente, é a experiência adquirida por Giulio na Farnesina, sobre os modelos de Rafael.

A história de Amor e Psiquê, em sua disposição pela abóbada da *loggia*, traz, segundo Fischel [1935, p. 431], uma nova forma de narrar a mitologia ao distribuir as cenas pelos requadros arquitetônicos. Assim, a história é contada através de composições separadas em dez penachos, dispostos quatro deles em cada uma das paredes mais longas, e um em cada lado mais curto. Além disso, quatorze velas, alternadas aos penachos, trazem *amorini* com atributos dos deuses, enquanto o centro da abóbada abriga as duas cenas principais, retangulares, realizadas como falsas tapeçarias flutuantes, apoiadas sobre as cordas tecidas de flores e arrematadas por uma borda onde se vêem os elementos do *stemma* de Agostino Chigi: os montes e as estrelas.

É no século XVI que a história de Amor e Psiquê faz morada em residências principescas. A história deixa os *cassoni*, as figuras diminutas, para colorir ambientes inteiros em decorações monumentais, como essa de Rafael e, depois, a de Giulio Romano, em Mântua, e a de Perino del Vaga, em Gênova. Mas não só: o caráter essencialmente amoroso desse tema profano, dessa "fábula antiga", mesmo que enriquecido de interpretações morais e alegóricas, serve com mais adequação aos lugares do *otium*, lugares de repouso, lazer e prazer, como as *ville* e as *delizie* italianas. Essa era função da Farnesina, essa era a função do Te.

Rafael se serviu, além de *O Asno de ouro* (também chamado *As metamorfoses*), de Lucius Apuleio (Madaura, Argélia, c.125-depois de 170 d.C.), da novela *La Psiche*, de Niccolò da Correggio (Ferrara? 1450-1508). *O Asno de Ouro* tem sua *editio princeps* em 1469, justamente em Roma. Em 1497, é publicado em Milão; em 1512, em Florença; e Beroaldo (Bolonha, 1453-1505) faz um conhecido comentário do conto em 1500.

Psiquê, cujo étimo grego vincula-se tanto ao verbo 'soprar' quanto a uma falena noturna, é simbolicamente representada por uma borboleta, que incorpora, ao mesmo tempo, as duas idéias, tornando-se também imagem simbólica da alma. No conto de Apuleio, Psiquê é a mais bela das três filhas de um rei. Sua beleza sobre-humana faz com seja adorada como uma deusa, o que desperta a ira de Vênus. Esta pede ao filho, Cupido, que castigue a moça por sua insolência, fazendo com que ela se apaixonasse pelo mais vil dos mortais. No entanto, ao vê-la, Cupido se enamora dela e ordena ao Zéfiro que a conduza até seu palácio. Ali, ele a desposa, vindo com a escuridão, todas as noites, para vê-la, e partindo antes do nascer do sol. Desobedecendo o pedido de Cupido para nunca tentar descobrir sua identidade, Psiquê, incitada pela inveja de suas irmãs, acende uma lâmpada sobre o marido adormecido e acaba por feri-lo com uma gota de óleo. Acordado pela dor, Cupido voa para longe de Psiquê, que se vê errando pela terra, abandonada, perseguida por Vênus. Apresenta-se a jovem à deusa, pedindo piedade, mas é obrigada a cumprir quatro provas mortais, das quais apenas se salva com a ajuda invisível de seu marido. Ao final, é tornada imortal no Olimpo, onde os deuses, reunidos em concílio, aprovam o matrimônio, que é comemorado com um rico banquete. A interpretação mais comum do mito é aquela de fundo neoplatônico na qual a alma imortal sofre diversas penas em sua perambulação pela terra a fim de, por meio do Amor divino, tornar-se imortal.

São várias as interpretações dadas ao ciclo de Rafael. O programa segue basicamente Apuleio, mas falta ao ciclo cenas capitais para seu entendimento. As reconstruções imaginárias realizadas por diversos autores no correr dos séculos variam de acordo com as interpretações que cabem nesse ciclo que tem como tema um mito de caráter amplamente polissêmico. Um dos únicos pontos de concordância da crítica – à exceção de M. Marek – parece ser justamente a aceitação de que diversas cenas fundamentais não foram representadas. Também é comum entre os estudiosos a idéia da intenção de se nobilitar a esposa de Chigi, de origem humilde, através do programa

iconográfico da *loggia* encomendada para celebrar sua união com o comerciante mais rico da Europa.

Muitas são as hipóteses a propósito da incompletude do ciclo, e muito difícil é sua reconstrução com base numa proposta coerente. M. Marek [1986] menciona os malabarismos intelectuais que repropõem a complementação do ciclo, mas, para essa autora, o ciclo estaria completo e aludiria a um momento da vida de Chigi e a seu poder pessoal, simbolizado ora por Mercúrio, que tem forte ascendência em seu horóscopo, ora pelo próprio Cupido.

Entretanto, o mais freqüente é que se imagine que a obra tenha sido interrompida ao término da abóbada, quando novos andaimes seriam exigidos para que se continuasse o trabalho nas paredes verticais, incluindo as lunetas [Cavicchioli, p. 83]. Bellori já assinala a incompletude do ciclo [1695, p. 85, 69] nas lunetas da parede interna, oposta à dos arcos da galeria, que estariam cobertas com reboco branco. Para os estudiosos, as cenas que faltam poderiam ser dispostas nas paredes tanto por meio de afrescos quanto de tapeçarias. Quatremère de Quincy [182] acredita que a decoração não estivesse acabada quando morre Rafael. Para Michaelis [1888-1889], Steimann e Hermanin [1907], as cenas que faltam deveriam ser representadas nas paredes de baixo. Hermanin crê que essas cenas chegaram a ser representadas, mas desapareceram por causa da ação do tempo sobre as paredes a ele expostas. Hoogewerff [1945], diferentemente, pensa que Rafael teria imaginado revestir as paredes com tapeçarias que figurassem tais cenas; tapeçarias essas que, embora nunca executadas, teriam deixado traços no célebre conjunto de gravuras realizadas, em 1532, por Agostino Veneziano e pelo Maestro del Dado. A criação desse conjunto parece atribuível ao flamengo Michel Coxcie (como menciona Vasari), influenciado pelo ciclo da Farnesina, embora muitos sugiram a criação com origem em Rafael. Pinelli [1981]acredita na existência das tapeçarias e em seu desaparecimento durante o saque de Roma, em 1527. Wind [1971] não concorda com a extensão do ciclo pelas paredes, mas, baseado em documentos, pensa em uma limitação à abóbada, mas incluindo as lunetas. Para Shearman [1964, p. 66-67], a história se completaria com afrescos nas lunetas, inclusive as das paredes mais curtas, mas não teriam sido nunca pintadas, uma vez que Bellori menciona, no momento da restauração por Maratta, que as lunetas estavam cobertas com o reboco branco. Além disso, as restaurações efetuada sno século XX não encontram vestígios de pintura anterior. Coffin [1979, p. 105-107] tem a mesma idéia que Shearman. Scalabroni [1983, p. 55-61] tenta reconstruir o ciclo. Para Marek, como se disse, o cilco estaria completo: ali representa-se somente o bom êxito da história, tendo evitado Rafael as cenas das provações e do abandono, que não seriam adequadas ao clima festivo em que a galeria é pintada e ao propósito ao qual é destinada: à comemoração do casamento de Chigi com Odearchi.

Contudo, Shearman coloca em relação ao ciclo dois desenhos rafaelescos que fazem supor, de fato, a intenção de se realizar novas cenas. Segundo K. Oberhuber [1986, p. 189], existem 22 desenhos preservados relativos ao ciclo, e eles não têm um caráter uniforme. A maioria é feita a sanguínea, mas os estilos diferem muito. Oberhuber quer provar que todos são de Rafael e tenta explicar o porquê de tais discrepâncias. Para Monbeig-Goguel [1999, p. 496], os desenhos para essa *loggia* marcam o apogeu em termos de graça, sentido de luminosidade e volume do estilo clássico de Rafael e de seus assitentes. Aste [1999, p. 29], concordando com Hartt, menciona Giulio Romano como o autor de um amplo corpus de estudos a sanguínea para a *Loggia* de Chigi.

Os afrescos da abóbada da galeria salvam-se da depredação inflingida pelos Lanzichenecchi ao difício em 1527-1528, mas a longa exposição ao tempo na *loggia* aberta os leva a um estado de deterioração que exige intervenções. O fechamento da galeria com vidraças acontece pouco depois da metade do século XVII, mas uma "restauração integrativa" [1695, p. 81], como já defendia Bellori, é levada a cabo pela primeira vez por Carlo Maratta (1625-1713) entre os anos de 1693 e 1694. Nessa ocasião, cerca de 850 grampos são colocados para segurar os pontos de descolamento do reboco, depois cobertos com tinta do mesmo tom da área atingida. Alguns são visíveis ainda hoje. Maratta retrabalha também o fundo azul da abóbada, que se encontrava enegrecido, provocando enorme polêmica por ser considerado muito vivo, e retoca as figuras que estavam quase

a desaparecer [Bellori], completando-as possivelmente com têmpera. Entre 1863 e 1866, novo intervento é empreendido por ordem do duque de Ripalda, e atinge, ao que parece, os panejamentos. Mais tarde, em 1915, Hermanin e Muñoz retiram o azul que julgavam ser de Maratta, mas que um exame químico revela ser do século XIX [cf. Varoli-Piazza, 1990]. O trabalho mais recente de restauração-manutenção é executado na década de 1990.

A partir do ciclo da Farnesina, o mito de Amor e Psiquê conhecerá uma enorme difusão. Os afrescos, divulgados, tornam-se base para a pintura de tema mitológico em toda a arte européia. Passagem obrigatória dos estudos artísticos de quem quer que se encontrasse em Roma, serve de modelo formal a outros artistas de culturas as mais variadas. Os frutos do trabalho de Rafael e de seu ateliê são vistos em profusão até o século XIX.

Bibliografia:

GALLI, 1511; PALLADII, 1512; ALBERTINI, 1550; VASARI [1550] /BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, 1986, VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 366-368, V, p. 525, nota 3, VI, p. 558; DE MONTAIGLON, 1666-1887, I, p. 282-283, p. 395, vol. II, p. 51-52, 63; BELLORI, 1695, p. 64-86; BOTTARI, 1754-1773, III, p. 387-409; TITI, 1763, I, p. 94; D'ARCO, 1842, p. 6; PASSAVANT, 1860, II, p. 280; GRUYER, 1864; FORSTER, 1880; CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, III, p. 134; GEYMÜLLER, 1884, p. 24-42; VENTURI, 1890; DOLLMAYR, 1895, p. 231; DE MARIA, 1899; STEINMANN, 1902, p. 91; ZACCHI, 1907; CECCHELLI, 1923, p. 9-21; TERENZIO, 1930; HERMANIN, 1927; FISCHEL, 1935, p. 431; BERENSON, 1936, p. 224-225; GOLZIO, 1936, p. 65; GIOVANNONI, 1937; VENTURI, 1938, XI, p. 361-368; GERLINI, 1942; GERLINI, 1943; HARTT, 1944, p. 75-76; ANSALDI, 1945, p. 385-386; HOOGEWERFF, 1945, p. 9-15; D'ANCONA, 1955; BERTINI, 1956; HARTT, 1958, I, p. 14; SCHIAVO, 1960; FROMMEL, 1961; SHEARMANN, 1964, p. 59-100; HOOGEWERFF, 1965, p. 5-19; DE VECCHI, 1966, p. 116, n. 130; HAYUM, 1966, p. 215-217; DEMPSEY, 1968; DUSSLER, 1971, p. 96-99; PORTOGHESI, 1971, I, p. 80-95; MIGNOSI-TANTILLO, 1972, p. 33-43; FROMMEL, 1973; CUNDARI, 1976; SCHWARZENBERG, 1977, p. 119; COFFIN, 1979, p. 105; YUEN, 1979, p. 264; DANTE, 1980, p. 741-743; OBERHUBER, 1982, p. 148-152; SAXL, 1982, p. 163-173; BARTALINI, 1983, p. 17-31; CARUNCHIO, 1983, p. 135-141; LIO, 1983, p. 27-31; SCALABRONI, 1983, p. 55-61; CIERI-VIA, 1984, p. 24-73; GROSSI /PICCIONE, 1984; MAREK, 1984, p. 257-290; QUINLAN-MCGRATH, 1984, p. 91-105; RAY, 1984, p. 119-124; HARPRATH, 1985, p. 407-433; MAREK, 1986, p. 209-216; OBERHUBER, 1986, p. 189-207; ZUCCARI, 1986, p. 38-41; DAVIDSON, 1987, p. 510-513; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 82-85; FERINO-PAGDEN / ZANCAN, 1989, p. 138; GERLINI, 1990; MOREL, 1990, p. 191-204; VAROLLI-PIAZZA, 1990, p. 565-580; GROSSI /PICCIONE, 1990, p. 829-840; NOIREAU, 1991, p. 79-131; QUINLAN-MCGRATH, 1995, p. 53-71; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 33; ASTE, 1999, p. 29; CAVICCHIOLI, 1999, p. 79-95; MONBEIG-GOGUEL, 1999, p. 496; JOANNIDES, 2000, p. 24; CAVICCHIOLI, 2002, p. 65-83.

Afrescos nos penachos:

Vênus apontando Psiquê [259]

Apuleio, *O asno de ouro* (IV, 30): Ao lado de Cupido, sobre as nuvens, Vênus aponta para Psiquê, na terra, e pede que seu filho a ajude a puni-la por sua insolência, fazendo com que a moça se apaixonasse pelo mais vil dos mortais. Para Cavicchioli [1999, p. 85] e outros críticos, esse penacho e o seguinte seriam complementados por uma figura externa a ele, que deveria ser colocada na luneta em baixo. Assim, a colocação desse penacho e a direção para a qual aponta o dedo de Vênus sugerem que a primeira luneta, à esquerda, deveria abrigar a cena de Psiquê adorada como deusa.

Pode-se aproximar essa composição da de Giulio Romano no palácio Te pela impostação dos personagens e por sua gestualidade. O Maestro del Dado reproduzirá a imagem, mas acoplando-a à cena da adoração de Psiquê como deusa, limitada à colocação na parte superior da gravura. No château d'Écouen, a mesma composição adquire um formato verticalizado. A cena será tomada como base para o afresco de Andrea Appiani na Rotonda de Villa Reale.

Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 69; CAVALCASELLE /CROWE (Penni); DOLLMAYR, 1895 (Giulio Romano); HARTT, 1944, p. 76 (Raffaellino del Colle); HARTT, 1958, p. 32 (Raffaellino del

Colle); SCALABRONI, 1983, p. 55, 61 (Penni ou Raffaellino del Colle); MAREK, 1986, p. 209; CAVICCHIOLI, 1999, p. 85;

Desenho:

[259] Paris, Museu do Louvre, inv. 4017.

Hartt [1958, p. 32] atribui o desenho a Giulio. Para ele, o afresco foi executado por Raffaellino.

Bibliografia e atribuições: WEIGEL, 1865, p. 582, n. 6900 (Rafael); HARTT, 1958, I, p. 32, II, fig. 44 (Giulio Romano); GERE /POUNCEY, 1962, n. 282; SHEARMAN, 1964, p. 94; MARABOTTINI, 1968, p. 283 (Penni?); DUSSLER, 1971, p. 97 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 35; SCHWARZENBERG, 1977, p. 118; KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 546; JOANNIDES, 1983, n. 410 (Giulio Romano); BACOU, 1983, n. 22 (cópia de algum original de Rafael).

Desenho correlato:

Vênus apontando para baixo ou *Psiquê levada pelo Zéfiro*

Desenho a sanguínea; 33,0 x 24,6cm. Chatsworth, Devonshire Collection, inv. n. 53. Harprath e Cavicchioli acreditam que se trate de um desenho para uma luneta não executada representando Psiquê levada pelos Zéfiros [Harprath, 1985, p. 413]. O momento representado seria, portanto, aquele em que Psiquê é transportada ao palácio de Amor. Segundo Cavicchioli [1999, p. 84], o tecido inflado pelo ar remeteria à idéia de "vela", palavra que aparece na construção da imagem longamente descrita no texto de Niccolò da Correggio [oitava 62, v. 5-8]. Para essa autora, o efeito circular do tecido inflado faria belo acordo com a forma da luneta, e Giulio Romano teria se lembrado disso em seu afresco correspondente na sala de Psiquê. De fato, o motivo será utilizado mais tarde, na interpretação dessa mesma cena ou em cenas de vôo e rapto; veja-se as obras de artistas como F. Giani e B. Gagnereaux. Tal motivo é ainda comum na iconografia das nereidas e de Anfitrite desde a antiguidade.

Bibliografia: RULAND, 1876, p. 320, n. LVI, 1 (Rafael); POPHAM, 1949, n. 17 (Rafael); GERE, 1949, p. 173 (Giulio Romano); POPHAM, 1962, n. 61, p. 30 (contraprova a partir de Rafael, retocado pelo próprio); SHEARMAN, 1964, p. 67, nota 129 (contraprova provavelmente retocado pro Rafael); FORLANI-TEMPESTI, 1968, p. 415, nota 170a (contraprova de um desenho perdido de Rafael); POPE-HENNESSY, 1970, p. 173, nota 88 (contraprova de um desenho perdido de Rafael); DUSSLER, 1971, p. 98 (contraprova de um desenho perdido de Rafael); OBERHUBER, 1982, p. 155 (contraprova de um desenho perdido de Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 547, p. 611 (contraprova de um desenho perdido de Rafael); GERE /TURNER, 1983, n. 160, p. 200 (contraprova reelabborada por Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 419, p. 238 (contraprova de um desenho perdido de Rafael); SCALABRONI, 1983, p. 59; MAREK, 1984, p. 280 (contraprova de um desenho perdido de Rafael); HARPRATH, 1985, p. 413; JAFFÉ, 1994, p. 184, nota 312; CAVICCHIOLI, 1999, p. 84;

Cupido e as três Graças [260]

A cena não é narrada por Apuleio no *Asno de Ouro*. A crítica é quase unânime em identificar as três figuras femininas com as Graças. Steimann [1902] e Shearman [1964, p. 69], exceções entre os críticos, não crêem que se trate das três Graças, mas de criadas de Cupido que servem à Psiquê em sua estadia em seu palácio. Os autores vinculam essa imagem àquela análoga de Perino del Vaga no Castel Sant'Angelo. Marek [1986, p. 213] menciona outra possibilidade de interpretação dessa cena: uma alusão à educação de Francesca Odearchi realizada por iniciativa de Chigi. A interpretação mais plausível parece ser a de S. Cavicchioli [1999, p. 85-86], para quem essa passagem seria derivada do texto de Niccolò da Correggio, dizendo respeito ao momento em que Cupido ordena às Graças que lhe preparem a acolhida e o banquete [*La Psiche*, oitava 62]. As Graças, de fato, comparecem no texto de Correggio como servidoras de Cupido.

Hartt [1958, I, p. 32] atribui esse afresco a Giulio Romano pelo "estilo massivo", "pesado" do artista quando jovem, pela solidez pétrea das figuras, por sua construção dura, forte e escultórea. Dollmayr [1895, p. 231] igualmente atribui a pintura desse penacho a Giulio. Cavalcaselle e Crowe [1882-1885, III, p. 134] atribuem a figura de uma das Graças, a que se mostra de costas, à mão de Rafael, e nela vêem uma qualidade pictórica diferenciada, harmonia e transparência do estilo. Para

Ferino-Pagden [1989, p. 94, nota 106], a mão de Giulio seria visível apenas na figura de Cupido, pintada com uma técnica "mais pastosa e palpável".
Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 69; CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, III, p. 134 (Rafael para a Graça que se mostra de costas); DOLLMAYR, 1895, p. 231; HARTT, 1944, p. 75 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 32 (Giulio Romano); SCALABRONI, 1983, p. 55, 61 (Giulio Romano); MAREK, 1986, p. 209-210, 213; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 85 (a Giulio Romano, a figura de Cupido)
Gravura:
Cupido aponta Psiquê para as Graças [261]
Marcantonio Raimondi (Sant'Andrea in Argine, 1482 – Bolonha, antes de 1534). Gravura a buril, 31,6 x 20,8cm. Fondo Nazionale 358 (34074). Marcantonio teria preparado uma suíte de gravuras reproduzindo os penachos da galeria de Psiquê.
Bibliografia: BARTSCH, XIV, 1813, p. 257, n. 344; DE ANGELIS /GORI-GANDELLINI, XIII, 1814, p. 222, I. 2; TAURISCUS, 1819, p. 229, n. 8 /3; PASSAVANT, VI, 1864, p. 25, n. 135; PASSAVANT, 1889, II, p. 323, n. 2; RULAND, 1876, p. 281, VIII, n. 8; DELABORDE, 1887, p. 144, n. 98; KRISTELLER, 1907, p. 206; DAVIDSON, 1954, p. 163; OBERHUBER, 1966, p. 9; BIANCHI, 1968, p. 673; Rome and Venice, 1974, p. 43, n. 25; FERRARA-GAETA BERTELÀ, 1975, n. 416; SHOEMAKER, 1981, p. 148, n. 45; SCHMIDT, in *Raphael zu Ehren*, 1983, p. 85, n. 133; *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 347, n. 26; MASON, in *Raphaël et la seconde main*, 1984, p. 148, n. 45; MASSARI, 1985, p. 151, VII.1; MASSARI, 1989, p. 32, n. 9; FERINO-PAGDEN /OBERHUBER, 1989, II, 15; MASSARI, 1993, p. 2-4, n.1.

Vênus, Juno e Ceres [262]
Entre o primeiro e o terceiro penacho, faltam episódios fundamentais da narrativa, sem os quais a história não é compreensível, principalmente a cena culminante da história, quando Psiquê toma uma lâmpada, descobre Amor adormecido e acaba por queimá-lo acidentalmente com uma gota de óleo. Aqui, é representado o momento em que Vênus, alertada por um pássaro sobre o ocorrido, vai ter com Juno e Ceres para reclamar do comportamento de seu filho, que retorna à casa materna após ter abandonado Psiquê [*O asno de Ouro*, V, 28-31].
Dollmayr [1895] atribui a Giulio Romano a execução dessa cena. Hartt [1958, I, p. 32] reforça essa atribuição, enxergando aí o estilo pesado e maciço, a solidez pétrea das figuras, sua construção dura, forte e escultórea. Contrariamente, Ferino-Pagden e Zancan [1989, p. 138] falam da restauração executada por Maratta e dizem que a mão do mestre, Rafael, seria apenas reconhecível aqui nesse afresco, o que já fora dito por Oberhuber em 1982.
Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 70; DOLLMAYR, 1895 (Giulio Romano); MORELLI, 1891-1892 (Giulio Romano); HARTT, 1944, p. 75 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 32 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1982 (Rafael); SCALABRONI, 1983, p. 56, 61 (Giulio Romano); MAREK, 1986, p. 210; FERINO-PAGDEN /ZANCAN, 1989, p. 138 (Rafael);
Desenho:
[1] *Vênus, Juno e Ceres* [263]
Sanguínea sobre desenho a estilete; 24,6 x 19,3cm. Viena, Albertina, n. 271.
Bibliografia e atribuições: RULAND, 1876, p. 282, n. 14 (Rafael); LÜBKE, 1879, II, p. 331 (Rafael); MORELLI, 1891-1892, tav. 574, n. 200 (cópia tardia a partir do afresco de Giulio Romano); WICKHOFF, 1892, CCIV, 328 (cópia da presumida gravura de Marcantonio Raimondi); KOOPMANN, 1895, p. XII (aluno de Rafael); STIX /FRÖLICH-BUM, n. 113, fig. 38; HARTT, 1944, p. 77, nota 34. 5 (cópia posterior, não contemporânea da escola de Rafael); SHEARMANN, 1964, p. 86 (Giulio Romano; modelo para uma gravura); MITSCH, 1983, n. 68, p. 188 (atelê de Rafael, Giulio Romano?, modelo para a gravura de Marco Dente da Ravenna); HARPRATH, 1985, p. 419 (ateliê de Rafael).
[2] *Vênus, Juno e Ceres* [264]
Desenho a sanguínea, iluminado parcialmente com branco (oxidado); 28,4 x 18,5cm. Lille, Musée Wicar , Musée des Beaux-Arts, inv. 2150.
Bibliografia: RULAND, 1876, p. 282, n. 15 (Rafael); DELACRE, 1931, p. 112, n. 3 (Rafael); VITRY, 1931, p. 112 (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 95, nota 154 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 35, nota 97 (Giulio Romano); MITSCH, 1983. n. 68, p. 188 (estudo preparatório der Penni ou de Giulio Romano); KNAB,

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

/MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 411, p. 236 (provavelmente Giulio Romano); MONBEIG-GOGUEL, 1983, n. 111, p. 300 (Rafael); OBERHUBER, 1986, p. 193, 195, n. 11.

Vênus em seu carro [265]

Apuleio, *O asno de ouro*, VI, 6: Vênus, furiosa, toma seu carro e sobe ao Olimpo para pedir a Júpiter que permita o auxílio de Mercúrio em sua busca à Psiquê. Apuleio descreve a beleza e a riqueza do carro da deusa e seu movimento de subida aos céus acompanhado pelas pombas, pardais e outros pássaros.

Dollmayr e Hartt [1958, I, p. 32] atribuiem a Giulio Romano.

Bibliografia a atribuições: BELLORI, 1695, p. 70; DOLLMAYR, 1895 (Giulio Romano); HARTT, 1944, p. 75 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 32 (Giulio Romano); SCALABRONI, 1983, p. 56, 61 (Giulio Romano); MAREK, 1986, p. 210.

Vênus pede ajuda a Júpiter [266]

Apuleio, *O asno de ouro*, VI, 7: Vênus vai ter com Júpiter e pede que lhe permita utilizar os serviços do mensageiro Mercúrio, "o deus da voz sonora", emsua busca. Júpiter "anuiu, movendo o negro supercílio".

Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 70-71; SCALABRONI, 1983, p. 56, 61 (Penni); MAREK, 1986, p. 210;

Mercúrio [267]

Apuleio, *O asno de Ouro*, VI, 8: Mercúrio, obedecendo às ordens de Júpiter, percorre a terra em todos os sentidos, "visitou todas as nações, e assim se desincumbiu da proclamação de que estava encarregado." Rafael representa apenas a figura de Mercúrio, que parece estar em movimento de descida, ligeiro e esguio. Para Marek [1986, p. 214], o papel de Mercúrio aqui deve ser mais emblemático e simbólico. E Mercúrio é dotado de qulidades que Agostino desejava mostrar que possuía, a imagem que desejava apresentar de si mesmo: protetor do comércio e dos mcomerciantes, e, além disso, protetor da erudição e da ciência [Marek, 1986, p. 215]. Também a relação de Agostino com a astrologia reSulta nesse privilégio da figura de Mercúrio, que lhe dava um acento, em carta natal, de ser amado por homens literatos e lhes ajudar. Saxl observara que Mercúrio era, na carta de Chigi, o planeta que determina a direção da vida. Mercúrio simbolizaria o sucesso de Chigi e sua posição no âmbito da corte papal, tanto que o deus, na ultima parte do ciclo é o único que tem papel ativo. Para Marek, contudo, Chigi não poderia fazer-se identificar pelo espectador nem com Mercúrio nem com Amor. Shearman quis ver Chigi como Amor [1964, p. 75]. Hartt [1944, p. 75] considera uma invenção do último Rafael das mais impressionantes, no mesmo nível do *São Miguel* e do Cristo da *Transfiguração*, mas a execução seria, para o autor, bastante fraca.

Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 71; HARTT, 1944, p. 76 (Penni); SCALABRONI, 1983, p. 61 (Penni); MAREK, 1986, p. 210, 214;

Desenho:

Desenho a pena; 18,9 x 17,2cm. Colônia, Wallraf-Richartz-Museum, Graphische Sammlung, inv. Z 1984.

Bibliografia e atribuições: LERMOLIEFF, 1890, p. 180 (Rafael); VON SEIDLITZ, 1890, p. 115 (cópia a partir do afresco); KOOPMANN, 1895, IX; FISCHEL, 1898, n. 275 (cópia apartir do afresco); LINDNER, 1907, tav. 15; VENTURI, 1921, p. 23, fig. 4 (Rafael); VENTURI, 1926, p. 304 (Rafael); HOFFMANN, 1946, n. 120 (Rafael); SPAHN, 1953, n. 50 (aluno de Rafael); OBERHUBER, 1962, p. 124, nota 27 (*concetto* rápido por Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 90, nota 138 (Rafael); ROBELS, 1965, n. 47; ROBELS, 1967, p. 89 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 97 (Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 58, nota 155 (Rafael); OBERHUBER, 1982 Transfiguration, p. 78, nota 27 (Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 543 (Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 416 (Rafael); HARPRATH, 1985, p. 414 (Rafael).

Psiquê levada pelos Zéfiros com o vaso de Prosérpina [268]

Apuleio, em *O asno de ouro* (VI, 21) diz apenas que Psiquê apressa-se em levar o vaso de Prosérpina a Vênus, no final da quarta prova e depois que a jovem é salva da morte por Cupido. Rafael, portanto, não retira de Apuleio essa passagem. Segundo Marek [1986] esta e a próxima cena celebram a imagem da vitória de Psiquê e a da derrota de Vênus.

Dollmayr [1985] e Hartt [1958, p. 32] atribuem a Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 71; DOLLMAYR, 1895 (Giulio Romano); HARTT, 1944, p. 76 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 32 (Giulio Romano); SCALABRONI, 1984, p. 56, 61 (Penni ou Raffaellino del Colle); MAREK, 1986, p. 210;

Psiquê apresentando o vaso a Vênus [269]

Como a cena anterior, esta também não participa do conto escrito por Apuleio, ao menos não neste ponto da trama. Cena semelhante aprece em VI, 16, quando Psiquê retorna da prova em que recolhe a água do Estige com a ajuda da águia de Júpiter e apresenta à Vênus a urna cheia. O gesto de Vênus foi relacionado por Shearman ao texto de Correggio [1964]. Marek menciona que Rafael evita representar a deusa vingativa. Dollmayr e Hartt [1958, I, p. 32] atribuem a Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 71; CAVALCASELLE /CROWE (Giulio Romano); HARTT, 1944, p. 75 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 32 (Giulio Romano); SHEARMAN, 1964, p. 72; SCALABRONI, 1983, p. 61 (Giulio Romano); MAREK, 1986, p. 210, 213.

Desenho:

[1] *Vênus e Psiquê* [270]

Desenho à pena marrom sobre sanguínea, 10,5 x 8,0cm. Oxford, Ashmoelan Museum, Parker II, n. 655: esboço à pena de Rafael para essa cena.

Parker questiona a autenticidade do esboço.

Bibliografia e atribuições: PASSAVANT, 1860, II, n. 555 (não de Rafael); ROBINSON, 1870, p. 120, n. 10 (Rafael); RULAND, 1876, p. 282, n. 83 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1885, II, p. 419 (Rafael); DOLLMAYR, 1895, p. 310 (Rafael); FISCHEL, 1898, n. 270; FISCHEL, 1948, I, p. 138 (Rafael); PARKER, 1956, II, n. 655, fig. 23 (esboço a partir do afresco); GERE, 1957, p. 162 (Rafael?); HIRST, 1961, p. 167 (Rafael); FISCHEL, 1962, p. 138; DUSSLER, 1971, p. 97 (Rafael); OBERHUBER, 1962, p. 124, nota 27 (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 81 (Rafael); POPE-HENNESSY, 1970, p. 173 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 97 (Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 58 (Rafael); SCHWARZENBERG, 1977, p. 124 (Rafael); HARPRATH, 1978, n. 5, 19 (Rafael); MACANDREW, 1980, p. 218, n. 655 (Rafael); OBERHUBER, 1982, *Transfiguration*, 78, 27 (Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 142, 610 (Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 413, 237 (Rafael); GERE /TURNER, 1983, n. 159, p. 199 (Rafael); CUZIN, 1983, p. 208 (Rafael).

[2] *Vênus e Psiquê* [271]

Desenho a sanguínea; 264 x 197cm. Paris, Louvre, n. 3875.

Trata-se de um dos desenhos mais conhecidos e comentados do inteiro corpus das obras gráficas rafaelescas. Fischel [1935, p. 431], vê na figura de Vênus a mão de Giulio, mas na de Psiquê, uma intervenção pessoal de Rafael. No entanto, as partes superiores da figura de Psiquê teriam sido terminadas, com tais orientações, a partir de um modelo vivo, pelo mesmo Giulio. Seguindo aproximadamente as mesmas idéias de Fischel, Hartt [1958, I, p. 32] atribui o desenho a Giulio Romano, que teria sido corrigido por Rafael, enxergando um contraste entre as partes leves e arejadas do joelho, ombros e drapeado de Psiquê, sua postura altiva, e o aspecto estático de Vênus.

Bibliografia e atribuições: MARIETTE, 1857, p. 316 (Rafael); PASSAVANT, 1839, II, p. 346, n. 483 (Rafael); GRUYER, 1864, II, p. 239 (Rafael); WIEGEL, 1865, p. 582, n. 6899 (Rafael); REISET, 1866, n. 327 (Rafael); RULAND, 1876, p. 282, n. 32 (Rafael); LÜBKE, 1879, II, p. 331 (Rafael); CHENNEVIÈRES, 1882, tav. 14 (Rafael); LERMOLIEFF, 1882, p. 158, n. 4 (Rafael); SPRINGER, 1883, II, p. 372 (Rafael); BIGOT, 1884, tav. 92 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1885, II, p. 419 (Rafael); MINGHETTI, 1885, p. 204 (Rafael); MÜNTZ, 1886, 520 (Rafael); LERMOLIEFF, 1890, 181, n. 1 (Giulio Romano); MORELLI, 1891-1892, 293, n. 257 (Giulio Romano); DOLLMAYR, 1895, p. 256 (Rafael); KOOPMANN, 1895, XII

(aluno de Rafael); KNACKFUSS, 1898, 111 (Rafael); FISCHEL, 1898, n. 271 (Giulio Romano); GILLET, 1906, 111 (Rafael); VENTURI, 1920, p. 196 (Rafael); FISCHEL, 1924, tav. 29 (Rafael); FOCILLON, 1926, p. 114 (Rafael); VENTURI, 1926, p. 304, I (Rafael); VITRY, 1931, p. 112 (Rafael); STERLING, 1935, n. 675, 266 (Rafael); HOOGEWERFF, 1945, p. 12 (Rafael); FISCHEL, 1948, p. 184 (Giulio Romano, corrigido por Rafael); ROUCHÉS, 1953, n. 22 (Rafael); PARKER, 1956, n. 655 (Rafael); GERE, 1957, p. 162 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, n. 23, II, fig. 39 (Giulio Romano corrigido posteriormente por Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 326 (Rafael); HOOGEWERFF, 1963, 9 (Rafael); CIARDI-DUPRÉ, 1963, II, 5 (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 80 (Rafael); COULANGES-ROSENBERG, 1965, n. 42 (Rafael); HAYUM, 1966, p. 216 (Rafael); LASKIN, 1966, p. 256; OBERHUBER, 1967, n. 124 (Rafael); VIATTE, 1967, n. 124 (Rafael); FORLANI-TEMPESTI, 1968, p. 414 (Rafael); MARABOTTINI, 1968, p. 242, 247 (Rafael); BACOU /VIATTE, 1968, n. 29 (Rafael); POPE-HENNESSY, 1970, p. 173 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 98 (Rafael); OBERHUBER, 1972, 68, p. 183 (Rafael); BECK, 1976, p. 74 (Rafael); SCHWARZENBERG, 1977, p. 124 (Rafael); HARPRATH, 1978, n. 5 (Rafael); VIATTE, 1979, n. 49 (Rafael); BACOU, 1981, n. 7 (Rafael); DE VECCHI, 1982, n. 130 (Rafael); FORLANI-TEMPESTI, 1983, n. LIX (Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 414, 237 (Rafael); MONBEIG-GOGUEL, 1983, n. 110 (Rafael); SHEARMAN, 1983, p. 54 (Rafael); CUZIN, 1983, p. 208 (Rafael); HARPRATH, 1985, p. 417-418 (Rafael); OBERHUBER, 1986, p. 192, 196-197, 199, 203, 206, n. 3.

[3] Desenho para cabeça e mão de Psiquê. Haarlem.

Bibliografia e atribuições: JAFFÉ, 1962, p. 233 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 98 (derivação de Rafael);

Cupido diante de Júpiter [272]

Apuleio, *O asno de Ouro*, VI, 22: Cupido, depois de salvar Psiquê da morte, voa até o Olimpo para suplicar a Júpiter que o deixe desposar a jovem.

Dollmayr [1895] e Hartt [1958, p. 32] atribuem a pintura a Giulio Romano.

Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 71; DOLLMAYR, 1895 (Giulio Romano); HARTT, 1944, p. 75 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 32 (Giulio Romano); SCALABRONI, 1983, p. 56, 61 (Giulio Romano); MAREK, 1986, p. 210.

Desenho:

[1] *Júpiter e Cupido* [273]

36,4 x 25,2cm. Paris, Museu do Louvre, n. 1120 *recto*. Mau estado de conservação não permite julgamentos definitivos.

Bibliografia e atribuições: PASSAVANT, 1860, p. 480, n. 372 (Rafael); RULAND, 1876, p. 283, n. 39 (Rafael); TAUZIA, 1879, n. 1613 (Rafael); MINGHETTI, 1885, p. 204 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1885, p. 417 (Giulio Romano e Rafael); KOOPMANN, 1895, XII (aluno de Rafael); DOLLMAYR, 1895, p. 310 (cópia a partir do afresco); MÜNTZ, 1886, 514 (Rafael); FISCHEL, 1898, n. 272 (cópia a partir do afresco); VENTURI, 1920, p. 196 (Rafael); VENTURI, 1926, p. 304, nota 1 (Rafael); OBERHUBER, 1962, p. 52, nota 108 (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 68, 89, nota 131 (Rafael); FORLANI-TEMPESTI, 1968, p. 429, nota 168 e 170; COCKE, 1969, tav. 131, p. 42 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 98 (Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 68, nota 190 (cópia excelente a partir de original de Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 412 (Rafael e Giulio Romano); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 551 (cópia de algum desenho perdido de Rafael); BACOU, 1983, n. 21 (Rafael); JONES /PENNY, 1983, p. 186 (aluno, a partir de Rafael); HARPRATH, 1985, p. 416-417 (esboço original de Rafael ou cópia a partir de desenho perido de Rafael).

Gravura: *Cupido e Júpiter* [274]. Marcantonio Raimondi. Gravura a buril; 32,0 x 21,5cm; Fondo Corsini 4958, caixa 11.

Mercúrio conduzindo Psiquê ao Olimpo [275]

Apuleio, *O asno de Ouro*, VI, 23: Depois de reunir os deuses em concílio que aprovou a união de Cupido com uma mortal, Júpiter ordena que Mercúrio vá buscar Psiquê para a celebração das núpcias. Para Marek, Mercúrio tem um papel diferenciado aqui no ciclo, quase como protagonista.

Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 71-72; HARTT, 1944, p. 76 (Penni); SCALABRONI, 1983, p. 56, 61 (Penni); MAREK, 1986, p. 210, 214.

Desenho:
Mercúrio conduzindo Psiquê ao Olimpo [276]
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 30,8 x 23,0cm. Chatsworth, Devonshire Colection, n. 54. Bibliografia: POLLEN, 1827, n. VI (Rafael); RULAND, 1876, p. 283, n. 44 (Rafael); SPRINGER, 1883, vol. II, p. 372, nota 20 (Raffael); CAVALSELLE /CROWE, 1885, II, p. 423 (Giulio Romano); FISCHEL, 1898, n. 273, p. 113 (cópia); SHEARMAN, 1964, p. 86 (Giulio Romano, esboço para gravura); MARABOTTINI, 1968, p. 284, nota 76 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 31, nota 85 (Giulio Romano); GERE /TURNER, 1983, n. 163, p. 204 (ateliê); JOANNIDES, 1983, n. 415, p. 237 (Giulio Romano); HARPRATH, 1985; OBERHUBER, 1986, p. 198, 200-201, n. 22.

Cenas do teto:
O concílio dos deuses [277-279]

As duas cenas centrais da abóbada têm como referência mais precisa o texto *La Psiche*, de Niccolò da Correggio [Cavicchioli, 1999, p. 82], que parafraseia Apuleio [*O asno de ouro*, VI, 23-24]. Essas cenas são concebidas como falsas tapeçarias.

Marek enxerga o gesto de Vênus como ambíguo: ela retoma o gesto de súplica de Cupido ao falar com Júpiter. Para Marek [1986, p. 213], Rafael não queria colocar Vênus como adversária de Psiquê. A autora lembra que Apuleio apresenta a deusa como protetora da ordem nas relações entre os homens, sobretudo protetora dos matrimônios legítimos, frisando que os noivos devem ser do mesmo nível social [Apuleio, *O asno de Ouro*, VI, 9]; e Francesca vive vários anos em concubinato com Agostino. Marek [1986, p. 214] fala do papel fundamental de Mercúrio aqui: é ele quem oferece a taça de ambrosia à Psique, e não Júpiter, como no texto de Apuleio. É esse ato que fará a deificação de Psiquê. Hartt [1958, I, p. 33] atribui as cenas do texto a Penni, pelas "figuras gordas e expressões sentimentais", e a Raffaellino, pelo claro-escuro "úmido". Jano ao apontar para Mercúrio seria uma escolha certa de Rafael, uma vez que Jano é o inventor do sistema monetário, e isso diz respeito à figura de Chigi [Marek].
Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 72-74; GRUYER, 1864, p. 442; HARTT, 1944, p. 76 (criação de Rafael, execução de Penni e Rafaellino del Colle); HARTT, 1958, I, p. 33 (Penni e Raffaellino del Colle); SCALABRONI, 1983, p. 56, 61 (Penni e outros); MAREK, 1986, p. 214; NOIREAU, 1991, p. 104-109.
Desenhos:
[1] *Mercúrio oferecendo a taça de ambrosia a Psiquê* [280]
26, 9 x 22,7cm. Munique, Staatliche Grapische Sammlung, inv. 1984:19.
Bibliografia e atribuições: POLLEN, 1872, n. VII (Rafael); RULAND, 1876, p. 283, n. 50 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1885, II, p. 421 (Giulio Romano a partir de Rafael); FISCHEL, 1898, n. 262, p. 109 (cópia); HARTT, 1944, p. 77 (cópia a partir de Rafael); FISCHEL, 1948, p. 185 (aluno de Rafael); SHEARMANN, 1964, p. 96, nota 155 (Penni); MARABOTTINI, 1968, p. 248, 284, nota 76 (Penni); BYAM SHAW, 1969, n. 55 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 97 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 31, nota 85, p. 35, nota 98 (Giulio Romano); JOANNIDES, 1983, n. 399 (Giulio Romano ou Penni, não Rafael); GERE /TURNER, 1983, n. 164; KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, p. 138 (Giulio Romano); BYAM SHAW, 1983, I, n. 117, p. 125-127; ANNESLEY, 1984, n. 41, p. 86 (Rafael); HARPRATH, 1985, p. 407-411, 414-415; OBERHUBER, 1986, p. 198, 201-202, n. 23.
[2] *O concílio dos deuses* [284]
Desenho a sanguínea sobre desenho à ponta de metal (estilete); 22,0 x 24,3cm. Paris, Fondation Custodia (Collection Fritz Lugt), inv. 1031 G.
Bibliografia: JAFFÉ, 1962, p. 233 (Rafael); OBERRHUBER, 1962, p. 52, nota 108 (Rafael?); SHEARMAN, 1964, p. 94 , nota 150 (Giulio Romano); POPE-HENNESSY, 1970, p. 20, nota 47, p. 263, p. 284, nota 86 (Rafael); DUSSLER, 1971,p. 96 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 35, nota 99 (Giulio Romano); ANTAL, 1980, p. 171, nota 20, p. 217 (Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 400, p. 234 (Giulio Romano ou talvez Penni); BYAM SHAW, 1983, n. 117, p. 125 (Rafael, ou ateliê?); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 567, p. 613 (Giulio Romano?); MONBEIG-GOGUEL, 1983, n. 112, p. 301 (Rafael); HARPRATH, 1985; OBERHUBER, 1986, p. 198, 201-202.

O banquete dos deuses [285]
Hartt [1958, I, p. 33] atribui as cenas do texto a Penni, pelas "figuras gordas e expressões sentimentais", e a Raffaellino, pelo claro-escuro "úmido". Dacos [1977, p. 202] observa que a figura de Apolo do *Banquete nupcial* da Farnesina é derivada de uma estátua de *Apolo citaredo*, cópia romana de original do séc. IV, de propriedade do cardeal Domenico Grimani.
Bibliografia e atribuições: BELLORI, 1695, p. 75-81; GRUYER, 1864, p. 442; HARTT, 1944, p. 76 (criação de Rafael, execução de Penni na maior parte e Raffaellino del Colle); HARTT, 1958, I, p. 33 (Penni e Raffaellino del Colle); SCALABRONI, 1983, p. 56, 61 (Penni e outros); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 94, nota 106 (Giulio Romano para as figuras femininas no canto esquerdo); NOIREAU, 1991, p. 109-118.
Desenhos:
Hartt [1958, I, p. 33] diz ser provável que a composição do teto tenha sido feita por Giulio, pois alguns desenhos, de mão de Giulio, em carvão vermelho existem, e representam figuras que ali aparecem. Os contornos são ousados e firmes, o modelado muito plástico, pesado.
[1] *As três Graças* [286-287]
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete. 20,3 x 26cm. Windsor, Royal Library, inv. 12745.
Bibliografia: PASSAVANT, 1839, II, p. 347, 545, n. 298 (Rafael); WOODWARD, 1863, p. 165 (Rafael); RULAND, 1876, p. 284, n. 74 (Rafael); LÜBKE, 1879, II, p. 330 (Rafael); SPRINGER, 1883, II, p. 372, nota 20 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1885, II, p. 422; KOOPMANN, 1885, p. XII (aluno de Rafael); LERMOLIEFF, 1890, p. 182, nota 2 (Giulio Romano); MORELLI, 1891-1892, tav. 547, n. 169 (Rafael); GILLET, 1906, p. 111 (Rafael); VENTURI, 1920, p. 196 (Rafael); FISCHEL, 1924, tav. 31 (Rafael); VENTURI, 1926, p. 304, nota 1 (Rafael); VENTURI, 1927, n. 49 (Rafael); POPHAM, 1930, n. 744, p. 237; FISCHEL, 1948, p. 185, 366 (desneho de aluno, retocado por Rafael); POPHAM /WILDE, 1949, n. 804, p. 313 (Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 326 (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 90, nota 137 (Rafael); MARABOTTINI, 1968, p. 283, nota 76 (Rafael?); OPPÉ, 1970, tav. 200, p. XVII (Rafael); BLUNT, 1971, p. 111 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 97 (Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 68, nota 191 (Rafael); BLUNT, 1972, n. 57, p. 36 (Rafael); SCHWARZENBERG, 1977, p. 111, nota 15 (Rafael); DE VECCHI, 1981, p. 75 (Rafael); DE VECCHI, 1982, n. 130, p. 116 (Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 533, p. 612 (Rafael); GERE /TURNER, 1983, n. 162, p. 202-204 (Rafael); JOANNIDES, 1983, p. 118, n. 408, p. 236 (Rafael); HARPRATH, 1985, p. 419-420 (Rafael); MONBEIG-GOGUEL, 1999, p. 496;
[2] *Hebe e Prosérpina* [288-289]
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 25,7 x 16,4cm. Haarlem, Tylers Museum, inv. A62.
Hartt cria ser Ônfale. No desenho, a figura principal senta-se sobre uma almofada, enquanto no afresco a almofada é substituída por nuvens.
Bibliografia: RULAND, 1876, p. 284, n. 64 (Rafael); DOLLMAYR, 1895, p. 310 (Penni); TRIVAS, 1939, p. 210 (Rafael); HARTT, 1944, p. 77 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 32, 288, n. 25 e II, fig. 43 (Giulio Romano); JAFFÉ, 1962, p. 233 (Giulio Romano); REGTEREN-ALTENA, 1962, n. 70, p. 54 (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 94, nota 148 (Giulio Romano); REGTEREN-ALTENA, 1966, p. 52 (Rafael); MARABOTTINI, 1968, p. 283, nota 76 (Penni?); OPPÉ, 1970, tav. 202, p. XVII (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 97 (Pregravado pro Rafael, executado por Giulio Romano); REGTEREN-ALTENA, 1972, p. 12, n. 12 (Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 35, nota 100, p. 68 (seguramente de Rafael); QUEDNAU, 1974, p. 71 (Giulio Romano?); SIBLIK, 1975, fig. 57 (Rafael); BORSSUM-BUISMAN, 1978, n. 13, p. 7 (Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 552, p. 611 (Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 402, p. 235 (Giulio Romano); MEIJER /VAN TUYLL, 1983, n. 62, p. 146 (Rafael); SHEARMAN, 1983, p. 54 (ateliê de Rafael; Giulio Romano?); ULLMANN, 1983, p. 232 (Rafael); HARPRATH, 1985, p. 414 (Rafael).
[3] *Ganimedes* [290-291]
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 28,3 x 21,8cm. Paris, Museu do Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 4019. Bibliografia: PASSAVANT, 1839, II, p. 347, 602, n. 483 (Rafael); RULAND, 1876, p. 284, n. 70 (Rafael); HARTT, 1958, I, n. 24, II, fig. 42 (Penni /Giulio Romano); SHEARMAN, 1964, p. 94, nota 146 (Giulio Romano); MARABOTTINI, 1968, p. 283, nota 76 (Penni?); OPPÉ, 1970, tav. 201, p. XVII (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 97 (Rafael para o desneho a estilete, Giulio Romano para a sanguínea); OBERHUBER, 1972, p. 35, nota 102, p. 68, nota 188 (Giulio Romano); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 563, p. 613 (Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 404, p. 235 (sem dúvida, de Giulio Romano); BACOU,

1983, n. 34, p. 36 (provavelmente de Giulio Romano); HARPRATH, 1985, p. 418 (Rafael); OBERHUBER, 1986, n. 14, p. 195.

[4] *As Horas* [292]

Desenho a sanguínea sobre desenho à ponta de metal, papel preparado rosado, 19,5 x 35,0cm. Chantilly, Musée Conde, inv. F. R. 48.

Bibliografia: RAISET, 1850, n. 48 (Rafael); PASSAVANT, 1860, II, n. 357, p. 477 (Rafael); RULAND, 1876, p. 284, n. 72 (Rafael); CHENNEVIÉRES, 1879, p. 524 (Rafael); SPRINGER, 1883, II, p. 372, nota 20 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1885, II, p. 421, n. 110 (Rafael); MORELLI, 1891-1892, 489 (Giulio Romano); KOOPMANN, 1895, XII (aluno); DOLLMAYR, 1895, p. 314 (Penni); FISCHEL, 1898, n. 265, p. 110 (Penni); VENTURI, 1920, p. 196 (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 95, nota 153 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 97 (desenho de execução superior à do afresco); OBERHUBER, 1972, p. 68, nota 189 (Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 555, p. 612 (Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 407, p. 236 (talvez de Penni ou Giulio Romano); LEFÈBRE, 1983, n. 8, p. 15-17 (Rafael ou Penni); SHEARMAN, 1983, p. 57 (Rafael ou ateliê); HARPRATH, 1985; OBERHUBER, 19861, n. 6, p. 193, 195, 201.

[5] *Baco* [293-294]

Desenho a sanguínea sobre desenho à ponta de metal, 28,3 x 195,5cm. Milão, Biblioteca Ambrosiana, Cód. F. 272. inf. 6.

Bibliografia: RULAND, 1876, p. 284, n. 71 (Rafael); LÜBKE, 1879, II, p. 331 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1885, II, p. 422, nota; LERMOLIEFF, 1890, p. 182, nota 3 (Giulio Romano); KOOPMANN, 1895, p. XVI (não de Rafael); DOLLMAYR, p. 314 (Penni); FISCHEL, 1898, n. 264, p. 109 (Penii); SHEARMANN, 1964, p. 94 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 68, nota 186 (Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 560, p. 613 (Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 405, p. 235 (Giulio Romano); HARPRATH, 1985; OBERHUBER, 1986, n. 12, p. 190, 194, 197, 199.

[6] *Apolo* [295-296]

Desenho a sanguínea sobre papel cinza; 33,4 x 18,7cm. Vena, Albertina, Graphische Sammlung, inv. n. 218.

Bibliografia: BARTSCH, 1794, p. 11, n. 45 (Rafael); PASSAVANT, 1839, II, p. 347 e 514, n. 220 (Rafael); WAAGEN, 1867, II, p. 146, n. 220 (Rafael); RULAND, 1867, p. 49 (Rafael); RULAND, 1876, p. 284, n. 60 (Rafael); THODE, 1881, n. 77, p. 40 (aluno); SPRINGER, 1883, II, p. 373, nota 20 (aluno); MINGHETTI, 1885, p. 275 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, 1885, II, p. 337 (Rafael); WICKHOFF, 1892, 261 (Penni); MORELLI, 1891-1892, tav. 573, n. 168 (Giulio Romano); DOLLMAYR, 1895, p. 314 (Penni); KOOPMANN, 1895, p. XII (aluno); FISCHEL, 1898, n. 263, p. 109 (Penni); STIX /FRÖLICH-BUM, 1932, n. 113, p. 17 (Penni); SHEARMAN, 1964, p. 96, nota 156 (Penni); DUSSLER, 1971, p. 97 (inspirado em Rafael, mas não d esua mão); DACOS, 1977, n. XII/4, p. 202 (Penni); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 565, p. 613 (Rafael); MITSCH, 1983, n. 43, p. 130 (Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 401, p. 234 (Rafael ou Penni); SCALABRONI, 1983, p. 60, fig. 16 (ateliê); HARPRATH, 1985; OBERHUBER, 1986, n. 13, p. 190,194, 202.

[7] *Amor e Psiquê* [298]

Desenho à pena marrom, traços de lápis preto; 17,5 x 27,0cm. Viena, Albertina, Graphische Sammlung, inv. n. 90.

Bibliografia: BARTSCH, 1794, n. 3, p. 3 (Timoteo Viti); WICKHOFF, 1892, p. CXC, n. 122 (Timoteo Viti a partir do afrseco de Rafael); RULAND, 1876, p. 284, n. 68 (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 91, nota 142 (estudo preparatório de Rafael ou cpoia deste); FORLANI-TEMPESTI, 1968, p. 429, nota 168 (imitação da metade do século XVI); DUSSLER, 1971, p. 97 (provavelmente imitação de original de Rafael); SHEARMAN, 1972, p, 95, nota 8 (Rafael); MITSCH, 1983, n. 69, p. 190 (cópia partir de um desenho perdido de Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 564, p. 613 (cópia d eum desenho de Rafael); JOANNIDES, 1983, n. 406, p. 235 (indeciso sobre a utenticidade); HARPRATH, 1985, p. 69-76 (cópia do desenho de Rafael em Turim); OBERHUBER, 1986, n. 1, p. 190.

[8] *Amor e Psiquê* [299]

Desenho à pena e tinta marrom; 17,9 x 22,0cm. Turim, Biblioteca Reale, inv. n. 15742 recto.

Bibliografia: RULAND, 1876, p. 284, n. 67 (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 91, n. 67 (imitação do desenho de Viena ou do *modello* dele); HARPRATH, 1985, p. 69-76 (Rafael, modello para a cópia de Viena); OBERHUBER, 1986, n. 2, p. 190.

Ornamentos de flores e frutos [300-302]

Um dos pontos passivos a propósito da decoração da *loggia* é aquele diz respeito ao trabalho de Giovanni da Udine na realização dos festões de flores e frutos e dos animais. Essa participação já vem comentada por Vasari na *Vida* de Giovanni, quando o autor descreve, maravilhado, a multiplicidade e a veracidade com que o pintor representou os elementos naturais que compõem a decoração: "*veramente stupendissimi*", e arrematai: "*...ardisco d'affermare, che Giovanni in questo genere di pitture ha passato tutti coloro che in simili cose hanno meglio imitata la natura...*" [ed. Milanesi, 1906, VI, p. 558].

As guirlandas, indubitavelmente obra de Giovanni da Udine, têm a função de organizar a abóbada sem fragmentá-la, amarrando as cenas, criando unidade. Em seu conjunto formam um pergolado por trás do qual a história é contada. Ali estão representadas cerca de cento e setenta espécies botânicas, mostradas com grande veracidade e nos mais variados estágios de maturação. Além disso, Giovanni representa aproximadamente vinte espécies vindas do Novo Mundo, no que é considerado o primeiro "retrato europeu" desses produtos [Cavicchioli, 2002, p. 71]. Além disso, Giovanni é o responsável pela representação dos animais que ali se vêem: uma grande diversidade de pássaros, um leão, um cavalo marinho.

Entre as espécies, o próprio Vasari menciona, como um "*capriccio espresso con tanta grazia, che più non si può alcuno imaginare*", o conjunto 'priápico' formado por uma abobrinha e um figo no festão à direita do penacho que representa Mercúrio – metáfora visual do coito [302]. Morel, sobre o assunto, escreve que as guirlandas de Giovanni são exemplo daquele amálgama formado pelo "*capriccioso*" e o "*concettoso*" que são um dos traços do maneirismo a se constituir à época de Leão X [Morel, 1991, p. 193]. Morel ainda nos fala do simbolismo dessa imagem, relacionado à fertilidade trazida por Príapo e a seu papel como protetor dos jardins e hortos.

Bibliografia: VASARI, [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, p. 558; HARTT, 1958, I, p. 33; DACOS, 1968, p. 3-29; DACOS, 1977, p. 31-45; SCALABRONI, 1983, p. 61; MOREL, 1985; DACOS /FURLAN, 1987, p. 12, 26-31; MOREL, 1991, p. 191-201; CANEVA, 1992; CAVICCHIOLI, 2002, p. 71.

Amorini [303-312]

A iconografia das velas, com *amorinii* levando os atributos dos deuses, é proveniente do poema de Niccolò da Correggio intitulado *La Psiche*. A relação dos *amorini* do ciclo da Farnesina com o poema de Correggio é colocada pela primeira vez por De Maria, em 1899 [p. 236] e é acolhida pelos estudiosos posteriores [cf. Cavicchioli,1999, p. 82]. Bellori [1695, 65-68], elogia a cultura clássica de Rafael ao falar dos *amorini* com os atributos diversos, remetendo essas representações a um poema do grego Filippo ["*Vedi come spogliando il ciel gli amori / s'ornano d'armi e portano le spoglie / degli immortali dei, di febo l'arco / l'elmo di Marte e il fulmine di Giove*"]. Nota Scalabrini [1983, p. 60] que, de qualquer modo, o ciclo das velas remete-se a um tema de tradição antiga: "*Omnia vincit Amor*", já cantado por Virgílio.

São em número de quatorze as velas que se intercalam aos penachos. Nelas representam-se: (1) *amorino* em vôo com um dardo de Cupido; (2) *amorino* levando nos ombros os raios de Júpiter, tendo ao lado a águia do deus; (3) *amorino* com o tridente de Netuno; (4) *amorino* empunhando o bidente de Hades e outro *amorino* pousado sobre as três cabeças de Cérbero; (5) *amorino* segura o escudo e a espada de Marte, rodeado pelos falcões consagrados ao deus; (6) *amorino* com arco e de Apolo; (7) amorino com o caduceu e o elmo alado de Mercúrio; (8) *amorino* com o tirso de Baco, enquanto olha para uma pantera consagrada ao deus; (9) *amorino* com a flauta de Pan; (10 e 11) *amorini* trazem escudos e elmos aludindo talvez, de forma genérica, aos numerosos heróis vencidos por Amor; Venturi crê que possa tratar-se de dois semi-deuses: Teseu e Perseu; (12) *amorini* levam a clava de Hércules, com Echidna, a mãe da Hidra de Lerna, vista à direita; (13) *amorino* com as tenazes e o martelo de Vulcano; (14) *amorino* domina um leão e um cavalo marinho, em alusão ao domínio do Amor sobre todos os seres [cf. Scalabroni, 1983, p. 60-61].

As representações dos *amorini* com os emblemas dos deuses são atribuídas variadamente a Giulio Romano ou a Penni. Marek [1986] fala que Giulio Romano serviu-se de Niccolò da Correggio para os *putti* que brincam com atributos dos deuses e para outros detalhes da iconografia [Shearmann, 1964; Marek, 1986], o que significa a atribuição dessas figuras a Giulio. Já Scalabroni [id., ibid.], faz notar a dificuldade de atribuição devido às restaurações diversas e ao fato que Penni, nesse periodo, aproximava bastante seu estilo do de Giulio.

Bibliografia: BELLORI, 1695, p. 65-68; DE MARIA, 1899, p. 236; SHEARMAN, 1964; DE VECCHI, 1966, p. 117; SCALABRONI, 1983, p. 60-61; MAREK, 1986; CAVICCHIOLI, 1999, p. 82; CVAICCHIOLI, 2002, p. 80-81.

Desenhos: Segundo F. Hartt [1958], Giulio teria realizado dois esboços para os *putti*, não ilustrados.

Desenhos correlatos ao ciclo:

[1] *Estudo de nu feminino com espelho (criada de Psiquê)* [316]

Desenho a sanguínea no verso de Júpiter e Cupido; 36,2 x 25,2cm. Paris, Museu do Louvre, inv. MJ 1120 *verso*. De autoria discutível, mas certamente vinculado ao projeto do ciclo de Amor e Psiquê. Bibliografia: TAUZIA, 1879, n. 1614, p. 42 (Rafael); BIGOT, 1884 (Rafael, para o Concilio dos deuses); CAVALCASELLE /CROWE, 1885, II, p. 417, nota (mais de Gioulio Romano que de Rafael); FISCHEL, 1898, n. 578, p. 213 (Giulio Romano); VENTURI, 1920, p. 196 (Rafael); VENTURI, 1926, p. 304, nota (Rafael); SHEARMAN, 1964, p. 68-70, 88, nota 130 (Rafael, para uma cena não executada de uma "Toalete de Psiquê"); FORLANI-TEMPESTI, 1968, p. 429, nota 168, nota 170b (talvez autêntico de Rafael); COCKE, 1969, tav. 132, p. 23, 42 (Rafael, para uma "toalete de Psiquê" não executada); DUSSLER, 1971, p. 98 (seguramente de Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 68, nota 190 (excelente cópia de um desenho perdido de Rafael); QUEDNAU, 1974, p. 71 (entre os originais mais excelentes de Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 549, p. 611 (cópia); JOANNIDES, 1983, n. 412 verso, p. 237 (entre Rafel e Giulio Romano, ou cópia); BACOU, 1983, n. 21, p. 25 (ateliê de Rafael); SHEARMAN, 1983, p. 54 (Rafael); SCALABRONI, 1983, p. 59; JONES /PENNY, 1983, p. 186 (Rafael); HERMANN-FIORE, 1984, n. 108, p. 176 (Rafael); MAREK, 1984, p. 271 (Rafael); HARPRATH, 1985, p. 417 (original ou cópia de desenho perdido de Rafael); CAVICCHIOLI, 1999, p. 88.

[2] *Estudo para figura feminina nua ajoelhada (criada de Psiquê)* [317]

Desenho a sanguínea, 27,9 x 18,7cm. Edimburgo, National Gallery, inv. n. Acc. N. D5145. Embora seja de autoria discutível, como o desenho do Louvre, vincula-se certamente ao projeto da galeria de Psiquê. Bibliografia: POLLEN, 1872, n. XIX (Rafael); RULAND, 1876, p. 320, n. LV, 1 (Rafael); MORELLI, 1891-1892, col. 545, n. 94 (talvez autêntico de Rafael); DOLLMAYR, 1895, p. 249 (Rafael; talvez estudo abandonado para o *Incêndio de Borgo*); VENTURI, 1920, p. 196 (Rafael); POPHAM, 1930, n. 743, p. 236 (Rafael, para a *Loggia di Psiche*); STERLING, 1935, n. 665, p. 263 (Rafael, provavelmente para o ciclo de Amor e Psiquê na Franesina); MIDDELDORF, 1945, n. 83, p. 51 (Rafael); FISCHEL, 1948, p. 104 (Rafael, para a *Missa de Bolsena*); POPHAM, 1962, n. 62, p. 31 (atribuído a Rafael, provavelmente para a história de Amor e Psiquê); SHEARMAN, 1964, p. 70 e 90 (Rafael); FORLANI-TEMPESTI, 1968, p. 415, nota 170b (Rafael, talvez para uma "toalete de Psiquê"); DUSSLER, 1971, p. 80 e 99 (Rafael, talvez para uma "toalete de Psiquê"); DE VECCHI, 1982, n. 95, p. 107 (Rafael, para a *Expulsão de Heliodoro*); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 548, p. 611 (Rafael, para uma cena não executada representando "Psiquê e suas criadas"); SCALABRONI, 1983, p. 59 (escola de Rafael, talvez para uma "toalete de Psiquê"); HERRMANN-FIORE, 1983, n. 108, p. 176-179 (Rafael, para uma luneta com a "toalete de Psiquê"); MAREK, 1984, p. 270 (Rafael, para a cena de uma luneta não executada com a "toalete de Psiquê"); HARPRATH, 1985, p. 413 (Rafael, para uma cena não executada com a "toalete de Psiquê"); *Raphael. The Pursuit of Perfection*, 1994, p. 100, n. 47; JAFFÉ, 1994, p. 181-182, n. 310; CAVICCHIOLI, 1999, p. 88.

[3] *A toalete de Psiquê*

Alberto Alberti. Desenho a pena e nanquim marrom; 29,3 x 41cm. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. O desenho tem uma composição análoga à da gravura de Bonasone, mas é considerado uma cópia feita não a partir da gravura, mas a partir do desenho perdido que deveria fazer parte do conjunto dos projetos para a galeria da Farnesina. Duas das figuras dos desenhos

rafaelescos acima mencionados reaparecem no desenho de Alberti. Bibliografia: HERRMANN-FIORE, 1983, p. 176, n. 108; CAVICCHIOLI, 1999, p. 88.

[4] *O banho de Psiquê (verso)* e **[5]** *A toalete de Psiquê (recto)*

Desenho à pena e nanquim marrom sobre carvão preto; inscrição a nanquim no recto: *Pirino dl vago*. 20,6 x 13,7cm. c. 1516-1518.Toronto, Art Gallery of Ontario, inv. 86/246. Doação de Louise Comfort.

Desenho de contornos enfáticos, reforçados e hachuras levemente curvas e paralelas, mais ou menos intensas. As formas anatômicas são definidas por traços curtos e arredondados, que não dão um sentido convincente para a musculatura e servem mais para definir planos abstratos de luz e sombra. Traços faciais amplamente abreviados são típicos de Giulio: círculos escuros para os olhos e traços curtos para os lábios separados. A *mise en page* é também típica: a composição principal no centro e esboços rápidos e de elementos decorativos ou heráldicos em volta, em escala dispar. O esboço na parte inferior do *recto* mostra o diamante dos Medicis, com seus três anéis, emblema empregado por Leão X e por Clemente VII, e poderia ter sido desenhado originalmente para o piso das *Logge*. Em termos estilísticos, esses dois desenhos pertencem ao mesmo período do trabalho nas *Logge* e na *Loggia di Psiche* de Chigi, na Farnesina (1516-1518). A datação, inferida em termos estilísticos, pode ser confirmada ainda em termos iconográficos. Há sugestão de conexão com a *Loggia di Psiche*, desenhada amplamente por Rafael e realizada em c. 1517-1518 por seus alunos.

Apesar de que os acontecimentos terrenos da vida de Psiquê não terem sido representados, tem-se concordado que esses desenhos pudessem ter sido concebidos para as lunetas. Davidson [1987] acredita que se tratae de um projeto para uma cena não realizada na *loggia*. Tematicamente, poderia haver ainda relação com os afrescos de Vênus e Amor, na *stufetta* do Cardeal Bibbiena. Os estudos de Psiquê em Toronto, quase certamente derivados de protótipos do mestre, são valiosos ainda por mostrarem as intenções de Rafael (não são conhecidos estudos semelhantes de Rafael) e testemunharem como a Giulio eram delegadas suas idéias originais. [Cf. Bambach /Wolk-Simon, 1999, p. 166-168]. Oberhuber, em 1989, confirma a atribuição a Giulio Romano, mas vincula a imagem do banho ao afresco representando o *Banho de Vênus e Marte* na sala de Psiquê no palácio do Te, como se verá.

Bibliografia: ASTE, 1999, p. 34-37, n. 2-3 (Giulio Romano); BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 166-168; JOANNIDES, 2000, p. 15, 36-37.

38

Agostino Chigi [318]

Agostino Chigi nasce em Siena em 29 de novembro de 1465, de Mariano e Caterina Baldi. Chamado por seus contemporâneos de "*il Magnifico*", pelo esplendor em que vivia, é considerado um dos comerciantes mais ricos e um dos banqueiros mais importantes da Europa em sua época. Os arquivos são plenos de notícias sobre seus empreendimentos. Foi um dos maiores financistas de seu tempo, e os documentos o provam.

Educado em Siena, Agostino inicia seu aprendizado junto aos dois bancos que seu pai dirigia, em Siena e Viterbo. Reside em Viterbo por um tempo, mas, mostrando-se de grande capacidade, é enviado pelo pai a Roma, em 1487, a fim de complementar seu aprendizado junto ao banco di Ambrogio Spannochi e dos mais considerados financistas romanos. Chigi mantém relações com os Bórgias, na figura do papa Alexandre VI, sendo um de seus financiadores e recebendo deste o encargo de dirigir a alfândega e os impostos da Cúria. Em 1502, cria o banco Chigi, junto com o pai e com Francesco di Matteo Tommasi. São registrados empréstimso feitos por Chigi a Piero de' Medici e a Guidobaldo da Montefeltro, por exemplo. A rede comercial de Chigi estende-se por toda a Europa e pelo oriente. A monarquia da Inglaterra e a república veneziana estão entre seus maiores clientes. Atribui-se a Chigi um capital de 800 mil ducados e uma renda de 70 mil. Possui sob sua dependência cerca de 20 mil homens. Seu banco espalha filiais em Alexandria, Cairo, Constantinopla, Lyon, Londres, Antuérpia. Embora comprometido com Alexandre VI, Chigi consegue manter-se em boas relações com o novo papa, Julio II, feroz inimigo do anterior. Faz

empréstimos a Julio II e obtém, junto com Fugger, o controle da casa da moeda do estado Pontifício. Em 1513, a eleição de Leão X dá o papado a um velho amigo de Chigi. Boa parte de sua fortuna vem do direito de exploração de minas de alúmen (em Tolfa) que lhe foi concedido por Alexandre VI e renovado por Julio II e Leão X.

Agostino emprega ainda sua fortuna em benefício da arte, cultivando uma imagem de benfeitor e de patrono de humanistas como Paolo Giovio, Pietro Bembo e Pietro Aretino. Em 1513, destina grande verba à abertura de uma tipografia que publicou os primeiros textos gregos em Roma (notavelmente Píndaro). Amigo de Rafael, é para Chigi que o artista projeta suas primeiras arquiteturas, quando, segundo Frommel [1996], Giulio Romano deve ter sido já de "grande ajuda". Projeta para o amigo sua capela funerária em Santa Maria del Popolo. Residindo em uma casa próxima a seu banco, na via dei Banchi, Chigi conta pouco mais de quarenta anos quando decide a construção da Farnesina, onde emprega os compatriotas B. Peruzzi e Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma (que trabalha ali em 1514) e Rafael. A rápida execução da *loggia di Psiche* exige um deslocamento de assistentes de Rafael que trabalhavam as *Logge*, e Hartt [1958] nos conta que Leão X jamais teria permitido a não ser que fosse para atender a um comitente como Chigi, nenhum outro mais.

As atividades comerciais e financeiras de Chigi são bem documentadas, mas sobre sua vida provada, ao contrário, pouco se sabe; e o que se sabe quase sempre é vinculado à sua vida pública ou então vem narrado pelo seu neto Fabio Chigi, futuro papa Alessandro VII, em escritos realizados entre os anos de 1618 e 1630. Casa-se duas vezes. A primeira, com Margherita Saracini, de quem não tem filhos. A segunda, com Francesca Odearchi, a bela veneziana que faz raptar e com quem vive por sete anos até o casamento, em 1519. Em socorro à preocupação de Agostino, quase sexagenário e sem herdeiros para acolher sua imensa fortuna, Francesca lhe dá quatro filhos: Lorenzo Leone, Alessandro Giovanni, Margherita e Camilla. Um quinto filho nasce após a morte do pai, chamado Agostino. Agostino morre em 10 de abril de 1520, na mesma semana em que morre Rafael. Os funerais, dignos de um sobernao, são realizados em sua capela de Santa Maria del Popolo, onde acorrem mais de 50 mil pessoas. Deixa uma herança de 400 mil ducados de ouro, casas, terras e numerosíssimos bens, entre os quais objetos artísticos (incluindo uma coleção de estátuas), tapeçarias, tapetes, ourivesaria e prataria. Seus herdeiros são os dois filhos mais velhos, que tomam posse dos bens em 1528.

Bibliografia:
Archivio Chigi, Biblioteca Apostolica Vaticana 11.446, 11.453; VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, IV, p. 366-368, nota 1-3; Fabio CHIGI, in CUGNONI, 1878; ROSCOE, 1816, IV, p. 113; CUGNONI, 1879, p. 37, 209, 475; MÜNTZ, 1879; CUGNONI, 1880, p. 213, 291, 422; CUGNONI, 1881, p. 56, 195; CUGNONI, 1883, p. 139, 497; GNOLI, 1888, p. 172-175; FACCIO, 1902, p. 84-94; LANCIANI, 1902, p. 150-151; BERTOLINI, 1912, p. 145-150; RODOCANACHI, 1912, p. 229-233; FRITTELLI, 1922, p. 25-28; RODOCANACHI, 1925, p. 322-367, 417; SAXL, 1934; MONTENOVESI, 1937, p. 107-147; SILVESTRELLI, 1940, p. 85; HIRST, 1961; LEFEVRE, 1961, XXI, 3, p. 289-299; SHEARMAN, 1961; VON PASTOR, 1959, III, p. 108, 913, 916; BARBIERI, 1940, p. iii; GERLINI, 1941, p. 26; PASCHINI, 1946, p. 5-33; CROCE, 1949, p. 38; EHRENBERG, 1955, p. 130, 148; FROMMEL, 1961; DELUMEAU, 1963; MONCALLERO, 1962; SAXL, 1965; FROMMEL, 1967-1968; TOSI, *Il Magnifico Agostino Chigi*, 1970; SALERNO /SPEZZAFERRO /TAFURI, 1973, p. 46, 57, 63-65, 68, 71, 415, 418, 431, 439; F. DANTE, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 24, 1980, p. 735-743; GILBERT, 1980; GALLAVOTTI-CAVALLERO, 1983, p. 26-27; ROWLAND, 1984; QUINLAN-MCGRATH, 1984; ROWLAND, 1986; CHAMBERS, 1988 *ad vocem* Agostino Chigi, p. 89; LIPPINCOTT, 1990; MOREL, 1990, p. 193-204; WILKINS *ad vocem* Agostino Chigi, 1996, 6, p. 583-584.

[39] *Sagrada família de Francisco I* [319]

Trata-se de uma Sagrada Família, hoje no Louvre, chamada de "Sagrada Família de Francisco I": óleo sobre madeira transposta para tela em 1777, por J.-L. Hacquin; 207 x 140cm. Paris, Museu do

Louvre, inv. 1498. Assinado na parte de baixo do manto da *Madonna* RAPHAEL VRBINAS. PINGEBAT M.D.X.VII. Mais acima: "ROMAE", que é apócrifo.

Vasari não faz menção a essa obra na Vida de Giulio Romano na edição de 1550. A grafia emepregada por Vasari não corresponde àquela que se dá ao nome da santa em português: em italiano, "*santa Lisabetta*"; em português, Santa Isabel.

Proveniência: Encomendada por Leão X, a pintura é executada entre março e abril de 1518 para ser oferecida à rainha Claude, da França, pelo sobrinho do papa Lorenzo de'Medici (duque de Urbino e embaixador da corte francesa), que recebe o quadro até o final de maio daquele ano. É vista em Fontainebleau entre 1537 a 1540, na capela do Rei, e citada ainda em Fontainebleau por Peiresc (c.1625); por Cassiano del Pozzo (1625) e por Dan (1642) e Evelyn (1664), que o situam no Gabinete de Pinturas. A obra é levada a Paris, e Félibien (1666) a menciona na Grande Galerie des Tuileries. Le Brun faz o inventário do quadro nas coleções de Luis XIV, notando seus *volets* de veludo, depois ditos como sendo verdes por Bailly, em 1709, e ornamentados de pinturas em ouro (perdidos). Paillet conta que a obra foi transportada (1695) a Versalhes onde foi colocada no Quarto do Rei (Chambre du Roi) junto com o *São Miguel*. Em 1709, está no Grande Apartamento do Rei. De 1715 a 1736, está em Paris, com o duque d'Antin. Levada de volta a Versalhes, em 1784 Du Rameau diz estar na Surintendance. Em 1792, a pintura chega finalmente ao Louvre (no. 125 da Surintendance), onde será regularmente exposta no museu a partir de 1793. Paris, Museu do Louvre, Inventário Napoléon 432. MR 432, Inv. 604.

É uma das pinturas do ateliê de Rafael mais bem documentadas através da correspondência entre Costabili e Alfonso d'Este [Golzio,1936, p. 66]. O desenvolvimento do trabalho até seu término e o despacho das duas pinturas (desta mais o *São Miguel*) foi acompanhado e descrito na série de relatos de B. Costabili de Roma a Alfonso d'Este (1° de março, 13 de abril e 27 de maio de 1518) e ainda em cartas de Goro Gheri [cf. Hartt, 1958], em Florença, a Baldassarere Turini da Pescia e Lorenzo de'Medici (25 de março, 11 de abril, 15 de abril, 8 de maio, 17 de maio, 3 de junho, 5 de junho, 19 de junho de 1518). De acordo com essas narrativas, a obra foi iniciada em março e completada no final de maio de 1518. Através desses relatos também se sabe da exigência da obra ser feita pela mão do próprio Rafael. O pedido teria sido de Sua Santidade, como presente ao "mais cristão dos reis".

A obra é das mais monumentais entre aquelas do último período de Rafael, representando a Virgem acolhendo o Menino, que se lança para fora do berço a seu colo. Estes são observados por São José e ladeados por uma Santa Isabel que ensina ao pequeno São João Batista o gesto da oração. Atrás do grupo, um anjo traz uma guirlanda de flores e uma figura feminina curva-se em gesto de adoração e humildade – possivelmente uma Santa Madalena. A divisão do fundo, bipartido em recorte de paisagem e cortinado, é típica das composições do gênero do último Rafael. Essa pintura, extremamente criticada à sua época, pelo forte contraste de claro-escuro, sofre danos demais e desde muito cedo, de modo que já entre 1537 e 1540 é documentada sua restauração por Primaticcio. Mais tarde, mais danos são acarretados por sua passagem à tela. Uma limpeza realizada para a exposição de 1983 vem restabelecer as "relações corretas entre figura e espaço, devolvendo o especial papel à luz, particularmente cuidada por Rafael aqui, desejando agradar ao rei da França, admirador de Leonardo" [Ferino-Pagden e Zancan, 1989].

O tema da Sagrada Família é bastante padronizado no Renascimento, mas para Hartt [1958], a iconografia desse quadro tem relação estreita com as circunstâncias históricas de sua encomenda: um quadro presenteado por Lorenzo de'Medici à família real francesa em comemoração à aliança do papa com Francisco I, selada pelo casamento de Lorenzo com Madeleine de la Tour d'Auvergne, sobrinha do rei. A tese de Hartt é a de que o anjo com o buquê de flores seria um anjo nupcial e, ao lado dele, a figura tida como um segundo anjo seria, na verdade, uma Santa Madalena, padroeira da jovem esposa – Madeleine: sua cabeleira e suas mãos juntas sobre o peito evocariam as Madalenas leonardescas. A forte analogia do anjo que deixa cair as flores com uma figura das Horas no *Banquete nupcial* da Farnesina parece apoiar a tese de Hartt. A limpeza e

restauração do quadro revela, contudo, que a suposta Madalena também aparece alada (sua asa é notada à direita do anjo que lança as flores), e, além disso, como esse anjo, ela não é aureolada, como todas as outras figuras de santos presentes na pintura. Se se tratasse de um anjo nupcial, as flores não deveriam ser lançadas sobre a cabeça Maria, mas sobre a de Madalena, que poderia, ainda, ter um destaque maior dentro da composição. Vê-se, ao invés disso, uma figura secundária, que se articula com dificuldade com as outras figuras monumentais, parecendo ter sido colocada ali para fechar um buraco na composição. Essa figura talvez possa ter sido introduzida depois das observações desdenhosas de Sebastiano del Piombo, que Rafael devia conhecer, de que a Virgem se destacava brutalmente contra o fundo escuro.

O gesto da Virgem, que se ajoelha para receber o Menino, é pleno de submissão e de respeito, como Wölflin notara a evolução do sentimento materno nas *madonne* romanas em relação àquelas florentinas de Rafael. Destinado à rainha Claude, o quadro faz, ao mesmo tempo, uma exaltação à maternidade e à realeza da Virgem, Rainha do Céu, coroada de flores. A figura do Menino, que se lança, alegre, para fora do berço e para os braços da mãe, é comumente interpretada como uma imagem simbólica da Ressurreição. Dessa forma, o berço, que é de madeira esculpida com um motivo à antiga, representaria o túmulo, porque o repouso do sono é tradicionalmente uma alusão à morte, e o véu da Virgem, que o Menino quase toca com uma das mãos, seria uma alusão à mortalha. Já a alegria do Menino ao se lançar para Maria poderia exprimir o feliz mistério da Ressurreição. São João, que leva a cruz do sacrifício e da saudação, o contempla orando.

O São José pensativo é uma figura grave e de grande beleza. Suas vestes amarelas destacam-se vivamente contra o fundo verde escuro do cortinado, de modo que se torna um ponto cromaticamente carregado da imagem, e carregado ainda de significado em sua reflexão tranqüila sobre o mistério.

Formalmente, Hartt [1958, p. 26-28] associa essa pintura ao *Spasimo di Sicilia* através da figura da *Madonna* ajoelhada, que seria reSultado de uma fusão entre a Virgem chorando e a figura feminina que a sustenta no *Spasimo*. Joannides [p. 22], por sua vez, observa que, na pintura de painéis do ateliê Rafael, a representação de materiais preciosos torna-se mais óbvia e alcança sua aparência mais completa nessa obra, a *Sagrada Família de Francisco I*, onde os mármores coloridos aumentam o aspecto de luxo que está por tudo. Lembra o autor que Rafael, em seus últimos anos, empenha-se na busca de uma riqueza e densidade maiores da forma local, combinadas com uma animação mais intensa da superfície pictórica e com a noção de profundidade pintada. Ferino-Pagden e Zancan [p. 137] falam do percurso luminoso evidente, que segue o movimento ascendente do Menino e corta diagonalmente a composição circular central, definida pelo corpo curvado da Virgem, pelo braço arqueado do anjo e corpo curvado da santa Isabel até chegar ao são José, carrega os três significados da obra: a exaltação da figura humilde da Virgem, rainha do céu, coroada de flores, numa implícita homenagem à rainha Claudia; a gloriosa referência à ressurreição no Jesus que se ergue do berço-túmulo; e a contemplativa meditação de são José sobre o mistério: vértice assimétrico e cromaticamente aceso da cena.

Como se sabe, exige-se que a pintura seja de mão de Rafael, o que certamente não impede o mestre de tê-la concebido, através de desenhos e de acordo com o costume do ateliê, e depois deixar a execução a cargo de seu ateliê ou de um aluno em particular; tendo sido sempre admitida, aliás, a participação do ateliê na obra. Porém, a divisão das atribuições e do número de assistentes empregados na pintura varia amplamente. Segundo Ferino-Pagden e Zancan, a limpeza da obra teria revelado muitas e diferentes mãos. Segundo essas autoras, Rafael teria pintado a *Madonna*, Jesus e São José, além de ter controlado a execução e retocado as as luzes finais; Giulio Romano seria o responsável pela execução da Santa Isabel e do São João; Giovanni da Udine teria pintado o berço e as flores; e os dois anjos seriam de autoria de Raffaellino del Colle e de Penni.

Em 1958, F. Hartt [I, p. 26-28] atribui as figuras da Virgem, do Menino e "possivelmente a Santa Isabel" a Giulio Romano; São João e os dois anjos seriam de Raffaellino dal Colle; e o São José, devido ao próprio Rafael. O julgamento de Hartt, dificultado pelo estado da pintura, altamente

danificada, tem sido rebatido pela crítica mais recente. Acredita-se hoje que a parte tomada por Rafael no conjunto é maior do que se pensava: ele deve ter controlado inteiramente a execução da pintura e provavelmente pôs ele mesmo as luzes. Concorda-se, geralmente, em atribuir ao mestre a figura da Virgem, pela beleza escultórea do drapeado, com suas cambiantes de rosa, pela mão de dedos longos pontilhados de luz, peloo pé em pose de elegância pesquisada. Também a figura do Menino evocaria Rafael, pelo feitio do corpo, assim como por seu rosto expressivo. Da mesma forma, todos concordam em dar a Rafael a figura do São José, pelo domínio e pela delicadeza do toque, enquanto a fatura pesada e homogênea da Santa Isabel é dada inteiramente a Giulio Romano. É interessante que Vasari refira-se ao quadro simplesmente como "uma Santa Isabel". Disso vem uma interpretação diversa e possível em relação à questão atributiva concernente a Giulio. Essa interpretação é colocada por P. Joannides [1985, p. 18], que entende, do pequeno trecho de Vasari, que Giulio Romano teria pintado apenas a figura da Santa Isabel no quadro da *Sagrada Família de Francisco I.* Assim: "*...and the the St. Elizabeth in the 'Holy Family of Francis I".* Crê não haver motivo para desacreditar a narrativa vasariana, uma vez que Vasari "... was *probably retailing what he had had from Giulio and other members of Raphael's shop...*" Oberhuber pensa, contudo, que Rafael pode ter retomado o rosto da Santa e ter pintado, ele mesmo seu magnífico turbante. Já Ferino-Pagden [1989, p. 70], afirmando uma posição apenas secundária de Giulio Romano nas pinturas executadas para a Francisco I, concorda com o feitio da Santa Isabel por Giulio. D'Arco [1842, p. 6] referido-se ao quadro, escreve: "*divise col Sanzio il merito di colorire (...) [o] quadro di una sacra famiglia, ove fece per intero la santa Elisabetta...*"

A atribuição parcial dessa obra a Giulio é variável no tempo, de acordo com as posições dos historiadores sobre a obra tardia de Rafael. Dussler [1971, p. 48], por exemplo, crê que a execução da pintura deve-se quase totalmente a Giulio. Lembra o autor que Vasari só menciona essa obra na *Vida* di Giulio Romano, mas seria possível que Rafael tivesse executado a figura do São José.

Outras características da pintura poderiam guardar relações com Giulio Romano, como lembra Lo Bianco [1989, p. 123], que relaciona o pavimento, de placas de mármore colorido, àquele da *Madonna della gatta.* O mesmo piso, com suas características de verismo na interpretação do mármore multicolorido, é lembrado por Joannides como típico do último Rafael, em busca de interpetações mais naturais das diversas matérias e superfícies. Há, porém, quem cite "talvez" Giovanni da Udine, porque o piso aqui seria diverso daqueles de Giulio na *Madonna della Gatta* e na *Ceres.* A Giovanni da Udine atribuem-se as flores, que deve ser obra de um especialista, permitindo a identificação de várias espécies: vêem-se ali jasmins, rosas, cravos e margaridas. Giovannni pode ter pintado outros acessórios, como o berço.

O anjo que leva as flores poderia evocaria a maneira de Raffaellino del Colle, por uma sua cópia no afresco de Raffaellino em Urbania. O segundo anjo lembraria Giulio ou talvez Penni. Suas mãos não permitem correto julgamento, pois é uma parte do quadro muito gasta. Não se encontram traços da execução particular de Polidoro da Caravaggio.

Para as questões técnicas detalhadas e sobre a restauração de 1982-1983, cf. Jeanne Amoore, in *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 437-440].

Bibliografia e atribuições:

Comptes, 1537-1540, p. 135-136; VASARI, 1568 /MILANESI, 1550, p. 525 (Giulio Romano); VAN BUCHEL, [1585] ed. 1899, p. 163; "Peiresc"[1625?], in RICCI, 1913, p. XI; DEL POZZO, [1625], ed. MÜNTZ, 1885, p. 267; DAN, 1642, p. 135; EVELYN, 1664, ed. 1906, II, p. 91; FÉLIBIEN, [1666], ed. 1705, I, p. 227-255; BAILLY, [1709-1710], ed. Engerand, 1889, n. 2, p. 1618; MONICART, 1720, I, p. 249-250; MARIETTE, *Abecedario*, ed. Chennevières, 1857-1858, IV, p. 281-282; *Récueil d'estampes*, 1729, I, p. 6-7; GUILBERT, 1731, I, p. 159-161; Catálogo do Louvre 1793, n. 182; Catálogo do Louvre 1796, n. 34; Catáologo do Louvre, 1804, n. 1181; Catálogo do Louvre, 1810. n. 1127; Catálogo do Louvre, 1817, n. 1028; Catálogo do Louvre, 1823, n. 1138; Catálogo do Louvre, 1830, n. 1184; LANDON, 1831, VI, pl. 44; PASSAVANT, 1839, II, p. 312 (Giulio Romano); GAYE, 1839-1840, II, p. 146-147, 316; VILLOT I, 1849, n. 377; LABORDE, 1855, p. 33; PASSAVANT, 1860, II, n. 229, p. 257-260; CAMPORI, 1863, p. 353-354; GRUYER, 1869, III, p. 393 (parcialmente de Giulio Romano); TAUZIA, 1878, n. 364; MÜNTZ, 1882, p.

533, 555 (Rafael); CROWE/ CAVALCASELLE, 1885, II, p. 390-400 (execução de Giulio Romano); *Catalogue sommaire*, 1890, n. 1498; MORELLI, 1890, p. 180, nota 1 (Giulio Romano); DOLLMAYR, 1895, p. 276 (Giulio Romano e Penni); WÖLFFLIN, 1899, ed. Murray, 1961, p. 86, 213; DIMIER, 1900, p. 282; JACOBSEN, 1902, p. 276; OPPÉ, [1909], ed. Mitchell 1970, p. 65, 67, 117; ROSENBERG /GRONAU, 1909, p. 245; RICCI, 1913, n. 1498; VENTURI, 1920, p. 204-205; VOSS, 1920, I, p. 92; HAUTECOEUR, 1926, n. 1498; VENTURI, 1926, p. 322; BERENSON, 1932, p. 481 (Giulio Romano); GAMBA, 1932, p. 112 (invenção de Rafael); FISCHEL, 1935, p. 441 (Giulio Romano); GOLZIO, [1936], ed. 1971, p. 66-68, p. 70; FIRESTONE, 1942, p. 43-62; ORTOLANI, 1942, p. 64 (esboço de Rafael); HARTT, 1944, p. 85 (em parte de Rafael); HETZER, 1947, p. 42 (execução do ateliê); FISCHEL, 1948, I, p. 366 (Giulio Romano e Penni); SUIDA, 1948, p. 19-20; WÖLFFLIN, 1948, p. 98 (esboço de Rafael); CAMESASCA, 1956, I, pl. 130 (parcialmente do ateliê); BAZIN, 1957, p. 146-147 (concepção de Rafael, execução por Rafael e ateliê, minimizando a participaçãdo dos alunos); HARTT, 1958, I, p. 26-28 (Giulio Romano); BERTINI, 1959, p. 361 (participação de Giulio); BERTINI, 1961, p. 7 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, I, p. 351-354 (Giulio Romano); FISCHEL, 1962, p. 251 (Giulio Romano); BRIZIO, 1963, col. 240 (parcialmente de Rafael); DUSSLER, 1966, p. 57, n. 98 (invenção de Rafael); BAZIN, 1967, p. 64; BECHERUCCI, 1968, I, p. 187; BERENSON, 1968, p. 353; MARABOTTINI, 1968, p. 250-253; DE VECCHI, 1969, n. 136; DUSSLER, 1971, p. 48, pl. 101 (conceopção de Rafael, execução de Giulio Romano); FREEDBERG, 1971, p. 47, p. 471, n. 50; POPE-HENESSY, 1971, p. 16, 242, p. 261, n. 34; COX-REARICK, 1972, p. 30-32, n. 36; CONTI, s.d. 1973, p. 126, 134, 136, 139, 175; WEIL-GARRIS-POSNER, 1974, p. 14, 24, 68, nota 136; CONSTANS, 1976, p. 162, 171, nota 57; BECK, 1976, p. 170, pl. 46; LEVI D'ANCONA, 1977, ad vocem; BÉGUIN, 1979, p. 24, 41-43; KELBER, 1979, p. 452, n. 102; BREJON DE LAVERGNÉE /THIEBAUT. *Catalogue sommaire illustré*, 1981, p. 221; OBERHUBER, 1981, p. 170-173, 176, n. 136; DE VECCHI /CUZIN, 1982, n. 136; PEDRETTI, 1982, p. 43-48; CUZIN, 1983, p. 207, 216-217; GUILLAUME, [1983] 1986, p. 160; JONES /PENNY, 1983, p. 188; *Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 93 (concepção de Rafael, execução múltipla do ateliê juntamente com Rafael); LO BIANCO, 1984, p. 93; *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 366-368; JOANNIDES, 1985, p. 18 (execução da santa Isabel por Giulio); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 70 (concepção de Rafael, execução parcial de Rafael?); FERINO-PAGDEN / ZANCAN, 1989, p. 137 (concepção de Rafael, execução de Rafael e ateliê: Giulio Romano, Penni, Giovanni da Udine e Rafafellino dal Colle); LO BIANCO, 1989, p. 123 (Rafael e ateliê); JOANNIDES, 1993, p. 7; JOANNIDES, 1995, p. 41; WOLK-SIMON, 2000, p. 21.

Desenhos:

Os desenhos preparatórios, ou estudos, têm atribuição controversa. Hartt crê que Rafael tenha ideado a composição e passado as instruções a Giulio, que teria dado corpo a elas através de desenhos. Popham [1946, p. 315-316] atribui os desenhos a Rafael. Fischel [1941] atribui toda a série a Giulio; Dussler [1971, p. 48] afirma que o próprio Rafael cuida do desenho de toda a composição, que representa as instruções para o ateliê. Para ele, a "alta qualidade dos dois desenhos de Florença indica que são do próprio mestre, não de Giulio Romano, conforme diz Hartt e Freedberg". De Giulio seriam os fragmentos do cartão em Bayonne e Melbourne (São José e o grupo com a Santa Isabel). Aos que os atribuem a Rafael, os argumentos de Hartt [1958, p. 28, nota 31] a favor da autoria de Giulio são bons: diz esse autor que, se Giulio executara, anos antes, desenhos para obras da dimensão e da importância das tapeçarias para a Sistina, não haveria motivos para não executar estes em questão. Além disso, prossegue, a mesma mão que desenhou aqueles, desenhou estes.

[1] *Estudo de figura para o Menino na Sagrada Família de Francisco I* [320]

Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 26,9 x 20,9cm. Florença, Galleria degli Uffizi, 534E. Notam-se poucas diferenças entre a figura desse menino e aquela realizada em pintura. Há, como no desenho da Madonna com o Menino, no mesmo museu, uma preocupação com o fortes contrastes de luz, aqui exemplificados pelo marcado ensombrecimento da perna esquerda do Menino.

Bibliografia: SCOTTI, 1832, c. 51; PASSAVANT, 1839, II, p. 482, n. 114; PASSAVANT, 1860, II, p. 419, n. 113; RAMIREZ DE MONTALVO, 1849, n. 23 (Rafael); RULAND, 1876, p. 79, XXXVIII, n. 9; CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, II, p. 400; FERRI, 1890, p. 203; MORELLI, 1892-1893, c. 160; FISCHEL, 1898, n. 323; FISCHEL, 1913-1941, n. 378; POPHAM, 1946, p. 315-316 (Rafael); HARTT, 1958, I, p. 28, 287, cat. 19, II, fig. 28 (Giulio Romano); FORLANI-TEMPESTI, 1968, p. 406-407; DUSSLER,

1971, p. 48 (Rafael); PETRIOLI-TOFANI /DE VECCHI, 1982, p. XIII-XX, n. 28; JOANNIDES, 1983, n. 395; OBERHUBER, 1983, n. 570; *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 367, fig,. 157 (Rafael); WOLK-SIMON, 2000, p. 21 (Rafael).

[2] *Estudo de figura para a Madonna e o Menino da Sagrada Família de Francisco* [321]

Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 17,3 x 12,0cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 3862. Provavelmente datado de 1518, como a pintura. Desenho ligeiramente retocado, especialmente em torno do joelho esquerdo e do calcanhar direito; as sombras em volta do pé também são retocadas. O modelo para a Virgem é estudado no drapeado e traz uma das pernas parcialmente descoberta; a figura do Menino é apenas indicada. A influência do modelo antigo da estátua de *Psiquê* no Capitólio foi aventada em relação à postura da Virgem [cf. *Raphaël dans les collections...*, p. 295], o que não nos parece plausível. Este desenho, mais que aquele mais desenvolvido dos Uffizi, mostra com maior clareza a posição da Virgem, que, embora pareça em ato de ajoelhar-se para receber o Menino, está sentada à beira de um apoio destinado a ser coberto pelo panejamento. Esse efeito é reduzido no desenho dos Uffizi e na pintura, uma vez que nessas imagens o pé direito é encoberto.

A atribuição, bastante discutida ao longo dos séculos, tende a ser restituída a Rafael. O nome de Giulio Romano, contudo, é bastante citado. Paul Joannides [1983] é dos poucos críticos contemporâneos que crêem na autoria de Giulio para o desenho.

Bibliografia: inventário manuscrito MOREL D'ARLEUX, 1389; PASSAVANT, 1860, II, n. 329; WIEGEL, 1865, n. 555, n. 6591; RAISET, 1866, n. 317; FÖRSTER, 1867-1868, p. 342; RULAND, 1876, p. 78, XXXVIII, n. 7; GUYFFREY, 1877, p. 46; LÜBKE, 1878-1879, p. 347; LÜBKE, 1882, p. III; BLANC, 1881, p. 541; CHENNEVIÈRES, 1882, fig. 21; SPRINGER, 1883, II, p. 178; CAVALCASELLE /CROWE, II, 1885, p. 400, nota; MÜNTZ, 1886, p. 3535-536; GRIMM, 1886, p. 429; MORELLI, 1890, p. 182 (Giulio Romano); MORELLI, 1891-1892, p. 293 (ateliê); KOOPMANN, 1890-1894, p. XI (aluno); DOLLMAYR, 1895, p. 276 (cópia); FISCHEL, 1898, 326 (Giulio Romano); KNACKFUSS, 1908, p. 118-122, fig. 120; VENTURI, 1920, p. 205; VENTURI, 1926, *Storia*, IX-2, p. 323, nota 1, fig. 269; FOCILLON, 1926, p. 117; VENTURI, 1927, n. 46; FISCHEL, 1941, n. 378a, fig. 295 (Giulio Romano); MIDDELDORF, 1945, n. 85 (Giulio Romano); POPHAM, 1946, p. 315-316 (Rafael); HARTT, 1958, I, p. 27, 287, cat. 17, II, fig. 26 (Giulio Romano); SHEARMAN, 1959, p. 257; OBERHUBER, 1962, p. 63; GERE /POUNCEY, 1962, p. 79, n. 136 (Giulio Romano); SHEARMAN, 1965, p. 36, n. 136; FORLANI-TEMPESTI, 1968, p. 407, 428, nota 158; DUSSLER, 1971, p. 48 (provavelmente Giulio Romano); BACOU, 1981, p. 258; BACOU, 1981, p. 258; FORLANI-TEMPESTI, 1980, p. 186, n. 441; CUZIN, 1983, p. 219, fig. 222; JOANNIDES, 1983, (Giulio Romano); *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 367, fig. 156; *Raphaël dans les collections...* 1983, p. 295-296 (Rafael).

[3] *Estudo de figuras e de drapeado para a Sagrada Família de Francisco I* [322]

Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 33,8 x 21,4cm. Florença, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, n. 535E.

Estudo preparatório para a *Sagrada Família de Francisco I*. Esse desenho foi longamente considerado obra de Giulio Romano, mas hoje a tendência é a de dar a atribuição a Rafael. O motivo da perna que se perfila nitidamente, já empregado por Rafael no *Spasimo di Sicilia*, é considerado derivação de um agravura de Schonghauer. O forte efeito de claro-escuro é próximo daquele que se obtém na pintura (e criticado por Sebastiano del Piombo). Os traços a ponta de metal por baixo da sabguínea mostram-se brancos, ampliando o efeito das luzes [cf. *Raffaello a Firenze*, p. 366].

Bibliografia: PELLI, inv. museu, vol. III, n. 77 (Rafael), vol. II (Grandi); QUATREMÈRE DE QUINCY, 1829, p. 426, n. 13; RUMOHR, 1827-1831, III, p. 133; SCOTTI, 1832, c. 51; PASSAVANT, 1839, II, p. 482, n. 113; PASSAVANT, 1860, II, p. 418-419, n. 112; RAMIREZ DE MONTALVO, 1849, n. 22 (Rafael); RULAND, 1876, p. 79, XXXVIII, n. 11; CAVALCASELLE /CROWE, 1881-1885, II, p. 400; FERRI, 1890, p. 203; MORELLI, 1892-1893, c. 160 (Giulio Romano); FISCHEL, 322 (Giulio Romano); FISCHEL, 1913-1941, n. 377 (Giulio Romano); MIDDELDORF, 1945, p. 52; POPHAM, 1946, p. 315-316 (Rafael); HARTT, 1958, I, p. 28, cat. 18, II, fig. 30 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 351; DUSSLER, 1971, p. 48 (Rafael); FORLANI-TEMPESTI /PETRIOLI-TOFANI, 1972, n. 50; OBERHUBER, 1972, p. 67; PETRIOLI

/TOFANI /DE VECCHI, 1982, p. XIII-XX, n. 27; JOANNIDES, 1983, n. 394, fig. 42; OBERHUBER, 1983, n. 569; *Raphael dans les collections françaises*, 1983, p. 295 (Rafael); *Raffaello a Firenze*, 1984, p. 366-367, fig. 154 (Rafael).

[4] *Fragmento de cartão com a figura de São José*

Fragmento do cartão em muito mau estado de conservação. Bayonne, Musée Bonat, inv. 146; Desenho atribuído provavelmente a Giulio Romano. Hartt acredita que possa ser atribuído a Raffaellino del Colle [1958, p. 28]. Bibliografia: HARTT, (Rafaellino del Colle); BEAN, 1960, n. 133; *Raphael dans les collections françaises*, 1983, p. 296 (Giulio Romano).

[5] *Fragmento de cartão com o grupo com a Santa Isabel*

Melbourne, Howard Spensley Collection.

Desenho atribuído provavelmente a Giulio Romano, mas Hartt acredita que se possa atribui-lo a Rafaellino del Colle [1958, p. 28].

Gravuras:

[1] Gravura a buril de Gerard Edelinck (Antuérpia, 1640 – Paris, 1707) [323]. Buril, 44,5 x 29,9cm. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. Mariette fala dessa gravura, que fez muito pela fama de Edelinck, como não tendo sido gravada para o Rei, mas para o senhor Colbert, para servir à tese de doutorado em teologia defendida na Sorbonne por seu filho Jacques-Nicolas Colbert (1654-1707; futuro arcebispo de Rouen). Depois, a gravura foi dada ao Rei [cf. J. P. C., in *Raphaël et l'art français*, 1984, p. 148, n. 164]. **[2]** gravura anônima italiana do século XVI; **[3]** outra gravura que traz a inscrição "*si vendano dalli Billij à Pasquino*". **[4]** Gravura de Gilles Rousselet, dedicada ao chancelier Séguier, e é a primeira reprodução do quadro do Louvre feita na França.

A gravura de Edelinck foi copiada por numerosos gravadores, e o mais fiel foi **[5]** Jacques Frey. **[6]** uma cópia de Edelinck feita por Jacques Picard, reduzida; **[7]** outra cópia por Poilly; **[8]** outra cópia por Vallet; **[9]** outra por Monicart, *Versailles immortalizé...*, 1720. As pranchas editadas por Pierre Devret e por Jacques Chéreau são gravadas a partir do quadro original do Louvre, mas são de qualidade muito inferior, mostrando que elas devem ter sido utilizadas como imagem de devoção (sem o aspecto de reprodução para estudo ou do artístico).

Réplicas:

[1] Óleo sobre tela; 212 x 145,5cm. [324]. Musée du Château de Fontainebelau, inv. 643. Documentada uma cópia atribuída a Jean Michelin (Langres, c. 1616/1623 – Jersey, 1670/1696), que fazia parte de uma série de obras da coleção real que foram replicadas, sob Henrique IV, para substituir aquelas que foram deslocadas sob Francisco I para o Apartamento de Banhos. Cassiano del Pozzo [1625] justifica essa substituição dos originais por sua degradação pela umidade na sala de banhos. O apartamento de banhos foi destruído sob Luis XIV. Depois, Guilbert [1731, I, p. 153] vê as obras copiadas no gabinete dos Imperadores (entre elas a Virgem dos *Rochedos* e a *Gioconda*, de Leonardo, a *Sagrada Família de Francisco I*, a *Madalena* de Ticiano, etc,) e cita os autores das cópias. Dimier [1909] identifica essa cópia em Fontainebleau, junto com a cópia da *Santa Margarida* de Voltigeant. **[2]** Lavery descreve, em sua monografia sobre Rafael, uma versão dessa obra que tem a assinatura RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT. MDXIII sobre a parte do pescoço do vestido da Virgem. Essa versão estava na coleção do marquês de Pimodan desde 1661 até 1795. É comprada por John Trumbull em 1797 e depois passada a Benjamin West por meio da Christie's de Londres. Mas Lavery não diz a quem pertence a obra quando escreve [cf. Dussler, 1971, p. 48]. **[3]** uma cópia contemporânea em afresco foi feita por Raffaellino dal Colle em Casteldurante, Corpus Domini [cf. Dussler, 1971, p. 48]. **[3]** Cópia anônima. [325] Óleo sobre tela; 58 x 40cm. Bordeaux, Musée des Beaux-arts, inv. BxE 1069 301, MxM 6110. **[4]** Cópia por Millet, em Cherbourg [326].

Obras inspiradas:

[1] *Raphaël montrant à Leon X la Sainte Famille de François Ier.* Pintura de Jean-Henri Marlet (Autun, 1771-Paris, 1847). Dijon, Musée des Beaux-Arts. Óleo sobre tela, 131 x 196cm. Aluno de Regnault, trata várias retomadas de obras de Rafael e episódios da vida do pintor. Essa pintura é apresentada no Salão de 1812, n. 608; adquirida por Napoleão no Salão; Louvre, inv. 6436. O

livreto do salão de 1812 diz : "*Raphaël dans son atelier. Il montre au Pape Léon X entouré de sa cour le tableau de la Sainte Famille destiné à François Ier. L'on remarque dans cette composition les portraits de plusieurs grands peintres, hommes de lettres et autres personnages illustres de ce temps*". Um dos pesonagens pintados talvez possa ser identificado com Giulio Romano (ou Polidoro da Caravaggio) [cf. J. P. C., in *Raphaël et l'art français*, 1984, p. 148, n. 164].
[2] um quadro de Lemonnier (em Rouen), exposto no Salão de 1814 representa "*François Ier à Fontainebleau, entouré de sa cour, examinant la Sainte famille de Raphaël*" [cf. M. V., in *Raphaël et l'art français*, 1984, p. 205, n. 288].
Bibliografia:
GUILBERT, 1731; LANDON, *Annales du Musée, Salon de 1812*, I, Paris, 1812, pl. 23 (gravada por Normand); ROBERT-DUMESNIL, 1844, VII, 4; MARIETTE, *Abecedário*, ed. 1853-1854, II, p. 211-220; PASSAVANT, 1860, II, p. 258; DIMIER [1909], p. 47-55; DELABORDE, s. d., p. 34; WEIGERT, 1961, IV, p. 340; Catálogo do Museu de Dijon, 1968 (peintures françaises), n. 751; COX-REARICK, 1972; GEORGEL, 1982-1983, p. 71, n. 84, p. 283; *Raphael et l'art français*, 1984, p. 148, n. 164; 180, 205, n. 288.

40

Francisco I [328]

(Cognac, 12/09/1494 – Fontainebleau, 31/03/1547. Rei francês entre 1515-1547)

Francisco I é filho de Charles d'Angoulême. Luis XII, que não tinha filhos, dá-lhe o título de duque de Valois e transforma-o em seu herdeiro. Sua educação é voltada ao aprendizado das línguas modernas e das armas. Francisco I sobe ao trono em janeiro de 1515, na idade de dezoito anos. O início de seu reinado é dominado pelas contínuas guerras contra a Itália, iniciadas por Carlos VIII em 1494. Emprende uma campanha militar no Norte da Itália reclamando o ducado de Milão. Vence em Marignano em 1515, o que o coloca no domínio de Milão e Gênova, e, depois, de Parma e Piacenza, através de um acordo com Leão X. E esse é o ponto culminante do domínio francês na Itália. A eleição de Carlos V (Habsburgo) para o Império em 1519, à qual Francisco I também aspirava, enfraquece o poder francês na Itália. Apoiado por Carlos V, Leão X retorma Parma e Piacenza. Em 1524, Francisco I reconquista territórios do Milanês, junta-se a suas tropas e cerca Pavia. Em 1525, porém, é feito prisioneiro e levado à Espanha. Para libertar-se, assina, em 1526, o Tratado de Madri, que deixa Carlos V com maior poder nos territórios italianos e, depois disso, não consegue mais restabelecer a França como ocupante na Itália.

Centraliza o poder real na Île-de-France e cria um absolutismo real que virá a tornar-se a marca da monarquia francesa. Estabelece uma política repressiva em relação às minorias protestantes na França que virá a desencadear guerras religiosas. Após 1527, dedica-se com atenção crescente ao patrocínio artístico, sobretudo em Fontainebleau, sua residência predileta. Usando o patrocínio artístico como meio de obter poder e fama, transforma sua corte em Fontainebleau num florescente centro de cultura. Patrocina pintura e escultura, mas dedica-se com grande entusiasmo à promoção da arquitetura, de modo que a atividade de construção em Fontainebleau é bastante intensa por muitos anos. Rosso Fiorentino e Primaticcio executam ali um novo programa decorativo. O conjunto arquitetônico e artístico desse castelo vem a transformá-lo na maior obra-prima da França no período.

Esse soberano é um apaixonado pela arte italiana, que reconhece como superior, usando o patrocínio como uma política deliberada que importa artistas e arte italiana em grande escala, o que marca profundamente o desenvolvimento da arte em seu país. Leonardo da Vinci vai à França a seu convite, em 1515, e ali morre em 1519, segundo o que se diz, nos próprios braços de Francisco I. Leva à França Serlio, Primaticcio, Cellini e Rosso Fiorentino. Os vínculos com a Itália estreitam-se a partir do casamento de seu filho, Henrique, com Caterina de' Medici, bisneta de Lorenzo, il Magnífico, numa aliança que traz a presença e a influência italiana também no comércio e nos comandos militares.

A propósito da relação de Francisco I com as obras do ateliê de Rafael mencionadas por Vasari na *Vida* de Giulio Romano e seu gosto pela arte italiana, vale ler o texto de Guillaume [1986, p. 159-162]:

> "Leão X havia presenteado Francisco I, em Bolonha, com um fragmento da Vera Croce, presente valioso mas banal. Depois, ele entende rapidinho que o rei é um apaixonado pela arte italiana e não lhe ofertará nada mais além de quadros, colocando Rafael a serviço de sua diplomacia. Assim, quatro obras (seis, se se contam as dos Gouffiers) deixam a Itália pela França entre 1516 e 1519: o *São Miguel* e a *Grande Sagrada Familia* são encomendados no fim de 1516 e oferecidos no verão de 1518, ao mesmo tempo que o retrato de *Joana de Aragão* e, provavelmente, a *Santa Margarida* (...): As relações com a França estão entre as maiores preocupações do papa entre 1515 e 1519, que vê a independência da Santa Sé e os interesses dos Medicis ameaçados..."

Para Guillaume, Leão X não era ingênuo a ponto de fazer homenagens sinceras a Francisco I e, desejando um soberano mais inofensivo, faz de tudo, na verdade, para impedir sua eleição para o império em 1519, usando sua diplomacia (que incluía os presentes artísticos) para agradar e manobrar secretamente contra o jovem e ambicioso rei, para expulsá-lo da Itália, em jogo duplo.

Bibliografia:
TERRASSE, C. *François Ier, le roi et le règne*, 2vols, 1945-1948; MONCALLERO, 1957, p. 61-109; ZUPNICK, 1972; GUILLAUME, 1986, p. 159-162; MANCINELLI, 1986, p. 163-172; HALE, J. R. *Dicionário do Renascimento Italiano*, *ad vocem* "Francisco I", [1981] 1988, p. 154; COX-REARICK, 1994; KNECHT, 1994.

41 *Santa Margarida* [329]

São duas as versões conhecidas dessa obra, embora Vasari já explicite a referência ao paradeiro francês, indicando o quadro que está hoje em Paris, no museu do Louvre. Uma variação existe em Viena, no Kunsthistorisches Museum, como se verá. Vasari não faz qualquer menção a essa obra na Vida de Giulio Romano na edição de 1550; mas tampouco o faz nas duas edições da *Vida* de Rafael.

Imagem pintada originalmente sobre madeira, é transferida para tela duas vezes: em 1777 e 1794. Na ocasião da mostra do Grand Palais [1983], é feita uma restauração cuidadosa, procurando intervenções mínimas de limpeza no tecido pictórico. Não se descobriram recortes da superfície na margem do quadro, que deveriam aparecer (caso houvesse) durante a restauração. Proveniência: o quadro é pintado para Françisco I ou – como se admite geralmente – para sua irmã, Margherite de Valois, e enviado a esse rei juntamente com a *Sagrada Familia* e a *Joana de Aragão*. A obra pode ter chegado à França após o envio do *São Miguel*, feito em 1518. Vasari nos conta diz que é colocada na Capela Real, mas Dimier diz que é posta provavelmente no apartamento de banho de Francisco I. Acredita-se, contudo, que tenha sido exposta primeiramente na capela do rei antes de ser deslocada para o Apartamento de Banhos, e, antes disso, é restaurada por Primaticcio entre os anos de 1537 e 1540, no castelo de Fontainebleau. A *Santa Margarida* é ainda notada por "Peiresc" [1625] e por Cassiano del Pozzo, em 1625, que menciona o mal estado de conservação, após ter sido atingida por incêndio, conforme entrada em seu diário em 1625. Père Dan diz [1642], inverossimelmente, que "um senhor florentino doou o quadro para a igreja de Saint-Martin-des-Champs, em Paris, onde, mais tarde, o rei Henrique IV a teria adquirido. A gravura de Thomassin, de 1589, refere-se ao quadro "em Fontainebleau". A pintura, depois, está na coleção de Luis XIV, inventoriada por Le Brun [n. 387]; em Versalhes, em 1655 [Paillet], e, no mesmo ano, está no mercado, à venda. Bailly a nota no Cabinet de la Surintendance em 1709-1710. Chega ao Louvre em 1737; depois é levada a Versalhes e à Surintendance, em 1794. É exposta no Museu do Louvre pela primeira vez em 1837.

O texto de Vasari estabelece, indiretamente, que o quadro foi pintado em 1518. Contudo, Joannides [1985, p. 18] precisa que a *Santa Margarida* é "provavelmente completada por volta de

maio de 1518", enquanto Guillaume [1986, p. 160] diz que a pintura é "provavelmente oferecida a Francisco I no final de 1518", junto com os outros quadros citados por Vasari.

O tema da Santa Margarida é possivelmente escolhido em referência ao nome da irmã de Francisco I, Margherite de Valois. Sobre a destinação à Margherite de Valois, esta é apenas deduzida, uma vez que não se tem nada documentado. A composição mostra, numa paisagem sombria, a figura da jovem Margarida passando por sobre o corpo de um imenso dragão vencido mas ainda ameaçador. Santa Margarida, virgem e mártir, é uma santa legendária, cuja vida aparece em um grande número de fontes gregas e tornada conhecida no ocidente através da *Legenda Áurea*, escrita no século XIII por Jacopo de Varazze (ou J. de Voragine). Varazze narra que a moça, aprisionada em uma fossa, faz uma oração a Deus, pedindo que lhe mostre o inimigo a ser combatido. É quando surge diante dela um pavoroso dragão. Não obstante, tendo a santa feito o sinal da cruz, a besta logo desaparece [ed. 2003, p. 535-538]. Conta-se ainda que Margarida era filha de um sacerdote pagão que teria vivido no século III e é convertida ao cristianismo por sua ama enquanto ainda é uma jovem pastora. Por sua beleza, a jovem atrai a atenção do governador romano, Olybrius, a quem rejeita por ter feito um voto de castidade, sendo, por despeito, enviada à prisão. Ali, ela teria sido atacada pelo demônio, que a engole, mas, com um crucifixo, Margarida consegue abrir a barriga do monstro e escapar ilesa. Esse milagre teria convertido milhares de pessoas, mas Olybrius, não satisfeito, ordena que a jovem seja torturada e depois decapitada. Assim, a lenda define que uma cruz a salva, mas essa cruz não aparece aqui representada. É, portanto, graças a suas virtudes que ela escapa do monstro. Há interpretações de que a santa, que leva a mão a seu drapeado, estivesse talvez preparando-se para amarrar o dragão, conforme a lenda. Na versão de Viena, mais literal, o gesto é conservado, mas a santa exibe o crucifixo. O quadro do Louvre, menos explícito que o de Viena, é considerado, por vezes, mais misterioso e próximo do espírito de Rafael.

Ainda no século XVI avançado persiste, na arte, um tipo de imagem de santa Margarida que se aproxima daquelas encontradas nas xilografias de livros populares. Rafael podia conhecer a edição das vidas do santos *Vitae Sanctorum*, de Boninus Mombritius, de c.1480; e podia conhecer a difundida *Legenda Aurea*, publicada pela primeira vez em 1470: duas fontes que colocam a aparição do dragão no cárcere da santa. A *Legenda Áurea* distingue duas versões: na primeira, a santa vence o dragão com o símbolo da cruz; na segunda, o dragão a devora e depois, do interior dele, a santa, com a cruz, faz com que ele se despedace, e sai incólume. Mas, no quadro de Rafael, a cena se passa em uma paisagem selvagem, não em uma prisão, como narram as fontes. A horrível garganta é um lugar onde se costuma representar os dragões. Para tanto, a referência pode ter sido a tradição figurativa do episódio de São Jorge libertando a princesa, ou da libertação de Andrômeda por Perseu [cf. Herrmann-Fiore, p. 493-495]. A atenção dada ao pé da santa sobre a garganta do montro aproxima-se das representações das Virgens vitoriosas sobre o mal. O motivo do pé da santa vencedora na lenda de Margarida não é narrado na passagem do dragão, mas em um segundo momento, quando o demônio, agora em forma humana, aparece em seu cárcere e Margarida, jogando-o no chão, coloca o pé sobre sua nuca. Assim, em relação à tradição literária, Rafael mistura em uma única cena a aparição do dragão com o episódio do inimigo vencido sobre o qual a santa coloca o pé direito como símbolo de Vitória. Rafael então escolhe uma representação em chave dramática [id., ibid.]

São várias as alusões que podem estar implícitas na imagem do Louvre. O catálogo da mostra *Raphaël dans les collections françaises*, concorda com a idéia mais aceita pela crítica ao sustentar que, analogamente ao *São Miguel*, se trate de uma representação da *Ecclesia triumphans*. Como São Miguel, Santa Margarida vence o demônio, que é freqüentemente figurado sob a forma de um dragão. Seria, portanto, um símbolo da Igreja triunfando sobre seus inimigos. Hermann-Fiore [id., p. 498], porém, faz uma leitura na direção da *Virtus christiana*, heróica e triunfante. A homenagem à Margherite de Valois consistiria no fato de que a destinatária poderia ter presente a santa Margarida vitoriosa da causa da fé, assim como a irmã do rei, por meio da *imitatio* podia ser um exemplo da antiga *Virtus Christiana*, que supera as provas de sua fé, e que, no caso da santa,

converteu cinquenta mil fiéis, segundo a lenda. A santa Margarida que parece suspensa, com a palma de mártir na mão, torna-se uma personificação da Vitória cristã.

Contudo, o *São Miguel* e a *Santa Margarida* não são *pendants*, nem por formato, nem por medidas. As dimensões da *Margarida* são ligeiramente menores que o natural, enquanto o *São Miguel* é muito maior. Ambas têm em comum o momento da luta – focado de perto e contra um fundo de paisagem natural – de uma figura humana com o mal em forma de dragão ou de diabo. Mas divergem, em ambas, a relação da figura com a besta e a paisagem: no *São Miguel*, o combate tem lugar num vasto campo luminoso; na *Santa Margarida*, ao contrário, o cenário é o de uma tenebrosa parede rochosa, onde a enorme massa do dragão envolve a jovem por todos os lados. "O monstro mostra os artelhos perigosamente próximos da mão da santa, mas é como que fulminado pela palma de sua fé, e permanece paralisado, bocarra e olhos escancarados, e deixa passar a santa por sua asa de fogo" [id., ibid.]. Para Herrmann-Fiore, em seu aprofundado estudo sobre a obra, as diferenças de interpretação do tema da luta do bem contra o mal aqui e no São Miguel marcariam a passagem de uma interpretação rafaelesca a uma outra, feita por alunos.

A santa, que segue impassível, leva, como uma Vitória antiga, a palma na mão. O dragão, de formas flamejantes e boca escancarada, ganha em espaço e tamanho; sua cauda ultrapassa os limites da tela. Para Hermann-Fiore, isso sinalizaria a execução por outro que não Rafael. A autora compara a relação da figura humana com o animal aqui e no *Jonas e a baleia*, ideado por Rafael e executado por Lorenzetto [330], onde o animal é acessório. Depois, enumera a autora os vários animais na obra de Rafael, que seriam sempre dominados e tranquilos; já os animais de Giulio Romano teriam sua natureza selvagem destacada, ativa, perigosa e irriquieta. Enxerga esse dragão como uma prévia atenuada daqueles que iremos encontrar, mais tarde, na terceira prova de Psiquê em Mântua [id., p. 491].

A santa, embora seja uma figura ativa, age com serenidade e contemplação no confronto com a besta: clássicas a calma e também a beleza dessa figura feminina adaptada por Rafael a uma heroína cristã. A xilogravura do livro de Varazze, na edição de 1483, traz uma imagem próxima da obra de Rafael, por sua simplicidade, centralidade, concentração no essencial e limpeza [331]: no fundo de rochas, somente a santa, com a cruz, a mão em oração, e o dragão abatido a seus pés. Mas um estudo cuidadoso, filológico, dos elementos da composição revela a complexidade subjacente à simplicidade e naturalidade com as quais se apresenta a figura. Basicamente três fontes podem ter inspirado Rafael na ideação da imagem: Leonardo da Vinci, Dürer e a estatuária antiga.

De Leonardo teria vindo a inspiração para o contraste acentuado da luminosidade da santa contra o fundo escuro, uma das características mais notáveis do quadro. Por outro lado, notam-se componentes da gráfica de Dürer, lembrando que L. Dolce [no *Aretino*] conta que Rafael decorara as paredes de seu estúdio com gravuras desse mestre alemão. O fundo da *Santa Margarida* não é uma gruta com abertura para uma paisagem longínqua, mas uma parede escura, próxima, fechada por todos os lados [parece a boca de uma gruta, caverna], de onde se entrevê apenas um pequeno pedaço de céu [no canto superior direito, entre os troncos de árvore]. Esse lugar fechado, que deixa somente um pedaço de terra para o desenvolvimento da cena, aparece no *Cavaleiro, a morte e o Diabo*, de Dürer, gravura muito conhecida e publicada cinco anos antes da *Santa Margarida*. Também o *São Jorge*,, uma xilogravura de 1505, mostra o santo combatendo o dragão de modo muito similar, e pode ter tido alguma influência na ideação da *Santa Margarida*, sobretudo na interpretação da cauda volumosa do monstro, curvada ao longo da margem direita: pelo recorte e pela impostação. Herrmann-Fiore menciona ainda a possibilidade de influência de outro *São Jorge* dureriano, datado de 1508, onde há o mesmo confronto entre a mão humana vitoriosa ao alto e as garras que se erguem no vazio, embaixo.

Da estatuária antiga, a Santa Margarida refletiria a influência na concepção de seu panejamento, tal qual os que se encontram em representações de Niké, e no particular da *Vitória romana*. Mas, diferentemente, o panejamento da Margarida é mais pesado e opaco: "as pregas do vestido da Santa Margarida caem tranqüilamente em caneluras oblíquas e dispõem-se em torno da

figura, acentuando-lhe a rotundidade estatuária" [Herrmann-Fiore]. O penteado da santa Margarida seria também de derivação antiga, com o rabo-de-cavalo trazido à frente, sobre o ombro. O movimento do braço esquerdo da santa é intepretado no catálogo da mostra *Raphaël dans les collections françaises* como uma tentativa de atar o dragão com o cinto, conforme descrito na lenda da santa, mas não há sinal de cinto no quadro do Louvre. O movimento desse braço parece ligar-se antes ao manto, que escorrega no momento em que a santa ultrapassa o bicho: ela segura e ergue seu manto para poder passar mais facilmente pela asa do dragão. A impostação do braço também seria inspirada nas figuras de Niké, que se equilibram, esticando o braço adiante, normalmente segurando a coroa da Vitória no braço direito estendido, mantendo o esquerdo junto ao corpo, segurando a palma. A palma caracteriza a mártir cristã, e a sua vitória espiritual é distinta daquela militar ou agonística às quais se refere a palma na mão da Vitória antiga.

Joannides e Young [1995, p. 733] notam que as formas polidas mas não altamente expansivas da *Santa Margarida* do Louvre correspondem àquelas da *Circuncisão*, que é provavelmente de 1518, ano em que a *Santa Margarida* foi "certamente pintada" e, em sua maior parte, por Giulio Romano. O estilo dos drapeados da *Circuncisão* remete ao da *Santa Margarida*. Para o autor, é nesta que os tipos faciais femininos da *Circuncisão* encontrariam sua referência.

O fato é que esse quadro, se comparado a outras obras de Rafael, nunca despertou muito interesse, isso porque o estado de conservação sempre foi ruim e também – talvez principamente – porque é executado muito provavelmente por Giulio Romano, apesar da invenção ser quase unanimentente considerada de autoria de Rafael. A crítica segue Vasari, que não a cita a obra, como se disse, na *Vida* de Rafael, mas na de Giulio. Vasari já especifica que Giulio pinta "quase totalmente" a *Santa Margarida* do Louvre, num ponto de vista largamente aceito. Mas o estado de conservação do quadro tornava qualquer julgamento mais preciso muito difícil. D'Arco [1842, p. 6] afirma que Giulio trabalha o quadro sozinho: "*...di quello della santa Margherita, che interamente da solo condusse*". Para Dussler [1971, p. 47], "invenção de Rafael; execução de Giulio Romano", embora acredite o autor que as restaurações impossibiltem conferir a afirmação de Vasari de que a pintura é realizada por Giulio a partir de um desenho de Rafael, porque, para Dussler, a única parte da composição que parece intocada seria o dragão, parte em que mostraria, pelo colorido e pela estrutura, justamente a mão de Giulio Romano. "No entanto, buscou-se a mão de Rafael em algumas partes, como no dragão". A afirmação de Vasari coloca o problema de idenficar até que ponto Rafael tenha participado da realização do quadro e qual era a margem de liberdade na condução do pincel pelo aluno Giulio. Uma contribuição eventual de Giulio na criação da obra deveria certamente ter o consentimento de Rafael, "tanto mais num quadro destinado a fazer sua figura na corte francesa". Ferino-Pagden [1996, p. 24], por outro lado, fala que já se atribuiu a Giulio as duas versões da *Santa Margarida*. Para ela [1989, p. 70]. Giulio colabora, mas mantém-se em segundo plano nesta e nas outras obras destinadas à corte francesa.

Hermann-Fiore [id., p. 489] não exclui a possibilidade de ser Giulio o autor da invenção, mas acha, no entanto, que é Rafael o autor do desenho, hoje perdido, e enxerga duas prováveis cópias que teriam sido realizadas a partir desse desenho nos Uffizi e em Roma [332-333]. Acha a autora que a pintura tem afinidades com o estilo de Giulio, mas os desenhos copiados seriam próximos de Rafael, o que lhe daria a autoria da invenção e confirmaria a informação vasariana. Assim, Giulio teria executado a pintura, mas teria alterando as relações de proporção entre as figuras, engrandecendo o dragão e mantendo a invenção da belíssima Santa. As formas serpentinas do corpo do bicho aproximam-no da Santa, tornando o episódio um momento alto de aventura, como as dos trabalhos de Psiquê no Te. Quanto à paisagem, acha difícil dizer se seria de invenção de Giulio ou de Rafael. Como o fundo do quadro de Paris é muito similar ao do quadro de Viena, conclui que se devam a uma mesma invenção, sempre de Rafael. Herrmann-Fiore tenta reconstruir uma cronologia aproximativa da seqüência dos trabalhos, colocando esse quadro em relação com a versão de Viena. Para essa autora, Rafael teria desenhado primeiro o protótipo para o quadro do Louvre, mas deixa-o incompleto por motivos desconhecidos. Depois, mudando completamente o

discurso, escolhe a figura serpentinata para o quadro de Viena, o que teria permitido a Giulio desenvolver o quadro de Paris.

Bibliografia da iconografia:

JACOBI A VORAGINE. *Legenda Aurea Vulgo Historia lombardica dicta.* [ed. 1965, p. 400], cap. XCIII (88) "*De Sancta Marghareta*". MOMBRITIUS, [c. 1480], ed. Paris, 1910, II, p. 190-196, 691; *La rappresentatione et festa di Santa Margherita vergine et martire.* Florença, 1570, n. 22, *La rappresentatione di santa Margherita vergine e martire, nuovamente ristampata*, Veneza, 1576; *Oratione devotissima di Santa Margherita*, séc. XVI, Biblioteca Vaticana, Capponi V, 680 int. 23, p. 395; GRAVELOT /COCHIN, [1791] 1994, p. 158; WIESE, 1890, p. VI, nota 2; *Biblioteca Sanctorum*, VIII, 1967, fig. 1157-1158; *ad vocem* 'Marina de Antiochia (Margherita)'; KRISTELLER, *Early Florentine Woodcuts, with na Annotated List of Florentine Illustrated Books*, Londres, 1897, p. 102; HALL, [1974] 1979, p. 198, *ad vocem* 'Margaret of Antioch'; DUCHET-SUCHAUX /PASTOUREAU, 1994, p. 228, *ad vocem* 'Margaret';

Bibliografia e atribuições:

Comptes, 1537-1540, ed. Laborde, 1877-1880, I, p. 135-136 (Rafael); VASARI-MILANESI, V, p. 524 (Giulio Romano); "Peiresc", [1625], in RICCI, 1913, p. XI (Rafael); del POZZO, [1625], ed. Müntz, 1885, p. 267, nota 4 (Rafael); DAN, 1642, p. 135 (Rafael); EVELYN, 1644, ed. 1906, II, p. 91 (Rafael); FÉLIBIEN, 1666, ed. 1705, I, p. 228 (Rafael); BAILLY, 1709, ed. Engerand, n. 8, p. 21-22 (Rafael); MARIETTE, *Abecedario*, 1727, ed. 1857-1858, IV, p. 309 (Rafael); *Recueil d'estampes*, 1729, I, p. 7, gravura de L. Surugue (Rafael); GUILBERT, 1731, I, p. 156 (Rafael); LÉPICIÉ, 1752, I, p. 92-93 (Rafael); LANDON, 1831, VI, pl. 59 (Rafael); Catálogo do Louvre, 1837, n. 1406 (Rafael); PASSAVANT, 1839, II, p. 316-317 (Rafael); D'ARCO,1842, p. 6 (Giulio Romano); VILLOT I, 1849, n. 422 (Rafael); LABORDE, 1855, p. 32-33 (Rafael); PASSAVANT, 1860, II, n. 230, p. 260-261 (Rafael); TAUZIA. Catálogo do Museu, 1878, n. 367 (Rafael); MÜNTZ, 1882, p. 549 (Rafael); CROWE /CAVALCASELLE, 1885, II, p. 479-480 (Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio); CROWE /CAVALCASELLE, Florença, 1891, III, p. 229-230 (invenção de Rafael, realização de Giulio Romano); *Catalogue sommaire*, 1890, n. 150 (Rafael); DOLLMAYR, 1895, p. 278 (não de Rafael); DIMIER, 1900, p. 281 (Rafael); FRIZZONI, 1906, p. 417 (Rafael); ROSENBERG /GRONAU, 1909, p. 245 (não de Rafael); OPPÉ, [1909], ed. Mitchell 1970, p. 118 (Rafael); RICCI, Catálogo do Museu, 1913, n. 150 (Rafael); HAUTECOEUR, 1926, n. 1501 (Rafael); VENTURI, 1926, IX/2, p. 369 (Garofalo); WANSHER, 1926, p. 136 (Rafael); GAMBA, 1932, p. 113 (Giulio Romano); BERENSON, 1932, p. 481 (não de Rafael); GLÜCK, 1936, p. 100 (Giulio Romano); ORTOLANI, 1948, p. 68 (Rafael); HARTT, 1944, p. 86 (Giulio Romano); ADHÉMAR, 1946, p. 7 (Rafael); FISCHEL, 1948, p. 20, 275, 366 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano); CAMESASCA, 1956, I, pl. 151 A, p. 87 (não de Rafael); FREEDBERG, 1961, p. 364 (esboço de Rafael, execução de Giulio Romano); FISCHEL, 1962, p. 206 (Rafael); DUSSLER, 1966, n. 101 (invenção de Rafael, realização duvidosa); BAZIN, 1967, p. 65; BERENSON, 1968, I, p. 353 (ateliê de Rafael); BUDDENSIEG, 1968, p. 63-63 (Rafael); MARABOTTINI, 1968, p. 97 (Giulio Romano); DE VECCHI, 1969, n. 138 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 47 (Rafael); COX-REARICK, 1972, n. 38F (Rafael e Giulio Romano); CONTI, 1973, p. 138, 141, 334, 235 (Rafael); KELBER, 1979, p. 452, n. 101 (Rafael); ROSSI, 1980, p. 100, n. 50 (criação de Rafael, execução de Giulio Romano?); BREJON DE LAVERGNÉE /THIÉBAUT, *Catalogue sommaire illustré*, 1981, p. 224 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano); DE VECCHI, 1981, p. 252, n. 85 (Rafael); DE VECCHI /CUZIN, 1982, n. 138 (Rafael); OBERHUBER, 1982, p. 196, n. 190; BÉGUIN, 1983, n. 11; CUZIN, 1983, p. 220 (Rafael); GUILLAUME, [1983] 1986, p. 160; JOANNIDES, 1985, p. 18; HERMANN-FIORE, 1986/1987, p. 485-498; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 70 (criação de Rafael, execução parcial de Rafael); JOANNIDES/YOUNG, 1995, p. 733; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 24.

Desenhos:

[1] *Santa Margarida* [332]

Alessandro Alberti (1551-1596)?. Desenho, talvez cópia a partir de um original perdido de Rafael (?), ou cópia a partir do quadro original do Louvre. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe. Para Herrmann-Fiore [1986/1987, p. 488-489], seria cópia de um presumido estudo perdido de Rafael. Pertence a um lote de desenhos adquiridos em 1913 pelo Gabinetto Nazionale delle Stampe, em Roma, provenientes da família Alberti, de Sansepolcro. O desenho faz parte do volume 2503 do Gabinetto, que compreende muitas cópias (de quadros, afrescos, esculturas e até desenhos) tiradas dos mais famosos mestres do início do século XVI. Para a atribuição, a autora propõe, como

hipótese, o nome de Alessandro Alberti, irmão mais velho de Giovanni e Cherubino, entendendo que o desenho de Alberti seja uma cópia daquele ao qual se refere Vasari no trecho em que fala "de um quadro de Santa Margarida, feito inteiramente por Giulio com desenho de Rafael". Ou seja, ela entende que Rafael fez um primeiro esboço, estudo de composição, e que Alessandro Alberti o copiou. Contudo, a partir do trecho vasariano, não se sabe se é possível inferir a existência de um desenho concreto ou apenas a sugestão da invenção, da idéia narrada, uma vez que se sabe que não era incomum Rafael orientar verbalmente seus colaboradores.
Bibliografia: HERMANN-FIORE, 1983, p. 182-184, n. 113; HERRMANN-FIORE, 1986/1987, p. 488-489; *Raphaël dans l'art français*, 1984, p. 324.
[2] *Santa Margarida.* [333]
Anônimo. Desenho. c. 1550. Florença, Gabinetto Desegni e Stampe degli Uffizi, 1337F.
Também este desenho, para Hermann-Fiore [1986-1987], seria uma possível cópia de um original perdido de Rafael, o mesmo original de que copiara Alberti. São muitas, de fato, as semelhanças entre os dois desenhos, notadas principalmente na interpretação do panejamento. Diz a autora que essa imagem "corresponde ao desenho albertiano e confirma de maneira surpreendente a leitura deste ultimo como cópia de um desenho". Seu autor seria da metade do século XVI. Há quem creia, contudo, que se trate de uma cópia feita a partir do quadro do museu do Louvre. No entanto, muito semelhante, nos dois desenhos, é o recorte da imagem, focada sobre a santa, deixando de lado a paisagem e apenas esboçando o dragão. O fato de assemelharem-se até nos detalhes das partes deixadas em branco ou apenas indicadas de modo sumário reforça a possibilidade de serem imagens baseadas numa mesma matriz. Herrmann-Fiore admite que o original pode ser obra de Giulio, mas enxerga uma proximidade estilística maior com a obra de Rafael. Bibliografia: *Raphaël dans l'art français*, 1984, p. 324; HERRMANN-FIORE, 1983, p. 489.
Gravuras:
[1] *Santa Margarida* [334]
Philippe Thomassin (Troyes, 1562 – Roma, 1622) a partir do quadro do Louvre. Gravura a buril; 37,8 x 26cm. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes. Inscrição "*fontanableo*" (sobre o rochedo, à direita); "*Raphael Urb. Invent. Phil. Th. fe* 1589" (em baixo, à direita); na margem, uma dedicatória em latina G. B. Raimondi, latinista que dirigiu a casa de impressão mediciana na Piazza Montorio. É a gravura que, pela incrição '*fontanableo*', permitiu a Mariette desfazer o erro de Père Dan, que situava a obra original na igreja de Saint-Martin-des-Champs na época de Henrique IV. Bruwaert diz que foi gravada em Roma a partir de um desenho de Martin Fréminet. O motivo é um pouco ampliado em baixo e à direita, afastando a figura mais para o fundo da composição. Para Herrmann-Fiore [1986-1987, p. 485], esse alargamento é devido à ótica do copista-gravador, o qual, como era comum em gravuras de reprodução do final do século XVI, adaptava a composição à sua propria visão; o que, neste caso, permite evidenciar a assinatura de Thomassin abaixo do nome de Rafael, o inventor. Na margem inferior Thomassin acrescenta uma faixa de terreno ervoso, com um tronco de arvore que se faz de moldura introdutiva à imagem, dispositivo que não se encontra em outras obras de Rafael. A paisagem é um pouco modificada, mas mantém-se o contraste entre a serenidade da moça e a raiva do dragão impotente. O drapeado molhado esculpe aqui uma luz ainda mais misteriosa que na pintura. Bibliografia: *Raphaël dans l'art français*, 1984, p. 324; HERRMANN-FIORE, 1986/1987, p. 485-486.
[2] *Santa Margarida.* [335].
Marcantonio Raimondi. Gravura a buril.
Oberhuber [1978, p. 155, n. 118] a crê ideada por Rafael, por causa da insólita interpretação monumental da figura, datando-a de c. 1515. Já segundo Herrmann-Fiore [1986-1987, p. 492], a gravura é executada antes de 1518. Nessa gravura, em relação à composição do quadro do Louvre, antecipa-se a colocação estatuária da figura em primeiro plano, sua pose e a rocha próxima, à esquerda. O dragão não é somente um atributo, mas também aqui é coinvolto na ação. Bibliografia:

OBERHUBER, 1978, *The Illustrated Bartsch* 26: *The Works of Marcantonio Raimondi and His School*, p. 155, n. 118; *Raphaël dans l'art français*, 1984, p. 324; HERRMANN-FIORE, 1986/1987, p. 493.

[3] *Santa Margarida* [336]

Marcantonio Raimondi. Gravura a buril. (2ª versão). Esa segunda versão da representação de Santa margarida por Raimondi apresenta-se mais próxima do quadro do Louvre do que a versão anterior. Pode ter sido criada por Rafael, pela particular elegância que a diferencia entre as outras santas com palmas da mesma série de gravuras. Nessa imagem, vem elaborado o motivo do pé nu sobre a nuca do dragão, a mão com a palma é levada para frente e o outro braço é abaixado para prender o dragão. Aqui, de acordo com a narração da *Legenda Áurea*, a santa traz o dragão amarrado com o cordão de seu cinto, detalhe que não está presente em nenhuma das duas versões pintadas pelo ateliê de Rafael. Bibliografia: OBERHUBER, 1978, *The Illustrated Bartsch* 26: *The Works of Marcantonio Raimondi and His School*, p. 178, n. 181; *Raphaël dans l'art français*, 1984, p. 324; HERRMANN-FIORE, 1986/1987, p. 493.

[4] fig.76. *Santa Margarida*. A. Deveria. Gravura. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.

Réplica:

Santa Margarida [337]

Josse Voltigeant (at. 1593 a 1617) – pintor flamengo que trabalhou em Fontainebleau. Óleo sobre tela; 216 x 161cm. Versalhes, Musée National du Château, inv.4636. Trata-se de uma cópia do quadro do Louvre. Histórico: Castelo de Fontainebleau, Apartamento de Banhos na época de Henri IV; Gabinete dos Imperadores (ou 'da Rainha') no período de Louis XIV, onde é visto e assinalado ainda em 1731 [Guilbert, I, p. 153]); Capela do Trianon em 1835; Fontainebleau; recolocado no Trianon em 1966. fazia parte de uma série de obras da coleção real que foram replicadas, sob Henrique IV, para substituir aquelas que foram deslocadas sob Francisco I para o apartamento de banhos. Cassiano del Pozzo [1625] justifica essa substituição dos originais por sua degradação pela umidade na sala de banhos, o que sugere que essas cópias tenham sido feitas para que os originais da Sala de Banhos pudessem ser retirados dali e assim preservados. O apartamento de banhos foi destruído sob Luis XIV. Depois, Guilbert [1731, I, p. 153] vê as obras copiadas no gabinete dos Imperadores (entre elas a Virgem dos *Rochedos* e a *Gioconda*, de Leonardo, a *Sagrada Família de Francisco I*, a *Madalena* de Ticiano, etc,), e cita os autores das cópias. Dimier [1909] é quem identifica a *Santa Margarida* em Fontainebleau como sendo a cópia deVoltigeant. Essa cópia faz uma ligeira simplificação do fundo e uma tradução mais maciça (curta e larga) das proporções. A cópia apresenta ampliações da altura acima e embaixo. Bibliografia: GUILBERT, 1731; DIMIER, 1909, p. 47-55; CONSTANS, 1980, n. 4636; *Raphaël et l'art française*, 1984.

Obras inspiradas:

[1] *Santa Margarida*. Grisaille. Artista francês, c. 1600; na igreja de Brienne-le-Château. **[2]** fig. 73. *Santa Margarida*, Catedral de Langres. Escola de Tassel. S. d. **[3]** fig. 74. *Santa Margarida*. Igreja de Monnetier-les-Bains. Aubusson. Bibliografia: SOULIÉ, 1852, p. 28; PASSAVANT, 1860, II, p. 261; DIMIER, 1909, p. 50-52; BRUWAERT, 1915, p. 25; DIMIER, 1924, p. 24; DIMIER, 1925, p. 81; ADHÉMAR, 1938, II, p. 113; PANOFSKY, 1969, p. 50, tav. 55-56; BÉGUIN, 1972, p. 205; CONSTANS, 1980, p. 134, n. 4636; ROSSI, 1980, n. 49, tav. XLII; *Raphaël et l'art français*, 1984, p. 179, 220, 224, 324 (il. 119, 120, fig. 72-78), 325 (il. 121, 122); HERRMANN-FIORE, 1983, p. 182-183, n. 113; HERMANN-FIORE, 1986/1987, p. 485-498.

Santa Margarida [338]

Óleo sobre madeira; 192 x 122cm. Viena, Kunsthistorisches Museum, n. 629. Proveniência: a primeira informação sobre essa pintura vem de Marcantonio Michiel, em suas *Notizie*, quando o autor menciona a pintura em 1528 na casa de Zuanatonio Venier, em Veneza [Golzio, 1936, p. 172]. Depois, a obra está na coleção Priuli, em Veneza. Passa à Inglaterra e, a seguir, entra em posse do arquiduque Leopold Wilhelm, em Bruxelas (é retratada numa pintura de David Teniers, o jovem, em Viena, no Kunsthistorisches Museum, n. 378 /fig. /); muda-se, com o resto da coleção do duque, para Viena após 1657 [Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, Veneza, 1660, 4, p.

45m, e, Boschini, *Le minere di pittura*, Veneza, 1664, 12, p. 525]. De acordo com a narrativa de Boschini de 1664, a pintura vem da coleção de Charles I, da Inglaterra, e, apesar de não ter sido mencionada no inventário da coleção real, isso não é improvável, por causa da mesma proveniência dada por Mariette em seu *Recueil d'estampes...* [Paris, 1742, I, p. 7, n. 7]. À morte de Leopold Wilhelm, em 1662, a obra passa a Leopold II , de acordo com o testamento do arquiduque. Dollmayr [1895, *apud* Dussler, 1971, p. 52] sugere que a pintura de Viena seja a obra mencionada por Vasari como sendo destinada à corte francesa, mas isso é impossível porque a obra do Louvre já estava na França entre 1537-1540, sendo restaurada por Primaticcio.

A versão de Viena difere da do Louvre pela pronunciada torção do corpo e pela posição da cabeça da santa Margarida, voltada para a esquerda e com o olhar baixo. O braço da santa está cruzado em frente de seu corpo, e ela segura um crucifixo em sua mão esquerda. Nesse quadro, a santa ergue-se verticalmente, vitoriosa e com a cruz na mão, sobre o dragão submetido. Ela está no meio de um círculo aberto, formado pelo corpo do dragão. Para Joannides [1985, p.36], em comparação com a do Louvre, em disposição frontal e colunar, essa, de Viena, usa um rigoroso *contrapposto*. A santa é vista da esquerda, mais que de frente; o dragão é mais contorcido; a ênfase é colocada na dobra de seu joelho esquerdo, no corte de seu punho direito, na protuberância enfática de seu seio e mamilo direitos.Herrmann-Fiore [1984, p. 492]. A separação entre a figura humana vitoriosa e a besta submetida é ainda mais evidentemente expressa no desenho preparatório para o quadro em Haarlem [K. M. O, 1983, n. 572]. O fundo da composição, lugar fechado, que deixa somente um pedaço de terra para o desenvolvimento da cena, remeteria, igualmente, a imagens de Dürer como o *Cavaleiro, a morte e o Diabo*.

A pintura de Viena é geralmente atribuída a Giulio Romano. Gustav Glück [1936, p. 97-104], porém, dedica um artigo ao quadro, afirmando a paternidade de Rafael. Herrmann-Fiore [1984, p. 492] também crê na autoria de Rafael. A figura serpentinata da santa evocaria, segundo a autora, a *Santa Catarina* desse mestre. Herrmann-Fiore apóia-se no testemunho de Marcantonio Michiel, "excelente conhecedor de arte, que descreve o quadro na coleção de Antonio Venier, em Veneza no ano de 1527, ou seja, somente nove anos após a presumida execução (...) A atribuição a Rafael parece confirmada pela recente restauração, como me comunicou gentilmente Konrad Oberhuber. John Shearman, ao contrário, expressou dúvidas a propósito". A autora não exclui, contudo, "uma eventual ajuda dos alunos na relação entre a figura da santa e a da besta, pois do desenho de Haarlem para o quadro há uma ampliação do tamanho do animal, como ocorre no quadro de Paris e nas cópias do desenho protótipo". Dussler [1971] acredita que Rafael tenha fornecido o desenho, e Freedberg [1961, p. 370] dá a Giulio a invenção, mas pensa que a execução seja provavelmente de Raffaellino del Colle.

A atribuição a Giulio Romano é a mais freqüente. Paul Joannides [1985, p. 35] aproxima a pintura de Viena da *Madonna Borghese*, sublinhando a preocupação constante de Giulio com a disposição espacial oblíqua, o que seria somente de interesse periférico para Rafael. Para esse estudioso, o uso de manequins e provavelmente de modelos de cera e terracota deve ter encorajado tal característica da obra de Giulio, que reaparece nessa versão da *Santa Margarida*. Além disso, a cabeça da santa seria muito similar ao tipo da da *Madonna Wellington*, da Virgem da *Visitação* do Prado e daquela da *Sagrada Família Spinola*. Nas três pinturas, os tipos físicos seriam mais plásticos, pesados e polpudos que nas pinturas anteriores, e a execução das três seria semelhante. A execução da *Santa Margarida* e da *Madonna Wellington* mostrariam amplas marcas de pincel e colorido *cangiante* nos drapeados [cf. Joannides /Young, 1995, p. 733]. O manuseio da tinta seria menos brilhante e mais próximo ao das partes drapeadas da *Flagelação*. O motivo "michelangelesco" do braço direito seria visto no *ignudo* imediatamente à direita de *Adão* na Sistina, e fora usado por Rafael em sua *Sappho*: isso demonstraria um interesse no escultóreo ampliado em relação ao da *Madonna Borghese*. Para Joannides [1985, p. 35], a execução pode até não ser inteiramente de Giulio, mas, de qualquer modo, seria dominante a presença desse artista.

Essa pintura é provavelmente posterior à obra do Louvre. Venturi [1926, IX, 2, p. 369-371, nota 9] coloca a *Santa Margarida* de Viena imediatamente antes da *Madonna Wellington*, atribuída a Giulio, em Apsley House. Joannides [1985, p.35] coloca a execução da pintura de Viena no início de 1519, enquanto Dussler a situa em c.1520.

Bibliografia e atribuições:

PASSAVANT, [1839], 1860, II, p. 317 (Giulio Romano); MÜNTZ, 1882, p. 550 (Giulio Romano); CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, II, p. 386 (não de Rafael); DOLLMAYR, 1895, p. 278 (Giulio Romano e Penni); VENTURI, 1926, IX, 2, p. 369-371, nota 9; SUIDA, 1934-1936, p. 167 (Rafael); GLÜCK, 1936, p. 97 (Rafael); HARTT, 1944, p. 86 (Giulio Romano); CAMESASCA, 1956, I, pl. 144B e p. 74 (cópia); FREEDBERG, 1961, p. 370 (invenção de Giulio Romano, execução de Raffaellino dal Colle); DUSSLER, 1966, n. 138 (ateliê); BUDDENSIEG, 1968, p. 63 (Rafael); DUSSLER, 1971, p. 51-52 (desenho de Rafael, execução de Giulio Romano); ROSSI, 1980, p. 100, n. 24-25 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano?); HERRMANN-FIORE, 1983, p. 492 (Rafael); JOANNIDES, 1985, p. 35 (presença dominante de Giulio na execução); JOANNIDES/YOUNG, 1995, p. 733.

Desenho:

Santa Margarida

Desenho preparatório para o quadro de Viena. Haarlem, Tylers Museum. O desenho é ilustrado por Knab, Mitsch e Oberhuber [1983, n. 572]. Nessa imagem, seria mais marcado, de acordo com Herrmann-Fiore, o contraste entre a figura humana vitoriosa e a besta submetida conforme reSulta na obra pintada. A boca do dragão e suas asas seriam ligeiramente menores que no quadro. Bibliografia: KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, n. 572; HERRMANN-FIORE, 1986/1987, p. 492.

Obras inspiradas:

[1] *Santa Margarida* de Parmigianino [339]. Afresco, c. 1530-1531. Parma, igreja de San Giovanni Evangelista. Ghidiglia Quintavalle data a obra do momento em que Parmigianino retorna a Parma, enriquecido pela experiência romana. O esquema iconográfico aqui adotado deriva de um protótipo rafaelesco vinculado provavelmente a execução de Giulio Romano, como aquele conservado em Viena. [2] xilogravura colorida à mão [340], em Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes. É uma imagem de devoção, como atestam as inscrições: SAINTE MARGHERITE, VIERGE ET MARTYRE (acima); ORAISON DE LA FABRIQUE DE DESFEUILLES. RUE DE LA MONNAIE A NANCY [o gravador]. Gravura inspirada n aobra tradicionalmente atribuída a Rafael, hoje em Viena. A cena é de um ar 'naïf", com duas palmeiras enquadrando a santa. O animal fabuloso é aqui dotado de uma estranha causa terminada em flecha. [3]: Uma imagem de Épinal, fabrica de Pellerin, oferece quase o mesmo motivo, mas com o dragão mordendo o vestido da santa. [4] Ticiano. *Santa Margarida e o dragão*. Óleo sobre tela; 210 x 170cm. Datada c. 1552. Escorial, Monastério de São Lourenço [341]; [5] Ticiano. Santa Margarida e o dragão. Óleo sobre tela; 242 x 182cm. c.1565. Madri, Museu do Prado. Assinada [342]. [6] *Santa Margarida e o Dragão*. [343] Obra tradicionalmente atribuída a Ticiano. Suíça, Coleção privada. Óleo sobre tela, 197 x 167cm. Datada c. 1556, considerada variante da do Escorial, de 1552 [7] Dufresnoy. Gravura. *Santa Margarida*. [344] Viena, Albertina /fig. /. Bibliografia: ROSSI, 1980, p. 100, n. 24-25; *Raphaël et l'art français*, p. 224, il. 121.

42 A vice-rainha de Nápoles

Milanesi [1906, V, p. 525, nota 1], entre outros autores, nos diz que Vasari chama a personagem retratada "erroneamente de vice-rainha de Nápoles". No entanto, a referência ao título da retratada como "vice-rainha de Nápoles"aparece também na conhecida correspondência de Alfonso d'Este [Golzio]. Père Dan retoma o mesmo título, e Brantôme seria aquele que dá início à confusão. Após séculos de polêmica e contestação sobre essa informação sumária fornecida por Vasari, que, estabelece que, em vez da vice-rainha de Nápoles, a retratada seria Joana de Aragão, faz-se justiça, ao que parece, ao aretino: Vasari está correto. Um recente estudo dedicado ao quadro, empreendido por M. Fritz [1997], determina a verdadeira identidade da personagem, e Joannides

nos diz [2000, p. 40, nota 17] dessa que "nós temos que aprender a chamar de Isabel de Requesens, conforme M. Fritz": doña Isabel de Requesens i Enríquez de Cardona-Anglesola.

Isabel – por vezes, encontra-se a grafia catalã 'Elisabet' – é filha de Beatriz Enríquez e Galcerán de Requesens (1439-1505), conde de Palamós, na Catalunha. Por volta de 1506, casa-se com Ramon Folch III de Cardona-Anglesola (Bellpuig d'Urgell, Catalunha 1467 – Nápoles, 1522), barão de Bellpuig, barão de Oliveto, vice-rei da Sicília (1507-1509), vice-rei de Nápoles (1509-1522), capitão-geral da Santa Liga (1511-1513). Isabel, portanto, é a vice-rainha de Nápoles na época em que é retratada, em 1518; mas muito pouco é dito sobre ela. Já seu esposo, Ramon, é um influente personagem da época, tendo estado à frente das tropas pontifícias a serviço de Júlio II e de Leão X, amigo do cardeal Bibbiena, chega a intervir em várias ocasiões na escolha dos quadros diplomáticos. Por seu matrimônio com Isabel, torna-se conde consorte de Palamós, de Trivento, de Avellino e barão de Calonge. Em 1511, como capitão da Santa Liga, cerca Bolonha, mas é obrigado a se retirar pelo duque de Nemours, que o derrota depois em Ravenna (1512); ataca Veneza em 1513 e continua à frente do exército do Norte da Itália até a chegada da expedição de Francisco I, em 1515, quando retorna a Nápoles. Carlos V o confirma como vice-rei de Nápoles, onde morre em 1522, ainda como vice-rei. Ramon fica conhecido por viver no fausto e exibir-se em luxo. Vários escritos foram-lhe dedicados. Seu sepulcro, esculpido por Giovanni Merlano da Nola, encontra-se em sua cidade natal, Bellpuig. O casal tem dois filhos: Fernando e Catalina Folch de Cardona.

Quanto à Joana de Aragão (1500-1577), é filha natural de Fernando I de Aragão, duque de Montalto, rei de Nápoles. Daí ela ter sido designada (agora, sim, erroneamente), nos inventários ou pelos escritores, como a rainha de Nápoles ou ainda como "rainha da Sicília". Joana de Aragão (Giovanna d'Aragona), princesa de Nápoles, é uma das mulheres mais distintas de sua época e da mais alta importância. Letrada, de beleza renomada e cantada, desposa, em 1520, Ascanio Colonna, um alto oficial, governador de Nápoles.

Retrato de Isabel de Requesens [345-347]
Óleo sobre madeira passada à tela; 120 x 95cm. 1518. Paris, Museu do Louvre, inv. 612. Inventário Napoleão 434, MR 434. Proveniência: o quadro foi provavelmente oferecido a Francisco I pelo cardeal Bibbiena, embaixador da santa Sé na França em 1518. Père Dan conta que foi Ippolito de' Medici quem doa o quadro. No entanto, este tinha apenas nove anos de idade quando morre Rafael. Essa informação foi repetida por Guilbert, Martiette, Lépicié... A pintura está em posse do cardeal Bibbiena desde o fim de 1518 ou início de 1519, segundo a correspondência de Alfonso d'Este a seu secretário Opizo Remo [correspondência datada de 28 de dezembro de 1518, 1° de fevereiro e 2 de março de 1519]. Trata-se portanto de um presente indireto do papa ao rei da França [segundo a sugestão de Cox-Rearick]. De acordo com Vasari, o quadro teria sido colocado na capela do Rei em Fontainebleau no reino de Francisco I. O quadro foi provavelmente colocado, em todo caso, no Apartamento de banhos de Fontainebleau ainda sob o reinado de Francisco I (Dimier). Em 1537-1540, é restaurado por Primaticcio [*Comptes*]. É visto em 1625, em Fontainebleau, ["Peiresc"e Cassiano del Pozzo]. É descrito em 1642 por Père Dan no Gabinete de Pinturas e inventariado por Le Brun, em 1695, em Versalhes. Entre 1709 e 1710, está no gabinete da duquesa de Berry [Bailly]. Nos anos de 1760 e de 1784, é relatado na Surintendance. Em 1792, está no Louvre, e é exposto no Museu no ano seguinte (1793).

Acreditando-se que a retratada fosse Joana de Aragão, muito se disse da célebre beleza da moça tomando como base o retrato de Rafael. E muito se disse ainda sobre o inusitado presente: que o cardeal Bibbiena deve ter encomendado o retrato a Rafael com a intenção de oferecê-lo, em nome do papa, ao soberano que amava tanto os grandes mestres italianos quanto as belas mulheres. A encomenda, acredita-se, parte de Bibbiena e deve datar de 1517. Em 1518, o quadro é visto em Fontainebleau pelo duque de Ferrara, Alfonso d'Este, que muito o admira. A pintura, portanto, chega França antes de 29 de dezembro de 1518, quando Alfonso escreve de Paris para expressar seu desejo de possuir o cartão, que é então enviado de Roma para Ferrara em 1° de fevereiro de 1519.

Rafael oferece-se para pintar uma réplica em óleo sobre madeira. O cartão é perdido, mas impressiona artistas que o vêem, incluindo Ticiano.

No interior de um aposento, Isabel é representada olhando o espectador, mas com o corpo voltado para a esquerda do quadro. Uma das mãos a moça apóia sobre a coxa; a outra segura o arminho sobre o ombro. Há quem veja no gesto da mão direita uma retomada daquele de um dos mais belos *ignudi* de Michelangelo, à esquerda de Jeremias [*Raphaël dans les collections françaises*, 1984, p. 109]. Rosto delicado, mãos finas, colo alvo: tudo é ressaltado pelo entorno escuro da parede de fundo, pela moldura dos cabelos brilhantes e dourados e pela vastidão do pesado veludo vermelho. Ao fundo, o vão de um arco mostra a abóbada pintada de uma galeria que se abre ao jardim e à paisagem – arquitetura que já foi relacionada à villa Madama [id., ibid.]. Entre as colunas da galeria, uma criada trabalha. Joana é mostrada em toda a riqueza e conforto de seu ambiente: matérias várias e objetos o confirmam.

A descrição dessa pintura passa necessariamente pela prosa mais longa e recheada de adjetivos. É um retrato do mundo material, onde os olhos se demoram. Esse é o aspecto que parece atrair a atenção do espectador de imediato. Uma ótima análise da pintura é feita por Ferino-Pagden [1996, p. 24-25], para quem essa obra mostraria, entre sujeito e ambiente, uma relação diversa daquela que Rafael costumava empregar. Haveria aqui (e há, de fato), um deslocamento do habitual foco rafaelesco sobre o ser humano individual e sobre a beleza física ligada àquela espiritual para uma demostração do elevado status social da figura, exposto na pose reservada e altiva, nas vestes esplêndidas e em símbolos de classe social. A ênfase colocada sobre as roupas, assim como o quadro faustoso que envolve Isabel é uma alusão ao seu nível social. Amplia-se a área do corpo da retratada, mostrando-a para baixo de seus joelhos. A retratada é mais distanciada da moldura do quadro, e seu corpo não se inclina na direção do observador (como acontece nos retratos de Rafael), mas, em vez disso, parece esquivar-se dele, guardando distância e ganhando em altivez. Ferino-Pagden [id., ibid.] nos diz que esse retrato "*come genero apre una nuova strada per il ritratto di rappresentanza de periodo manierista*"; mas uma observação semelhante já fora feita por Campbell [1981, p. 61], para quem retratos como esse seriam adequados, balanceados, por mostrarem o retratado sentado, com as mãos sobre as coxas; e conveniente seria fechar a composição logo abaixo das mãos, sendo a composição desse retrato muito imitada, notavelmente por Ticiano e Bronzino.

Por fim, pode-se dizer que acontece aqui uma mudança de enquadramento da figura que reSulta numa complexidade maior. Isso, somado a uma clara caracterização social da personagem através de detalhamentos do ambiente, das vestimentas e outras citações, fornecem o modelo inicial para o retrato maneirista de aparato.

Bibliografia e atribuições:
VASARI /MILANESI, [1568] 1906, V, p. 525 (rosto de Rafael; restante por Giulio Romano); *Comptes*, 1537-1540, ed. Laborde, 1877-1880, I, p. 135-136; VASARI-MILANESI, 1550, V, p. 263 [CF!!!!!!]; DEL POZZO, 1625, ed. Müntz, p. 267, nota 4; "Peiresc", in RICCI, 1913, p. XI; DAN, 1642, p. 135; EVELYN, 1644, ed. 1906, p. 91; BAILLY, 1709, ed. Engerand, 1899, p. 20, n. 6; MONICART, 1720, II, p. 614; Recueil d'estampes, 1729, p. 7, pl. 8, gravura de J. Chéreau; GUILBERT, 1731, I, p. 153; LÉPICIÉ, 1752, I, p. 94; Catálogo do Louvre, 1793, n. 34; Catálogo do Louvre, 1810, n. 1124; Catálogo do Louvre, 1816, n. 1020; Catálogo do Louvre, 1823, n. 1150; QUATREMÈRE DE QUINCY, ed. 1824, p. 193-194; PASSAVANT, 1829, II, p. 323-327 (Rafael); Catálogo do Louvre, 1830, n. 1194; D'ARCO, 1842, p. 6; VILLOT I, 1849, n. 384 (Rafael); PASSAVANT, 1860, II, p. 265-269; CAMPORI, 1863, p. 358-360; MÜNDLER, 1868, p. 299 (parcialmente de Rafael); TAUZIA, 1878, n. 373; GRUYER, 1880, p. 476 (em parte de Rafael); MÜNTZ, 1882, p. 556 (parcialmente de Rafael); CROWE /CAVALCASELLE, 1882-1885, II, p. 401-405 (em parte de Rafael); GRUYER, 1891, II, p. 170-197; DOLLMAYR, 1895, p. 280 (Giulio Romano); DIMIER, 1900, p. 281; VASARI, ed. MILANESI, 1906, V, p. 525, n.1; ROSENBERG /GRONAU, 1909, p. 149-244; OPPÉ, 1909, ed. Mitchell, 1970, p. 65-67; HERBERT, 1913, ed. Stein, 1937, p. 93; RICCI, Catálogo do Louvre,1913, n. 1507 (Rafael); GRONAU, 1923, p. 157 (Giulio Romano); HAUTECOEUR, Catálogo do Louvre, 1926, n. 1507 (Rafael); VENTURI, 1926, p. 447; WANSHER, 1926, p. 32; BERENSON, 1932, p. 482 (Giulio Romano); GAMBA, 1932, p. 113; GOLZIO, 1936, ed. 1971, p. 76-77; ADHÉMAR, 1946, p. 7;

SUIDA, 1948, p. 19; FISCHEL, 1948, I, p. 125, 266 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1951, p. 345 (Giulio Romano); CAMESASCA, 1956, I, pl. 136; BAZIN, 1957; DE MAFFEI, 1959, p. 319 (Penni); SHEARMAN, 1961-1963, p. 215; FREEDBERG, 1961, p. 431; FISCHEL, 1962, p. 93-95 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 68 (Giulio Romano); BRIZIO, 1963, col. 241 (réplica); DUSSLER, 1966, n. 106 (ateliê); BAZIN, 1967, n. 64; BERENSON, 1968, III, p. 355; BECHERUCCI, 1968, p. 188; DUSSLER, 1971, p. 63-64 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1971, p. 443; COX-REARICK, 1972, n. 39F; CONTI, 1973, p. 192-224; CROPPER, 1976, p. 384; CONSTANS, 1980, p. 162, n. 6130-6150; SHEARMAN, 1980, p. 4; BREJON DE LAVERGNÉE / THIÉBAUT, *Catalogue sommaire illustré*, 1981, p. 223 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano); DE VECCHI, 1981, p. 260; DE VECCHI /CUZIN, 1982, p. 153; GOULD, 1982, p. 485; OBERHUBER, 1982, p. 202, n. 10; BÉGUIN, 1983-1984; CUZIN, 1983, p. 229-230; JONES /PENNY, 1983, p. 163-164; *Raphaël dans les collections françaises*, 1984, p. 98-101, 421, 423; JOANNIDES, 1985; SHEARMAN, 1987; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 67-70; FERINO-PAGDEN/ ZANCAN, 1989, p. 131 (questão em aberto); CAMPBELL, 1990, p. 61-62 (Rafael); JOANNIDES, 1993, p. 7 (Giulio Romano); JOANNIDES/YOUNG, 1995, p. 732; JOANNIDES, 1995, p. 35-36, 41 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1996, p. 24-25; FRITZ, 1997; JOANNIDES, 2000, p. 10, 40, nota 17 (totalmente de Giulio Romano).

Réplicas:

[1] Cópia por Marquard Wocher (Mimmenhausen, 1760 – Basiléia, 1830). Óleo sobre tela; 18,5 x 14,5cm. 1804. Oslo, Nasjonalgalleriets, inv. NG.M.84 [348]. **[2]** Anônimo col. Francesa cf. [349]. **[3]** Berlim-DAHLEM, Staatliche Museum (depósitos); **[4]** Leipzig, Museum of Fine Arts (1961, Cat. Pl. 21), antes em Leipzig-Lützchena, na coleção do barão Speck von Sternburg, atribuída a Giulio Romano. Bibliografia: DUSSLER, 1971, p. 63.

43

Giulio Romano e Rafael no 'Retrato de Isabel de Requesens'

Vasari não menciona o retrato da vice-rainha de Nápoles na Vida de Rafael, fazendo-o apenas na de Giulio Romano e como um acréscimo para a edição de 1568. Vasari, que encontra Giulio Romano em Mântua em 1544, não inclui a informação na edição de 1550, o que pode indicar que não recebera a informação de Giulio naquela ocasião. Acredita-se que ele tenha sido informado por Primaticcio, em 1563 [cf. *Raphael dans les collections françaises*, 1984, p. 100]. A ressalva é que Rafael teria pintado o rosto e Giulio todo o restante. O ressalto é dado pelo próprio Vasari, e essa é, ainda hoje, uma vez identificada a modelo, a questão principal no que concerne ao retrato. É sobre as palavras de Vasari que a crítica irá debater-se através dos séculos. Ao lado da escrita de Vasari, um segundo documento [Golzio, 1936, p. 77] destaca-se em importância para o esclarecimento da questão: uma carta de Costabili, datada de 2 de março de 1519, acompanhada de um presente que era o cartão do retrato de Isabel de Requesens, em que Costabili conta como Rafael dissera que aquele retrato não seria enviado como algo feito por sua própria mão /**doc. g**/.

Alfonso d'Este vira o quadro em Fontainebleau no final de 1518, de acordo com a correspondência enviada a seu secretário Opizo Remo. A partir disso, deseja obter para si o cartão, que será pedido a Rafael por intermédio de seu agente, Beltrando Costabili, arcebispo de Adria. O cartão, hoje perdido, é, de fato, presenteado por Rafel a Alfonso d'Este. A mesma carta de Costabili esclarece que Rafael, não podendo ir a Nápoles, envia um ajudante seu para retratar a senhora, esclarecendo assim que o cartão desejado pelo duque de Ferrara não é um original de sua mão, mas de um aluno. Rafael, contudo, não cita o nome desse aluno, que poderia ser Giulio Romano ou mesmo Penni. Vasari não menciona o cartão, mas é partir dele que o retrato é pintado, inclusive o rosto da senhora, que Rafael nunca teve a oportunidade de ver. Portanto, se é Rafael quem pinta o rosto de Isabel, o faz através do cartão dado a Giulio pela soma dos testemunhos de Vasari e da correspondência mencionada. Outra possibilidade aventada é a de que o autor do cartão não seja o executor da pintura.

A crítica parece confirmar a colocação vasariana do feitio da cabeça por Rafael e do restante por Giulio Romano. Quanto a isso, há poucas divergências, e sempre no sentido de atribuir a pintura totalmente a Giulio Romano, incluindo a execução do rosto de Isabel. Acredita-se,

comumente, que a camada pictórica relativa a essa área difira daquela do restante da pintura, cuja técnica seria "mais sumária" e "bem menos fina", de modo que a cabeça pareceria "pousada sobre o pescoço". No rosto, ao contrário, a qualidade da pintura seria mais elevada, o toque seria "liso, fundido, invisível, dando ao oval perfeito à aparência de um esmalte". Além disso, a radiografia revela que o rosto é modificado em sua orientação, as sombrancelhas sendo deslocadas. O documento do laboratório parece testemunhar essa transformação ao nível dos olhos [cf. *Raphael dans les collections*...].

Em se tratando de uma encomenda oficial para personagens ilustres, acredita-se que Rafael não teria deixado o trabalho totalmente nas mãos de Giulio Romano. Diz Joannides [1985]: "O fato de o próprio Rafael ter dito que nem a pintura nem o cartão eram de sua mão não faz cessar a disputa sobre ele desconsiderar a autoria física". Joannides, porém, que atribui a totalidade da pintura a Giulio Romano, nos fala a propósito, mencionando o comitente tão importante, Bibbiena, e o presenteado, Francisco I: "obra muito importante, o que deve indicar em vez de uma autoria da concepão a Rafael, o alto grau de confiança de Rafael em Giulio". O fato de Rafael ter mencionado a Alfonso d'Este que o cartão não era de sua mão, mas de um aluno é visto por Joannides [1985, p. 19] como "a maior prova da consideração de Rafael por Giulio". Essa obra então fornece uma base firme para a identificação de pelo menos um estilo de pintura de Giulio e ainda indica que Giulio devia estar ativo há bom tempo, pois "é dificilmente obra de um iniciante".

Contudo, Rafael pode ter feito, como era hábito no ateliê, a finalização da pintura, retrabalhando posteriormente a cabeça; daí as possíveis diferenças da camada pictórica. Argumentos de todo tipo vêm a favor da escrita de Vasari. Alguns deles são mais generalizadores, quase impalpáveis, tais como "...seja como for, a graça e a delicadeza desse rosto atraente devem-se a Rafael: essa parte notável não pode ser obra de Giulio, que jamais conseguiu tal sutileza. Os traços de Giulio são perfeitamente encontráveis na execução das mãos, pesadas, apesar dos longos dedos; no soberbo vestido abundante e macio demais, de pregas muito angulares, e os tecidos mal-diferenciados uns dos outros, no que era excelente Rafael (...) Na obra de Giulio, não se vê nada de tão grande nem de tão perfeito, nem mesmo o belo retrato de Hampton Court, claramente inspirado no de Joana. A invenção, portanto, vai toda para Rafael, que reservou para si o mais difícil; a execução do rosto" [*Raphaël dans les collections*... op. cit.].

Como escreve Freedberg [1971], certamente há, nessa obra, uma ruptura estilística que faz com que alguns críticos dêem-na inteiramente a Giulio: a ruptura estaria no fato de Rafael utilizar aí uma nova fórmula para o retrato solene, entendida no preciosismo dos gestos, na pose cuidada e na elegância da figura, elementos que dariam um encanto já maneirista à obra clássica. Já Ferino-Pagden [1989, p. 131] enxerga a questão da autoria da obra como ainda aberta à discussão. A autora diferencia o rosto da moça (delicado e polido como porcelana) do entorno (excessivo, todo matérico e suntuoso); vê diferenças no colorido da face e do resto e, o que nos parece mais relevante, vê diferenças no modo de afrontar o tema. Para Ferino-Pagden, Rafael, nos retratos, concentra o tom sobre a pessoa e a psicologia, enquanto Giulio seria mais dispersivo e superficial. É a relação entre sujeito e ambiente que muda nessa obra, quando se afasta o foco do ser humano espiritualizado (de Rafael) para gerar uma concentração na materialidade das coisas e em seu significado.

Embora Isabel seja apresentada envolta em riqueza e materialidade que exigem uma habilidade no retratar o natural, habilidade essa que Giulio Romano demonstra desde cedo, seu rosto, contudo, parece destoar do aspecto geral. Interpretado, sim, com a atenção do olhar e da inclinação naturalista que pinta cada cílio, como se disse, mas dotado, ao mesmo tempo e paradoxalmente, de um dado de idealização quase intangível. Isabel assemelha-se mais a uma boneca de porcelana vestida em veludo vermelho. Há algo de não-humano nesse rosto sem mácula, de uma lisura e juventude quase impossível, os traços ideais. Se Rafael não conhece a modelo, certamente trabalha a partir do cartão, mas não poderia ter-se afastado dele (deliberadamente ou não), acabando por dotar a figura daquele traço de idealização?

Que o restante da obra é realizado por Giulio Romano, não parece haver dúvidas. Joannides [2000, p. 40, nota 17] considera esse retrato "a primeira pintura seguramente datável de Giulio" e, assim, uma obra paradigmática para a compreensão do seu estilo de juventude, ressaltando que é uma "obra-prima, pintada com o mais alto nível de domínio" [id., 1995, p. 732]. Ferino-Pagden, novamente [1996], é quem ressalta as particularidades 'giuliescas' da pintura, notando que se encontram nela, em estado embrionário, certas características da obra autônoma da juventude de Giulio Romano, tais como o afastamento do retratado da moldura do quadro, a inclinação do corpo do modelo para longe do observador; a acentuação do "momento excepcional e acidental", em lugar do "elemento normativamente válido", rafaelesco – como a criada que trabalha ao fundo –, a colocação do humano no mesmo nível do ambiente, enquanto, em Rafael, "o homem é o centro do universo pictórico, ao qual tudo se subordina". a repartição do fundo em um lado escuro e outro mais iluminado, com um recorte de pórtico ou de algum outro interior; a acentuação do ambiente social do retratado – como ocorre no suposto retrato de Isabela d'Este e com o retrato da *Cortesã* do Museu Pushkin.

Documentos:

/doc. a / 1° de março de 1518. Carta de Costabili a Alfonso d'Este. Diz que as obras já tinham sido começadas e que Rafael tinha que trabalhar rapidamente. Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 66; HARTT, I, 1958, p. 27.

/doc. b / 8 de maio de 1518. Carta de Goro Gheri a Baldassaree Turini da Pescia. Narra os preparativos iniciais para o embarque das obras para a França. Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 67; HARTT, 1958, I, p. 27, nota 30, e p. 310.

/doc. c / 27 de maio de 1518. Carta de Costabili a Alfonso d'Este. Diz que as pinturas foram definitivamente acabadas. Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 68; HARTT, 1958, I, p. 27, nota 30, e p. 310.

/doc. d / 3 de junho de 1518. Cartas de Goro Gheri a Baldassaree Turni e a Lorenzo de'Medici. Contam que, naquela data, as obras estavam em Florença. Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 69; HARTT, 1958, I, p. 27-28, nota 30, e p. 310.

/doc. e / 19 de junho de 1518. Carta, do mesmo Gheri a Lorenzo de'Medici, de (id., ibid.), narra, finalmente, que os quadros já tinham seguido para Lyon. Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 69; HARTT, 1958, I, p. 27-28, nota 30, e p. 310.

/doc. f / 2 de julho de 1518. Carta de Sebastiano del Piombo a Michelangelo. O veneziano faz um comentário sarcástico sobre o conjunto dos quadros enviados a Francisco I. Diz que as figuras parecem ter estado expostas à fumaça, ou então pareceriam figuras de ferro que brilham, "toda luz, toda sombra". Acrescenta que seriam um bom ornamento para o francês. Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 70; HARTT, 1958, I, p. 28.

/doc. g / 2 de março de 1519. Carta de Beltrando Costabili, bispo de Adria, a Alfonso d'Este, duque de Ferrara sobre o retrato de Isabel de Requesens. ASMO, Ambasciatori, Roma, b. 22, doc. 143-X/30.: "Ho parlato cum Raphael da Urbino, secondo la excellentia vostra me scrive per la sua de' XX[III], lui dice non havere mandato quello ritracto a vostra excellentia per cossa de sua man[o], ma che havendo voluto Santa Maria in Portico el mandasse uno suo gargione a Neapoli per ritrare quella signora, ha mandato a la excellentia vostra quello proprio ritracto fece el suo gargione. Et al fornire la opera de vostra excellentia dice, como lo è sol [Ito] che non bisogna che io soleciti, perché la have a core più che altra cossa. Et me ha dicto havere gran voluntade et desiderio venire a Ferrara per fare riverentia a vostra excellentia, et io non mancho ni sono per mancare de tenirlo solicitato ..." Bibliografia: GOLZIO, 1936, p. 77; FERRARI, 1992, I, 3-4.

44 '*Gratissime*', de *grato*, mas aqui no sentido de 'agradável, e não de 'agradecido'; ambos encontrados no português. Cf. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, vol. VII, 1893, p. 534. O conde Carlo D'Arco [1842, p. 6] repete Vasari em outras palavras: "...*e che pur tanto caro li* [os quadros] *tenne*".

[45] Como colecionador de arte, Francisco I reúne sua coleção de modo casual, dependendo de doações diplomáticas (como o caso das pinturas que se está analisar), de relações comerciais e de relações diretas com artistas (como Leonardo da Vinci, Cellini, Andrea del Sarto e Rosso) e com agentes (como Giambattista della Palla e Pietro Aretino). Do mesmo modo, sua coleção não possuía uma organização sistemática em um local adequado.

Vasari nos diz que as obras foram postas na Capela Real em Fontainebleau, mas através de Dimier [1909], sabe-se que, em vez disso, devem ter estado antes provavelmente no Apartamento de Banhos de Francisco I [*Raphaël dans les collections françaises*, 1983, p. 96]. No entanto, esse apartamento é construído no pavimento térreo do castelo somente na década de 1530. As obras eram dispostas de modo a integrar-se por toda a decoração, o que incluía sua inserção em molduras de estuque em no Apartamento de Banhos, cuja umidade é responsável pelo dano a muitas obras. Essa idéia de se combinar banhos e pinturas teria sido inspirada na antiguidade. Essa colocação das obras logo acarreta danos por causa da umidade excessiva. Sobre o problema da umidade, fala Cassiano del Pozzo, em menção à cópia da *Santa Margarida* executada por J. Voltigeant, para substituir o original no Apartamento de Banhos, visando, ao que parece, sua melhor conservação.

Somente no século XVII a coleção será reunida em um gabinete de pinturas. A seguir, no final do mesmo século, essa coleção forma a base da coleção real em Versalhes, que, mais tarde, vem a tornar-se o núcleo da coleção de pinturas italianas do museu do Louvre. Entre as obras-primas de Francisco I estão a *Monalisa*, de Leonardo, e sua *Virgem das Rochas*, a *Belle Jardinière*, de Rafael, *Noli me tangere*, de Fra Bartolommeo; a *Caridade*, de Andrea del Sarto, além das obras que colocamos em aqui em discussão: o *São Miguel combatendo o dragão*, a *Sagrada Família de Farncisco I*, a *Santa Margarida* e o *Retrato de Isabel de Requesens*.

Bibliografia: DAN, [1642] 1990; DE LABORDE, 1877-1888; HERBERT, 1937; ADhÉMAR, 1946, p. 5-16; ADHÉMAR, 1954, p. 311-318; ADHÉMAR, 1972; COX-REARICK, 1972; *L' École de Fontainebleau*, 1972; FAVIER, 1974, p. 153-156; PRESSOUYRE, 1974, p. 153-156; CHEVALLIER, 1980; BÉGUIN, 1983, p. 57-58, n. 5 e 6; KECKS /PRINZ, 1985; SCAILLIÉREZ, 1992; ELAM, 1993; COX-REARICK, 1994, p. 239-258; KNETCH, 1994; COX-REARICK, 1995.

[46] A face menos conhecida de Rafael, a do Rafael arquiteto, também é uma fonte de aprendizado e de influência para Giulio Romano. Rafael, que é levado a Roma por Bramante, mostra-se cada vez mais interessado pelas coisas da arquitetura. Com a ida para Roma, a arquitetura começa a ganhar um destaque progressivamente maior na atividade pictórica de Rafael, que já havia feito citações antigas, como na *Madonna Esterhazy*. Giulio, que entra para o ateliê do mestre pouco mais que um menino, um adolescente precoce, por volta de 1510-1511, deve ter sofrido grande impacto ao deparar-se com obras como a *Escola de Atenas*, recém-concluída. Acredita-se que Rafael deve ter incluído Giulio Romano na colaboração da execução dos fundos arquitetônicos de seus afrescos já na *Sala do Incêndio*, de modo que Giulio pôde conhecer desde cedo os artifícios da perspectiva e também o uso das antigas ordens arquitetônicas em seus detalhes, embasando o seu vocabulário arquitetônico. Frommel [1989, p. 97] acredita que Giulio possa ter colaborado ainda antes na preparação dos fundos de arquitetura para as pinturas de Rafael: "Não há dúvida que extraordinárias invenções, como o cárcere na *Libertação de São Pedro* (1511-1512) [350], com sua pesada bossagem de superfície abstrata, tenham influenciado de modo particular os valores estéticos de Giulio". No momento em que Giulio chega ao ateliê do mestre, este se empenhava no estudo da arquitetura de Bramante, que, ao morrer, em 1514, deixa a Rafael o cargo de primeiro arquiteto do papa. A partir desse instante, Rafael passa a receber muitas encomendas, como ocorre com as pinturas, de modo que, igualmente, deve ter-se valido do auxílio de seu ateliê e, obviamente, de seu discípulo mais brilhante.

47 Quando Vasari fala da medição de edifícios, pode estar fazendo referência ainda à medição dos edifícios antigos de Roma, empreendida por Rafael a pedido de Leão X. Tal medição fazia parte do grande projeto de reconstituição da Roma, que pretendia levantar a planta da cidade antiga e redesenhar suas construções com base nos estudos arqueológicos de Rafael e em suas medições. Para a realização desses desenhos, o artista desenvolve um instrumento específico capaz de determinar o correto direcionamento das paredes de uma dada construção e, ao mesmo tempo, permitir sua transposição ao papel, em desenho.

Na realização de tão grande trabalho, Rafael certamente conta com a cooperação direta de seus auxliares e, assim, teria ensinado a Giulio Romano essa técnica de desenho. O mestre, contudo, morre antes de concluir o trabalho, e, embora haja diversas indicações de que tenha chegado a executar desenhos do antigo como reSultado de suas pesquisas, não se conhece qualquer testemunho gráfico disso. Versos compostos por Caio Germanico nos informam dessa intenção rafaelesca de escavar as fundações dos edifícios para tirar delas as plantas e reproduzi-las em painéis pintados [Di Teodoro, p. 19]. Infelizmente, todos esses trabalhos de Rafael sobre o antigo foram perdidos, e com eles, igualmente, os primeiros desenhos de arquitetura que Giulio teria realizado. Hartt [1958, I, p. 257] considera a perda dos desenhos arquitetônicos de Giulio a mais lastimável em relação à sua obra. "É espantoso", diz o autor, "que somente doze desenhos de arquitetura de sua mão sejam ainda hoje preservados". De acordo com Frommel [1989, p, 97], Giulio participa, já por volta de 1517-1518, dos projetos de *villa* Madama e do palácio Alberini, mas sua contribuição, por meio dos desenhos, não pode ser verificada. Assim, os mais antigos desenhos atribuídos ao Giulio Romano arquiteto de que se têm notícia remontam a 1518, e são estudos de detalhes para o palácio Branconio dell'Aquila [351].

Por outro lado, um testemunho da criação e adaptação do processo do desenho arquitetônico, cuja técnica vem relatada em minúcia, está na célebre carta de Rafael e Castiglione a Leão X. Nela, Rafael explicita que o desenho de arquitetura feito pelos artistas deveria ser diferente daquele feito pelos arquitetos. Fala em "*disegnare architecticamente*" [parágrafos XIII a XVI; cf. Di Teodoro, 1994, p. 150-151], que, segundo Di Teodoro [id., p. 31], na comparação das três redações conhecidas da carta, seria talvez um termo rafaelesco, ou usado em seu ateliê, corrigido na redação final. Esse tipo de desenho, que vem reunir-se aos três *more architectonico*, seria feito em projeções ortogonais, de forma que pudessem ser compreendidas com exatidão todas as medidas do edifício e seu desenvolvimento no espaço. No entanto, os poucos desenhos de arquitetura a partir do antigo que se conhecem feitos pela mão de Rafael não evidenciam o uso da técnica que o artista descreve em sua carta.

Para Shearman [1977, p. 138]e Nesselrath [1984, p. 408], Vasari [*Proemio* das *Vite*, (1550) Bellosi /Rossi, 1986, p. 94; (1568) Milanesi, I, p. 224-225] conhecia o texto da carta de Rafael a Leão X , o que se evidencia na leitura do proêmio da das *Vite* no passo sobre o arco de Constantino e depois, quando diz ter sido ajudado pelos escritos de Ghiberti, Ghirlandaio e Rafael [Di Teodoro, p. 11, nota 1].

Escreve Frommel [1996, p. 7-8] "O ápice dos estudos arqueológicos de Rafael aconteceu por volta de 1518-1519 (...) A antigüidade não era uma época de ouro inatingível como para Winckelmann ou Goethe. Rafael e seus colaboradores teriam podido despertar Roma de seu sono secular (...) Giulio estava envolvido diretamente tanto no projeto de medição de Roma, como também naquele de seu Renascimento e transformação em construções do tipo de *villa* Madama (...) quando Rafael morreu, em abril de 1520, Giulio, aos 21 anos, era o único artista que possuía um talento tão versátil e que conhecesse realmente as idéias rafaelescas, razão pela qual o cardeal passou a ele e não a Antonio da Sangallo, o Jovem, ou ao Peruzzi, o encargo de prosseguir com os trabalhos da *villa* Madama".

Bibliografia: SHEARMAN, 1977, p. 138; BURNS /NESSELRATH, 1984, p. 417-443; FROMMEL /RAY /TAFURI, 1984; FROMMEL, 1989, p. 97-98; DI TEODORO, 1994, p. 42-44; NESSELRATH, 1984, p. 408; PAGLIARA, 1986, p. 331-342; FROMMEL, 1996, p. 5-15.

48 Na Giuntina lê-se, originalmente, "*lavorar piante*". A edição Milanesi [1906, V, p. 525, nota 2] traz uma nota a essa expressão em que afirma tratar-se de um erro de impressão, onde o correto seria "*levar piante*". Esse termo é utilizado por Vasari em outras passagens de seu texto e na própria vida de Giulio Romano, precisamente na linha 351 de nossa edição Milanesi de referência: "*veduto il tutto e levata la pianta di quel sito...*" A expressão, inclusive, aceita o mesmo preciso significado: "*riferiscesi a pianta di luogo o di edifizio, e vale 'ricavarne' e delineare, con le regole e con gli strumenti dell'arte, lo spazio e la figura, coi suoi particolari accidenti, in una data proporzione col* vero" (*Vocabolario degli accademici della* Crusca, vol.IX, 1905, p. 282, item LXXXIII). De acordo com essa idéia também está Barocchi, 1966, p. 600, que acredita que "levar piante" seja um 'tecnicismo'. A autora lembra a atenção de leitores da edição Marchese /Pini /Milanesi [X, 89, nota I], que apontam já a repetição do mesmo termo em outras passagens das *Vite*, e cita as correções feitas (por '*lavorare*') por outros comentaristas, entre eles PECCHIAI, II, 847, nota 7. Barocchi lembra ainda que não intervieram MANOLESI, III, 329; BOTTARI, II, 450; DELLA VALLE, VII, 199; Class. It., X, 282; AUDIN, III, 650; MONTANI-MASSELLI, 708 (c. 2); RANALLI, II, 674; ROSSI, V, 265.

49 **Invencão**

50 <u>O aprendizado da arquitetura junto a Rafael</u>

Essa passagem em que Vasari relata o aprendizado da arquitetura por Giulio junto de Rafael não existe na edição de 1550, quando Vasari praticamente elimina o processo de aprendizado e resume a questão a um simples período que ressalta antes a imitação do mestre pelo aluno: "... *come curioso e desideroso d'imitare il suo maestro, attese molto alle cose d'architettura.*" [Cf. Vasari, 1550 /Bellosi, 1986, p 829].

Belluzzi [1988, p. 9] já disse que o interesse pela arquitetura é o ponto que distingue Giulio Romano dos outros alunos de Rafael. Embora esse interesse tenha sido sublinhado e, sobretudo, direcionado e conduzido por Rafael, deve ter sido desenvolvido com facilidade e espontaneidade para o menino que cresceu brincando entre os monumentos dos *fora* romanos; e isso constitui, inclusive, uma vantagem sobre seu mestre Rafael na assimilação das antiguidades em seu idioma pictórico.

Quando Giulio entra para o ateliê de Rafael, ainda meninoto, Rafael estava trabalhando a Stanza de Heliodoro, "o primeiro ambiente em que ele pôde dar uma forma agregante", onde arquitetura, pintura, a falsa escultura pintada das partes inferiores das paredes e os outros elementos decorativos convergiam para "uma obra de arte total", em uma "unidade indivisível das artes visuais". Portanto, Giulio inicia seu contato com Rafael no momento em que este começa a perseguir essa obra de arte total. Assim, a arquitetura, como invólucro dessa arte complexa, conjunta, adquire uma posição sempre mais importante no pensamento de Rafael e, certamente, no de Giulio, que pôde assistir ao crescimento do interesse de Rafael pela arquitetura e sua relação com o antigo, passo a passo [cf. Frommel,1996, p. 3].

Junto de Rafael, Giulio aprende a realizar uma copiosidade de idéias com a ajuda de colaboradores, como realizará mais tarde em Mântua. Essa cuidada formação junto de Rafael proporciona a Giulio um domínio muito flexível e um vasto conhecimento das formas expressivas e das fórmulas compositivas antigas. Dali em diante, poderia utilizar soberanamanete esse vocabulário" [Oberhuber, 1996, p. 37].

<u>Bibliografia</u>: VASARI [15550] / BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, 1986, 883-884, p. 829; HARTT, 1958, I, p. 59, 257; BERTINI, 1959, p. 372; FROMMEL /RAY /TAFURI, 1984; DEWEZ, 1986, p. 342-348; NESSELRATH, 1986, p. 357-369; FROMMEL, 1996, p. 3-14; OBERHUBER, 1996, p. 37; ASTE, 1999, p. 30.

51 Para a expressão '*di maniera*', cf. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, vol. IX, p. 821, item XXIX.

52 A morte de Rafael

A morte de Rafael, ocorrida na madrugada do dia seis de abril de 1520, quando este contava apenas 37 anos, é envolta em mitos, como em mito foi envolta sua vida e suas realizações. Morte muitíssimo lamentada, principalmente por artistas, intelectuais e literatos, é sido cantada em verso e comentada em cartas da época. Belluzzi [988, p. 9-10, nota 16] fala dessa alimentação do mito de Rafael e de sua morte, que se compara à do Cristo. Escreve Marcantonio Michiel a Antonio Marsilio, em 11 de abril de 1520 [Di Teodoro, p. 18]:

> *"Il Venerdì Santo, di note, venendo il Sabato, a hore 3 morse il gentilüsimo et excellentissimo pittore Raphaelo di Urbino, con universal dolore de tutti et maximamente de li docti, per li quali più che per altrui, benché ancora per li pictori et architecti, el stendeva un libro, sicome Ptolomeo ha isteso il mondo, gli edificii antiqui di Roma mostrando si chiaramente le proportioni, forme et ornamenti loro...*

Vasari [Milanesi, 1906, IV, p. 382-383] dedica um trecho longo a contar como morreu Rafael:

> *"...il quale Raffaello attendendo in tanto a' suoi amori cosi di nascosto, continuò fuor di modo i piaceri amorosi; onde avvene ch'una volta fra l'altre disordinò più del solito: perchè tornato a casa con uma grandissima febbre, fu creduto da' medici che fosse riscaldato. Onde non confessando egli il disordine che aveva fatto, per poca prudenza, lori gli cavarono sangue, di maniera che indebilito si sentiva mancare, laddove egli aveva bisogno di ristoro (...) finì il corso della sua vita il giorno medesimo che nacque, che fui l venerdì santo, d'anni trentasette..."*

Há dúvidas sobre a veracidade desse relato de Vasari, segundo o qual Rafael teria morrido de uma febre devida a seu "contínuo exercício da arte do amor" [Hartt, 1958, I, p. 37]. Milanesi, cita Longhena e Pungileoni, que acreditam que Rafael tenha morrido "*d'una perniciosa*". Já Campori [*Memorie...*], transcreve uma carta de Alfonso Pauluzzi ao duque Alfonso, datada de 7 de abril de 1520, contando que Rafael "*...é morto di uma febre continua et acuta che già octo giorni l'assaltò*". Milanesi fala, por sua vez, em quinze dias de enfermidade antes do falecimento [op. cit., p. 383, nota 1]. No entanto, outros testemunhos fazem crer nas razões contadas por Vasari. Hartt [id., p. 34] menciona Aretino, que dizia, sem escrúpulos, que Rafael fora um sensualista tão insaciável, a ponto de não conseguir trabalhar na Farnesina, a menos que Chigi mantivesse ali sua *donna* "constantemente à mão, para uma eventualidade". Outro mito em relação à morte do artista é aquele, disseminado por Vogel [1920, p. 298], segundo o qual à morte de Rafael, sua obra *Transfiguração*, não acabada, teria sido colocada sobre seu caixão, para ser, mais tarde, terminada pelos alunos. O mesmo Vasari narra que a *Transfiguração* fora colocada à sua cabeceira, na sala onde o artista trabalhava.

Rafael merece a raríssima honra de ser sepultado no Panteão – "*quella onorata sepoltura che tanto nobil spirito aveva meritato*" [Vasari, op. cit] –, e seu epitáfio é criado por Pietro Bembo. Também o amigo Baldassare Castiglione lhe dedica um conhecido escrito pela ocasião. Por ordem do próprio artista, dada antes de morrer, uma estátua de Nossa Senhora em mármore é esculpida por Lorenzetto, restaurando um tabernáculo antigo, e colocada sobre sua sepultura. Em 1833, conta Milanesi [op. cit., p. 382, nota 3], os ossos de Rafael foram passados para um sarcófago antigo, retirado o Museu do Vaticano por ordem de Gregório XVI.

De qualquer forma, é fato, igualmente escrito por Vasari, que a morte de Rafael foi muito chorada: "*...non fu nessuno artefice che doledosi non piagnesse, ed insieme allá sepoltura non l'accompagnasse. Dolse ancora sommamente la morte sua a tutta la corte del papa...*" [op. cit.].

Sentida em Roma como uma espécie de catástrofe artística e espiritual, traz, contudo, vantagens consideráveis a Giulio Romano, que agora estava livre para seguir seu próprio caminho artístico, com o único controle dos comitentes. Giulio, que devia estar por volta dos 21 anos, é o único artista que possuía um talento tão versátil e que conhecesse realmente as idéias rafaelescas, sendo assim, do dia para a noite, "catapultado" a uma posição de prestígio que nem sua idade, nem suas realizações teriam permitido [cf. Hartt, op. cit.].

Bibliografia: Francesco Maria Molza, manuscrito em em Los Angeles, The Getty Center for the History of Art na the Humanities, Archives of the History of Art, vol. 84005, c. 46v- 49r, escrito entre 6 de abril de 1520 e 1° de dezembro de 1521; MICHIEL, Marcantonio em carta a Antonio Marsilio (11 de abril de 1520) in MORELLI, Jacopo, 1800; VASARI [1550] /BELLOSI /PREVITALLI /ROSSI, 1986, II, 669-671, p. 639-640; VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 382-383; LANZI, [1792-1808] 1968, I, p. 302-303; VISCONTI, 1834, p. 9; CICOGNA, 1860, p. 409-410; GOLZIO, 1936, p. 80 (Evangelista Fausto Maddaleni de' Capodiferro), p. 112- 113; ZORZI, 1960-1961, p. 550; FROMMEL, 1984, p. 45; FEDI, 1985, p. 218-221; NESSELRATH, 1986, p. 357; GÜNTHER, 1988, p. 319; DI TEODORO, 1994, p. 18-20; doc. XV, XXVII; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 31.

53 Giovanfrancesco Penni, il Fattore [352]
(Florença, c.1496 – Nápoles, 1528)

Giovanfrancesco Penni, ou Giova Francesco Penni, permanece, ainda hoje, um personagem de quem pouco se sabe. "A fonte vasariana fornece, como sempre, a mais exaustiva colocação de informações" [Bon, 1984, p. 120], mas é Milanesi [1906, IV, p. 643, nota 2] quem, através de intensa pesquisa, nos fornece alguns dados sobre a origem familiar de Giovanfrancesco Penni. Como recorda esse autor, nenhum dos comentaristas de Vasari até então tinha conseguido reunir informações adicionais ou um maior esclarecimento a respeito da pessoa e da família desse artista florentino. Um cadastro em Florença menciona, em 1504, Giovan Francesco na idade de oito anos, entre os filhos de um certo Michele di Luca di Bartolommeo, tecelão de panos de linho, e de Caterina, sua esposa. São citados também, nessa ocasião, três outros irmãos do artista (Raffaello, Bartolommeo e Piero); Milanesi acrescenta um quarto, Luca, que não era ainda nascido. Um segundo documento indicaria a proveniência pisana, que poderia referir-se a uma moradia temporária. Porém, a data de nascimento de Penni permanece incerta, colocada dentro do arco cronológico entre 1488 e 1496 (esta última por sugestão de Milanesi). No entanto, Joannides [2000, p. 15] fala que "sua data de nascimento mais aceita é 1496, mas não é documentada e pode ser mais tardia"; e Béguin [1983-1984, p. 111-114, n. 17], ao contrário, coloca a hipótese de uma datação antecipada para antes de 1496, se é aceita a atribuição a Penni da *Virgem do véu*, do Louvre, unanimemente reconhecida, até então, como de Rafael.

Na edição de Vasari de 1568, as biografias de Penni e de Pellegrino da Modena vêm reunidas. Já na edição de 1550, o autor dedica pequenas porém distintas biografias aos dois artistas, sendo que a de Pellegrino da Modena precede a do Fattore. Vasari enfatiza a formação "sortuda" de Penni junto a Rafael: "*Giovanfrancesco Penni detto il Fattore, pittore Fiorentino, non fu manco obligato alla fortun, poichè (...) Raffaello da Urbino se lo prese in casa, ed insieme com Giulio Romano se l'allevò* . Depois fala do apelido pelo qual ficou conhecido, "il Fattore" (...) *il quale cominciando da putto, quando prima andò in casa di Raffaello, a esser chiamato il Fattore, si ritenne sempre quel nome* ..." [op. cit., p. 644]. Tal apelido aparece mesmo em documentos /**doc. a**/.

Em resumo, eis o que se sabe da biografia de Penni, incluindo as referências vasarianas: junto com Giulio Romano, é aluno predileto e fiel colaborador, acolhido por Rafael em sua casa. Acompanha Rafael a Roma em 1508, participando de todos os seus trabalhos maiores nas *Stanze*, especialmente no *Incêndio do Borgo*, nos cartões das tapeçarias, nas *Logge* e na galeria de Psiquê, na Farnesina. Entre as obras de Rafael em que Penni é lembrado como tendo participado ou terminado estão: a *Madonna do Peixe* (1514), o *Spasimo di Sicilia* (1517), a *Visitação* (1518-1520), a *Madonna della Rosa* (1518-1520), todos no Prado, e a *Madonna del Divino Amore*, de

Capodimonte (1518-1520), a *Transfiguração* (1520) e a *Coroação de Monteluce* (1524-1525), ambas na Pinacoteca Vaticana. Á morte de Rafael, herda, juntamente com Giulio o ateliê do mestre e o dever de terminar as encomendas iniciadas: "*...venuto a morte Raffaello, Giulio Romano e Giovanfrancesco, stati suoi discepoli, stettono molto tempo insieme, e finirono di compagnia l'opere che di Raffaello erano rimaste imperfette...*" [Vasari, op. cit. p. 645]. Penni ainda colabora com Giulio Romano na execução do painel de Monteluce e nos afrescos da *Sala de Constantino*, no Vaticano (1524-1525). Trabalha também com Perino del Vaga, com quem teria se casado uma irmã de Penni (que, no entanto, Milanesi não menciona nos reSultados de suas pesquisas). Quando Giulio parte para Mântua, não muito depois [1528], Penni o segue, mas não é recebido muito bem, segundo Vasari, e vai-se embora. Anda pela Lombardia, volta a Roma e, de Roma vai para Nápoles atrás do marquês del Vasto. Pára em Nápoles e ali, adoentado, morre: "*...Giulio se ne ando a Mantova (...) laddove non molto dopo capitando ancor Giovanfrancesco o tiratovi dall'amicizia di Giulio o da speranza di dovervi lavorare, fu sì poco da Giulio accarezzato, che se ne partì tostamente; e girata la Lombardia, se ne tornò a Roma, e da Roma in su le galee se ne andò a Napoli dietro il marchese del Vasto (...) Fermatosi, dunque, (...) in Napoli, ammalatosi vi si morì...*" [Vasari, op. cit., p. 646]. Penni pode ter ido a Mantova na lembrança do convite feito, anos antes, por Federico II Gonzaga, que, de acordo com a correspondência entre Castiglione e o marquês, estendia-se também a ele, não apenas a Giulio /**doc. b-e**/.

Como no caso de Giulio Romano, a estreita colaboração de Penni com Rafael – e depois com o próprio Giulio Romano –, torna extremamente incerta e problemática a reconstrução do catálogo das obras do artista. "*... immitò ne'suoi disegni la maniera di Raffaello, e quella osservò del continuo ...*" e "*Fu universale, e dilettossi molto di far paesi e casamenti. Colorì bene a olio, a fresco ed a tempera, e ritrasse di naturale eccellentemente...*" Deposi da morte de Rafael, o estilo de Penni sofre uma ligeira mudança, consistindo numa "simplificação monótona do estilo do mestre" [Toscano, 1996], como se pode observar na cópia da *Transfiguração* no museu do Prado. O trabalho com Giulio Romano em estreita colaboração também pode ter alterado sua obra, no sentido de uma acentuação dos contrastes de claro-escuro, aos quais Giulio se dedicava com vontade nesses anos. Se já é difícil fazer a atribuição a Penni das obras documentadas, é quase impossível a identificação de obras autônomas. A única pintura documentada é o *Retrato de Andrea Turrini*, da National Gallery of Dublin. Quase unanimemente aceita como de Penni é a *Natividade* da Abadia de Cava dei Tirreni. De resto, entre obras gráficas e de cavalete é muito arriscado e talvez imprudente criar hipóteses. Vasari cita algumas.

Joannides [2000, p. 15-16] nos fala brevemente sobre a visão atual da crítica a respeito da obra de Penni. Eles nos diz, em relação aos desenhos, que "como Penni não tem sido objeto de estudos monográficos, os estudiosos acharam mais fácil dissolver seu trabalho nos de outros". Menciona Clayton, que "elimina virtualmente" o artista. Além disso, essa tentativa de redistribuição de sua obra gráfica entre Rafael, Giulio e Perino nunca se justificaria perante a comparação com desenhos feitos realmente por esses artistas, mas apenas confundiria suas obras, tornando-as incompreensíveis. Wolk-Simon [2000, p. 22] retoma a mesma idéia, ao dizer : "a obra gráfica de Giulio tem sido sistematicamente desmantelada, e desenho após desenho tem sido dado a Rafael. O mesmo se dá com Penni, que, de estatura menor, praticamente desapareceu do radar da história da arte."

Segundo Hartt [1944, p. 71], os estilos de Penni e de Giulio não seriam próximos, sendo as características das proporções de suas figuras identificaveis em: cabeça grande, ombros estreitos, antebraços pesados, troncos curtos, quadris amplos, pernas pesadas e musculatura gorducha. Identifica as figuras do fundo do *Incêndio de Borgo* como sendo dele, tratadas de "modo florentino". Em comparação com Giulio, Penni permanece sempre estilisticamente estático, de modo que suas raízes na arte de Rafael de cerca de 1508-1509 sempre se mostrariam com facilidade. Joannides [op. cit.] ressalta que Penni, embora não seja tão criativo e inventivo na pintura ou no desenho quanto Giulio Romano, é um artista de personalidade distinta da de seu

colega, e sua atividade seria reconhecível estendendo-se ao longo de uns vinte anos. tinha interesse pela pintura transalpina, de Durer até o Danúbio. A extensão a Gossaert não surpreende. Durante toda sua vida, Penni operou produzindo cópias do trabalho de Rafael ou então "canibalizando-o". Os *modelli* que produz são comumente considerados bons e eficazes, mas ele não teria tido sucesso em tarefas mais exigentes. "Ele mal conseguia ecoar a voz do mestre nos desenhos à pena, pincel, aquarela com branco e carvão preto, mas produzia *modelli* muito próximos dos de Rafael, informativos e raramente sem encanto", diz Joannides [op. cit.].

Uma das tarefas de Penni dentro do ateliê de Rafael seria a de produzir desenhos à pena para reprodução em gravura. Contudo, o termo "*fattore*" denotaria possivelmente um papel mais administrativo no ateliê, e portanto Penni pode ter-se colocado asism, mais do que como pintor [Joannides, op. cit.]. Para Wolk-Simon [op. cit.], seu dever seria o de manter o ateliê organizado, sempre em intensa produção, e de documentar as composições de Rafael, "já que seu desenho era limpo e acabado, mas medíocre (...). Penni fazia mais cópias que desenhos preparatórios."

Em resumo, fica para nós evidente a colocação do trabalho de Penni, de personalidade aparentemente mais fraca, num nível qualitativo inferior ao de Giulio Romano. Contudo, se sua personalidade artistica se mostra mais estática, é ainda considerada eficaz. Penni é visto como incapaz de criar com originalidade mas como um artista qualidade inegável e "geralmente competente". Segundo escreve Joannides, era "dono de uma amplidão e mobilidade estilística que confundiu os estudiosos, que acharam que ele não tinha nenhuma. Seus vários estilos gráficos, em vários meios, acompanham os de Rafael", sobretudo nos *modelli* em várias técnicas [op. cit.].

Documentos:

/doc. a/ 5 de setembro de 1520, Roma, relativo à aquisição da coleção Ciampolini de antiguidades por Giulio Romano e Giovanfrancesco Penni. ASRoma, Collegio dei notai capitolini, notaio de Perellis Sanus, vol. 1283, c. 62v.-67v.: " *(...) vendiderunt viro nobili domino Petro de Pippis romano, civi regionis Montium, presenti et legitimo administratori Iulii eius filii, presenti, ementi et cetera, vice et nomine dicti Iulii, ac Iohanni Francisci quondam Baptiste phisici, alias Factore (...) id est omnes et singulas figuras seu statuas, cornicia et vasia existentia in reclaustro domus solitae dicti quondam domini Michaelis...*" Bibliografia: LANCIANI, 1899, p. 109-110; FERRARI, 1993, I, p. 11.

/doc. b/ 8 de dezembro de 1521, Mântua. Federico II Gonzaga a Alessandro Gonzaga e Baldassaree Castiglione. ASMN, A. G. Copialettere, b. 2977, liv. 4, c. 96r. : "*...Messer Baldesar desideramo haver ad star con noi quelli dui garzoni di Raphael da Urbino che lavorano così bene come intendemo, et vedetti di accordarvi seco che li trattaremo bene, et de le cose de là vogliatene scrivere spesso et minutamente...*" Bibliografia: FERRARI, 1993, I, p. 22.

/doc. c/ 16 de dezembro de 1521. Roma. Baldassaree Castiglione a Federico II Gonzaga. ASMN, A. G., b. 865, c. 395v.-396r.: "*...Ho parlato a questi dui giovani che forno allevi di Raphaello, li quali humilmente basano le mani di vostra excellentia, e sono deliberati di venirla ogni modo a servire; ma perché questa bella sala del papa è fatta più della metà, desiderano de fornirla, se cosi vorrà il novo pontefice, ma fatta che la sia, senza dilatazione alcuna veniranno: e parralli grandissima gratia servir quella, e veramente signor mio illustrissimo, son certo che la ne sarà benissimo servita et honorata, perché sono valentissimi...*" Bibliografia: LUZIO, 11906, p. 137; LUZIO, 1913, p. 239; GOLZIO, 1936, p. 145-146; HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 29; FERRARI, 1993, I, p. 23.

/doc. d/ 26 de dezembro de 1522, Mântua. ASMN, A. G.., Copialettere, b. 2978, lib. 1, c. 41v: "(...) *Ni serà gratissimo che quelli garzoni di Raphael da Urbino vengano ad star con noi e voi li conservareti in questa oppinione di venir ad ogni modo alli nostri servitii* ". Bibliografia: FERRARI, 1993, I, p. 24.

/doc. e/ 27 de dezembro de 1522, Lodi. Federico II Gonzaga a Baldassaree Castiglione. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2978, liv. 1, c. 51v.: "*... Conservati li due gargioni di Raphael in la oppinione et promissione che vê hanno fatti do venire ad stare con noi, accioché non li perdiamo, che molto li desideramo alli servitii nostri...*" Bibliografia: FERRARI, 1993, I, p. 24.

Outros documentos mencionando explicitamente Penni encontram-se transcritos na nota relativa ao painel de Monteluce. Assim como Giulio Romano e junto com ele, há várias referências a Penni por parte de Sebastiano del Piombo na longa troca de cartas com Michelangelo por conta da

disputa pelos trabalhos da sala de Constantino. Contudo, nessas cartas, Penni e Giulio vêm sempre referidos como "*garzoni di Rafaello*". Para esses documentos, cf, Ferrari, 1993, I, p. 5, 9, 13, 15, 22-24.

Bibliografia:

VASARI [1550] /BELLOSI-ROSSI-PREVITALLI, 1986, II, 729-731, p. 693-695; VASARI [1568] /MILANESI [1878-1885] 1906, IV, p. 643-649; BORGHINI, 1584, p. 414-415; TAJA, 1750; TITI, 1763; ORLANDI, *Abecedario*, ed. 1753, p. 161; CHATTARD, 1762, II, p. 131, 132, 212; ORSINI, *Guida di Perugia*, 1784, p. 209; LANZI, [1792-1808] 1968, I, p. 313-314; ZANI, *Encicl. Met.* I/15; RICCI, *Memor. Stor. Ancona*, 1834, II, p. 252; MALVASIA, 1841, I, p. 114, 120; BALDINUCCI, [1846], 1974, II, p. 134; WAAGEN, 1854, II, p. 244, III, p. 151; CAMPORI, 1870, p. 126, 533; RIDOLFI, *L'arte in Lucca*, 1882, p. 187; CAVALCASELLE /CROWE, IV, 333, 345, 365-366; DOLLMAYR, 1895, p. 16; SCHMIDLIN, *Gesch. S. Maria dell'Anima*, 1906, p. 250; GRONAU, V, 1908, p. 113, VI, 190, p. 136; PATZAK, *Villa Imperiale in Pesaro*, 1908; BRIGANTI-MAGNINI, *Perugia e dintorni*, 1910, p. 85; ROLFS, *Gesch. Malerei Neapels*, 1910, p. 179, 193; CECI, *Bibliogr. arti figurat.*, 1911, p. 33, n. 75; SEYMOUR DE RICCI, *Descript. Peint. du Louvre*, 1913, I, n. 1497, 1499, 1510, 1608; SIRÉN, 1917, n. 302-306; VENTURI, IX/2; VOSS, 1920, I, p. 54-55, 60; BAUMGART, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler...* Thieme /Becker, 25/26, 1932, p. 384; HARTT, 1944, p. 71; HARTT, 1958, I, p. 37, 42-51, 126-127, 317; GERE /POUNCEY, 1962; BÉNEZIT, 1976, VIII, p. 207-208; DACOS, 1977, p. 92-93; BÉGUIN, 1983-1984, p. 111-114, n. 17; BON, 1984, p. 120; DAVIDSON, 1985; JOANNIDES, 1985, p.17-46; BRIGANTI, 1988, p. 424-429, 797; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 67; GIUSTI /LEONE DI CASTRIS, 1988, p. 61-75; FERRARI, 1993, I, p. 11, 22-24, 36, 37, 39; TOSCANO, 1996, 24, p. 365; JOANNIDES, 2000, p. 16-17; WOLK-SIMON, 2000, p. 22.

54

Herdeiros de Rafael

Vasari diz, na *Vita di Raffaello* [Milanesi, 1906, IV, p. 382]: "*Per che fece testamento; e prima, come cristiano, mandò l'amata sua fuor di casa, e le lasciò modo di vivere onestamente: dopo, divise le cose sue fra' discepoli suoi, Giulio Romano, il quale sempre amò molto, Giovan Francesco Fiorentino detto il fattore, ed un non so chi prete da Urbino suo parente.*" Mas, em um trecho anterior a esse, já fazia a referência [IV, p. 354]: "*...Era questa testa fra le cose di Giulio Romano, ereditario di Raffaello, in Mantova...* Além da passagem em que estamos e desse passo da vida de Rafael, Vasari ainda menciona a herança na *Vita di Perino del Vaga* [2ª edição Newton, 1993, p. 899]; diz o aretino: "*...ancora che egli* [Giulio e Giovanni da Udine] *avessino nome di discepoli di Raffaello e d'avere eredato le cose sue...*"

Trata-se, na verdade da herança do ateliê e das coisas relativas a ele: quadros acabados ou não, esboços, desenhos e material de trabalho. Mas Giulio Romano e Giovanfrancesco Penni herdam também o encargo de conluir as obras previamente encomendadas ao mestre, iniciadas e deixadas incompletas à sua morte. Algumas delas, como o retábulo de Monteluce, era devido por Rafael há muitos anos, como se verá; e foi terminado pela dupla. Por outro lado, os pagamentos devidos também são feitos aos dois. Pode-se recorda, a título de exemplo, o caso do pagamento da *Transfiguração*, deixada inacabada quando morre Rafael, completada por Giulio e Penni. Uma carta de Baldassaree Castiglione ao cardeal Giulio de' Medici pede a intervenção do cardeal junto ao papa para que o pagamento devido pela pintura fosse feito a Giulio, uma vez que este necessitava com urgência do dinherio para fazer o dote de sua irmã, prestes a casar-se /**doc. a**/.

A Giulio, certamente, coube a herança mais cara, aquela de ser considerado o discípulo mais próximo de Rafael, o que melhor compreendia suas idéias e que mais possuía condições para levá-las adiante, embora Giulio nunca tenha sido igualado a Rafael. Quanto a Penni, co-herdeiro, mostra-se logo, ao que parece, a personalidade mais fraca, deixando que Giulio domine e exerça o controle. Sua carreira, ao contrário da de Giulio, declina rapidamente.

Porém, como herdeiros de Rafael, a dupla passa a ser melhor considerada e respeitada, embora sofra com a ironia e a inveja de alguns. Um exemplo disso é visto numa carta de Sebastiano del Piombo a Michelangelo, datada de 6 de setembro de 1520 e transcrita por Golzio [1936, p. 131], quando o primeiro fala dos herdeiros como "esses semi-deuses", num ressentimento explícito por

causa da disputa pela Sala de Constantino, uma vez que, segundo suas palavras, "não havia no mundo empreendimento mais honroso".

Belluzzi [1988, p. 11, 15i-16i] fala ainda que na herança rafaelesca a Giulio Romano está compreendida a familiaridade com figuras romanas de peso, tais como Gian Matteo Giberti, Baldassare Turini, Giovanni Branconio e Baldassare Castiglione; futuros comitentes de Giulio que, de certa forma, transferiram ao aluno mais dotado, os projetos que teriam desejado criados por Rafael. Os empreendimentos artísticos promovidos por esse pessoal podem então contar com uma grande sintonia conceitual entre o autor [Giulio] e o comitente. Para Belluzzi, além disso, Giulio seria mais um filho de Rafael do que um herdeiro, porque haveria a consciência de que ele não pode levar adiante as idéias do mestre movendo-se em nível análogo; e o filho lembraria o pai em alguns traços, refletindo-os.

Além da herança do ateliê deixada a Giulio e Penni, Rafael deixa a casa em que morava, que tinha pertencido a Bramante, ao cardeal Bernardo Dovizi da Bibbiena, tio da jovem que concordara em desposar, de nome Maria Bibbiena. Deixa ainda uma parte de sua herança à Confraternità della Misericordia d'Urbino e o restante aos primos, filhos de Giovan Battista Ciarla [cf. Milanesi, op. cit., p. 382, nota 2].

Documento:

/doc. a/ 7 de maio de 1522, carta de Baldassare Castiglione ao cardeal Giulio de' Médici, pedindo o pagamento da *Transfiguração* a Giulio Romano: " *...la obligazione ch'io mi suppongo di avere a tutti i miei amici, mi sforza a supplicar vostra signoria reverendissima di una cosa quale a lei penso non debba essere d'incomodità alcuna, e grandissima grazia ad un suo servitore, ed amico mio. Giulio, allievo di Raffaello da Urbino, per la tavola che il predetto Raffaello fece a vostra signoria reverendissima e illustrissima resta creditore di quella di una certa somma di danari, i quali essi al presente non dimanda né vuole, ma per aver una sua sorella grande alla quale già ha ritrovato marito, se avesse il modo di darle la dote, desidererebbe che vostra signoria reverendissima per la sua clemenza si degnasse di far deliberazione a che tempo ella volesse dargli questi denari...*"

Bibliografia:

VASARI [1550] /BELLOSI /PREVITALLI /ROSSI, 1986, II, 670, p. 639-640; VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 382; D'ARCO, 1842, p. 10; VENTURI, 1889, p. 157; GOLZIO, 1936; HARTT, 1958, p. 37; BELLUZZI, 1988, p. 10; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 23; OBERHUBER, 1996, p. 37; ASTE, 1999, p. 28; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 31.

55 Aqui, Vasari dá à frase um tom próximo do condicional: Giulio e Penni são herdeiros do ateliê desde que acabem o trabalho iniciado, ressaltando-se a importância de levar a termo as obras com as quais Rafael estava comprometido ao morrer. Aste [1999, p. 28] escreve " *on the condition of...*"; D'Arco [1842, p. 11] novamente repete Vasari: "*...rimanevagli il debito di dar termine ai lavori lasciati dal suo maestro e benefattore imperfetti.*" Belluzzi [1988, p. 9], ao falar da brusca emancipação artística de Giulio causada pela morte do mestre, lembra que o ateliê de Rafael acaba por ser desmembrado, uma vez que Giulio, embora fosse o mais destacado dos alunos, não consegue impor-se perante os outros, por não possuir "carisma nem autoridade suficiente". Além disso, os antigos comitentes de Rafael preferem deixar as encomendas sob a responsabilidade de Giulio, não dos outros. Castiglione chega a dizer que o apoio da cúria aos alunos de Rafael após a sua morte fora feito por amor a ele, e o objetivo primeiro não ia além do término das obras interrompidas, sobretudo da Sala de Constantino.

56 *'Condurre'*

Verbo muito utilizado por Vasari, como, por exemplo, na *Vita di Perino del Vaga* [1568, 2ª edição Newton, 1993, p. 907]: "*...piacendoli più il disegnare che il condur l'opere...*" traz o sentido de 'levar a termo', 'concluir', 'acabar', mais do que literalmente 'conduzir'.

57 *'A perfezione'*

Battaglia [*Grande dizionario della lingua italiana.* Turim, 1986, vol. II, p. 12] define *'A perfezione'*, como uma locução que equivale a *'alla perfezione'* ou a *'con perfezione'*. Joannides [1985, p. 19] diz que Giulio era certamente um artista autoconfiante, por ter mostrado grande segurança ao levar a termo, e com muito sucesso, obras iniciadas pelo mestre dois anos depois de sua morte. O termo que usa é "*brougth to successful conclusions*", numa paráfrase a Vasari. Não muito distante disso, Aste [1999, p. 28] escreve: "*they carried the greater part of these to completion with honor.*"

58 Giulio de' Medici (Clemente VII) [353]

(Florença, 26 de maio de 1478 – Roma, 25 de setembro de 1534)

Filho natural de Giuliano de' Medici com uma certa Fioretta (talvez Gorini ou Cittadini), seu pai morre um mês antes de seu nascimento. É batizado por Antonio da Sangallo, que o cria pelos primeiros sete anos de vida. Depois é recebido na família Medici e educado junto com os filhos de Lorenzo, tendo como preceptor Bernardo Michelozzi. Mais tarde, junto com o primo Giovanni, é confiado aos cuidados do bispo aretino Gentile Becchi. Acompanha Giovanni, feito cardeal, a Roma e ao exílio causado pela crise da família Medici. Sabe-se pouco sobre sua vida em Roma no período subseqüente. De uma relação com uma cortesã teria nascido o filho Alessandro. Em 1512, volta a Florença com o término do exílio da família, pelo qual se empenhara nos anos anteriores; os problemas da restauração mediciana o mantêm ocupado por um longo tempo.

Em 11 de março de 1513, o primo Giovanni de' Medici é eleito o novo papa, e um de seus primerios atos é a concessão da arquidiocese de Florença a Giulio, em 19 de abril. Giulio, contudo, deseja a obtenção do cardinalato, pelo qual o papa se empenha, inclusive encontrando os meios de remover o obstáculo do nascimento ilegítimo. Em 29 de setembro, é feito cardeal, o que lhe dá a oportunidade de acumular muitíssimos bens em diferentes formas e benefícios. Procura logo uma aliança com Henrique VIII, rei da Inglaterra, no temor de ver a Itália dividida entre os franceses e os espanhóis. É assim chamado pelo soberano inglês de "o cardeal protetor da Inglaterra". Mas a França se revigora com a iniciativa militar de Francisco I, que exige que Giulio renuncie ao protetorado inglês. Participa ativamente do quinto Concílio Lateranense, quando florescem as espectativas de uma reforma da Igreja. Em 1515, acompanha Leão X a Bolonha para a entrada de Francisco I. Sua autoridade cresce junto ao papa, tendo nas mãos a direção dos negócios do Estado, na ausência de Bibbiena. Entre 1517 e 1518, ocupa-se da questão da cruzada com os turcos até que aquela da sucessão imperial se tornasse mais imediata. Maximiliano deseja fazer coroar Carlos, então já soberano de Nápoles, o que não agrada Leão X nem Giulio, que fazem tudo para colocar obstáculos e ganhar tempo sem mostrar uma oposição aberta, esperando ainda uma compensação de Francisco I por tal política. A essa questão vem se cruzar aquela da ascensão de Lutero. Como a política de Leão X contra os Habsburgos o obriga a voltar-se para os eleitores da Saxônia, esse papa não trata com rigor a questão luterana. Mas Giulio, em 1520, retoma a condução dos negócios da cúria e o processo romano contra Lutero. Porém, tendo que retornar a Florença, está ausente no momento em que as reuniões do consitório decide a bula de condenação de Lutero. É Girolamo Aleandro quem vai para a Alemanha tomar parte da Dieta de Worms. Os problemas com Francisco I se acumulam, e os franceses têm Milão e a Lombardia, impedindo o avanço na área padana. Giulio faz uma escolha a favor de Carlos V e parte para junto do exército, que entra com sucesso em Milão, em 19 de novembro de 1521. A seguir, morre Leão X, em 1° de dezembro, e a ofensiva cessa, embora já tivessem recuperado Parma e Piacenza.

Retornando a Roma, sua preocupação é voltada ao futuro conclave, para o qual é o candidato mais provável, herdeiro do partido de Leão X, seu executor testamentário e destinatário de seus bens. Obtém o apoio do partido filoimperial, e o embaixador espanhol empenha-se por sua eleição; contra ele, o partido francês. Vendo dificultada sua eleição, sugere o nome de um cardeal

ausente: Adriano de Utrecht, nome que agrada ao partido imperial. Eleito Adriano, Giulio consegue influência cada vez maior sobre ele, inclusive com a acusação de Soderini de querer provocar um conflito franco-imperial. Giulio leva a adesão florentina à aliança do papa com o imperador, de modo que, antes mesmo da morte de Adriano, Carlos V confirma seu apoio a Giulio num próximo conclave. Assim, é eleito, com o nome de Clemente VII (para afirmar a qualidade que apreciava), em 18 de novembro de 1523.

Embora considerado uma criatura do imperador, o novo papa adota uma posição de neutralidade na guerra entre os dois príncipes cristãos, em vez daquela ofensiva que os filoimperiais desejavam. Escreve a Francisco I, falando de sua intenção de empreender uma cruzada contra os turcos e de pacificar a cristandade, mantendo-se neutro. Mas a questão mais grave, e diante da qual é cobrada uma postura sua, é a do movimento luterano e da reforma da Igreja. Carlos V pede a reunião de um concílio em Trento (território italiano ligado ao Império e, por isso, aceitável aos luteranos). Clemente VII, contra o concílio, prossegue com as medidas relativas à reforma da Igreja, modificando o clima na cúria, que se diferencia daquele que caracterizara o papado de Leão X. Aretino é um dos primeiros a sentir a mudança. Clemente tenta medidas que demonstrem sua boa-vontade no caminho de uma administração correta. Em 1524, um, e mesmo diante da situação de endividamento deixada por Leão X, evita a proliferação – paga – dos cargos e a nomeação de cardeais que assim comumente enchiam os cofres do estado Pontifício.

Vencendo a aliança anteriormente firmada entre Adriano VI e Carlos V, Clemente VII não a renova, tentando manter sua postura de neutralidade. Convida Francisco I para um acordo, mas este avança com seus exército para a Itália, onde o alcança o exército espanhol, o que exige uma tomada de partido: escolhe então o partido que parecia mais forte no momento, o de Francisco I. Mas os franceses são derrotados em Pavia (25 fev 1525), e Clemente tenta um acordo ambíguo com o imperador, incluindo o pagamento de uma grande quantia ao mesmo pela proteção de Florença, dos Medicis e do estado da Igreja. A situação na Itália piorava, e os problemas com o exército espanhol irritavam o papa, que é convidado secretamente para uma liga com os venezianos e os franceses. Além disso, tenta-se convencer a Inglaterra a entrar na liga e o marquês de Pescara a assumir uma posição anti-imperialista. Isso descoberto, o exército espanhol toma o ducado de Milão. Indeciso, Clemente não aceita a aliança com França.

Em janeiro de 1526, a paz de Madri entre Carlos V e Francisco I termina por ativar a aliança anti-imperial. Em maio, a liga de Cognac reúne Clemente VII, Florença, Veneza, Milão e o rei da França. O imperador quer tirar o papa dessa liga a todo custo, ameaçando criar problemas em Florença, Siena e no Estado da Igreja. Clemente e Carlos V trocam acusações e, em 20 de setembro de 1526, os Colonna marcham sobre Roma, invadem São Pedro e o palácio Vaticano, saqueando tudo. Clemente refugia-se no Castelo Sant'Angelo, onde suporta por vários meses um penoso e perigoso estado de aprisionamento. O cardeal Pompeo Colonna organiza um ataque conjunto contra Roma por parte das milícias dos Bourbons, de Milão, do vice-rei de Nápoles. Clemente não quer abandonar Roma e tenta fazer acordos. Em 6 de maio de 1527, soldados espanhóis e alemães entram em Roma, saqueando-a. Em 5 de junho, Clemente VII aceita as condições impostas: anistia aos Colonna, pagamento de quatrocentos mil ducados, renúncia a Parma, Piacenza, Modena, Ostia e Civitavecchia. Para o pesado pagamento, Clemente volta a colocar à venda os títulos do cardinalato. Em 25 de setembro, um segundo saque, ainda mais violento, é feito em Roma por parte dos exércitos. Somente em 26 de novembro, um acordo com Carlos V coloca fim a essa situação; e o papa é liberto em 6 de dezembro e deixa Roma por Orvieto, retornando somente em outubro de 1528.

A vitória imperial nas armas não traz, contudo, a reforma desejada para a Igreja. Libertado o papa, as coisas voltam a seus lugares anteriores. Clemente adoece em janeiro de 1529 e apressa-se em conceder o cardinalato ao sobrinho Ippolito. Carlos V, nesse meio tempo, oferece acordo de paz, que, no entanto, Clemente só aceita quando vê novamente o poder dos Medicis ameaçado em Florença, agora por Carducci. O imperador garante sua ajuda para recolocar os Medicis em

Florença, e o papa garante apoio à luta contra os heréticos e os turcos. Em fevereiro e março de 1530, está em Bolonha para coroar o imperador, ocasião em que a questão do concílio é novamente afrontada, e Clemente, esquivo e temeroso, passa os últimso anos de sua vida a fazer todo tipo de manobra para ganhar tempo nessa questão. Adoece em junho de 1534 e vem a falecer em 25 de setembro.

Bibliografia:
SANUTO, *I Diarii*. Veneza, 1879-1903; BERTI, 1858, II, p. 126-127; NARDI, *Ist. Della città di Firenze*, Florença, 1888; NITTI, *Leone X e la sua politica*... Florença, 1892; KALKOFF, "Nachträge zur Korrespondenz Aleanders...", in *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, XXVIII, 1907, p. 224; VON PASTOR, 1923-1934 (ed. Italiana), IV, 1 (1926) e IV, 2 (1923); GUICCIARDINI, *Carteggi* /PALMAROCCHI /RICCI, Bolonha, 1938 /Roma, 1951, in *Fonti per la Storia dl'Italia*; JEDIN, *Storia del Concilio di Trento*, I, Brescia, 1949; DOVIZI DA BIBBIENA / MONCALLERO, *Epistolario*, Florença, 1955; MONCALLERO, 1957, p. 61-109; WINSPEARE, *La congiura dei Cardinali contro Leone X*, Florença, 1957; CANTIMORI, "Italy and Papacy", in *New Cambridge Modern History, II The Reformation 1520-1559*, Cambridge, 1958, p. 251-274; MONACO, "Le finanze pontificie al tempo di Clemente VII", in *Studi romani*, VI, 1958, p. 278-296; MOLS, 'Clement VII', in *Dict. d'Hist. Et de Géogr. Eccl.*, V, Paris, 1958, 1241-1244; CANTIMORI, "L'influence du manifeste de Charles V...", in *Charles-Quint et son temps*, Paris, 1959, p. 133-141; MONACO, "Considerazioni Sul pontificato di Clemente VII", in *Archivi*, 2, XXVII, 1960, p. 184-223; CAMERANI, *Bibliografia Medicea*. Florença: 1964; GUICCIARDINI /PANIGADA, *La storia d'Italia*, Bari, 1967; MÜLLER, *Die Römische Kurie und die Reformation 1523-1534. Kirche und Politik während des Pontifikates Clemens' VII*, Heidelberg, 1969; PROSPERI, *Tra evang. e controrifirma*: G. M. Giberti, Roma, 1969; MACHIAVELLI /BERTELLI, *Legazioni e commissarie*, Milão, 1970; BAROCCHI /RISTORI, *I ricordi di Michelangelo*, III-IV, Florença, 1970-1979; TREXLER, *Sinodal Laws in Florence and Fiesole*, Cidade do Vaticano, 1971; HOOK, *The Sack of Rome*, Londres, 1972; STEPHENS, "Pope Clement VII, a Florentine Debtor", in *Bull. of the Institute of Historical Research*, XLIX, 1976, p. 138-141; LA ROCCA, *Baldassaree Castiglione. Le Lettere*, Milão, 1978; PROSPERI, 1982, *Dizionario biografico degli italiani*, 26, *ad vocem* Clemente VII, p. 222-259.

59

Proprietários

Em Vasari apanhamos a contradição sobre o proprietário do terreno onde se construirá a *villa* Madama. Na *Vida* de Rafael, Vasari [Milanesi, 1906, IV, 363], menciona que este "forneceu desenhos à *vigna* do papa". Como nota Ray [1974, p. 176], em se tratando de um papa não mais reinante à época do autor, a referência deve ter sido feita ao papa contemporâneo, Leão X. Assim, estaria colocada a contradição, uma vez que na *Vida* de Giulio, o comitente é o cardeal Giulio de' Medici. Ray [id., ibid.] menciona "uma recente releitura de documentos" a partir da qual se permitiria julgar que o comitente fosse Leão X. O mesmo autor menciona ainda a inscrição "*per la vigna del papa*" do punho de Antonio da Sangallo, no verso de um desenho para a *villa* Madama [Uffizi, 1356 A]; e o papa em questão seria o recém-eleito Clemente VII. Além disso, outros documentos parecem confirmar a afirmação de Vasari na Vida de Giulio. Uma carta de Castiglione a Isabella d'Este, de 16 de junho de 1519, fala de "*...una vigna del Rev.mo Medici...*" Uma inscrição no edifício traz a data de 1525, os emblemas e o nome de Clemente VII [Ray, op. cit., p. 176].

Talvez o questionamento tenha sido levantado em razão da aquisição do terreno por Leão X. Esse papa, em uma bula datada de novembro de 1516, anuncia uma política de estímulo à construção suburbana que amplia privilégios garantidos por papas anteriores visando a expansão da cidade. Lefevre [1969, p. 20, 31] cita um registro no arquivo do Capitolo di San Pietro, datado de 1517, onde se diz que uma *vigna*, em Monte Mario, foi cedida para uso de Leão X, em troca do pagamento de uma certa taxa anual. Depois dessa citação, até onde se sabe hoje, Leão X não é mais citado, mas sim o cardeal Giulio. Mais recentemente, Reiss nos fala que um conjunto de documentos, datados de 1522, no Archivio di Stato di Firenze (Archivio Mediceo, avanti il Principato), lembram a aquisição desse terreno, mencionando que a área foi cedida pelos frades da Congregazione Lombarda degli Eremiti di S. Agostino dell'Osservanza. O que se pode entender é que a aquisição do terreno de Monte Mario foi feita por Leão X – que, inclusive vai colaborar para

o andamento das obras – e que este, não muito mais tarde, passa o imóvel a seu primo Giulio. Coffin [1979, p. 246] que a *villa* "*was also probably also for the enjoyment of the Pope, but built in the name of the cardinal to prevent future problems with the Camera Apostolica regarding possessions and inheritance*".

Após a morte de Clemente VII e de acordo com seu testamento, a propriedade é herdada por seu sobrinho, o cardeal Ippolito de' Medici. Falecendo Ippolito em agosto de 1535, a *villa* é confiscada pelo papa Paulo III. A seguir, com a morte do duque Alessandro de' Medici (em 1537), sua viúva, "*Madama*" Margherita di Parma, consegue a devolução do imóvel como reembolso por seu dote]. Além disso, em 1540, a Madama adquire o tereno do Prato Falcone, abaixo da villa [Coffin, 1979, p. 255]. Margherita, contudo, sem se importar muito com a propriedade, faz desta o dote de seu segundo casamento com Ottavio Farnese, aproveitando-se para doar algumas das estátuas que adornavam o local. Após sua morte, a *villa* é restaurada pelos Farnese. Com a extinção dessa família, a propriedade passa aos reis de Nápoles, quando, por fim, o restante das estátuas é retirado. A *villa* então passa por um longo período de decadência, do qual existem vários testemunhos escritos e fotográficos. Milanesi, em seu comentário a Vasari, aqui na Vida de Giulio Romano [1906, V, p. 526, nota 3], lamenta-se do estado deplorável em que a propriedade se encontra. Um testemunho melancólico é dado pela escrita de Henry James, a partir de sua visita à *villa* em 1873, como se lê:

> *"A drive the other day with a friend to Villa Madama on the side of Monte Mario; a place like a page out of one of Browning's richest evocations of this clime and civilisation. Wondrous in its haunting melancholy, it might have inspired half "The Ring and the Book" at a stroke. What a grim commentary on history such a scene - what an irony of the past! The road up to it through the outer enclosure is almost impassable with mud and stones. At the end, on a terrace, rises the once elegant Casino, with hardly a whole pane of glass in its façade, reduced to its sallow stucco and degraded ornaments. The front away from Rome has in the basement a great loggia, now walled in from the weather, preceded by a grassy belittered platform with an immense sweeping view of the Campagna; the sad-looking, more than sad-looking, evil-looking, Tiber beneath (the colour of gold, the sentimentalists say, the colour of mustard, the realists); a great vague stretch beyond, of various complexions and uses: and on the horizon the ever-iridescent mountains. The place has become the shabbiest farmhouse, with muddy water in the old pièces d'eau and dunghills on the old parterres. (...) Margaret Farnese was the lady of the house, but where she trailed her cloth of gold the chickens now scamper between your legs over rotten straw. It is all inexpressibly dreary. A stupid peasant scratching his head, a couple of critical Americans picking their steps, the walls tattered and befouled breast-high, dampness and decay striking in on your heart, and the scene overbowed by these heavenly frescoes, mouldering there in their airy artistry! It's poignant; it provokes tears; it tells so of the waste of effort. Something human seems to pant beneath the grey pall of time and to implore to rescue it, to pity it, to stand by it somehow. But you leave it to its lingering death without compunction, almost with pleasure; for the place seems vaguely crime-haunted - paying at least the penalty of some hard immorality. The end of a Renaissance pleasure-house. Endless for the didactic observer the moral, abysmal for the story-seeker the tale."*

Em 1913, a *villa* é adquirida por um fabricante de papel, Maurice Bergès, que a vende, em 1925, à família Dentice del Frasso. Com esses proprietários, inicia-se o processo de restauração. Desde 1940, a *villa* Madama é propriedade do Estado italiano.

Bibliografia: VASARI, [1568] /MILANESI, 1906, IV, 363; BERTI, 1858, II, p. 126-127; LEFEVRE, 1969, p. 6; LEFEVRE, 1973, p. 213-215; RAY, 1974, p. 176-177; COFFIN, 1979, p. 255-257; FROMMEL, 1984, p. 322; LEFEVRE, 1984, p. 124; REISS, 1995, p. 742, nota 9.

60 O Monte Mario [354]

O Monte Mario está situado na zona norOeste de Roma, estendendo-se pelo lado ocidental. Seus aclives estão a sudOeste, como barreira natural; a cidade está a sudeste. Atingindo a altitude de 139m, é o relevo mais imponente do sistema de colinas chamado Montes da Farnesina. É uma zona freqüentada desde a antiguidade, considerada muito salutar pela área verde e pela altitude. Suas características ambientais constituem um mosaico de diversidade biológica que é raro em Roma. Hoje a área de 204 hectares de bosques constitui uma das quatorze reservas naturais da cidade protegidas pelo Comune. O terreno arenoso, que já foi depósito de fósseis marinhos, possui, em sua variada vegetação, plantas que vão do típico bosque mediterrâeno até os choupos de zonas úmidas.

Trata-se de uma área de grande valor cultural e ambiental para Roma. O monte abriga *ville* históricas (*villa* Mellini e *villa* Mazzanti) e marca o último braço da via Romea (via Francigena) – uma rota de peregrinação medieval em direção ao Norte. O lugar era apreciado por Goethe por causa da bela paisagem. Do monte, avista-se um vasto panorama da cidade de Roma que vai até Colli Albani. Por essa característica, o local hoje abriga um observatório astronômico. Giosuè Carducci intitula um poema "Sul Monte Mario", onde diz: "*Solenni in vetta a /Monte Mario stanno /nel luminoso cheto /aere i cipressi, /e scorrer muto per i /grigi campi /mirano il Tebro /mirano al baso nel /silenzio Roma /stendersi, e, in atto /di pastor gigante /su grande armento /vigile, davanti /sorger San Pietro /Mescete in vetta al /luminoso colle...*"

Um dos pontos de referência seguidos por Rafael na disposição da *villa* sobre o monte talvez possa ser dado, como menciona Ray [1974, p. 152], em Varrão, a partir do cotejo do trecho inicial da carta de Rafael – "*La villa esposta a mezo la costa di Monte Mario che guarda per linea recta a greco...*" – com um trecho do *De re rustica* [I, 12]: "*Tu deve fare in modo che la villa si trovi specialmente Sulle falde di un monte selvaggio ove i pascoli siano estesi e che sia esposta ai venti più sani. La villa migliore è quella esposta all'oriente equinoziale, perché nell'estate gode l'ombra e nell'inverno il sole.*"

61 Ponte Molle, i.e. Ponte Milvia [355-356]

Essa ponte sobre o rio Tibre é das mais antigas de Roma e historicamente das mais importantes. Inicialmente feita em madeira, remonta aos séculos IV-III a.C. É uma das cinco pontes remanescentes da antiguidade em Roma. Em 109 a.C., diz-se, teria sido reconstruída em pedra por Marco Emilio Scauro, e daí, segundo alguns, teria tomado o nome 'Milvia'. Diz-se também que o nome viria do magistrado que autorizou sua construção, um certo Molvius, daí, 'Molvio' e depois 'Milvia'. A ponte, contudo, ainda é conhecida pelo nome de 'Molle', antes 'Mollo': uma denominação que seria derivada do fato que se conta que, antigamente, a ponte '*molleggiava*' (balançava). A Ponte Milvia foi reconstruída novamente em 1849, por Pio VII, depois de ter sido parcialmente destruída por Garibaldi, na tentativa de evitar que as tropas francesas entrassem na cidade. Sua estrutura, com os vãos em arcos, é uma obra exemplar da habilidade da engenharia romana. Possui à entrada uma torre antiga reconstituída em forma de porta por Valadier.

62 No desejo de construção de uma residência fora dos muros da cidade, o cardeal Giulio de' Medici talvez tenha sido motivado por uma espécie de competição no confronto com o primo, o papa Leão X, proprietário de uma *villa* na Magliana. Essa *villa* tornou-se célebre pelos dias em o papa ali passava em meio a representações teatrais, banquetes, leituras de poesia e caça ao falcão. Contudo, a emulação deveria ser no sentido de se ter numa *villa* a materialização de idéias de arte e de natureza, porque a Giulio de' Medici, proprietário de um palácio urbano no *rione* Sant'Eustachio, agradava a idéia de uma residência fora da cidade, mas num ambiente tranqüilo, rodeado de arte, e adequado à recepção de uns poucos e íntimos. Bibliografia: CRESTI /RENDINA, p. 148.

63 Vasari aqui utiliza imagens que dão conta de uma belíssima descrição do local [357] e das obras ali realizadas. É a primeira passagem referente a uma obra, na *Vida* de Giulio Romano, em que o autor se demora, deliciando-se, ele mesmo, ao que parece, com a descrição que faz. Já na edição torrentiniana, tal passagem é destacada, mas o texto da giuntina, que se mantém semelhante ao anterior em conteúdo, sofre alterações formais. Na edição de 1550, Vasari passa diretamente da brevíssima declaração da participação de Giulio nas obras do mestre à descrição dessa *villa* [Cf. VASARI [15550] / BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, 1986, 883-884, p. 829]. Na edição de 1568, há uma elaboração maior dessa passagem. Primeiramente, lê-se sobre como Giulio aprendera de Rafael as coisas da arquitetura, tornando-se, a seguir, excelente mestre. Segue-se a isso um trecho que situa o

edifício em Roma e descreve a paisagem do local, o que acaba funcionando como uma espécie de introdução para a descrição da *villa* propriamente. Fica assim evidente o destaque dado à *villa* Madama dentro da obra de Giulio Romano. No entanto, como veremos, o papel de Giulio na elaboração dos projetos desse edifício é quase tão limitado quanto aquele que tem em outras arquiteturas rafaelescas romanas, citadas em sua *Vida* antes da partida para Mântua. Assim como o palácio Te é a grande obra arquitetônica de Giulio em Mântua, a *villa* Madama, pela escrita vasariana, apenas por essa escrita, que independe da real contribuição de Giulio em sua criação, fica sublinhada como sua obra arquitetônica romana, ao lado de *villa* Lante.

64 E deu o encargo inteiramente a Giulio

Eis aqui uma das questões mais debatidas no que concerne à ideação projetual e à própria realização da *villa* Madama. Hartt acentua muito bem [1958, p. 58-62] que Vasari, em relação à autoria dessa *villa*, "é mais inconsistente que de hábito". Na vida de Rafael, o aretino fala que este "forneceu desenhos de arquitetura para a *vigna* do papa" [Milanesi, IV, 363], e esta é a única frase referente à *villa* Madama, que é tida como a grande obra arquitetônica de Rafael nas duas edições das *Vite*; na de Penni, diz que à morte de Rafael, ele e Giulio, como seus discípulos, "terminaram juntos as obra que ficaram inacabadas, principalmente aquelas que ele tinha começado na *vigna* do papa" [id., ibid., IV, p. 645]; na de Giulio, que o encargo foi inteiramente dado a ele.

Apesar das contradições de Vasari, hoje não há dúvidas de que a encomenda é dirigida a Rafael e que este começara a obra. A escrita de D'Arco [1842, p. 11] é apenas uma repetição sem consistência daquela de Vasari (no que se refere ao período romano de Giulio): "*E diè carico d'architettarla* [a *villa* Madama] *a Giulio già salito in fama*". Passavant [1860, I, p.252-253] e, depois, Cavalcaselle e Crowe atribuem a Rafael a maior parte do desenho para o fragmento existente da *villa*. Giulio ali teria tido um papel secundário, apenas na execução da decoração. Milanesi [1906, IV, p. 363-364, nota 4] comenta que "*Il certo è che la loggia è disegno suo; e il Serlio lo dice a chiare parole. Il Pontani vuol determinare anche più precisamente ciò che di questa fabbrica si appartiene al Sanzio.*" Hartt [1958, I, p. 59], sobre a defesa feita por Fischel [1948, p. 164] da autoria de Rafael para a parte existente do edifício: "Eu também estou convencido de que Giulio não tem nada a ver com a articulação da *villa* como executada". Bertini [1959, p. 372] diz que a *Villa Madama* é "*da riferire interamente a Rafaello*". Já Frommel nos diz [1996, p. 8] que "Giulio estava envolvido diretamente tanto no projeto de medição de Roma, como também naquele de seu Renascimento e transformação em construções do tipo de *villa* Madama. (...) quando Rafael morreu, em abril de 1520, Giulio, aos 21 anos, era o único artista que possuísse um talento tão versátil e que conhecesse realmente as idéias rafaelescas, razão pela qual o cardeal passou a ele e não a Antonio da Sangallo, o Jovem ou ao Peruzzi o encargo de prosseguir com os trabalhos da *villa* Madama". E Belluzzi [1988, p. 11]: "O próprio cardeal Giulio de' Medici, que já tinha sido comitente de Sebastiano del Piombo, concede a Giulio Romano um respeitável reconhecimento confiando-lhe – junto com Giovanni da Udine – o término do aparato decorativo da *villa* Madama."

A fase projetual de *villa* Madama é situada pelos historiadores entre os anos de 1516 e 1519. Um desenho da mão de Rafael, conservado em Oxford, é tido como um possível esboço para a *villa* [358-359]. Trata-se de uma vista de *villa* (*recto*) que é, certamente, um projeto para os Medicis, uma vez que são vistos no entablamento do edifício os emblemas dessa família. Há a hipótese, repetida por Frommel [1984, p. 323-324], de que o desenho possa ser um projeto preliminar e muito modesto para a *villa*, e que aproveitaria partes da estrutura de um edifício medieval que ali existia quando da aquisição do terreno por Leão X. Portanto, essa vista, que é considerada remanescente da primeira fase projetual de *villa* Madama, seria a despretensiosa ampliação de um edifício já existente. Seria preciso, contudo, ainda de acordo com Frommel [id., ibid.], buscar uma solução arquitetônica que tivesse a qualidade desejada para um edifício concebido para os Medicis

Depois, por dois anos, até 1518, busca-se uma solução monumental, e dessa busca tomam parte muitos arquitetos. Antonio da Sangallo apresenta um projeto datado de 1516-17 [360]. Mas, ao fim, Rafael prevalece sobre os outros, embora seu projeto só chegue à maturação no verão de 1518. Depois de 1517, o papa, ele próprio, interessa-se pessoalmente pelo projeto e construção da *villa* Madama, colocando a seu serviço os arquitetos e mestres-de-obra da fábrica de São Pedro. No final do verão de 1518, há o acordo para o transporte de tufo e terra para a base, que só fica pronta na primavera de 1519. Somente os poucos ambientes do plano da rua e as fundações da galeria do jardim estão de acordo com o primeiro projeto conservado, que é, com certeza, de invenção de Rafael. Trata-se do projeto conservado nos Uffizi 273 A [361], realizado por Giovanfrancesco da Sangallo. Sua concepção, por Rafael, e sua elaboração, por mão de Giovanfrancesco da Sangallo, são datadas do verão de 1518. Porém, em virtude de problemas técnicos e econômicos, esse projeto sofre alterações, de modo que, na primavera do ano seguinte (1519), é executada aquela que é considerada sua versão definitiva: o projeto, igualmente conservado nos Uffizi e com a identificação 314 A [362], é realizado por Antonio da Sangallo. Burns [p. 387] nos fala da presença de Antonio da Sangallo na *villa* Madama, cuja nomeação como coadjuvante de Rafael é feita a pedido do próprio Rafael: "O papel de Sangallo em São Pedro e também na *villa* Madama foi aquele de um sócio, mais que o de um ajudante, e também na interpretação do antigo". Belluzzi [1988, p. 9 e 11] comenta a participação de Antonio da Sangallo.

Com o surgimento de diversos problemas, Antonio da Sangallo, o jovem, é chamado. Muitas alterações são visíveis, já na primavera de 1519, na passagem do projeto 273A para 314A. De acordo com Frommel, as alterações devem-se, em grande parte, ao custo dos trabalhos de aterramento do terreno argiloso. A principal delas diz respeito ao pátio central do edifício, primeiramente de planta retangular e, na segunda versão, circular. Tal modificação acarreta o redimensionamento e redistribuição dos ambientes dos apartamentos de inverno e de verão; também o teatro ao ar livre é sensivelmente afastado, elevando-se na colina.

Um fato elucidativo para a compreensão do modo de pensar e de projetar de Rafael é a leitura de uma carta na qual é feita uma minuciosa descrição do projeto para a *villa* Madama, carta a ele atribuída, endereçada a Baldassaree Castiglione. A leitura dessa carta, datada da primavera de 1519, e seu cotejo com os dois projetos dos Uffizi permitem pensar que ela foi escrita entre a execução de um e outro projeto, quando as principais características apresentadas em U314A já estavam concebidas, mas nem todas adequadas.

A importância dessa carta está em sua capacidade de mostrar o pensamento de Rafael como arquiteto, em muito comparado aos antigos. Sua forma literária por vezes remete, em citações quase literais, a Plínio, o Jovem e a Vitrúvio. A dependência da escrita de Rafael dos *topoi* literários dos antigos vai-se constituir numa das principais questões concernentes a essa carta. A paráfrase dos antigos ou a marcada inspiração em Plínio ou em Vitrúvio vão ser notadas como parte de uma ideação que só teria sido possível a Rafael através do estudo cuidadoso das traduções dos antigos (algumas por ele encomendadas). Mais ainda, no que diz respeito sobretudo à acurada descrição das partes do edifício, tão estreitamente comparáveis a partes de edifícios das *ville* romanas antigas, pode-se dizer que a Rafael tais concepções só teriam sido possíveis após a realização de estudos preliminares e circunstanciados, ou seja, os trabalhos de campo que ele próprio dirige em Roma. A retomada, nos projetos, de alguns motivos antigos, bem como a atenção dedicada à leitura do local e à orientação de cada ambiente em relação a sua função, às vistas e às estradas de acesso sugerem a recuperação, por Rafel, do método de projetar dos antigos, que, embora já fosse entrevisto em projetos do século XV, é esquematizado no projeto da *villa* Madama.

De certo modo, *villa* Madama é a concretização do desejo que Rafael tinha de construir uma *villa* suburbana de tipo antigo, e a inovação trazida pelo projeto está na citação de vários dos restos de *ville* antigas ainda existentes em Roma. Algumas das referências ao antigo foram isoladas por Frommel [1984]. Uma das características das *ville* suburbanas eram os terraços e grandes escalonamentos, sustentados por muros ornados de nichos. O jogo de terraços de diversas formas

que Rafael projeta para a *villa* Madama provavelmente deriva da observação dos restos das *ville* romanas, assim como um muro de sustentação na mesma folha, no verso, ornado de nichos. Os criptopórticos e subestruturas podem ter vindo de restos visíveis em *villa* Adriana, na abadia de Grottaferrata, na *villa* de Domiziano, em Albano; o hipódromo, da *villa* Adriana e do Palatino, na *villa* dei Sette Bassi e provavelmente na *villa* dei Quintili; a bossagem do portal e das janelas do plano inferior da *villa* Madama, de estruturas do templo de Cláudio, em Roma, e da *villa* di Mecenate, em Tivoli. A presença da ordem dórica na *villa* di Mecenate, na de Bruto, em Tivoli, e numa *villa* no lago de Albano, sugeriu a idéia de que *ville* antigas tivessem galerias majestosas voltadas para o vale. O pátio circular seria sugestão da leitura – errada, segundo Frommel – de um trecho de Plínio, o jovem, e, além disso, seu precedente estaria no ambiente redondo do "*piccolo palazzo*"da *villa* Adriana". O viveiro viria da *villa* de Quintilio Varo, em Tivoli, que tinha diversos receptáculos de água para os peixes, de Casale Vitriano e da *villa* dei Centroni, em via Latina. O teatro teria sido sugerido pela presença de teatros em *ville* de Tivoli e Albano, e pelos estudos realizados sobre Vitrúvio, que receberam a contribuição de Antonio da Sangallo. As escadas triangulares remeteriam ao Panteão, enquanto o "semicirculo escavado no monte adornado de vários nichos marinhos e de *tartari* d'água" retoma a decoração dos ninfeus antigos, como os que se encontram em Albano, na Villa Adriana e na Villa de Bruto, em Tivoli. A grande galeria seria semelhante, pelas proporções e pela planta, às salas das termas de Caracala, e a sequência pátio redondo-galeria encontraria correspondência naquela formada pelo calidário e grandes nichos das termas de Caracala.

Bibliografia:
VASARI [1568] /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 363; D'ARCO, [1838] 1842, p. 11; PASSAVANT, 1860, I, p. 252-253; CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, III, p. 213: GEYMÜLLER, 1884, p. 59; VENTURI, 1889; WANSCHER, 1926, p. 80; FISCHEL, 1948, p. 164; HARTT, 1958, I, p. 58-62; BERTINI, 1959, p. 372; NEUERBERG, 1964; COFFIN, 1967, p. 111-122; FOSTER, 1968-1968, p. 307-312; FROMMEL, 1969, p. 47-64; LEFEVRE, 1969, p. 425-437; RAY, 1969, p. 822-830; FROMMEL, 1974, p. 173-178; RAY, 1974, p. 165-189; FROMMEL, 1975, p. 59-87; RAY, 1976-1977, p. 3-20; COFFIN, 1979, p. 245-257; MALCOLM-BROWN, 1979, p. 49-60; SHEARMAN, 1983, p. 315-327; FROMMEL, 1984, p. 311-356; BIERMANN, 1986, p. 493-535; DEWEZ, 1986, p. 343-348; ZUCCARI, 1986, p. 20-27; SHEARMAN, 1987, p. 179-181; BELLUZZI, 1988, p. 9-20; FROMMEL, 1989, 97-105; DEWEZ, 1990; RAY, 1990, p. 140-141; GUILLAUME, 1991, p. 87; EICHE, 1992, p. 273-286; FROMMEL, 1996, p. 8.

Documento:

/doc. a/ Carta de Rafael a Baldassaree Castiglione, traduzida para o português a partir da apresentação feita por Frommel [1984, p. 325-326] da transcrição estabelecida por Lefevre [1969]:

> A *villa* é colocada no meio da encosta do Monte Mario, que se volta em linha reta para grego [NE]. E porque o monte gira, da parte que defronta Roma divisa o *mezodj*, e do oposto divisa mestre [NO], e nas costas do monte ficam líbico [SO] e poente [O], de modo que essa *villa* tem, de oito ventos, seis que a tocam, e são estes: austro, siroco, levante e greco, e tramontana e mestre; de modo que V. Senhoria pode considerar como é circundado o lugar. Mas para colocar a *villa* a ventos mais sãos, voltei seu comprimento em linha reta para siroco e mestre, com a advertência de que para siroco não haja janelas nem quaisquer cômodos, a não ser aqueles que tenham necessidade do calor.
>
> E esta *villa* tem duas entradas principais, uma por uma rua que aí chega do Palácio e pelos prados, e a outra em linha reta vai a Ponte Molle, refeita; uma e outra com a largura de 5 varas, e diríeis verdadeiramente Ponte Molle ser feita para esta *villa* porque a rua chega justo na ponte. E na extremidade dessa rua há uma grande porta que está colocada no meio do edifício.
>
> Mas para não confundir V. S., ao narrar-vos suas partes, começarei pela entrada da rua que vem do Palácio e dos prados, que é a entrada principal, e não na costa do monte, mais alta que aquela de Ponte Molle em oito metros; e sobe tão docemente que não parece subir, mas tendo chegado à *villa*, não se dá conta de estar no alto e de dominar toda a região.
>
> E mostram-se primeiramente, de lá e de cá dessa entrada, dois torreões redondos que, além da beleza e soberba que dão à entrada, servem ainda um pouco como defesa a quem aí se refugie. Entre eles, uma belíssima porta dórica introduz um pátio de 22 varas de comprimento e 11 de largura. Na extremidade desse pátio, há um vestíbulo de modo e costume antigos, com seis colunas redondas jônicas e com suas *antae*, como requer sua ordem.
>
> Desse vestíbulo entra-se no átrio feito à grega, como aquele que os toscanos chamam de adro, por meio do qual se vai a um pátio redondo, cujo oráculo (sic) deixo, para não confundir, e volto a citar as partes e cômodos do primeiro pátio. E porque este tem o siroco e o *mezodj*, ali está a cozinha, a despensa e a copa coletiva. E depois há uma adega, escavada no monte, que serve a estes tais lugares coletivos, mas suas luzes são voltadas para tramontana: lugar fresquíssimo, como V. S. pode entender. Essas coisas estão todas entre o vestíbulo e o monte, do lado esquerdo da entrada. À direita, há um belo jardim de laranjas de 11 varas de comprimento e de 5 1/2 de largura, e entre essas laranjas há, no meio, uma bela fonte de água que por diversos caminhos ali chega, impelida e tomada de sua viva veia.

Sobre o torreão que está do lado direito da entrada, no canto, uma belíssima dieta ali está colocada, que assim a chamam os antigos, cuja forma é redonda e tem de diâmetro 6 varas, com um corredor para chegar a ela, como ao seu lugar tratarei, o qual protege o dito jardim do vento grego; três partes do edifício protegem-no de tramontana e mestre.

A *dieta* é, como eu disse, redonda, e tem ao seu redor janelas envidraçadas, as quais, hora ou outra, do sol nascente a seu poente, serão tocadas, e transluzem, de modo que o lugar será muito alegre, pelo contínuo sol e pela vista da região e de Roma, porque, como V. S. sabe, o vidro plano não cobrirá parte alguma. Será verdadeiramente muito agradável este lugar para se estar no inverno a discutir com os senhores, que é o uso que costumeiramente se dá à dieta. E isto é quanto se faz numa extremidade do jardim e em seu canto.

Na outra extremidade, em direção ao aposento, há uma galeria também de uso para o inverno, que se volta a siroco e a *mezodì*, e daí se entra no aposento, e não pelo primeiro pátio, ainda que se esteja ao lado. Diante desse pátio, não se pode ver a galeria no jardim nem a dieta, por causa de uma parede interposta, que pertence ao lado direito do primeiro pátio. E isso é o que há nos quatro lados do primeiro pátio.

O segundo pátio, que está no meio do edifício, é redondo, e seu diâmetro é de 15 varas, e tem do lado direito uma grande porta dirigida a grego, similar àquela de sua entrada, que, de cada lado, encontra uma escada triangular, com largura de 11 palmos, cuja subida parte de um adro tão longo quanto são os dois lanços das escadas, e este leva ao meio de uma belíssima galeria que se volta direto para grego e tem o comprimento de 14 varas, largura de três e altura de 5.

Em cada extremidade desta galeria há um belíssimo nicho. A frente é dividida em três arcadas. O arco do meio é todo aberto e avança um pouco sobre um torreão quadrado com parapeitos em volta, que é porta de baixo. Desse lugar, pode-se ver em linha reta a rua que vai da *villa* à Ponte Molle, a bela paisagem, o Tibre e Roma.

Ao pé desta galeria estende-se o hipódromo, como V. S. entenderá, que terá de comprimento tanto quanto a *villa* se estende a siroco e mestre. Os dois outros arcos da galeria têm seu vão dividido por duas colunas redondas dóricas. De uma das extremidades da galeria, do lado direito, voltado a siroco, por uma parte que está no meio do nicho, entra-se em uma belíssima e ampla sala que tem cinco janelas voltadas a grego, descortinando o hipódromo, e tem a sala 8 varas de comprimento e 5 de largura, e há quatro arcos que a contornam em forma quadrada, e ao meio faz uma cobertura redonda em forma de cúpula, e sua altura é de 7 varas. Dessa sala vai-se a cinco quartos, dois que se voltam para grego, um para o monte e tem a luz do primeiro pátio; outro para siroco, igualmente respondendo sobre o primeiro pátio; outro para mestre, que responde sobre o pátio redondo. Destes quartos, três são de bom tamanho; os outros dois, um pouco menores. Os três primeiros são de 4 varas. No fim desses quartos, há uma escada secreta para as salas de baixo e as de cima, feitas para a família. Daqui se vai ainda à dita galeria, voltada para o Sul, ao jardinzinho das laranjas e à dieta, por um corredor, como já vos disse acima.

Agora, retornando à galeria voltada para grego, do lado dirigido a mestre tem, no outro nicho, uma porta, de f rente para a que leva à sala que vos foi descrita. Por meio desta, entra-se em um salãozinho de 4 varas e meia de largura e tão comprido quanto a diagonal de seu quadrado, com as luzes voltadas a grego, com três quartos, dois que se voltam para mestre e o outro para o pátio redondo. Ambos são de proporção de dois para três: quartos de verão que nunca terão sol, porque o monte lhes tolhe o poente. E estes voltam-se para um belo viveiro. E daqui entra-se depois em uma outra galeria, como V. S. entenderá.

Descrevi a V. S. duas portas no pátio redondo, uma que é a entrada do átrio, a outra que entra na galeria voltada para grego. De frente à porta do átrio, há outra porta voltada para mestre, que entra em uma belíssima galeria de 14 varas de comprimento e faz três vãos, e naquele do meio está a entrada. Os outros dois têm à frente um semicírculo, que tornam espaçosa a galeria, de modo que tem 5 varas de vão. Esta galeria dirigida para o monte faz um semicírculo com os seus bancos concebidos para *pulmini*. E em seu centro tem uma belíssima fonte, e esta é uma dieta de verão, muito agradável porque nunca terá sol, e as águas e o verde fazem-na bela.

Desta galeria vai-se a um xisto, assim chamado pelos antigos, lugar cheio de árvores dispostas em ordem, que é do comprimento e da largura do primeiro pátio, de modo que esta *villa* é dividida em três, como V. S. entendeu. Tem o xisto orlas de quatro varas, e vê naquela inclinação um viveiro tão longo quanto ele e de largura de cinqüenta e cinco palmos, com alguns degraus para se sentar e se estender *até o fim, e dali pode-se voltar do xisto por duas largas escadas*, uma na parte de cima, outra na de baixo. E no fim da escada voltada para mestre, há, do lado da água, um terraço para refeições [*cenatione*] muito agradável, pela frescura e pela vista.

Na extremidade do xisto está outro torreão, no canto de tramontana, que acompanha aquele da dieta de inverno. E sobre este torreão há um templo redondo, da altura e largura da dieta, que serve como capela deste lugar. Igualmente, no outro canto do xisto, junto ao monte, há outro torreão, para a fortaleza desse lugar. No meio dos dois torreões há uma belíssima porta que dá saída para o xisto. E este é todo o comprimento do edifício da *villa*.

No pátio redondo, descrevi a V. S. três portas: por uma entra-se em uma parte do edifício dirigida a siroco, por outra na galeria a grego; por outra, a mestre, onde está o xisto. Agora resta a parte do edifício dirigida ao monte. Em frente à porta da galeria a grego, no meio, há um espaço tão largo quanto o das escadas que sobem para o teatro de que falarei depois. De frente a esta [porta], em direção ao monte, entre as escadas, há uma bela fonte, e faz um meio-círculo escavado no monte, adornado de vários nichos marinhos e *tartari* d'água que formam vários compartimentos, de acordo com o que agradou o Artista, com os bancos em torno. E esta é uma outra dieta, feita para a hora dos calores extremos.

Desta dieta, de um e outro lado, vai-se subindo em direção a siroco e mestre por três lanços por lado, tão cômodos que sem escadinhas e sem bastões vai-se muito comodamente. E, no fim de uma e de outra escada, nascem dois outros lanços que, reunidos, formam um semicírculo. E em sua conjunção fazem um caminho dirigido para grego e líbico, o qual termina de subir o monte e alcança a estrada de Monte Mario que vem de Viterbo a Roma, de modo que, da estrada de Monte Mario àquela de Ponte Molle, há uma estrada reta em prumo, e passa justamente pelo meio da *villa*.

Agora, no vão que fica plano entre as duas escadas que fazem o semicírculo, neste espaço há um belo teatro, feito com esta medida e ordem: primeiramente é feito um círculo tão grande quanto aquele com que se há de fazer o teatro, no qual são descahados quatro triângulos equiláteros, os quais, com as suas pontas, tocam as extremas linhas do círculo. E aquele lado do triângulo que se volta para grego e faz um canto para siroco e outro para mestre, aquele faz a frente da cena. E daquele lugar, tirando uma parábola [sic] do centro, a qual separa e divide o púlpito do proscênio e a região da orquestra, e assim dividida e partida a área de cima com estas medidas, são feitos os degraus, a cena, o púlpito e a orquestra. E ali são feitos os quartos dos atores, onde possam vestir-se, para não cobrir a vista da região, a qual se fechará somente com coisas pintadas ao se recitarem

as comédias, de modo que a voz chegue aos espectadores. E este teatro é colocado de forma que não pode ter sol depois do meio-dia, que é hora costumeira para tais jogos.
E este é todo o plano de cima. E todos os aposentos desta *villa* são afastados do monte, para a saúde de seus habitantes; e entre as salas e o monte estão os pátios, como V. S. entendeu; estes pátios não estão sobre as abóbadas, mas sim sobre os aposentos, e têm embaixo salas da altura de 4 varas, que são adequamentos da altura que um plano tem a mais que o outro, como eu disse acima; esses quartos de baixo são distribuídos e organizados como V. S. entenderá depois.
A rua que vem de Ponte Molle e que faz a entrada no meio da *villa*, entra antes no hipódromo, que tem 200 varas de comprimento e 10 de largura. Este hipódromo tem, de um lado, todo o edifício de comprimento, e por outro, estábulos para 400 cavalos; e estes estábulos fazem diques e contrafortes para sustentar o plano e todo o comprimento do hipódromo; e os cavalos voltam a cabeça para levante e para grego, como o outro edifício; e possa levar água para todos os alimentadores.
Do hipódromo, à direita da estrada de Ponte Molle, há uma bela porta dórica que, como eu disse, faz torreão. E esta introduz o criptopórtico, assim chamado pelos antigos. E este, para o nosso uso, é um pórtico subterrâneo, ainda que existam mais tipos de criptopórtico, mas este serve de vestíbulo. Em frente à dita porta, há um nicho com uma fonte que daqui e dali encontra duas escadas triangulares que sobem ao pátio e à galeria voltada a grego, como acima se disse. À esquerda, entrando neste criptopórtico dirigido para o Sul, chega-se aos banhos, onde ainda se pode ver [sic] a escada secreta para as partes de cima, as quais são assim ordenadas: têm dois quartos de despir e depois um lugar tépido, aberto, para ungir-se quando se está aquecido após o banho. E há a estufa de temperatura quente e seca, e há o banho quente, com bancos para se ficar, de acordo com a altura que se deseje que a água banhe as partes do corpo. E, sob a janela, há um lugar para se ficar e permanecer na água, de modo que o criado pode lavar alguém sem fazer sombra a outrem. Depois há um banho morno e, a seguir, um frio, de um tamanho tal, que quando se tivesse vontade de observar, poderia. E o cômodo de onde se esquentam esses lugares é acomodado com o reservatório, a água e a caldeira de modo distribuído; a fria vai na morna e a morna na quente, e quando entra um tanto de uma, o mesmo tanto retorna da outra.
Estes são os aposentos de um lado do criptopórtico. Do outro lado do criptopórtico estão a cozinha secreta, os aposentos para o cozinheiro e uma escada secreta para conduzir acima. No topo deste edifício, entre as abóbadas e o teto, há uma altura de duas varas para as acomodações da família, que é grandíssima. V. S. pode pensar que os campos desta *villa* são abundantes de árvores, como convém a um tal edifício, mas não me cansarei de escrever.

Projetos:

É Geymüller [1884, p. 59], quem primeiramente estuda a fundo os desenhos dos Uffizi relativos ao plano inferior da *villa* e aos jardins. Esse autor acaba por atribui-los a vários membros da família Sangallo, com exceção do desenho para os jardins, que atribui a Rafael. Os desenhos, para ele, trazem similaridades na sucessão de pátios e de salas num eixo longitudinal. O visitante entraria por uma fachada indiferenciada, ladeada por duas torres, de frente para São Pedro. Seguiria através de pátios e jardins até o pátio circular central, do qual somente a metade foi construída. Desse pátio, poderia caminhar para a esquerda até um teatro aberto escavado na encosta do monte. Indo para a direita, chegaria a uma grande galeria de frente para o Tibre e para a Ponte Milvia, ou, seguindo direto, no edifício como nós o conhecemos hoje, terminaria em uma galeria aberta para o jardim.

Esse princípio de penetração axial através de uma sucessão de espaços até uma área circular central, através da qual seria possível mover-se para a direita ou para a esquerda, ou continuar até a galeria que estende o eixo da construção até o infinito, corresponde precisamente ao esquema da construção da arquitetura imaginária da *Escola de Atenas* [363]. Nesse princípio, do movimento desimpedido e harmonioso que leva do espaço externo da rua para outro espaço externo, passando através da forma, estaria, segundo o autor, o coração do estilo de Rafael. Para Geymüller, a *villa* Madama, se construída de acordo com o projeto, seria a mais magnífica e ousada *villa* do Renascimento. Hartt [1958] vê "a verdadeira essência do estilo aéreo de Rafael" na facilidade e harmonia com as quais as pilastras jônicas alcançam dois pavimentos e na suave interpenetração dos espaços internos e externos.

[1] *Vistas e plantas de* ville [358-359]

Rafael. Desenho a pena e tinta marrom, aquarela. Oxford, Ashmolean Museum. Inscrição na parte da frente: "Raffaello Santio". O *recto* traz uma vista da fachada; o *verso*, quatro plantas e uma vista de *villa*. É datado aproximadamente de 1516.

Esse desenho pode testemunhar que a fase projetual de *villa* Madama inicia-se de modo bastante despretensioso. Trata-se de um projeto para os Medicis, como indica a presença de seus emblemas – anel com diamante e seis esferas – ao longo da balaustrada superior. Esse desenho pode ser um projeto preliminar e modesto para *villa* Madama, prefigurando alguns aspectos do projeto definitivo da fachada voltada para o Tibre [Frommel, 1984, p. 323]. Quando Leão X adquire o

terreno no Monte Mario, adquire também a vinha de Arcangelo Tuzi, que inclui uma galeria e um salão de refeições. Segundo Frommel [id., ibid.], existe a hipótese de que esse projeto seja um estudo para a alteração de uma estrutura já existente, visível nas torres (das quais apenas uma seria existente) e no telhado, mascarado pela balaustrada superior. Assim, pode-se dizer que se trata de um projeto limitado, com a finalidade de ampliar modestamente o edifício medieval da vinha de Tuzi.

O desenho da vista baseia-se numa construção geométrica, modular e de ritmos espaciais. O desenho mostra ainda uma galeria com abertura em três arcos e dupla balaustrada emoldurando-a, (o entablamento com balaustrada); frontão semi-circular; janelas laterais em tabernáculo, com frontões triangulares sustentados por mênSulas; e bases de ordem dórica. As torres são dotadas de janelas serlianas, que a convertem em uma espécie de mirante. O desenho passou por um tratamento contra manchas de umidade que acabou prejudicando a leitura de algumas partes do *recto*. Uma fotografia anterior a esse tratamento indica que a galeria de três arcos devia estar ligada ao bloco principal por uma trabeação contínua, que devia ser achatada e simplificada nas paredes cheias. No verso, estão esboçadas quatro plantas e uma vista de uma *villa*, mas que não parecem corresponder à vista do *recto*.

Bibliografia: PASSAVANT, 1858, p. 199; RULAND, 1867, p. 54; RULAND, 1868, p. 277; ROBINSON, 1870, p. 304; OJETTI, 1883, p. 22; PARKER, 1956, n. 579; SHEARMAN, 1967, p. 13-17; MARCHINI, 1968, p. 472, 489; RAY, 1974, p. 189, 279; MACCANDREW, 1980, p. 279; SHEARMAN, 1983, p. 301; FROMMEL, 1984, p. 323-324, 2.16.1.

[2] *Projeto de planta para a villa Madama* [361]

Giovanfrancesco da Sangallo. Pena, naquim marrom esfumado; 79,9 x 15,2cm. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 273 A. Com diversas inscrições.

Hofmann, em 1908, pensa que esse desenho seja uma cópia fiel de algum assistente a partir de estudos de Rafael. Coffin [1967, p. 113], por sua vez, acredita que seja uma proposta alternativa de Giovanbattista da Sangallo para o término da *villa* por volta de 1524 [cf. Eiche, 1992, p. 276]. Contudo, as diferenças entre este projeto e o seguinte [U314 A] sugerem sua situação antecipada àquele. Segundo Frommel [op. cit., 1984, p. 326], o projeto é ideado por Rafael e executado, no verão de 1518, pelo seu colaborador estreito, Giovanfrancesco da Sangallo. Esse projeto está de acordo com o plano de base executado em agosto de 1518, e a planta concorda com a carta de Rafael da primavera de 1519 em diversas notas e comentários e com grande parte (não todo) do programa espacial. Assim, a carta serve de ilustração parcial para esse projeto, uma vez que teria sido escrita cerca de meio ano antes dele. A reunião dos dois documentos nos traz a seguinte leitura:

Os ambientes da *villa* orientam-se a nordeste e norOeste. Há duas estradas de acesso ao local: uma chega do Vaticano e outra da Ponte Molle. A que chega do Vaticano sobe continua mas suavemente e permite ao visitante chegar ao mesmo tempo diante do portal principal e ao nível do *piano nobile*. A fachada SE está entre duas torres circulares, que, em caso de necessidade, podem servir de defesa. Do portal, ladeado por semicolunas de ordem dórica, chega-se ao primeiro pátio no nível do *piano nobile*. Dali, uma frente de semicolunas – que reproduz na forma o arco de triunfo – leva diretamente ao vestíbulo ou átrio. Duas filas de colunas jônicas dividem a nave central abobadada daquelas laterais, com cobertura a caixotão. Esse átrio tem poucas arcadas, muito largas e apoiadas sobre quatro colunas. Um "átrio feito à la grega" é vizinho deste, no mesmo eixo; ele prossegue a nave central do vestíbulo e conduz ao pátio central, que tem as mesmas medidas do primeiro. No canto Oeste do primeiro pátio, exposto ao sol, estão a cozinha, a dispensa, o refeitório da criadagem e, escavada na parede da colina e iluminada a norOeste, está a adega para os vinhos. Atrás da parede direita do primeiro pátio está um pomar de laranjas, protegido por uma parede de 12,20 x 22,34 metros, cujo centro é marcado por uma fonte com jato d'água. Os cinco degraus a norOeste do jardim levam ao pórtico invernal de três arcadas, onde uma ordem de pilastras fecha a arcada. É uma galeria de paredes estreitas: na parede da esquerda há uma pia de fonte, enquanto a parede direita se abre para o estreito corredor que leva à dieta no interior da torre circular a Leste.

Esse pavilhão, descrito por Rafael com particular orgulho, é inspirado em Plínio, o Jovem, e mede 6,70m de diâmetro e abre-se para a paisagem em cinco janelas em funil e para seis dos oito pontos cardeais. As janelas deveriam ser providas de vidros lisos e transparentes, e o ambiente deveria servir para a alegre conversação de senhores durante o inverno.

O pátio interno, que aqui tem planta retangular, é articulado pela mesma ordem jônica gigante, mas de semicolunas, e seria muito maior em altura e extensão que o posterior pátio circular. Sua seqüência fechada [estreita] de arcadas encimadas por nichos com estátuas ou por aberturas, alargava-se somente nos eixos principais, onde aparecem colunas cheias no lugar de semicolunas. Nos portais em arco inteiro, no lado do monte, há um ninfeu com pia central e deambulatório coberto por colunada. Passando do portal da parede *a valle*, entra-se em um curto corredor, onde, em ambos os lados, estão escadas sem patamar e com rampas abobadadas que levam aos planos de cima e de baixo da galeria. O corredor dá na grande galeria que está de frente para o Tibre, de 31 x 11 metros. As dimensões desta galeria e seu sistema de abóbadas são idênticos àqueles das galerias de jardim costumeiras. Em cada arcada lateral são arrumadas duas colunas dóricas, e, pela arcada central, chega-se a um balcão do qual se vê o hipódromo, a estrada que liga a Ponte Molle e o vale do Tibre. O pórtico circular (êxedra) a sudeste abre-se para a grande sala de festa (de 12 x 18 m) coberta por cúpula e com cinco janelas inferiores e uma central, termal. Essa sala é vizinha de um apartamento de cinco cômodos, três dos quais com acesso ao pátio. Uma escada secreta leva para baixo, para as termas, e ainda dá acesso aos quartos dos serviçais nos dois mezaninos. Estes cinco ambientes formam, junto com o salão, com a dieta, com a galeria e com o jardim pênsil, o apartamento invernal.

O apartamento de verão é acessado pelo pórtico circular norOeste da galeria voltado para o Tibre. É composto por um salão de 9 x 12 m e por dois quartos. O quarto do canto, que se volta para o hipódromo e para o viveiro, é o quarto do senhor, vizinho a uma antecâmara, que se comunica com a única toalete da *villa*, reservada ao dono da casa. Da antecâmera, passa-se à grande galeria de frente ao jardim e situada a norOeste. Há uma êxedra, um pórtico circular, adossado no aclive da colina, onde uma serliana abre-se para a dieta de verão, que deveria ter uma fonte, plantas e bancos dispostos em círculo. O xisto é vizinho a essa galeria, um terraço com arbustos que é mais comprido que os dois pátios (60m). Em sua carta, Rafael esclarece pretender que este terraço seja tomado como jardim, como a terceira parte de uma sequência de pátios internos de plantas retangulares. Os nichos para estátuas no muro do jardim do lado do monte são encimados por uma ordem de pilastras. Duas escadas ligam ao viveiro, em baixo em relação ao xisto; quatro bancos de pedra correm em torno e levam água. O muro posterior da grande psicina é similar àquele do jardim, mas é articulado por semicolunas, em vez de pilastras. À escada a norOeste da piscina segue-se outra mais curta que dá acesso ao "templo" situado na torre Norte, com a capela do palácio, cujo interior tem as mesmas dimensões da dieta de inverno, e que varia o esquema do *tempietto* de Bramante. O muro norOeste do xisto abre-se em um portal sustentado por semicolunas. No muro do pátio interno voltado para o monte é adossado o teatro ao ar livre; o auditório é um semicírculo de cinco degraus, aos quais se chega por meio de escadas que convergem na extremidade do mesmo auditório. O palco encontra-se sobre a dieta do pátio interno. A estrada que sobe de Ponte Milvia desemboca no hipódromo (17 x 220m), destinado a corridas de cavalos e torneios. Na parte do hipódromo que se volta para o vale, estão os estábulos para 156 cavalos, 78 cavalos de cada lado. Os estábulos estão em uma construção leve e similar a barracas.

Bibliografia: GEYMÜLLER, 1884, p. 59; HOFFMAN, 1908, 80; RAY, 1974, p. 179, 184-185; FROMMEL, 1975, p. 84, n. 1; FROMMEL, 1984, p. 326-329, 2.16.3; BIEDERMANN, 1986, p. 493-495; EICHE, 1992, p. 275-276.

[3] *Projeto de planta para villa Madama* [362]

Antonio da Sangallo. Pena e naquim marrom, sanguinea; composto por quatro folhas coladas por trás. 60,1 x 125,8cm. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e stampe, n. 314 A.

Trata-se da mais importante planta para o conhecimento da *villa*, executada por Antonio da Sangallo, o jovem, na primavera de 1519 [Frommel, 1984, p. 311-312; 1986, p. 289-290], trazendo já as modificações feitas no primeiro projeto por Rafael. Frommel [1984, p. 343] salienta que essa planta, pertencente à última fase projetual da *villa*, mostra influência de Giulio Romano, além de conter sugestões de Antonio da Sangallo. São várias as modificações: a principal delas é feita no pátio central. E há ainda modificações no primeiro pátio, nas torres, nos estábulos, no jardim sudeste; modificações saídas de projetos de Sangallo. No entanto, a articulação formal revela que esse projeto surge de uma estreita colaboração com Rafael. O primeiro pátio e os estábulos recebem um sistema de ordens. O pomar de laranjeiras é elevado a um nível mais alto e ligado por escadas às galerias. A intervenção de Rafael é vista sobretudo na disposição interna dos espaços habitáveis. Mantém o pátio de planta circular descrito na carta. Se, para Frommel [1984, p. 311-312; 1986, p. 291], tal alteração seria devida a motivos técnicos e econômicos, para Eiche [1992, p. 276], teria razões funcionais. A galeria que se volta para o Tibre não sofre modificações, assim como aquela coberta por cúpula e o apartamento de verão (espaços que se mantêm idênticos a U 271 A. Mas a introdução do pátio circular provoca uma notável redefinição dos outros ambientes: como esse pátio circular é mais largo que o pátio anterior, é necessário reduzir as escadas e o corredor da galeria abobadada. Além disso, como é também mais curto, o terreno diante da galeria que é voltada para o jardim é racionalmente aproveitado para um corredor, dois espaços laterais e o pórtico [êxedra] da galeria. Se o apartamento de verão sofre um aumento, o invernal perde ambientes (compreende apenas dois quartos entre o salão e o "*vestibulum*" ou "*atrium*"), tornando-se mais equilibrada sua relação. O vestíbulo é reduzido. A escada principal sudeste não tem a forma triangular, como Rafael escreve na carta, mas segue a escada do Belvedere de Bramante. Há modificações no viveiro e nos muros do jardim. No teatro também há alterações: ele diverge da carta de Rafael no que diz respeito ao fato de ter somente uma rampa de escadas sobre o pátio circular, e não três. A estruturação da fachada para o vale não mostra alterações em relação a U 273 A. A articulação em pilastras da frente que dá para o jardim já se aproxima muito da versão definitiva. É a concisão e o aproveitamento de cada espaço que denotam a cooperação de Sangallo nessa planta, mas na sucessão dos espaços revela a sensibilidade estética de Rafael. No entanto, somente o viveiro com os dois terraços para refeições mantém-se como no nesse projeto, o restante sofre alterações posteriores. Para a melhor compreensão desse projeto final, deve-se ver o modelo tridimensional executado a partir dele [364-365, 367-368]. Bibliografia: GEYMÜLLER, 1884; RAY, 1974, p. 179, 184-185; FROMMEL, 1975, p. 84, n. 2; COFFIN, 1979, p. 246-249; FROMMEL, 1984, p. 337, 2.16.11; BIERMANN, 1986, p. 493-495; FROMMEL, 1986, p. 291, n. 1; RAY, 1990, p. 140141; EICHE, 1992, p. 277-280.

[4] *Projeto para terraços de jardins de* villa *Madama* [369]

Rafael. Pena e nanquim, linhas principais gravadas; 53,1 x 39,5cm. Várias inscrições apócrifas posteriores. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1356 A recto.

Projeto datado do verão de 1518, é um dos poucos testemunhos concretos da participação ativa de Rafael na concepção da *villa*. A localização precisa dos terraços de jardins é indicada pela torre, vista acima à direita, que é a torre Leste. São três terraços concebidos em forma geométrica, centralizados num eixo inclinado de sudOeste a nordeste, ligados ao corpo do edifício por um sistema de escadas que dá acesso à torre. O primeiro terraço tem a forma de um quadrado subdividido em quatro quadrados menores reunidos ao centro por uma fonte. O terraço intermediário, é inicialmente pensado com a forma quadrada, depois alterado para a forma circular; provavelmente, segundo Frommel [1984, p. 330], Rafael tenha optado pela escadaria à esquerda, que permite a inserção das quatro êxedras. O terceiro terraço, o mais baixo, possui largura duplicada, e sua forma reSulta da justaposição de dois círculos, cujos centros são marcados por fontes; as escadas de acesso partem do centro do terraço precedente e abrem-se para os dois lados, contornando um quarto superior de cada um dos círculos. Bibliografia: GEYMÜLLER, 1884;

FROMMEL, 1975, p. 84, n. 3; FROMMEL, 1984, p. 330, 2.16.4; RAY, 1990, p. 140-141; EICHE, 1992, p. 280-285.

[5] *Projeto de planta para* villa *Madama* [370]

Antonio da Sangallo, o jovem. Pena e nanquim, linhas principais gravadas; 15,1 x 20,9cm. no verso, escrita de Antonio da Sangallo, o jovem, e outras inscrições apócrifas. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1054 A.

A inscrição no verso, de mão de Sangallo, refere-se a Columella, de onde pode ter vindo a orientação para a distribuição dos espaços internos, de acordo com Frommel [1984, p. 331]. A identificação como projeto de *villa* Madama é feita por meio de alguns elementos que não se encontram em nenhum outro projeto contemporâneo para *villa*: aparecem as *dietae* como torres com janelas envidraçadas, a grande galeria e o pátio interno circular. No cotejo com projeto de Rafael, diz Frommel, o de Sangallo guardaria mais relações com as fortalezas medievais, enquanto Rafael, embora tenha partido provavelmente de orientações do comitente, dá ao seu projeto a definição do seu caráter antiquizante. Bibliografia: FROMMEL, 1975, p. 84, n. 5; FROMMEL, 1984, p. 332-333, 2.15.6.

Três anos após o início dos trabalhos, o projeto original recebera ao menos duas revisões importantes e outras intervenções menores. Neste ponto, aproximadamente metade do núcleo principal do edifício devia estar concluída, respeitando a idéia principal de Rafael em suas linhas fundamentais. Porém, ainda hoje permanece difícil a distinção das partes pessoalmente realizadas por ele daquelas em que trabalhou com a colaboração de Sangallo e, sobretudo, daquelas realizadas após sua morte por Giulio Romano e por Sangallo. Para Frommel, [1984, p. 318-319], a obra exclusiva de Rafael estaria somente na base, que é fragmentária. O viveiro, o terraço para refeições, as paredes de sustentação e as escadas reSultariam da cooperação com Sangallo. A galeria, o jardim e o xisto seriam apenas de Sangallo. Algumas partes do *piano noblie*, os dois mezaninos, a fachada para o Tibre, aquela para os jardins e o fragmento do pátio circular seriam posteriores à morte de Rafael e teriam recebido seu aspecto definitivo por Giulio Romano e por Sangallo.

65 *Mettere mano a..*

A expressão significa dar início a alguma coisa. Assim, Vasari dá a entender que Giulio começa o trabalho, o que contradiz sua própria narrativa na *Vita* de Rafael.

66 *'Vigna' e 'villa'*

A palavra *'vigna'*, que significa mais comumente o terreno plantado de videiras, recebe, em italiano, uma acepção particular: a de *"dimora signorile circondata da terreni agricoli e giardini con viali, statue, ecc."*[cf. Battaglia. *Grande dizionario della lingua italiana,* vol. XIX, p. 1036]. Vasari sempre refere-se à *villa* Madama como a *"vigna"* do papa: na Introdução [Giuntina /Barocchi-Bettarini, p. 73, linha 3], nas *Vite* de Rafael [Torrentiniana 4, p. 198; Giuntina /Milanesi, IV, p. 363], de Giovanni da Udine [Giuntina-Milanesi, VI, p. 555, 559] e de Penni [Torrentiniana /Bellosi, 1986, 730, p. 694; Giuntina /Milanesi, IV, p. 645]. O C.R.I.Be.Cu./ SNS. [1999] encontra 76 ocorrências para a palavra nas duas edições do texto vasariano, quase todas nessa acepção. Na vida de Giulio Romano, outra ocorrência aparece em relação à *villa* Lante [Giuntina /Milanesi, p. 534].

A tradução para o português como 'vinha' seria apenas aproximada, uma vez que o vocábulo português refere-se somente ao terreno de videiras. Contudo, a etimologia da palavra italiana, que vem do latim *'vinea'*, passa pelo provençal e pelo próprio português, ambos com a grafia 'vinha' [Pianigiani, 1991, p. 1531]. A palavra latina que origina o termo também possui uma segunda acepção, e esta é referente à arquitetura militar, designando um abrigo ou alpendre leve, de uma só água, usado para proteger os soldados durante o ataque de uma cidade [Torrinha, (1937), 1997, p. 934].

O significado do vocábulo italiano *'vigna'* possui uma ambivalência que permite sua alternância com o vocábulo *'villa'*. Vasari prefere o termo *'vigna'*, enquanto a palavra *'villa'* é empregada, por exemplo, pelo bispo Mario Maffei, em referência à mesma propriedade de que falamos, como se pode ler na nota seguinte. O próprio Rafael refere-se à *villa* Madama, em sua carta a Castiglione, como "*villa*". Essa alternância é possibilitada porque ambos os termos vinculam-se essencialmente à idéia de um local de lazer fora dos limites da cidade. E Vasari diz, na *Vida* de Michelangelo [Giuntina /Barocchi-Bettarini, p. 135, linha 15]: "*...vanno a spasso a la vigna*".

Os antigos romanos já diferenciavam a vida do *negotium*, que passava pelo Forum e pelas suas residências na cidade, da vida do *otium* em propriedades rurais, as *ville*, nas quais podiam dedicar-se lazer, ao descanso e mesmo à filosofia ou ao estudo, longe da agitação da urbe. Já a *villa* toscana do século XV abriga uma ambivalência funcional: local de produção de alimentos e víveres para as famílias e, ao mesmo tempo, local de retiro e descanso. É no final do século XV que o papel da *villa* como local de lazer vai-se expandindo, efunção similar poderá ser relacionada às *vigne* romanas. Coffin [1979, p. 17] escreve que "quase todo romano, mesmo os de condições mais modestas, possuíam ao menos uma *vigna*...", onde estavam pelo menos uma vez ou duas ao ano. O mesmo autor lembra a suspensão dos trabalhos na cidade por dois períodos anuais que correspondiam à época de colheita e, mais tarde, à colheita específica da uva. Nesses 'feriados', os romanos deixavam a cidade vazia e partiam para suas propriedades rurais. Muitas delas eram apenas vinhedos, sem habitações, enquanto outras, poucas, reuniam um complexo com edificações diversas, de arquitetura mais ou menos simplificada, onde prevalecia a informalidade.

A literatura italiana do início do século XVI também fornece exemplos de alteranância e indefinição dos termos *'palazzo'* e *'villa'*. Vasari, nessa mesma passagem diz da *villa* Madama como o "palácio que agora se chama de *vigna* dos Medicis." Fala ianda do "palácio de villa di Careggi"e, depois, do "palácio do Te".

Bibliografia: HALE, 1961; GAGE, 1968; BIERMANN, 1969; COFFIN, 1979, p. 9-22; LARIVALLE, 1992, p. 203-207; BELLUZZI, 1998, p. 45-46.

67

O nome 'Madama'

O nome "Madama" vem da Madama Margherita da Áustria (Ourdenaarde, 1522 – Piacenza, 1586) [382], esposa do duque Alessandro de' Medici – o suposto filho de Clemente VII, assassinado em 1537 –, filha ilegítima de Carlos V e esposa, em segundas núpcias, de Ottavio Farnese. Margherita Farnese torna-se proprietária do local, utilizando-o como sua residência de campo durante o período em que vive em Roma (1538-1550). Mais tarde, a *villa* passa à corte de Nápoles. A *villa* é assim chamada 'Madama' desde meados do século XVI, quando passa, por herança à Margherita. Sobre isso, diz Milanesi [1906, IV, p. 363, nota 4]: "*Fu detta Villa Madama, dopo che morto papa Clemente, e venuta in possesso del Capitolo di Sant'Eustachio, fu comprata da Margherita d'Austria figliuola di Carlo V, stata moglie in prima del duca Alessandro de' Medici, e poi Ottavio Farnese.*"

No entanto, o nome inicialmente pretendido para a *villa* era 'Falcona', de acordo com a correspondência do bispo Mario Maffei (1523 e 1524) /**doc. a-b**/, que, após a morte de Rafael, torna-se o supervisor dos trabalhos da *villa* em nome de Giulio de' Medici. O nome 'Falcona', segundo Reiss [1995, p. 740], seria muito adequado, porque evoca tanto a tradição familiar mediciana quanto o local em a construção se eleva. Um dos atributos dos Medicis é o falcão com um anel de diamante entre as garras; elemento que aparece inclusive na decoração do interior da *villa*. Depois, a área do Monte Mario que se eleva acima da *villa* Madama era conhecida como *'prato di Falcone'*, em relação à *vigna* de Falcone Sinibaldi nas proximidades. Contudo, após a morte de Clemente VII, em 1534, e a sucessiva complicação da trajetória da *villa*, tal nome é rapidamente esquecido [cf. Reiss, op. cit.]. O nome 'Falcona' vem citado em outros documentos [cf.

Reiss, p. 742] e ainda pelo próprio cardeal Giulio em carta a Maffei, como se lê adiante, à nota 76, **doc. b**.

Documentos:

/doc. a/ 11 de julho de 1523. Carta de Mario Maffei a Paolo Riccobaldi Bava, seu sobrinho. Volterra, Biblioteca Comunale Guarnacci (BGV), MS XLVII, 2/1.: "*...nostro Patrone sta bene, gagliar[d]o et di bona voglia, va qualche volta a stare tutto el giorno alla villa sua di Falcone: con servitori e mici sui...*" Bibliografia: REISS, 1995, p. 740, nota 4.

/doc. b/ 25 de outubro de 1524. Carta de Mario Maffei a Paolo Riccobaldi Bava. Volterra, Biblioteca Comunale Guarnacci, MS XLVII, 2/1.: "*...La villa di nostro Signore si chiama Villa Falcona...*"

Bibliografia: VAN LENNEP, *Les anées italiennes de Marguerite d'Autriche, Duchesse de Parme*, Genebra, s/d; MILANESI, 1906, IV, p. 363, nota 4; SHEARMAN, [1967] 1978, p. 82; LEFEVRE, 1969; LEFEVRE, [1973] 1984, p. 174-180; LEFEVRE, *Madama Margherita d'Austria*, Roma, 1986; REISS, 1995, p. 740-742.

68 Ordem jônica

Para a ordem jônica utilizada no fragmento do pátio circular [S], veja-se as fig. . Mas, no edifício, é feito uso dessa ordem em uma disposição ambígua, segundo Frommel [1984,], porque a definição do primeiro pavimento é dada pelas pilastras de ordem dórica, e a galeria, em si, define-se, no conjunto, como segundo pavimento: de acordo com a regra tratadística da sobreposição das ordens, aquela jônica destina-se ao segundo nível, mas aqui essa resolução será entendida como 'licença', uma vez que a ordem jônica alcança o segundo pavimento nos pilares da galeria e as pilastras trazem a ordem dórica, mas pilares e pilastras possuem uma mesma base dórica [383-386] Quanto aos capitéis jônicos da galeria, estes não derivariam do antigo, mas daqueles bramantescos do cortile do Belvedere [387].

Bibliografia: RAY, 1974, p. 187, fig. 64-65;

69 A 'fachada' em semicírculo

Aqui, quase se vê uma nova contradição de Vasari: o autor faz a atribuição da *villa* "inteiramente a Giulio Romano"e depois fala da fachada em semicírculo /fig. /, afirmando que muitos acreditam que Rafael tenha feito seu primeiro esboço. O mais importante a ressaltar, porém, é o fato de que o texto vasariano dá a entender que houve um projeto para a fachada tal e qual ela se apresenta, nessa forma semicircular. Em realidade, a fachada em semicírculo é reSultante da interrupção das obras do pátio circular presente no projeto U 314 A, interrupção que fez com que o que deveria ser um círculo permanecesse como metade dele. Um detalhe do afresco da *Batalha de Ponte Milvia* realizado por Giulio Romano na Sala de Constantino mostra uma vista de Monte Mario com *villa* Madama: aí pode-se ver claramente o edifício em obras e o pátio deixado pela metade, num estado aproximadamente igual ao que se apresenta hoje. Esse detalhe inserido numa pintura de grandes dimensões denota ainda o interesse particular de Giulio na obra da *villa*. À morte de Rafael, é Giulio quem assume a obra, também com a colaboração de Sangallo [Frommel, 1984, p. 343].

Como se observa no projeto U273A, a idéia original de Rafael para o pátio central do edifício era a de uma construção em planta retangular. A carta de Rafael a Baldassaree Castiglione, que deve ter sido escrita entre a realização dessa primeira planta e a concepção da segunda, já menciona a alteração. Diz Rafael: "o segundo pátio, que está no meio do edifício, é redondo, e seu diâmetro é de 30 metros, e está do lado direito de uma grande porta erguida para grego..." Segundo Frommel [1984, p. 319], esse fragmento do pátio circular que Vasari chama de 'fachada' teria sido realizado após a morte de Rafael, recebendo seu aspecto definitivo tanto por Giulio Romano quanto por Antonio da Sangallo.

O pátio de planta circular também teria sido inspirado na arquitetura romana antiga. Entretanto, não foram encontradas referências mais precisas nas palavras de Rafael. A hipótese de que esse pátio de *villa* Madama seria uma recuperação do pórtico em forma de letra 'D' do *Laurentinum* [*villa* Laurentina], de Plínio, o jovem [Frommel, 1984, p. 322] é deixada de lado, uma vez que seria reSultado de uma leitura renascentista errônea do autor antigo, na qual o pátio em forma de 'D' é entendido lido como tendo a forma de um 'O' [Coffin, 1967, p. 119-120; id., 1979, p. 248]. Para Frommel [1984, p. 319], um precedente do pátio circular da *villa* Madama poderia ser o ambiente circular do "*piccolo palazzo*" da *villa* Adriana, em Tivoli, uma estrutura reconstituída por Francesco di Giorgio – e isso Rafael poderia ter conhecido, através de seu pai, Giovanni –, Ligorio e Palladio.

Bibliografia: COFFIN, 1967, p. 119-120; RAY, 1974, p. 178; COFFIN, 1979, p. 248; FROMMEL, 1984, p. 318-319, 322; BIERMANN, 1986, p. 493-495.

70

Giulio Romano e a *villa Madama*

Frommel [1984, p. 343] menciona a colaboração de Giulio nos projetos, enxergando sua influência no na planta U 314 A. Para este autor [1989, p. 98], o empenho de Giulio no projeto da *villa* Madama enquanto Rafael ainda vivia, ainda que seja apenas presumido, serviria para explicar a intenção de atribuir a ele toda a invenção. Com a morte de Rafael, Giulio Romano o substitui, como seu herdeiro, e embora tenha contado com a colaboração de Sangallo, Frommel [1989, p. 98] coloca a hipótese de que possa ter levado os trabalhos adiante sozinho no arco de tempo entre a morte de Rafael e aquela de Leão X. Giulio seria visto na fachada do vale, que recebe suas características nesse tempo. Nessa fachada, a ordem vem substituída por uma grande arcada, num amálgama de elementos heterogêneos que irá caracterizar sua obra posterior. Giulio estaria ainda nos "requadros cegos e planos" com os quais evita as superfícies livres na fachada [id., ibid.]; nos relevos sem pausa e comprimidos, ignorando a leveza aérea típica de Rafael. Frommel enxerga um contraste nítido entre Giulio e Rafael na fachada do jardim [388-389]: entre os arcos amplos de Rafael e os motivos minuciosos do relevo de Giulio. O artista seria ainda inconfundível no portal voltado para os jardins do fundo [394], onde as formas pesadas estariam adaptadas ao ambiente natural: as volutas maciças e o frontão partido anteciparíam elementos vistos no Te, assim como o friso que parece curvar-se ao peso, num artifício típico de Giulio.

Frommel [1996, p. 8] escreve que "no projeto final da fachada para o vale, Giulio afasta-se da antigüidade de modo evidente, ainda que inconsciente, e a fachada adquire um caráter mais abstrato, mais particularizado e problemático; na fachada do jardim, assimetrias dissonantes.

71

A decoração da *villa*

Depois de 1521, os trabalhos da villa são concentrados na ornamentação interna e nos jardins. Ao que tudo indica, à morte de Rafael, quando o edifício estava mais ou menos no ponto em que o conhecemos, a decoração da *villa* não tinha sido completamente planejada. É evidente que certas escolhas arquitetônicas já indicam, pelo menos, que Rafael devia ter em mente uma idéia para a decoração. A partir do inverno de 1520 e 1521, Peruzzi já havia começado a desenhar as cenas decorativas da abóbada da galeria. Em 1520, o cardeal convida Giulio Romano e Giovanni da Udine para fazerem juntos esse trabalho. Venturi [1889, p. 157] cita duas cartas do cardeal Giulio de'Medici ao bispo Mario Maffei relativas aos trabalhos de decoração da *villa* Madama. Na primeira delas /**doc. a**/, datada de 4 de junho de 1520, o cardeal refere-se a Giulio Romano e a Giovanni da Udine como "aqueles dois loucos", mas demonstra sua satisfação. Essa carta menciona ainda a forma como o cardeal gostaria que fossem divididos os trabalhos entre os dois artistas: em verdade, pouco importava quem criasse e quem pintasse. Na segunda carta /**doc. b**/, de 17 de junho, o cardeal volta a citar ambos os artistas, mas agora como "aqueles dois fantásticos cérebros de pintores". A partir desses breves relatos, pode-se imaginar a existência de divergências entre Giulio

e Giovanni no tocante à divisão dos trabalhos decorativos, o que se mostra, em certa medida, nas discrepâncias do reSultado final da decoração da galeria. Para Hartt [1958, I, p. 60], o problema deve ter sido resolvido pelo cardeal Maffei com uma solução salomônica: metade da decoração para Giulio, metade para Giovanni da Udine. Os pontos de vistas eram divergentes, o cardeal encontrava-se diante de dois "*cervelli fantastici*". Udine queria continuar a decoração no estilo delicado das decorações rafaelescas, enquanto Giulio estaria cheio de novas e explosivas idéias. A decisão de Maffei, diz Hartt, parece ter sido sábia, porque, até então, ninguém havia notado a diferença dos estilos.

Na segunda carta, Giulio de' Medici também fala de sua preferência em relação aos temas que gostaria de ver representados na decoração. O cardeal parece não se importar muito, conquanto que os temas fossem reconhecíveis, para que não fosse necessário acrescentar legendas explicativas; e deixa então que a seleção temática fosse feita pelo bispo Maffei, aceitando a sugestão de extrair os temas de Ovídio. A idéia de representar cenas do Antigo Testamento é rejeitada, como coisa lá das Logge de seu primo. Certamente, a destinação privada da decoração permitia ao cardeal essa escolha na 'variedade e beleza' e ainda a obtenção de um efeito próximo àquele dos ideais agrestes dos latinos [Zuccari, 1986, p. 23].

Bibliografia: VENTURI, 1889, p. 157-158; HARTT, 1958, I, p. 59-62; LEFEVRE, 1969, p. 6-7; DAVIDSON, 1984, 3, p. 384; FROMMEL, 1984, p. 319-320; ZUCCARI, 1986, p. 22-23; BARTALINI, 1987, p. 49-50; FERRARI, 1992, I, p. 6-8.

Documentos:

/doc. a/ 4 de junho de 1520. Careggi. Carta de Giulio de' Medici ao bispo Mario Maffei. Forlì, Biblioteca Comunale, col. Piancastrelli.: " *...havemo l'ultima di vostra paternità del primo del mese, che anche noi siamo contenti di quei duo pazzi, vostra paternità veda di acordarli se si può che Giovanni da Udine faccia i stucchi, et Iulio dipinga le storie o al manco faccia i dissegni et Uddine dipinga, però vostra paternità veda di assettarla a suo modo purchè l'opera si faccia et perfettamente, etc ci levi questa molestia....*" Bibliografia: VENTURI, 1889, p. 157-158; HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 23; LEFEVRE, 1969, p. 6-7; FERRARI, 1992, I, p. 6-7.

/doc. b/ 17 de junho de 1520. Florença. Carta do cardeal Giulio de' Medici ao bispo Mario Maffei. Forlì, Biblioteca Comunale, col. Piancastrelli.: "... "*Ci piace che quelli duo cervelli fantastichi depintori siano d'acordio et che lavorino. Quanto alle storie o fabule piacemi siano cose varie, né mi curo sieno distese et continuate, et sopratutto desidero siano a ciò non bisogni che'l pintore vi aggiunga, come fece quello che scrisse: 'questo è un cavallo'. Le cose di Ovidio de che vostra paternità mi scrive mi vanno a gusto, però veda di elegerne le belle, il che a lei rimetto. Cose oscure come ho detto non voglio, ma varie et scelte. Le testamento Vecchio bastino alla loggia di nostro signore. Circa le statue di casa, ben dice vostra paternità che sono in conserva, benché non penso anche di trasferirle; quanto al farne di stucco vederemo che se ne facci qualche una (...). L'edificio acquedotto et la loggia et tutto tutto Falcone alla prudentia, tutella et cura di vostra paternità raccomando et me insieme, te bene valete...*" Bibliografia: VENTURI, 1889, p. 158; HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 24; LEFEVRE, 1969, p. 7; FERRARI, 1992, I, p. 7-8.

72

... nos quartos e em outros lugares...

Zuccari [1986, p. 26] fala de dois salões que apresentam decorações executadas ainda no tempo do cardinalato de Giulio de' Medici. São dois salões com teto a lacunário e com frisos pintados na parte mais alta das paredes. A decoração ali é baseada nas insígnias heráldicas do cardeal e de sua família. Hartt [1958, I, p. 59], baseado na decoração, acredita que certamente estavam prontas antes da eleição de Giulio ao papado, em dezembro de 1523, "pois os brasões dos Medicis aparecem, por tudo, coroados pelo chapéu de cardeal". Frommel [1984, p.319-320] remete-se à correspondência de Sperulo, o capelão do papa, homem "bem informado sobre os planos da *villa*", que, em 1519, menciona a *villa* numa descrição de fausto. Segundo Frommel, a decoração prevalentemente ornamental do apartamento de verão não corresponde à visão de Sperulo em 1519. De sua escrita, entende-se que Rafael devia ter projetado ciclos mais amplos de pintura parietal e

que programa decorativo devia compreender também ciclos de afrescos representando as façanhas dos Médici.

Uma dessas salas é chamada "sala de Giulio Romano" [395], porque de Giulio seria a criação dos afrescos que a ornamentam. A decoração aqui é bem mais simplificada se comparada àquela da galeria. Domina a pintura numa decoração dedicada a exaltar Giulio de' Medici. Um friso de fundo azul vibrante [396] corre sob toda a abóbada, formando uma barra que parece ser "a edição pictórica da arquitrave escultórea de um templo romano: com um andamento quase dançante, desenrolam-se festões carregados, sustentados por candelabros e por figuras aladas, como vitórias clássicas libertas de sua rígida pose. Ao redor, movem-se *puttini* brincalhões, que se divertem entre si ou com animais e com flores."[Zuccari, 1986, p. 26].

A abóbada, emoldurada por uma cornija saliente, é dividida em duas faixas separadas por gregas e por desenhos geométricos, como mostra o esquema da fig.[397]: a externa é dividida perpendicularmente em diversos requadros onde estão pintadas quatorze cenas com dançarinas e outros motivos extraídos da pintura parietal romana [398-400]. A faixa interna é dedicada à *impresa* pessoal de Giulio de' Medici: a esfera de cristal que repele os raios do sol e faz queimar uma árvore: oito vezes a *impresa* é repetida, duplicada em cada um dos cantos dessa partição da abóbada e seguida do moto "*Candor illesus*". O chapéu vermelho do cardeal é suspenso por ramos de oliveira, e falcões trazem nas garras o anel com o diamante dos Medicis. No centro da abóbada, um retângulo mostra o brasão da família, com as seis esferas, coroado pelo chapéu cardinalício. [401], emoldurado por um festão de flores e frutos que remete, sem dúvida, à decoração da galeria de Psiquê na Farnesina, nos festões elaborados por Giovanni da Udine. Ladeando o brasão, representa-se Apolo e Diana, o Sol e a Lua, num motivo que Giulio retomará no palácio Te, na chamada *sala do Sol e da Lua* [cf. Zuccari, 1986, p. 26-27]. Em diversos outros aspectos, sobretudo pelo friso decorado com os motivos antigos e de *putti*, e pelo uso de *imprese*, pode-se aproximar essa sala da *camera dell'Imprese*, também no Te.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 59; FROMMEL, 1984, p.319-320; ZUCCARI, 1986, p. 26-28.

73

A galeria [402]

É a chamada 'galeria do jardim', na fachada Norte.

Sobre o destaque desse ambiente, escreve Henry James em 1873:

> " *The "feature"* [de todo o edifício] *is the contents of the loggia: a vaulted roof decorated by Giulio Romano; exquisite stucco-work and still brilliant frescoes; arabesques and figurini, nymphs and fauns, animals and flowers - gracefully lavish designs of every sort. Much of the colour - especially the blues - still almost vivid, and all the work wonderfully ingenious, elegant and charming. Apartments so decorated can have been meant only for the recreation of people greater than any we know, people for whom life was impudent ease and success.*

" Serlio, no *Terceiro Livro*, atribui sua concepção a Rafael. Essa ampla área, que se abre para o "xisto", de Rafael, em três grandes arcadas, possui uma cobertura abobadada e êxedras repletas de nichos previstos para abrigar escultura antiga: tudo inteiramente recoberto por pinturas e estuques. Trata-se, sem dúvida, do ponto alto da decoração da *villa* Madama, uma decoração tornada complexa em função da própria complexidade arquitetônica, como se pode melhor entender a partir da observação da planta [404].

A galeria é tripartida, e ao espaço que desemboca no arco central corresponde uma cobertura em cúpula; já os espaços correspondentes aos arcos laterais recebem cobertura em abóbada de aresta, e cada um deles termina em uma êxedra interna – que avança para o corpo do edifício – disposta de frente para o arco de saída, com cobertura em meia-cúpula. A partição localizada a Oeste é a mais complexa: ao lado da êxedra interna é criada, apontando para o monte,

uma segunda êxedra, que serve de arremate à toda a galeria, ampliando suas dimensões e se fazendo de abside.

A cúpula da galeria [407] mostra, na parte mais alta, ao centro, o brasão do cardeal envolvido por relevos em estuque que representam as quatro estações personificadas por quatro divindades: Prosérpina, Ceres, Baco e Vulcano. As cenas pintadas estão em quatro afrescos pentagonais que figuram outras quatro divindades, Júpiter, Juno, Netuno e Plutão, e essas representam os quatro elementos. Abaixo, um anel decorativo mostra, em pequenos ovais, oito figuras de musas e oito divindades do panteão romano.

As outras duas coberturas, como se disse, são abóbadas de aresta, e nelas os medalhões, agora ovais, estão pendurados entre grotescas. A abóbada situada a Oeste mostra, no centro, a figura de Netuno, e as quatro cenas principais são tiradas de Filostrato: Dédalo construindo a vaca de madeira para Pasifae (um desenho de Peruzzi para essa cena é conservado) e cenas de *putti* brincando com cisnes, bolas e maçãs (em provável referência às esferas do brasão mediciano). O semi-domo da êxedra interior mostra deuses-rios, *putti* e figuras de Vênus. A decoração do semi-domo da êxedra final, próxima ao monte, não foi preservada, mantendo do conjunto original apenas o chapéu de cardeal de Giulio de' Medici no alto.

A abóbada de aresta oriental, voltada para o rio, traz uma figura de Anfitrite em estuque (em correspondência ao Netuno da outra abóbada). Duas cenas representam Aquiles entre as filhas de Licomedes, enquanto uma terceira cena mostra Pan encontrando Baco, e a quarta, ao que parece [cf. Coffin, 1979, p. 248], provavelmente representa Salmacis e Hermafrodita. O semi-domo da êxedra interior é decorado com relevos em estuque figurando cenas da história de Polifemo e Galatéia [410]. Na luneta da parede oriental no fim da galeria Giulio Romano pintou a fresco um grande Polifemo, do qual se falará adiante. O intradorso do arco de entrada apresenta decorações muito fantasiosas: perspectivas arquitetônicas em profundidade miniaturizadas, arcos Bramantescos decorados com medalhões no estilo de algumas das menores porções do palácio Te, ou mesmo pequenos domos de lacunário.

Coffin [1979, p. 248] oberva que não há um programa unificado para a decoração da galeria, onde imperam, é fato, as cenas extraídas de Ovídio (as de Aquiles vêm de Statius, e há as de Filostrato) e a temática amorosa, sobretudo a que ressaltaria a força do amor.

Quanto às características de estilo, se, no dizer de Hartt [1958, I, p. 60], até não muito tempo as diferenças entre os trabalhos realizados por Giulio Romano e por Giovanni da Udine eram imperceptíveis, o mesmo não se dá hoje. Esse autor já sublinha a discrepância de estilo entre a decoração da cobertura e aquela das paredes, nichos e pilares: as abóbadas teriam uma graça aérea e um sistema formalizado, ao passo que os elementos das paredes e nichos pareceriam "cheios de tensões não resolvidas e de contrastes estranhos". As idéias impetuosas de Giulio para a decoração da *villa* são muito diferentes, em sua própria essência, das de Giovanni. Enquanto este "é mais delicado, trabalha coisas miúdas, com colorido e cintilação de caixa de jóia (...) Giulio trabalha entusiasticamente sobre as massas tridimensionais", de modo que "na presença de tais formas, as grotescas, que criam um véu sobre os umbrais do arco da entrada, parecem pateticamente finas e delicadas". Frommel [1989, p. 103] crê que a decoração dessa galeria poderia ser muito mais homogênea e vigorosa se tivesse sido executada somente sob a direção de Giulio. Mas, além da contribuição de desenhos de Peruzzi, como se viu, a grande parte é projetada e realizada por Giovanni da Udine.

Mais tarde, em Mântua, Giulio Romano retomará o sistema de meias-cúpulas que aparece aqui na galeria, aproximando-se muito dela na articulação empregada na sala *delle Aquile*, no Te. A lição da galeria do jardim de *villa* Madama Giulio reempregará ainda "ate'o detalhe" Frommel [1996, p. 20] no deambulatório de San Bendetto Polirone.

Bibliografia: HARTT,1958, I, p. 60; COFFIN, 1979, p. 248; DACOS /FURLAN, 1987, p. 111-119; FROMMEL, 1996, p. 20.

74

Os Nichos

Os nichos estão presentes em todas as êxedras da galeria do jardim [411-412]. Para Hartt [1958, I, p. 4, 62], eles não seriam apenas uma herança bramantesca, mas um dispositivo que Giulio Romano ama. Giulio coloca um nicho pequeno dentro de outro maior, assim como pendura pequenos quadros dentro de amplas palas de altar. "É um truque que ele emprega na *villa* Madama e que usará espetacularmente na *grotta* do Te". As pilastras parecem apertar os cinco nichos entre elas, que são muito estreitos, para ocupar mais da metade dos campos longitudinais então deixados quase sem umbral. Sobre os nichos, três painéis horizontais oblongos se alternam a dois verticais. Burns [p. 382 lembra que as pilastras sem capitéis convencionais, que aparecem ladeando os nichos das êxedras, são um dos elementos mais importantes do vocabulário arquitetônico rafaelesco. O motivo seria derivado de Perugino e de Francesco di Giorgio, mas encontram-se precedentes antigos nos áticos do arco de Septimio Severo e de Constantino, e no interior do arco de Tito, onde as pilastras não têm capitéis.

75

As estátuas antigas

Parte da decoração da *villa* Madama era composta por uma coleção de antiguidades. Frommel [1984, p.320], mencionando a escrita de Sperulo, datada de março de 1519, lembra que, nesta data, já estavam prontas as estátuas e as colunas antigas para a *villa*, sendo que as últimas provinham dos jardins de Lucullo e talvez fossem destinadas ao *vestibulum* ou às galerias. Sperulo menciona, além de uma estátua de *Júpiter* [que talvez seja o *Júpiter* Ciampolini], um *Sileno*. Uma carta de Giulio de' Medici a Maffei, de 1520, fala da decisão de deixar as estátuas temporariamente no depósito /**doc. a**/. Ainda sob o pontificado de Leão X, acrescentam-se as Musas da *villa* Adriana e, em 1525, o *Júpiter* de Versalhes. Alguns desenhos de Heemskerck, que está em Roma entre 1532 e 1535, representam estátuas que se encontram na *villa* naquele momento. Um dos desenhos [414], mostra parte da êxedra voltada ao monte, e ali pode-se ver duas esculturas dentro dos nichos: *Euterpe* e *Diana*. A escultura de Euterpe encontra-se hoje em Nápoles [Coffin, 1979, p. 253]. A escultura que figura Diana acredita-se que seja perdida.

De um segundo desenho de Heemskerck, representando quatro das Musas provenientes de *villa* Adriana, em Tivoli [415], identifica-se a figura sentada de *Erato* [416], hoje no Museu do Prado, em Madri. De Pirro Ligorio sabe-se que estas esculturas foram encontradas em Tivoli na época de Alexandre VI (1492-1503) e enviadas, mais tarde, a Clemente VII. Passam à rainha Cristina da Suécia no século XVII, ao Palazzo Riario, em Roma, a Livio Odescalchi, em 1704, também em Roma, e a Felipe V da Espanha, em c. 1724 (em La Granja até 1840), e depois passam ao Prado.

Outra escultura proveniente da *villa* Madama é o chamado *Genius* ou *Lare*, do Museo Archeologico Nazionale, em Nápoles [417]. Trata-se de uma estátua colossal, de quase quatro metros de altura, que já se encontrava em Roma antes de integrar a coleção de *villa* Madama, proveniente talvez de algum grande complexo público urbano de Roma. Estava instalada num dos nichos do jardim da *villa* Madama, conforme se observa no supracitado desenho de Heemskerck [414], no primeiro nicho, mais próximo do *Júpiter*. Essa peça vai para Nápoles, no século XVIII, junto com a coleção Farnese. Um desenho atribuído a Rafael a retoma [418].

Uma escultura representando *Júpiter entronado* igualmente encontrava-se na coleção da *villa* Madama [419-421]. Essa escultura é adquirida por Giulio Romano da família Ciampolini. Depois da morte de Giovanni Ciampolini (antes de 1518) e da de seu herdeiro Michele (em 1519 ou 1520), Giulio e Penni compram todas as suas antiguidades pelo preço de 180 ducados de ouro /**doc. b**/. O Júpiter entronado é representado em alguns desenhos do século XVI, a partir dos quais é possível verificar que a figura dividia-se em duas metades, reunidas mais tarde. Entretanto, hoje resta apenas a metade inferior, que se encontra no Museu Archeologico Nazionale, em Nápoles.

Bibliografia: COFFIN, 1979, p. 253-254; FROMMEL, 1984, p. 312-313; BOBER /RUBINSTEIN, 1986, p. 80, n. 40, p. 221-222, n. 180.
Documento:
/doc. a/ 17 de junho de 1520. Carta do cardeal Giulio de' Medici ao bispo Mario Maffei. Florença. Biblioteca Comunale, Forlì, col. Piancastelli.: "*...Circa le statue di casa, ben dice vostra paternità che sono in conserva, benché non penso anche di trasferirle; quanto ao farne di stucco vederemo che se facci qualche una...*" Bibliografia: VENTURI, 1898, p. 158; HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 24; LEFEVRE, 1969, p. 7; FERRARI, 1992, p. 7-8.
/doc. b/ 5 de setembro de 1520. Roma. ASRoma, Collegio dei notai capitolini, notaio de Perellis Sanus, vol. 1283, c. 62v.-67v. *"Indictione 8, mensis septembris die V, 1520 (...) dominus Barnaba de Nicholinis de Putealea, procurator et legitimus administrator Antonii et Sabbae, filiorum et heredum quondam Pauli de Paluzellis, et heredum pro parte quondam domini Michaelis de Ciampolinis (...), vendiderunt viro nobili domino Petro de Pippis romano, civi regionis Montium, presenti et legitimo administratori Iulii eius filii, presenti, ementi et cetera, vice et nomine dicti Iulii, ac Iohanni Francisci quondam Baptiste phisici, alias Factore, (...) id est omnes et singulas figuras seu statuas, cornicia et vasia existentia in reclaustro domus solite habitationis dicti qondam domini Michaelis, quas prefati emptores habuerunt et extra dictum reclaustrum asportaverunt, item vendiderunt dictis domino Iulio et Johanni Francisco absentibus et dicto domino Petro presenti et cetera (...) Hanc autem venditionem et cetera fecerunt dicti venditores eisdem emptoribus licet absentibus, et dicto domino Petro presenti et cetera, pro pretio et nomine pretii centum octuaginta ducatorum auri in auro de camera, de quibus prefati venditores habuerunt manualiter et cetera, a dicto Petro presente et solvente et cetera, vice et nomine dictorum domini Iulii et Johannis Francesci et cetera, de eorum propriis pecuniis, pro ut ipse asseruit, videlicet ducatos ebtum et quinquaginta septem auri in Auro de câmera pro oerum rata, videlicet septima parte post quam et cetera, vocaverunt et cetera, renuntiaverunt et cetera..."* Bibliografia: LANCIANI, 1899, p. 109-110; FERRARI, 19993, I, p. 11-12

76 O *Júpiter*

A estátua de Júpiter à qual se refere Vasari é aquela que hoje integra o acervo do Museu do Louvre, conhecida como *Júpiter de Versalhes* [422]. Porém Vasari está enganado quanto ao destino da escultura. Malcolm Brown [1979, p. 50] nos conta que a peça é enviada por Margherita Farnese a Perrenot de Granvelle, em Besançon, e não a Francisco I. O relato está no *Trattato d'Architettura* de Francesco de Marchi, iniciado em 1545, um ano após a chegada da escultura a Besançon:

> *"Quello grande huomo del Granvela tanto favorito per la sua virtù da l'imperatore Carlo Quinto havendo havuto in dono da Madama Margarita d'Austria, figliuola del sopra detto imperatore, una stattua d'un Giove che havea in una sua vigna fatta già da Leone X et Clemente VII, papi della gran casa de' Medici, con grandissima fatica la potè portar via et bisognò adoperare con Sua Santità il favore della sopra detta Madama maritata in uno suo nepote et per le virtù sue tanto amato da quello sapientissimo Papa Paulo, che hebbe gratia di farla portare in Borgogna in Bisanzone".*

Essa escultura, descoberta em Roma, em 1525, é considerada, à época, uma das maiores e mais belas já encontradas por ali [Malcolm Brown, 1979, p. 55]. Contudo, a partir de uma narrativa de Francesco Gonzaga, logo após a descoberta a obra já se encontrava com a cabeça separada do corpo, sem braços e com as pernas mutiladas. Outro desenho de Heemskerck, identificado por Heuber, em 1911, como uma representação do Júpiter caído numa parte do jardim [423], mostra a escultura nessas condições, cerca de sete anos depois de seu achado. Mais tarde, ao ser presenteada a Luis XIV, a estátua está separada de sua base, mas não se sabe ao certo quando o torso é transformado em herma. O *Júpiter* só entra para a coleção real em 1686, como doação dos cidadãos de Besançon, permanecendo em Versalhes até ser levado para o Louvre no século XIX. Heemskerck inspira-se nessa escultura em detalhes de várias de suas pinturas, entre elas, no fundo de *São Lucas pintando a Virgem*, em Rennes [424], em uma impostação que remete àquela do desenho do folio 46r do caderno de Berlim.
Bibliografia:

LANCIANI, 1899, 109-110; HUBNER, 1911-1912, I, p. 288-301; GOMBRICH; 1934, II, 125; HARTT, 1958, p. 61, nota 33; COFFIN, 1979, p. 253-254; MALCOLM BROWN, 1979, p. 49-60; FROMMEL, 1984, p. 312-313; BOBER /RUBINSTEIN, 1986, p. 51-52, n. 1-2.

77 Não se sabe quais seriam as outras estátuas belíssimas que Vasari cita neste trecho.

78 Estuques

O estuque é um revestimento utilizado em arquitetura, composto por cal, gesso e pó de mármore, tudo aglutinado com uma cola de peixe, criando uma massa com a resistência semelhante à da pedra e que, depois de seca, permite o trabalho em detalhes e o polimento. O reSultado final aproxima-se do aspecto do mármore. Os antigos utilizaram muito essa técnica, que desaparece a seguir e somente volta ao uso a partir no século XIII. Giovanni da Udine foi um dos artistas que, estudando profundamente a técnica, a recuperou ao modo dos antigos. É um revestimento de grande durabilidade, podendo ser utilizado colorido, com o acréscimo de pigmentos ou recebendo a cor sobre a superficie seca, e ainda pode ser trabalhado com *sgraffito*.

Na Vida de Giovanni da Udine, Vasari fala da importância da redescoberta do "*vero stucco antico*": "*...Perciochè, oltre all'essere stato Giovanni rinnovatore e quase inventore degli stucchi e dell'altre grottesche, da questa sua opera, che è bellissima, hanno preso l'esempio chi n'ha voluto lavorare: senza che i giovani che aiutarono a Giovanni, i quali furono molti, anzi infiniti, in diversi tempi, l'impararono dal vero maestro, e ne riempierono tutte le provincie.*" [Milanesi, 1906, VI, p. 554]

Os trabalhos em estuque na *villa* Madama concentram-se sobretudo nessa galeria do jardim, como destaca Vasari [425-426]. Ray [1974, p. 185] fala da decoração da galeria como integração da realidade física das paredes, onde os estuques, assim como as grotescas, concorrem para criar uma espécie de rede fina que envolve toda a visão e articula os volumes, sem que haja uma solução de continuidade. Frommel [1989, p. 103] identifica a mão de Giulio Romano nos locais em que os estuques da galeria do jardim têm grande força plástica, sua energia vital parecendo emergir das pilastras. Na cúpula central, a contribuição de Giulio estaria apenas aos estuques dos quatro penachos, que guardariam relações com estuques em *villa* Lante.

Pode-se estabelecer um paralelo entre a decoração em estuque da galeria e os estuques remanescentes da *villa* Adriana, em Tivoli [427].

Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, VI, p. 554-555; RAY, 1974, p. 185; BARTOLINI, 1987, p. 46-47; FROMMEL, 1989, p. 103.

79 Grotescas

No final do século XV e início do XVI, descobre-se em Roma, na *villa* Adriana, em Tivoli, e na *Domus Aurea* de Nero, conjuntos de pinturas e estuques antigos que atraem a atenção de muitos artistas. Por estarem esses locais semi-escavados, ainda sob a terra, são chamados de "*grotta*". O motivos dessas pinturas consiste numa mescla de elementos florais, vegetais e animais, que criam seres fantásticos, figuras oníricas que se equilibram sobre candelabros, se balançam em guirlandas de flores, habitam arquiteturas esguias e impossíveis. Os artistas que visitam as '*grotte*' com freqüência cada vez maior têm a oportunidade de copiar ao vivo os motivos daquela decoração, passando a utilizar e recriar esse vocabulário em suas próprias criações. Logo a influência desse vocabulário formal essencialmente decorativo é sentida nas artes, e ao reSultado dessa retomada chama-se pintura '*alla grottesca*' ou simplesmente 'grotesca'.

As grotescas aparecem timidamente, aproximadamente a partir de 1480, em motivos decorativos por Bernardino Pinturicchio e por Fillipino Lippi na capela Carafa, em Santa Maria sopra Minerva (1488-1493). Perugino também reinterpreta ao elementos, nas Histórias de São Bernardino, em Perugia. Contudo, com raras exceções, esses artistas dão às grotescas uma interpretação estilizada, submetida às regras da simetria e, na maior parte dos casos, confinada às molduras e cantos das cenas, numa versão que não produz qualquer ruptura em relação aos

candelabros do *Quattrocento* [Dacos, 1968, p. 4]. Mas os artistas que retomam esse vocabulário antigo, recriando-o em novas dimensões e em novo sentido, são justamente Rafael, Giovanni da Udine e Giulio Romano. São eles os primeiros a criar um esquema decorativo inteiramente composto por esses motivos na *stufetta* e na *loggetta* do cardeal Bibbiena, no Vaticano. Outro grande exemplo desse novo uso das grotescas está no palácio Vaticano, nas *Logge*. Coffin [1979, p. 250] fala da decoração da galeria da *villa* Madama como um exemplo magnífico do novo tipo de decoração que os italianos chamam "*alla grotesca*", numa imitação da decoração parietal romana comumente encontrada durante o Renascimento em 'grutas'. As grotescas, a partir desses exemplos, farão parte do léxico maneirista.

A definição vasariana para o termo aparece em seus escritos sobre as técnicas artísticas, onde se lê:

> "*Le grottesche sono una spezie di pitture licenziose e ridicole molto, fatte dagli antichi per ornamenti di vani, dove in alcuni luoghi non stava bene altro che cose in aria: per il che facevano in quelle tutte sconciature di mostri, per strettezza della natura, e per gricciolo e ghiribizzo degli artefici; i quali fanno in quelle, cosa senza alcuna regola, appicando a un sottilissimo filo un peso che non si può reggere, ad un cavallo le gambe di foglie, e a un uomo le gambe di gru, ed infiniti sciarpelloni e passerotti; e chi più stranamente se gl'immaginava, quello era tenuto più valente. Furono poi regolate e per fregi e spartimenti fatto bellissimi andari: così di stucchi mescolarono quelle con la pittura. E si innanzi ando questa pratica, che in Roma ed in ogni luogo dove i Romani risedevano, vê n'è ancora conservato qualche vestigio. E nel vero, tocche d'oro ed intagliate di stucchi, elle sono opera allegra e dilettevole a vedere...*"

E, ainda, na *Vida* de Giovanni da Udine [Milanesi, VI, p. 551-552] – que deve ser considerado o maior especialista nesse tipo de pintura:

> "*Queste grottesche adunque (che grottesche furono dette dall'essere state entro alle grotte ritrovate), fatto con tanto disegno, con si varj e bizzarri capricci, e con quegli ornamenti di stucchi sottili tramezzati da varj campi di colori, con quelle storiettine così belle e leggiadre, entrarono di maniera nel cuore e nella mente a Giovanni, che datosi a questo studio non si contento d'una sola volta o due disegnarle in tutte le stagioni dell'anno?...*"

Chastel [1989, p. 274] escreve:

> "*Le goût pour les décors à grotesque s'était déclaré trés tôt à Rome. Dans l'atelier de Raphael on assiste à des releves et à une exploitation systématique de l'ornement fantastique à partir de modeles recopiés des fragments de fresques et des stucs antiques. Un Morto da Feltre, un Perino del Vaga (comme attestent superbement ses dessins) ont été passionés par ces jeux de capriccio. Aux Loges du Vatican, à la Ville Madame, sous la conduite de Jules Romain, tout le monde s'y exerce (...) Par là s'insère au coeur de l'art de la Renaissance et en Italie une inclination vers l'irréel et le merveileux qui va rythmer toute l'époque. Son déroulment ferait l'objet d'une histoire attachante...*"

Por várias décadas, a partir dos anos de 1530, a decoração a grotescas domina a decoração de paredes e tetos de ambientes laicos, acabando por tornar-se uma "repetição codificada das invenções dos primeiros vinte anos do século, um tipo de refinada tapeçaria pronta para se usar" [Gallavotti-Cavallero, 1984, p. 52]. No final do século XVI, com os reSultados trazidos à arte pela Contra-reforma e com o gradativo desinteresse pela decoração de residências ao modo dos antigos romanos, as grotescas são deixadas de lado, como que ultrapassadas: "*un tramonto oscuro*" [id., ibid.]. Gallavotti-Cavallero cita Milizia, que, em 1781, lamentava-se que de grotescas "*Raffaello ne insalsicciò le Logge Vaticane...*"

Sobre Giulio Romano, Hartt diz: "O trabalho que eu atribuo a Giulio na *Villa Madama* mostra que as grotescas nas quais ele se baseia, como fazem também seus contemporâneos, na *Domus Aurea* de Nero e em fontes similares, ele dota da mesma qualidade inquieta encontrada no restante de seu trabalho." Para Hartt, Giulio se diferenciaria dos maneiristas porque o "conflito que está na raiz do Maneirismo, a crise política e espiritual da década de 1515-1525, teria sido expresso em sua arte em termos emprestados da antiguidade romana. A dicotomia apontada por Gombrich no estilo de Giulio entre a forma acabada e aquela inacabada do trabalho da natureza, entre a estrutura perfeita e as forças internas que parecem esmagá-la ou perturbá-la, é imanente no caráter da

experiência que Giulio tem da Roma antiga. "Ele não se delicia ou brinca com as formas antigas, como Peruzzi ou Giovanni da Udine. Para ele, as grotescas não são brincadeiras decorativas. A antiguidade tem um peso diverso, algo de estranho e louco".

Bibliografia:

WEEGE, 1913, p. 127-244; HOCKE, [1957] 1986, p. 115-119; CHASTEL, [1968-1969] 1989, p. 274-278; DACOS, 1971; DACOS, 1968, p. 4-6; COFFIN, 1979, p. 249-252; OBERHUBER, 1982, p. 145-146; GALLAVOTTI-CAVALLERO, 1984, p. 48-52; ZUCCARI, 1986, p. 30, 35-37; BARTOLINI, 1987, p. 44-47.

80

Giovanni da Udine

A *Vida* de Giovanni da Udine, também chamado 'Il Ricamatore', é um acréscimo à obra de Vasari em 1568, não participando da edição Torrentiniana. Sobre a biografia escrita por Vasari, B. Davidson [1984, p. 385] nos diz que o julgamento que Vasari faz de Giovanni em sua biografia é hiperbólico, mas que na *Vida* de Perino del Vaga seria mais razoável. Vasari era amigo e entusiasta de Giovanni, e por isso há que se duvidar da extensão das contribuições de Giovanni conforme ditas pelo amigo.

Giovanni Francesco de' Ricamatori nasce em 27 de outubro de 1487 em Udine, Friulli. É filho de Francesco de' Ricamatori da Udine. Inicia seu aprendizado nas artes em 1502, com o pintor udinense Giovanni Martini, igualmente chamado Giovanni da Udine. Permanece em seu ateliê até 1506. Depois teria passado pelo ateliê de Giorgione em Veneza [de acordo com Vasari, 1568, VI, p. 550], numa asserção continuamente colocada em dúvida pelos historiadores, mas aceita por Nicole Dacos [1968, p. 9]. Giovanni conhece, em Veneza, Lorenzo Luzzo, um especialista da pintura a grotescas, recém-chegado de Roma, impregnado do clima das "*grotte*" de Nero. Esse artista, que tinha ganho o apelido de 'Morto' pelo longo tempo em que permanecia enterrado a estudar os meandros subterrâneos dos edifícios romanos, deve ter-se aperfeiçoado ao lado de Pinturicchio, e é um dos primeiros especialistas no gênero. Além disso, o ambiente veneto em que o udinense se forma cultivava interesses naturalísticos juntamente com o estudo do antigo, com uma necessidade constante de voltar à natureza, segundo Dacos.

Com uma carta de apresentação escrita por Baldassaree Castiglione a pedido do patriarca Grimani, Giovanni chega a Roma em 1511, talvez na mesma viagem em que chega também Sebastiano del Piombo, ao qual se vincula até a morte pela amizade. Em Roma, busca trabalho no ateliê de Rafael, integrando o grupo de seus alunos em cerca de 1515 [Dacos, 1968, p. 4]. Nesse tempo, segundo Vasari, teria aprendido técnicas de pintura de naturezas-mortas de um colega holandês que é hoje identificado com o monge Jan Ruyssch, de Utrecht, um miniaturista que trabalha ao lado de Rafael na Stanza della Segnatura e depois vai desenhar cartas náuticas para a coroa portuguesa [Bartolini, 1987, p. 43]. A pintura dos instrumentos musicais da *Santa Cecilia*, de Rafael, lhe é freqüentemente atribuída.

Em Roma, freqüenta as '*grotte*' para desenhar, junto com Rafael e com outros membros do ateliê. Na abóbada do criptopórtico da Domus Aurea ainda é possível ler o grafite com seu nome: ZUAN DA UDENE FIRLANO. Trabalha nas pinturas '*alla grotesca*' da *stuffetta* e da *loggeta* do cardeal Bibbiena. É considerado o artista que, estudando atentamente os estuques antigos em Roma, pôde recriar a fórmula do revestimento e aperfeiçoá-la. Nas *Logge*, trabalha nessa técnica as molduras das figuras, revestindo pilastras e paredes de grotescas. Não copia apenas os motivos do antigo, mas demonstra um grande poder de invenção no trabalho com as grotescas. Trabalha com a escola de Rafael, em 1516, na *stufetta* do cardeal Bibbiena; em 1517, na *loggetta* do mesmo cardeal e na galeria de Psiquê na Farnesina, em um de seus trabalhos mais conhecidos: os festões de flores e frutos de diversas espécies, além da pintura de pássaros e outros animais que ali figuram. Também em 1517, participa da decoração da Sala dei Palafrenieri no palácio Vaticano.

Entre 1517-1519, está ativamente envolvido nas obras das *Logge* do palácio Vaticano, onde trabalha de estuques as pilastras e as molduras das pinturas nos vãos da abóbada. Além disso, é

mencionado na pintura direta, embora parcial, de diversos afrescos desse ciclo. Giovanni era um excepcional artesão e pintor dotado para a flora e a fauna, a natureza-morta e a paisagem, mas não haveria, segundo Davidson [1984], evidências sólidas, mesmo na biografia vasariana, de que ele possuísse visão, intelecto e capacidade de projeto ou imaginação criativa que pudesse ter inspirado a decoração das *Logge*; ele não tinha capacidade para conceber o todo, mas sim para realizar as partes.

Em 1519, decora as *logge* do primerio pavimento do palácio Vaticano. Em 1520, está envolvido no trabalho de decoração da *villa* Madama. Com a morte de Rafael, é encarregado desses trabalhos por Clemente VII, ao lado de Giulio Romano. A maior parte dos estuques da grande galeria do jardim é devida à sua invenção e execução. A decoração pintada também contém grotescas. A Giovanni também se deve a execução da fonte do Elefante (e de outras fontes, perdidas) nos jardins da mesma *villa*, mas isso em c. 1526-1527. Entre 1520 e 1521, decora a abóbada da Sala dei Pontefici, no Vaticano.

Em 1522, com os problemas enfrentados pelos artistas durante o pontificado de Adriano VI, Giovbanni retorna a Udine. No não seguinte, com a eleição de Clemente VII, volta a Roma. Durante seu retorno, teria parado em Florença e ali realizado a decoração de dois quartos no palácio Médici, reestruturado a partir de projeto de Michelangelo (destruída). De volta a Roma, trabalha ao lado de Perino del Vaga na Sala de' Pontefici, no Vaticano, realizando a decoração de emblemas medicianos. Para B. Davidosn [1984], a *villa* Madama e a sala dos Pontífices estão entre as melhores obras de Giovanni, como conjuntos decorativos esplêndidos, mas seriam muito inferiores ao seu trabalho nas *Logge* de Rafael. O saque de Roma, em 1527, leva Giovanni embora da cidade, novamente para Udine. Em sua cidade natal, desenha o campanário da Piazza Contarena (1527), atual Piazza Vittorio Emanuele. Entre 1527 e 1528, d volta a Roma, decora a *stufetta* de Clemente VII em Castel Sant'Angelo.

Em 1531, é chamado de volta a Roma por Clemente VII, para decorar uma capela em São Pedro. Nesse período, termina a decoração da galeria de villa Lante, para a qual pode ter fornecido desenhos. A seguir, parte para Florença, envolvido em projetos dos Mediciss. Entre 1532 e 1534, trabalha para Michelangelo na decoração em estuque da capela Medici em San Lorenzo, num projeto nunca terminado. Data provavelmente dessa época o projeto das janelas em estanho e vidro para a Biblioteca Laurenziana em Florença. À morte de Clemente VII, em 1534, Giovanni retorna a Udine novamente, onde se casa e, diz-se, tem doze filhos. Entre 1536 e 1537, decora em estuque a capela da igreja de Santa Marisa del Monte, em Cividale. Em 1537, começa a decorar uma sala no palazzo Grimani, em Veneza, para os irmãos Giovanni e Vittorio Grimani. A decoração em elegantes estuques, trata dos mitos de Diana. Em 1540, no mesmo palácio, em outra sala, cria as molduras em estque para cenas das histórias de Apolo, pintadas por Francesco Salviati. Na década seguinte, Giovanni empenha-se em diversos projetos públicos (não realizados) em Udine. Em 1552, assegura um cargo de arquiteto oficial. Em 1560, volta a Roma a pedido de Pio IV, a fim de concluir a decoração das *logge*, agora no terceiro pavimento (*logge* de Pio IV). Vem a falecer durante a execução desse trabalho, em agosto de 1561, e é enterrado em Roma.

Bibliografia:
VASARI, 1550 /BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, I, 27, II, 624, 631-634, 636, 693, 766, 785, 829, 843, 844, 852, 900, 906; VASARI, 1568 /MILANESI, [1878-1885] 1906, VI, p. 549-569; LANZI, [1792-1808], I, p. 314-315; AMELUNG, 1911; BATTISTELLA, 1922-1923, p. 523-548; BATTISTELLA, 1923-1924, p. 8-10; BOREINUS, 1926, p. 37; BATTISTELLA, 1927; GHIDIGLIA, 1927, p. 150-170; GHIDIGLIA, 1934, p. 3-14; MARPILLERO, 1937, p. 106-118; VENTURI, 1938, p. 335-357; AVERINI /MONTINI, 1957, p. 35-59; DACOS, 1968, p. 3-29; DACOS, 1969; FIOCCO, 1969, p. 50-54; FURLAN, 1975, p. 150-155; DACOS, 1977, p. 94; YUEN, 1979, p. 263-272; FURLAN, 1980, p. 73-85; CECCHI, 1983, p. 20-44; CHASTEL, 1983; REDIG DE CAMPOS, 1983, p. 221-240; CAVALLARO, 1984, p. 45-48; CONTARDI, 1984, p. 51-57; TEMPESTINI, 1984, p. 385-389; MOREL, 1985, p. 13-28; DACOS, 1986, p. 225-236; FURLAN, 1986; ZUCCARI, 1986, p. 30-35; BARTOLINI, 1987; DACOS /FURLAN, 1987; CARGNELUTTI, 1987, p. 44-58; FROMMEL, 1989, p. 103; NESSELRATH, 1989, p. 237-291.

81

O *Polifemo*

O Polifemo, seguramente obra de Giulio Romano, ainda existe [428], mas muito deteriorado, pintado em afresco numa luneta da galeria do jardim. O tema é tirado de Ovídio [*Metamorfoses*, XIV, 780-895], como tinha sido pedido pelo cardeal Giulio de' Medici, nada que fosse muito obscuro, ininteligível. Pelo mau estado do afresco, tomamos a descrição feita por Cavalcaselle [1882-1885, III, p. 215], embora este autor já nos previna sobre semelhante situação:

> "*Nella prima cupola della loggia, la prima lunetta è decorata con una figura rappresentante Polifemo che giace in una grotta, steso quase di fianco, in atto di guardare alcuni satiri e baccanti, che veggonsi per un forame danzare all'aperto. Il gigante ha in mano la zampogna del dio Pane: alcune figurette gli stanno all'intorno, una delle quali tiene sollevato colle mani il piede sinistro di Polifemo. Sebbene questo affresco sia in parte obliterato, nondimeno può ancora scorgersi in esso la maniera di Giulio Romano. Trovasi nell'accenata figura il principio di quei tipi e di quelle forme esagerate che riscontransi, più tardi, nella pittura della caduta dei giganti, che Giulio, assistito dai suoi scolari, dipinse nel palazzo del Te a Mantova.*"

Para a dupla Cavalcaselle-Crowe e também para Passavant, a participação de Giulio nos trabalhos da *villa* Madama limitar-se-ia à decoração, cujo expoente seria esse afresco. Hartt [1958, p. 61], que fala do *Polifemo* como "a maravilha de Vasari", transcreve Ovídio: "*monstrum horrendum informe ingens cui lumen ademptum*", e depois:

> "*There is little left of this poweful figure, the marvel of Vasari. But what remains of the tortured, sprawling colossus is impressive enough. By what strange reversal of logic is this personification of the bestiality of nature based on the figure of the dreaming Jacob in the Logge Vaticane – he to whom light is denied the same as he upon whom the divine light bursts! But by the same logic the torments of Polyphemus were always to be displayed before the king of the gods in this fantastic loggia.*"

Hartt observa oportunamente a semelhança na postura do *Polifemo* com aquela do Jacó adormecido das *Logge* – afresco VI.I. Um precedente imediato para a representação isolada da figura de Polifemo num grande conjunto decorativo em afresco é a pintura de Sebastiano del Piombo na *villa* Farnesina, obra conhecida de Giulio Romano.

Vasari destaca o *Polifemo*, e talvez seja possível entender esse destaque não apenas pela qualidade da obra – a qual não se tem acesso hoje, arruinada como está –, mas também pelo fato de que essa pintura, no contraste – bem colocado por Passavant e relembrado por Ferino-Pagden [1989, p. 85] – entre as figurinhas diminutas de sátiros e bacantes e a forma abrutalhada do Ciclope, bem como pelo recorte iluminado da abertura da gruta, "que parece um quadro dentro do quadro" [Ferino-Pagden, ibid.], seria um anúncio do que Giulio fará na *Sala dos Gigantes*, no Te: o ponto alto escolhido por Vasari para a *Vida* de Giulio. Não se pode esquecer, contudo, que no mesmo Te, mas na sala de Psiquê, sobre a lareira, igualmente isolado, outro Polifemo faz aparição e é, em muitos aspectos, comparável a este: novamente pela relação de escalas díspares, pela situação dentro da gruta, pelo recorte da abertura à luz e ainda pela cabeça do animal que aparece à esquerda. Bibliografia: PASSAVANT, 1860, I, 253; CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, III, p. 213-215; ROSSI, 1991/1986, p. 829, nota 6; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 85; FROMMEL, 1989, p. 103.

82

Barocchi [p. 600] indica a presença de uma lacuna na edição Giuntina "*nata nel punto delicato della fine del rigo*"['nascida no ponto delicado do fim da linha']. O texto original traz: "*si come fece ancora di tutte l'opere e disegni ch'e 'per quel luogo*". A proposta da comentarista é a de inserir o monossílabo *fe* 'em lugar de *fece*', como uma "variatio *morfologica rispetto a* fece *che*

precede". A correção dita 'vulgata' pela mesma autora è "che fece" [de Bottari, II, 450 a ROSSI, V, 267]. A edição Audin, 1822, vol. III, p. 652, traz 'fece', como a Milanesi [1906, vol. V, p. 526]. Manolesi [III, 330] mantém a lacuna trazida pelo original, sem correção alguma.

83 Fontes

As já mencionadas cartas de Giulio de'Medici ao bispo Maffei, sobretudo a segunda delas, mostram um interesse particular do cardeal em relação às fontes então em estágio de construção. Ao lado dessa descrição, tem-se ainda, segundo Coffin [1979, p. 252] documentos que confirmam o pagamento a Antonio da Sangallo, o jovem, por trabalhos em fontes d'água na *villa*. Uma das mais completas descrições dessas fontes é dada pelo próprio Vasari mais adiante, na *Vida* de Giovanni da Udine [Milanesi, 1906, VI, p. 556]:

> "*Avendo poi a fare al medesimo cardinale pur in quella vigna una fonte, dove getta una testa di liofante di marmo per il niffolo; imitò in tutto e per tutto il tempio di Nettunno (stanza poco avanti stata trovata fra l'antiche ruine di Palazzo Maggiore, adorna tutta di cose naturali marine), fatti ottimamente poi vari ornamenti di stucco; anzi superò di gran lunga l'artificio di quella stanza antica col fare si belli e bene accomodati quelli animali, conchiglie ed altre infinite cose somiglianti. E dopo questa fece un'altra fonte, ma salvatica, nella concavità d'un fossato circondato da un bosco, facendo casacre con bello artificio da tartari e pietre di colature d'acqua gocciole e zampilli, che parevano veramente cosa naturale; e nel più alto di quelle caverne e di que' sassi spugnosi avendo composta una gran testa di leone, a cui facevano ghirlanda intorno fila di capelvenere ed altre erbe artificiosamente quivi accomodate; non si potria credere quanta grazia dessono a quel salvatico, in tutte le parti bellissimo ed oltre ad ogni credenza piacevole.*"

Vasari refere-se aqui à chamada fonte do Elefante, que Giovanni da Udine executa em 1526, preservada ainda hoje no jardim da *villa* ao lado da galeria. Uma cabeça de elefante domina o centro da fonte, e o animal é cercado por plantas aquáticas [429-430]. Outra citação dessa fonte de *villa* Madama por Vasari encontra-se em seus escritos sobre a técnica [Vasari /Brown, 1996, p. 71]. Vasari menciona a imitação do templo de Netuno, no Palatino, descoberto em 1526, portanto o mesmo ano em que Giovanni executa seu trabalho. Contudo, do templo excavado em 1510 no palácio Frangipani, nada subsiste, o que não permite a verificação do julgamento vadsariano. A data para a fonte é extraída de uma carta de Michelangelo, que desejava a assistência de Giovanni em um trabalho, mas este encontrava-se empenhado na obra da fonte. Dacos [1987, p. 119] sugere que o ponto de partida para a presença do elefante deveria ser o animal que Leão X ganha de presente do rei Emanuel I de Portugal em 1513. O paquiderme, chamado 'Annone', é trazido a Roma por Tristão da Cunha e é mantido em um jardim zoológico que Leão X constrói no Belvedere, onde morre em 1516, ficando Rafael encarregado de construir seu túmulo. Conta Bartolini [1987, p. 42] que Giovanni, um dia, espiando o Belvedere, vê Leão X, que adorava o animal, acariciá-lo e falar com ele em português, porque o elefante só entendia essa língua além do indiano.
Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, VI, p. 556; COFFIN, 1979, p. 252-253; BARTOLINI, 1987, p. 41; DACOS /FURLAN, 1987, p. 119-120.

84 ...outras coisas similares...

Outros jardins estavam previstos nas adjacências, mas de modo mais livre, embaixo dos estábulos e à direita do xisto do hipódromo. Projetos do ateliê de Sangallo dos anos 1523-1527 (U789A e U916A) fornecem a idéia da estruturações destes jardins. Em U789A figura um terraço colossal "para os abetos e castanhas", enquanto sob estes um laranjal bem menor e, em baixo deste, um jardim florido com hortaliças pequenas, alcançado pelo xisto entre uma torre circular e uma passagem subterrânea. [p.322] Em U916 A, Sangallo cuida da organização do valezinho, que se bifurca na direção sudOeste no fim do castanhal ali previsto. Ambos foram aterrados entre 1525 e

em parte dotados de condutores artificiais de água. [p.320] Antes de 1523, os jardins se limitavam ao xisto diante da galeria: o portal em travertino (tufo calcáreo) muito próximo a Giulio Romano, e os gigantes em estuque [431-432] representados por Heemskerck estavam acabados em 1521, mas provavelmente também a fonte para a qual Sangallo tinha usado uma pia antiga. A vegetação representada por Heemskerck nos dá apenas uma vaga idéia da rica vegetação original da *villa*.

Uma das obras mais notáveis de Giulio Romano para a *villa* Madama é a elegante lareira do '*salotto*' de Giulio Romano [433]. Frommel acredita [1989, p. 101] que essa lareira tenha sido projetada durante o pontificado de Leão X. A faixa da arquitrave e a cornija fazem duas ondas, e o o friso ganha a forma de um capitel jônico alongado. A propósito dessa lareira, diz Frommel [1996, p. 8]: "detalhes como a lareira em estilo jônico do *salotto* revelam a necessidade irresistível de Giulio de reordenar o vocabulário das ordens clássicas, de não limitar-se apenas à reconstrução dos modelos antigos, mas de criar variedade, caprichos e surpresas que impressionam vivamente, de afastar-se do pensamento de seus mestres Bramante e Rafael ou de contemporâneos como Peruzzi e Sangallo, e de inserir na clareza racional do conjunto os seus caprichos irracionais." Assim, ele toma o motivo do óvulo, no friso, e o inverte em negativo, fazendo com que diminua seu tamanho à medida que a espiral da voluta estreita sua largura, até desaparecer.

85

...(bell)'ordine...

A palavra *'ordine'*, em Vasari, embora guarde sempre a referência à arquitetura, não deve ser lida na acepção mais restrita de 'ordem arquitetônica' tal como hoje se emprega: um significado – e não um vocábulo – empregado pela primeira vez por Filarete em seu tratado de arquitetura (c. 1462), denotando o rigor da 'regra'. Neste ponto preciso do texto vasariano, o significado é aquele de 'ordenação', 'organização', 'disposição,' como se entende ainda pela verificação das dezesseis ocorrências do termo mostradas pelo C.R.I.Be.Cu. /SNS. Nessas ocorrências, observa-se a relação direta, na maior parte dos casos, com a organização dos ambientes externos de uma propriedade, o que inclui jardins, viveiros, fontes, terraços e outros elementos, exatamente como na passagem em que nos encontramos.

86

Leão X morre em 1° de dezembro de 1521.

87

Adriano VI [434]

É o chamado "o papa holandês". Adriano Florensz, um dos únicos papas modernos a manter seu nome de batismo, nasce em Utrecht em 2 de março de 1459. Sucede Leão X de 9 de janeiro de 1522 a 14 de setembro de 1523. De família de origem humilde, perde o pai, Florentius Dedel, muito cedo, sendo educado pela mãe em casa. Depois, continua os estudos em Zwolle e, a seguir, na Universidade de Louvain. Estuda filosofia, teologia e jurisprudência, tornando-se doutor em 1491, graças ao financiamento de seus estudos feito por Margaret de York, duquesa de Burgundy. Ensina teologia na Universidade de Louvain, tendo uma obra publicada, sem que soubesse, por meio de notas de seus alunos: *Commentarius in Lib. IV Sententiarum Petri Lombardi* (1512). Entre seus alunos está Erasmo de Roterdam. Publica ainda *Quaestiones quodlibeticae* (1521). Torna-se reitor do colegiado de São Pedro em Louvain e vice-chanceler da Universidade, procurando desenvolver as artes e as ciênias, sacras e profanas, levando uma vida pia e de severo ascetismo. Em 1506, é escolhido pelo imperador Maximiliano como tutor de seu filho, o futuro Carlos V, então na idade de seis anos. Adriano muito se dedica è educação do jovem, que desenvolve grande apego à fé de seus pais.

Adriano ganha rápido destaque público como tutor de Carlos. Em 1515, é enviado em imporatnte missão ddiplomática à Espanha, onde, em pouco tempo, associa-se a Ximenes, torna-se Bispo de Tortosa e, em 1517, é feito cardeal da Igreja Católica por Leão X. A seguir, em 14 de março de 1518, torna-se Grande Inquiridor da PenínSula Espanhola, e, por fim, em 1520, com a

morte de Ximenes, é feito Regente da Espanha por Carlos V. Em 9 de janeiro de 1522, a eleição ao papado o surpreende, e Adriano chega a Roma em 29 de agosto de 1522. Recebe a tripla coroa em São Pedro, em 31 de agosto, aos sessenta e três anos de idade. Adriano, com o nome de Adriano VI e com os cofres esvaziados pelos abusos de seu predecessor, tem que enfrentar as mais difíceis tarefas no cargo: lutar contra os abusos e a corrupção, enfrentar a questão da reforma, conter a crescente insurreição na Alemanha, e defender a Igreja dos turcos. Disposto a reinar com imparcialidade, acaba por não contentar Carlos V o suficiente. Francisco I, que o vê como um instrumento do Imperador, e ameaça um cisma, acaba por mandar ao Vaticano uma embaixada.

Seus esforços por conter as despesas lhe valeram o epíteto de "mísero", o que concorda com a visão de Vasari aqui expressa. Seu reconhecimento aberto de que a fonte da corrupção na Igreja estava na própria Cúria é usado pelos reformistas contra a própria Igreja. Adriano envia à Alemanha, para a Dieta de Nuremberg, seu núncio Chieregati, buscando negociar com os luteranos. Contudo, o papa parece não ter tido plena consciência da gravidade da situação. Opondo-se às mudanças doutrinais desejadas pelos reformistas, ordena a punição de Lutero por heresia. Na tentativa de empreender uma cruzada contras os turcos, é forçado a aliar-se, através de um pacto, com Veneza e com Carlos V, mas este estava envolvido na guerra contra Francisco I. Seu apelo aos soberanos cristãos para a defesa de Rodes contra os turcos é ignorado e, em 24 de outubro de 1522, o Sultão Suleiman I a conquista, causando um desgaste à saúde de Adriano que pode ter acelerado o final de sua vida. A atividade incessante do pontificado e o clima insalubre de Roma teriam sido causas da morte do soberano já sexagenário. Adriano morre em Roma em 14 de setembro de 1523. É o último pontífice não italiano antes de João Paulo II.

Seu monumento fúnebre, desenhado por Baldassaree Peruzzi e executado no ano de 1529, ainda existe em Santa Maria dell'Anima, a igreja nacional alemã em Roma, dedicado por seu amigo Wilhelm Enckenvoert.

Bibliografia:
GIOVIO, *Le vite di Leon decimo et Adriano VI et del cardinal Pompeo Colonna*, Florença, 1551; BURRMANN, *Analecta Historica de Hadriano* VI, Utrecht, 1727; REUSSENS, *Syntagma Theolog. Adriani VI; Anedocta de vita et scriptis Adriani* VI, Louvain, 1862; GACHARD, *Correspondence de Charles Quint et Adrien VI*, Bruxelas, 1859; ROBINSON, in *The month*, 1877, XXXI, p. 350; VON PASTOR, 1882, III, p. 121-130; CONSTANTINE VON H FLER, *Der deutsche Kaiser und der letzte deutche Papst*, Viena, 1876; VON H FLER, *Leben des Papstes Adrian VI*, Viena, 1880; VON H FLER, *ad vocem* 'Adrian VI', in *Kirchenlex.*, V, p. 1426-1427; ARTAUD DE MONTOR, *Lives and Times of the Roman Pontiffs*, N. York, 1867, I, p. 698-707; CHEVALLIER, 2ª ed. Paris, 1905; LOUGHLIN, *ad vocem* 'Adrian VI', in *Catholic Encyclopedia*; AURIGEMMA, M. G. "Il fiamingo Adriano VI, le arti e la cultura", in *Storia dell'Arte*, 1996, 88, p. 312-325.

88 À morte de Leão X, Giulio de' Medici, que estava em Milão empenhado contra os franceses, volta a Roma, passando a ser o candidato mais provável ao pontificado. Giulio, que é o herdeiro do partido e dos bens de Leão – eliminando assim a questão da propriedade de *villa* Madama – e seu executor testamentário, recebe apoio dos filo-imperiais. Contudo, Francisco I ameaça um cisma em caso de sua eleição, e suas chances são afastadas. A eleição de Adriano VI é uma saída que agrada ao partido imperial. Giulio logo retorna a Florença diante da ameaça dos Soderini de expulsar os Medicis da cidade, agora com a ajuda dos franceses. Mais tarde, não conseguindo estabelecer boas relações com Adriano VI, deixa Roma em 13 de outubro de 1522, com a desculpa da peste, retornando em abril de 1523, a pedido de Adriano, que morre não muito depois, em setembro [Prosperi, p. 244-245].

89 O fato é que Leão X, por volta dos anos de 1517 e 1518, interessa-se pessoalmente pela construção dessa *villa*. Segundo Shearman [1983, p. 322-324], esse interesse é devido sobretudo à sua necessidade de usar a *villa* como *hospitium* para os visitantes eminentes que deveria receber em

ocasiões solenes. Como forma de apoio, Leão X cede ao cardeal Giulio a mão-de-bra dos arquietos e mestres que o serviam no canteiro de São Pedro, como Rafael e Antonio da Sangallo. Depois da morte de Leão, evidentemente, esse apoio entre deixa de existir. Ao morrer Rafael, os trabalhos de construção da *villa* tinham completado o pavimento inferior, o viveiro, o chamado 'xisto' e a galeria do jardim. No período entre a morte de Rafael e a de Leão X (vinte meses), as obras avançam um pouco mais, concentradas nas partes fechadas do *piano nobile* [Frommel, 1984, p. 317]. Rossi [Vasari, 1550 /1986, p. 830, nota 9], sem seu comentário à edição Torrentiniana, recorda que Vasari "não perde a oportunidade de sublinhar as condições de austeridade em que se desenvolve o pontificado de Adriano VI, entre o de dois papas esplêndidos, papas Medici".

90

O que Giulio e Penni terminaram de Rafael:

Deesis ou *Cristo em glória com quatro santos* [435]

Óleo sobre madeira, 122 x 98cm. Parma, Galleria Nazionale, inv. 371. Obra restaurada em 1988. Proveniência: Mosteiro de San Paolo, Parma; em 1796, está em Paris, levada com as primeiras requisições napoleônicas. Desde 1816 encontra-se na galeria de Parma. As descrições mais antigas da pintura, em guias do século XVIII, atribuem-na a Rafael e a situam no altar-mór da igreja conventual. Outras descrições referem-se ao painel no interior do convento, o que sugere transferências temporárias. As condições de encomenda e aquisição da obra por parte das monjas de San Paolo são desconhecidas. Fornari-Schianchi [1998] sugere uma entrada tardia da obra para o mosteiro, na década de 1660, mas não exclui a possibilidade de que esta pudesse estar em algum outro local dentro do complexo, talvez no interior do claustro, observando que as modestas dimensões e o formato não se adequariam à colocação no altar-mór. A hipótese de Scarabelli-Zunti é a de que o quadro tenha chegado ao convento por meio da madama Margherita Farnese, que, em 1584, recolhe-se ali. A sugestão de Fornati-Schianchi é a de que a obra tenha sido encomendada diretamente a Rafael, uma vez que nela estão representados dois santos representados no local: Paulo e Catarina de Alexandria, à qual uma capela era dedicada.

A pintura representa, num esquema simétrico e rígido, o Cristo em glória envolto num halo de luz disposto na parte superior e ao centro. A seu lado tem Maria e São João Batista. Esse grupo é uma reelaboração direta da porção superior central do afresco da *Disputa* [435], executado por Rafael na *Stanza della Segnatura*. Sob esse grupo, uma linha de anjos pequeninos cria redemoinhos de nuvens cinza-liás e reparte o painel exatamente na metade. Embaixo, à esquerda, São Paulo olha diretamente para o espectador; à direita, ajoelhada, Santa Catarina de Alexandria traz a palma e tem ao lado a roda de seu martírio. No centro, em fuga descendente, uma paisagem bem cuidada, embora sombria, noturna, onde cintilam as águas de um rio que desce em direção ao horizonte. A composição é geométrica, severa, mas falta coerência na disposição das figuras no espaço e o sentido de proporção parece afastado. A noção de profundidade não permeia as figuras, mas mostra-se apenas no pequeno trecho da paisagem. Giulio trabalha com a justaposição das figuras e, ao mesmo tempo, dá indícios do desenvolvimento de sua vigorosa palasticidade, como se observa nas figuras pesadas e, sobretudo, vestes da Santa Catarina. O reSultado é de tensão.

A tradição mais antiga atribui essa pintura a Rafael. Contudo, as dúvidas sobre a autoria do mestre começam a ser levantadas a partir do século XIX. Cavalcaselle e Crowe, Ricci e Hartt fazem atribuição a Penni, enquanto Passavant, Ferino-Pagden, Cordellier e Py, Joannides e Oberhuber acreditam que seja obra de Giulio Romano. Para Ferino-Pagden [1989, p. 273], a disposição frontalizada e mais direta dos personagens seria típica de Giulio Romano, e a autora acrescenta que "não há dúvidas de que a versão pintada por por Giulio seja mais moderna e mais original". Para Ferino-Pagden, assim como Rafael na *Transfiguração*, aqui Giulio interpreta a teofania através de fenômenos extraordinários. Os anjos envoltos em nuvens, sobretudo aqueles na porção superior direita, velados pela luz e pela atmosfera, criam um efeito dramático. O anjo que se mostra parcialmente ao lado da cabeça de São Batista evoca as figuras dos ventos na sala dos Gigantes.

Joannides [1985, p. 25-26], em análise à obra, enxerga aí uma *assemblage* de elementos rafaelescos. A parte superior retrabalha parte da *Disputa*, uma autoreferência de Rafael constante no final de sua vida. Segundo esse autor, que atribui a pintura a Giulio Romano, também Penni pode ter trabalhado na execução. Giulio deve ter realizado as modificações a partir do *modello*. O tratamento da superfície seria seu, assim como as zonas luminosas mostrariam seu impasto fino. A paisagem, por suas tonalidades escuras de verdes e azuis, remeteria àquela da *Madonna della Quercia* e do *Santo Estevão*, enquanto a vegetação do primeiro plano evocaria a da *Piccola Sagrada Familia*. O drapeado de São Paulo seria próximo ao da Virgem da *Visitação*, embora guarde semelhanças com o estilo dos cartões para as tapeçarias e para a série dos *Apóstolos* de 1516. A Santa Catarina vincular-se-ia à Madalena do *Noli me Tangere*, da capela Massimi, hoje no Prado. Já Gnann [1999, p. 259] associa o colorido cambiante (do vermelho ao violeta) das vestes da santa àquele das vestes da figura feminina da *Circuncisão*.

A datação é colocada aproximadamente entre os anos de 1519 [Joannides, op. cit.] e 1520, após a morte de Rafael [Gnann, 1999, p. 259]. Massari [1993, p. 6] menciona 1520-1522.

Bibliografia e atribuições:

BARRI, 1671; *Nota*... 1725; RUTA, 1780, p. 64; BAISTROCCHI, 1780; CHIUSOLE, 1782; AFFÒ, 1796, p. 125; BERTOLUZZI, 1800; SCARABELLI-ZUNTI, XIX secolo, vol. II; DE LAMA, 1816, p. 150; PASSAVANT, 1860, II, p. 346-347 (Rafael); CAVALCASELLE /CROWE, [1882-1885] 1891, III, p. 391-394 (Penni); BURCKHADT, 1894, p. 679; RICCI, 1896, p. 22-24 (Penni); VENTURI, 1926, p. 362-363; BERENSON, 1936, p. 224; QUINTAVALLE, 1939, p. 103-105 (Giulio Romano); HARTT, 1944, p. 94 (Penni); HARTT, 1958, I, p. 21 (Penni); JOANNIDES, 1985, p. 25-26, tav. 18 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 272-273 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989-1990, p. 84, fig. II/80 (Giulio Romano); Cat. Exposição de Roma, 1992, p. 272-273 (Giulio Romano); CORDELLIER /PY, 1992, p. 528 (Giulio Romano); MASSARI, 1993, p. 6; AMBROSIO, 1994, p. 30-31; SALVY, 1994, p. 32; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 30-31 (Giulio Romano); FORNARI-SCHIANCHI /VIOLA, 1998, p. 38; OBERHUBER, 1998, p. 260 (Giulio Romano); OBERHUBER /GNANN, 1999, p. 258-259 (Giulio Romano).

Desenhos:

[1] *Cristo em glória* [437]

Rafael. Lápis preto, aquarela cinza, luzes em branco, tudo sobre papel preparado cinza. Malibu, J. Paul Getty Museum, 82, GG, 139. Esse desenho recentemente descoberto, representando um Cristo imberbe, é quase unanimamente atribuído a Rafael. Essa atribuição confirma a idéia de um projeto rafaelesco para a pintura. Segundo Ferino-Pagden [1989, p. 272], as diferenças observadas entre a figura do Cristo neste desenho e na pintura, fariam crer que o desenho do Louvre e a gravura de Raimondi reflitam com mais fidelidade a idéia original de Rafael. Esse Cristo, como se disse, retoma aquele da *Disputa*. Em relação à figura pintada, mostra-se mais vivaz, dinâmico e com leves diferenças de postura, principalmente na cabeça, um pouco voltada para o lado, e no braço direito mais avançado em relação ao outro. O Cristo da pintura de Parma é mais hierático e rijo.

Bibliografia: FERINO-PAGDEN, 1989, p. 272-273 (Rafael); JOANNIDES, 1985, p. 25; GOLDNER, 1988, n. 40; MASSARI, 1993, p. 6; OBERHUBER /GNANN, 1999, p. 258-259.

[2] *Cristo em glória com quatro santos* [438]

Modello para a composição inteira. 41,7 x 29cm.Paris, Museu do Louvre, Cabinet des dessins, inv. 3867. Uma cópia está na mesma coleção, inv. 3973.

Desenho em precárias condições de conservação, corresponde à gravura em medidas. O mau estado dificulta os estudos atributivos. Tradicionalmente atribuído a Rafael, passaa ser dado a seu ateliê a partir do século XIX. Hartt [1958, I, p. 21], atribuindo o desenho a Giulio Romano, vê nesse desenho uma proximidade com os cartões das tapeçarias do Vaticano e a inspiração no clima das últimas criações visionárias de Rafael. Acredita esse autor que a pintura não confirma a grandeza da invenção do desenho, que atribui a Rafael. Entre este desenho e a pintura de Parma existem também muitas diferenças: a pintura é mais achatada, o espaço ali é mais comprimido, a ponto de a cabeça de São Paulo sobrepor-se à parte inferior do corpo da Virgem. Ferino-Pagden [1989, p. 273] observa que, em linhas gerais, há, na pintura, uma compactação e uma maior concentração das

figuras, com o acréscimo da linha de anjos. Há notável diferença ainda na figura de Santa Catarina: aqui, no desenho do Louvre, ela ergue a cabeça de um modo mais decidido, com maior inclinação e expressividade, aprecendo realmente olhar o grupo acima. Na pintura, seu olhar parece antes dirigido para fora do quadro, na lateral. Também o halo de luz que envolve completamente o Cristo na pintura é interpretado, no desenho do Louvre, como uma irradiação a partir de sua figura.
Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 21, II, cat. 6, fig. 1 (Giulio Romano); JOANNIDES, 1983, n. 457 (Penni?); MONBEIG-GOGUEL, 1983, n. 117; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 272-273 (Penni?); CORDELLIER /PY, 1992, p. 21 (Rafael); OBERHUBER /GNANN, 1999, p. 259 (Rafael).
Gravura:
[1] *Cristo em glória entre a Virgem e São João Batista, com São Paulo e Santa Catarina de Alexandria* ou *Os cinco santos* [439].
Gravura a buril, 419 x 27,8cm. Bolonha, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto delle Stampe, R344 (139). Vasari, na Vida de Marcantonio Raimondi [1568 /Milanesi, 1906, p. 414], escreve sobre essa gravura a partir de um "*disegno che Raffaello aveva fatto di un Cristo in gloria con la Nostra Donna, S. Giovanni Battista, e S. Caterina in terra ginocchioni, e S. Paolo Apostolo ritto; la quale fu una grande e bellissima stampa: e questa, sì come l'atre, essendo già quasi consumate per troppo essere state adoperate, andarono male, e furono portate via dai tedeschi e altri nel sacco di Roma*".

A gravura é realizada a partir do desenho do Louvre, embora Kristeller [1907, p. 222-223] acredite que Raimondi tenha feito uma reelaboração das três figuras da parte superior da *Disputa*. Para Davidson, a Santa Catarina seria realizada a partir da Madalena do quadro do Prado intitulado *Noli me tangere*. Já Hirth [1898, p. 37-38] pensa numa relação das figuras com idéias não realizadas de Rafael para a *Transfiguração*. Em relação ao painel de Parma, são muitas as diferenças apresentadas por essa gravura: aqui não aparece a fileira de anjos, a paisagem é mais sucinta, a expressão dos rostos é diversa, o halo de luz em torno do corpo do Cristo é radiante e a impostação das figuras no espaço remete mais ao desenho do Louvre. Massari [op. cit., 6] concorda com Ferino-Pagden [1989, p. 272] quanto ao fato de que a gravura e o desenho do Louvre possam ter origem em projetos de Rafael que seriam a fonte das indicações da reelaboração pictórica concluída por Giulio e da interpretação gráfica de Penni, no Louvre, e de Raimondi a partir de Penni. A escrita de Vasari faz acordo com essa idéia. A datação mais provável deve ser colocada, segundo Massari [op. cit] próxima à série de gravuras para os Apóstolos, de Chatsworth, inspirada genericamente nas figuras dos apóstolos dos cartões das tapeçarias sistinas e hoje unanimemente coloca entre as primeiras obras do jovem Giulio Romano. Assim, a datação mais plausível estaria entre os anos de 1515 e 1520. Existem várias cópias.
Bibliografia:
VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, V, p. 414; HEINECKEN, I, 1778, p. 345, n. 30; HUBER, III, 1800, p. 74, n. 82; GORI-GANDELLINI, 1808, III, p. 90; BARTSCH, XIV, 1813, p. 100, n. 113; DE ANGELIS /GORI-GANDELLINI, 1814, XIII, p. 219, LXXII; TAURISCUS, 1819, p. 135, n. 21; FERRARIO, 1836, p. 280; ZANETTI, 1837, p. 233, n. 318; D'ARCO, 1838, XLII, p. 80; RULAND, 1876, p. 49, XXVIII, n. 2; PASSAVANT, 1864, VI, p. 18, n. 49; PASSAVANT, 1891, p. 38, n. 276, p. 164, n. 331; DELABORDE, 1888, p. 110, n. 22; HIRTH, 1898, p. 37; KRISTELLER, 1907, p. 222-223; HARTT, 1944, p. 94; BIANCHI, 1968, p. 287, nota 240; OBERHUBER, 1978, vol. 26, p. 148; SHOEMAKER, 1981, p. 180-182, n. 60; OBERHUBER, 1983, p. 142; JEAN-RICHARD, *Raphaël dans les collections...*, 1983-1984, p. 358, n. 43; MASON, in *Raphaël et la seconde main*, Genebra, 1984, p. 38, n. 42; MASSARI, in *Raphael invenit*, 1985, p. 220-221, n. IX I; DILLON, 1987, p. 555-556; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 272; CORDELLIER /PY, 1992, p. 526; MASSARI, 1993, p. 5-6, n. 3; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 258.

91

Sobre a existência de cartões

Não se conhece qualquer cartão de Rafael para a sala de Constantino. Na *Vida* de Rafael, Vasari refere-se muito brevemente à obra: "*Era Raffaello in tanta grandezza venuto, che Leone X ordinò che egli cominciasse la sala grande di sopra, dove sono le vittorie di Cosatantino*". [Vasari,

1568 /Milanesi, 1906, IV, p. 369]. Dussler [1971, p. 87] acredita que essa asserção de Vasari é muito genérica, admitindo que talvez Rafael possa ter deixado cartões auxiliares, não do tipo realizado em escala real, que prepara a transferência do desenho à parede. Confrontando a afirmação de Vasari aqui na *Vida* de Giulio Romano com aquela que faz na biografia de Penni, de que "*le invenzioni e gli schizzi delle storie venissero in parte da Raffaello.*" [Vasari, 1568 /Milanesi, 1906, IV, p. 645], constata-se a contradição. Entre "*cartoni*" e "*schizzi*", coloca-se, de fato, a dúvida quanto à veracidade das narrativas. Dussler argumenta que se houvesse cartões de Rafael para as cenas – ou cartões executados sob sua supervisão –, Leão X não teria se mostrado tão hesitante em deixar que Giulio e Penni prosseguissem com a pintura, além de que certamente as imagens exibiriam uma maior afinidade com o estilo do mestre, em vez de mostrar, como fazem, "uma mudança tão fundamental, como a que se vê nos trabalhos que foram executados" [id., ibid.]. Para Ferino-Pagden [1989, p. 85], Rafael realizara desenhos, esboços ou *modelli* a partir dos quais Giulio Romano dev ter elaborado os cartões e pintado. Um fragmento de cartão para a Batalha da Ponte Milvia, executado certamente por Giulio Romano é conservado na Pinacoteca Ambrosiana, em Milão.

Bibliografia geral:

VASARI [1568] /MILANESI, 1906, IV, p. 369, 645; HARTT, 1944; HARTT, 1958, I, p. 42-51; DUSSLER, 1971, p. 86-88; PARTRIDGE, 1983, p. 515-520; ROHLMANN, 1994, p. 153-168; FERNETTI, 1997, p. 133-136; GILES, 1999, p. 156-164; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 41-42.

92 A luta para ganhar o trabalho da sala de Constantino e a disputa com Sebastiano del Piombo

Vasari, cuja narrativa sobre a sala de Constantino deve basear-se nos relatos de Giulio Romano, escreve, na *Vida* de Rafael [Milanesi,1568, IV, p. 369], que "*...Leone X ordinò che egli* [Rafael] *cominciasse la sala grande di sopra, dove sono le vittorie di Costantino; alla quale egli diede principio*". Depois, na biografia de Penni [id., ibid., p. 645], ao falar das obras deixadas incompletas por Rafael à sua morte, menciona a decoração da "*sala grande di palazzo*", que foi continuada por Giulio Romano e por Penni, "*ancor che le invenzioni e gli schizzi delle storie venissero in parte da Raffaello*".

Outros documentos a serem considerados a propósito da existência de cartões da mão de Rafael são as cartas de Sebastiano del Piombo a Michelangelo, que contradizem parcialmente as informações fornecidas pelo o texto vasariano. Para realizar a grande obra da decoração dessa sala, Giulio Romano e Penni tiveram que vencer a ferrenha concorrência do pintor veneziano, protegido de Michelangelo, que por ela também lutava. A extensa correspondência entre Sebastiano e Michelangelo fornece testemunhos sólidos da longa disputa.

Sebastiano escreve a Michelangelo, em 12 de abril de 1520 – seis dias após a morte de Rafael –, pedindo a intercedência do amigo a seu favor **/doc. a/**. Em junho, Michelangelo, por sua vez, escreve ao cardeal Bibbiena requisitando que os trabalhos fossem dados a Sebastiano **/doc. b/**. Na seqüência, Sebastiano dirige-se a Michelangelo, em 3 de julho, contando que Leão X resolvera confiar a obra aos "*garzoni di Raphaello*". Porém, acrescenta o veneziano, o cardeal de Santa Maria in Portico lhe havia confidenciado que, em verdade, o papa não gostara do que os rapazes lhe apresentaram **/doc. c/**.

Na realidade, Sebastiano está tentando convencer Michelangelo a lhe fornecer os desenhos para a sala, apoiando-se no prestígio do amigo como o único modo de conseguir o trabalho da execução. Aguarda, mas em vão, como também aguarda Leão X, a resposta de Florença. Nesse meio tempo, na ausência da resposta de Michelangelo, o papa se decide realmente pelo trabalho de Giulio e Penni, mandando oferecer a Sebastiano os trabalhos da sala de baixo. A decisão do papa teria sido influenciada em favor dos *garzoni* porque estes possuíam os desenhos de Rafael para a sala. Tomado pela raiva, Sebastiano recusa a oferta, dizendo ser tão bom pintor quanto os alunos de Rafael para pintar os "cantinhos" enquanto aqueles pintavam a sala dourada. Nas duas próximas missivas que expede a Florença **/doc. e, doc. f/**, ainda buscando uma resposta de Michelangelo,

deixa transparecer seu despeito em relação aos que chama ironicamente de "semi-deuses": Giulio e Penni. Leão X manda dizer a Sebastiano que a sala de' pontefici é tanto a de baixo quanto a de cima. Essas cartas, de 6 e 7 de setembro, são importantes também por fazerem menção à escolha das cenas pelo papa, ainda indeciso. Sebastiano conta que as histórias deveriam ser aquelas do imperador Constantino: uma cena com o aparecimento da cruz no céu, em sinal de vitória, outra com uma batalha, a terceira com o banho de sangue, mas apenas duas dessas cenas narradas por Sebastiano serão realizadas.

Em 15 de outubro, nova carta de Sebastiano **/doc. g/** fala do descontentamento do papa com a obra até então realizada por Giulio e Penni. Recebido em audiência por Leão X, Sebastiano teria ouvido dele que, a cada dia, aquela pintura o desgostava mais, e que esperaria para ver como os trabalhos estariam dali a quatro ou cinco dias, para decidir-se se os deixaria continuar, se pediria que pintassem tudo a damasco, ou se mandaria pôr tudo abaixo e oferecer a sala inteiramente ao veneziano. De fato, de acordo com Leonardo Sellaio **/doc. h/**, escrevndo um mês depois ao mesmo Michelangelo, havia uma esperança de que a obra fosse passada a Sebastiano, ainda que os trabalhos já tivessem sido iniciados.

Desses documentos entende-se que o trabalho, disputado pelos alunos de Rafael e por Sebastiano del Piombo apoiado por Michelangelo, é dado em princípio a Giulio e Penni porque estes estariam de posse de desenhos de Rafael para a sala – dos quais não se sabe exatamente. Já Hartt [1958] entende que os alunos de Rafael mostram ao papa desenhos que haviam preparado para a sala a partir de idéias de Rafael. Fernetti [1997, p. 136], em seu estudo sobre uma das figuras da sala, conclui que Giulio e Penni reafirmam sua posição ao apresentar ao papa um cartão de Rafael, a partir do qual realizam uma figura a óleo como uma pequena 'amostra'. Essa figura, identificada com a personificação da *Comitas*, teria agradado bastante ao papa, e é desta forma que eles conseguem fazer Leão X mantê-los no trabalho por mais tempo. Embora descontente, se é verdadeiro o que diz Sebastiano, o papa parece nunca ter-se decidido de fato, uma vez que Giulio e Penni vão conduzindo a obra que, à morte o pontífice, em dezembro de 1521, estaria metade pronta, com duas das grandes cenas concluídas.

De qualquer modo, o reSultado agrada a Vasari, que sabe reconhecer o valor e a fortuna de Giulio nessa obra, não obstante sua declarada adesão ao partido michelangelesco neste ponto representado por Sebastiano.

Desenho:

Hartt [1958, I, p. 44-45] menciona um fragmento de "cartão" que vincula a uma das cenas que Leão X teria pensado em realizar, de acordo com a escrira de Sebastiano del Piombo:

[1] *Cabeça e braço de menino* [441].

Trata-se de um fragmento muito bom de um desenho que mostra um menino agarrando-se a roupagens, provavelmente a saia da mãe, e que deveria corresponder, segundo Hartt, ao banho de Constantino a ser preparado com o sangue das crianças para curá-lo da lepra, conforme a narrativa de uma das cartas de Sebastiano del Piombo. O estilo seria o da escola de Rafael, sem a espontaneidade do mestre e grande atenção a detalhes. Hartt data o desenho de imeditamente após a morte de Rafael, mencionando que seria publicado por Fischel. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 44-45, 289, cat. 34, II, fig. 80.

Documentos:

/doc. a/: 12 de abril de 1520. Roma. Carta de Sebastiano del Piombo a Michelangelo. AB, IX, n. 471; original.: "*Compar mio carissimo (...) credo havete saputo come quel povero de Rafaello da Urbino è morto. (...) Hora brevemente vi aviso come el si ha a depingere la salla de' pontifici, del che e' garzoni de Rafaello bravano molto, et voleno depingerla a olio. Vi prego vogliate arecordarvi de me et recomandarmi a monsignor reverendissimo; et se io non son bono a simel imprese, vogliate metermi in opera, perché io non vi faro vergogna, come credo non vi haver facto insino al presente...*" Bibliografia: BAROCCHI-RISTORI, 1983, V, p. 227, doc. CDLXII; FERRARI, 1992, I, p. 5.

/doc. b/: junho de 1520. Florença. Carta de Michelangelo ao cardeal Bernardo Dovizi da Bibbiena. Florença, Casa Buonarroti, n. 66 A; original.: "*...io prego la vostra Reverendissima S[ignori]a (...) che faci che*

Bastiano venitiano pictore abi, poi che è morto Rafaello, qualche parte de' lavori di Palazo. E quando paia a Vostra S[ignori]a inn'un mio pari gictar via el servitio, penso che, ancora nel servire e' macti, che rare volte si potrebe trovare qualche dolceza (...) Degl'uomini di conto ne servite el dì; prego Vostra S[ignori]a provi questo a me. El servitio fia grandissimo, e se fia gictato in me, non fia cos[i] in Bastiano, perché son certo farà onore a Vostra S[ignoria]; e Bastiano è valente omo, e so farà onore a quella." Bibliografia: MILANESI, 1875, p. 413; GOLZIO, 1936, p. 128; HARTT, 1958, I, p. ; BAROCCHI-RESTORI, 1983, V, p. 232, doc. CDLXVI; FERRARI, 1992, I, p. 8.

/doc. c/: 3 de julho de 1520. Roma. Carta de Sebastiano del Piombo a Michelangelo. AB, IX, n. 472; original.: *"Compar mio charissimo (...) za molti zorni io ho ricevuto una vostra a me gratissima, com una dirizata al cardinale Santa Maria im Portico et unna al Frizzi; et tutte hebero buono rechapito. Io portai quella al Cardinale (...) lui me disse che'l Papa havea datto la salla de' pontiffici a li garzoni de Raphaello, et che costoro havea facto una mostra de una figura a olio in muro che era una bella cossa, de sorta che persona alcuna non guarderia più le camere che ha facto Raphaello; che questa salla stupefaria ogni cossa, et che non sarà la più bella opera facta, da li antichi in qua, de pictura. (...) Et àmi dicto per un gran secreto che' Papa non li piace quello ha facto que' garzoni de Raphaello, et pure Zan Batista da l'Aquila e 'l Datario, et ancora el cardinale Santa Maria im Portico, con metter Zuan Mateo, voria che li piacessi, ma in vertità lui non piace. Et a dirvi el vero, quella salla non é opera da zoveni, la non è se non da vui. Et non meravigliate che non vê ho scripto più presto, che io aspetavo che'l compare Leonardo fussi zonto a Fiorenza et che'l rasonase con vui quello ha rasonato con me; che in effecto questa è la più brava opera et più bella et più a proposito che l'omo se potessi imagenar, et se guadagnaria grande honore et gran danari, se vui volesti pigliar questo assonto. Credo li voglia tutte istorie de bataglie, et queste non son opere da zoveni; sapete ben vui quanto importano..."* Bibliografia: MILANESI, 1875, p. 6-10; GOLZIO, 1936, p. 129; BAROCCHI-RISTORI, 1983, V, p. 233-235; FERRARI, 1992, I, p. 9-10.

/doc. d/: 27 de agosto de 1520. Reggio Emilia. Carta de Bernardo e Giovanni, pintores, a Michelangelo. *"Da mia parte dirite a messer Francescho Burgarino et a Leonardo selaro, che'l compatre Sebastiano fa monte melio le figure de sote che non sono quellie di sopra; et luie me le ha mostrato, achiochè ne possa dare bona notizia..."* Bibliografia: FREY, p. 159; GOLZIO, 1936, p. 130.

/doc. e/: 6 de setembro de 1520. Roma. Carta de Sebastiano del Piombo a Michelangelo. AB, IX, n. 473; original.: *"Compare mio carissimo, hozi dì io ho recevuto una littera dal compare Leonardo, la qualle lui me scrive come me havete risposto a la littera ve mandai, che'l Papa mi hordenò. Io non ho havuto littera vostra alcuna (...) al Papa, za dieci zorni, mi mandò uno suo chameriero a veder se io haveva havuto resposta alcuna da vui. Io li disse de none et che io l'aspetava de zorno in zorno, et lui me disse, da parte del Papa: 'Da poi che costui non vi responde, el Papa me ha hordinato che vi deba offerir la salla de' pontifici da basso'. Et io li resposi che non poteva acetar cosa alcuna senza vostra licentia, o vero insino che non mi venisse vostra resposta, et mai è venuta insino a ora. Et li dissi ancora, ogni volta che non fusse obligato con Michelagnolo, et che'l Papa volesse che facesse questa salla, io non la farei, perché havendomi offerto meza la salla de sopra, de bocca del Papa, et non mi par honesto che io depinga codamodo le cantine et loro le estancie dorate. Io li ho decto che la facino depinger a loro, et lui me rispose che'l papa non lo faceva per altro, se non per fuzir le gare, et che coloro la da basso come quella stanza, et cossì era la salla de' pontifici quella da basso come quella de sopra. Io li resposi che io non ne voleva far niente, de sorte che se la rideno de' facti mei, et son in un grandissimo travaglio, che io son venuto come rabioso. Ancora li dissi questa partita: 'Si Michelagnolo me respondesse et che l'acetase quello li ho scripto?' lui me rispose: 'Indubitamente el Papa se contentaria, et fariano depinger coloro in altri locci'. Si che, compar mio, vui sette patron del tutto, et non posso creder che vui me havete scripto, ché io ho cerchato per tutta Roma vostre littere et non ho trovato niente; o veramene qualche ioto de costoro stano vigilanti per haver qualchuna nostra littera, per saper e' facti nostri. Ma se vui volette, creparano tutti con le sue cichale. (...) Oltra di questo, pregovi faciate conto de chi ne fa de vui, cioè del Papa, perché nel mondo non è la più honorevol impresa de questa, come vi ho scripto de l'altre volte. Qui ve vendichate de tutte le inzurie c'è state facte, et farete tacer le cichale, che non cridarano più, perché in questa stancia li va le più belle storie che si possi depinger. Li va primamente l'istoria di Costantino imperatore, come li aparse ne l'aria una croce ne un fulguro, che in segno de quella l'averia vittoria, et amazò um certo Re. Da poi, n ela fazata mazore, una bataglia, cioè un facto d'arme, che questa dicono costoro che la vole principiare; da poi, ne l'altra facia, una representatione a l'imperatore de' prisoni; ne l'altra fazata, el preparamento de l'incendio del sangue de quei putti, che li intravengono donne assai et putini et manegoldi per amazarli, per far el bagno de l'imperator Costantino. Queste istorie me disse el papa che le volevano, et che costoro li avevano e' desegni di mano de Rafaello..."* Bibliografia: GOTTI, p. 137-138; MILANESI, 1875, p. 12-16; GOLZIO, 1936, p. 131-132; BAROCCHI-RISTORI, 1983, V, p. 239-241, doc. CDLXX; FERRARI, 1992, I, p. 12-14.

/doc. f/: 7 de setembro de 1520. Roma. Carta de Sebastiano del Piombo a Michelangelo. AB, IX, n. 474; original.: *"...E tutto quello che io ho parlato al Papa, et i termini che io ho uxato circha questa hopera, è stato per puro amore et reverentia vi porto, et con mezo vostro far le vendete vostre e mie a un trato, et dar ad intender a le persone maligne che'l c'è altri semidei che Rafael de Urbino con e' soi garzoni (...) Per la littera vi scripsi el zorno passato, ve lo narai cossì de grosso perché el Papa me le disse cossì grosamente anco lui. Et qu[e]ste quattro istorie*

sonno quelle de Costantino imperatotre che hanno a depinger e' garzoni de Rafaello; a me pare che 'l Papa quase si habbi mutato d'opinione, et hami mandato molte volte a intender se io ho havuta resposta vostra, et io li ho decto de none. Et lui mi fece offerir la salla da basso de' pontifici, dil che li resposi quello vui havete inteso per l'altra. Ma le estorie de la salla da basso non le so ancora. Me scrivete ancora che non m'impromette afirmative. Vi prego, per l'amor mi portate, vui vogliate resolvervi di questa cossa, sò over none, a ciò possi tornar la resposta al Papa, perché el manda a veder quello me havete scripto et io dico che non ho havuta resposta ancora; et se vui volete li mostri la vostra littera, ge la mostrarò. Dateme aviso di questo, che io non voria far cossa contra vostra volontà, perché questa salla de sopra, che è l'importantia per amor de le stancie de Rafaello da Urbino, non si pol aver senza vui, ma quella da basso mi basta l'animo de haverla et far de le depenturazze comme gli altri. Ma quello dessiderava io, lo faceva per far miracoli et dar ad intender a le persone che quelli homeni che non sonno semidei sanno depinger ancora loro...." Bibliografia: MILANESI, 1875, p. 16-18; GOLZIO, 1936, p. 132-134; BAROCCHI-RISTORI, 1983, V, p. 242-243; FERRARI, 1992, I, p. 14-16.

/doc. g/ 15 de outubro de 1520. Carta de Sebastiano del Piombo a Michelangelo. Roma. AB, IX, n. 476; original: "*...A prèso, Nostro Signor me disse: 'Bastiano, in cosientia mia, a me non piace quello fano costoro, né piace a persona che habbi visto tal opera. Io, in termine de 4 o 5 zorni, io voglio veder questa opera, et se non fanno meglio di quello hanno principiato, non voglio che facino altro. Io li farò far qualche altra cossa, et farò tirar zozo quello hanno facto et ve darò tutta questa salla a vui, perché io dessidero far fare una bella cossa, o ve la farò depinger a damaschi'. E tio li resposi che, com l'aiuto vostro, a me basteria l'animo de far miracoli. Et lui me rispose: 'Non dubito di questo, perché tutti vui havete imparato da lui'....*" Bibliografia: GAYE, 1839, p. 487-489; GOLZIO, 1936, p. 134-136; BAROCCHI-RISTORI, 1983, V, p. 246-247, doc. CDLXXIV; FERRARI, 1992, I, p. 16-17.

/doc. h/ 15 de dezembro de 1520. Roma. Carta de Leonardo Sellaio a Michelangelo. AB, IX, n. 425; original: "*El Papa è stato fuora; tornò ieri. Aspeteremo vadia a vedere le pitture della salla, el quale sono una chosa ribalda, che farebe megl[i]o el mio ghobo. Se el Papa manderà per Bastiano, faremo in modo che so ne sarete chontento; e, non mandando, atenderà a lavorare...*" Bibliografia: BAROCCHI-RESTORI, 1983, V, p. 266, doc. CDLXXXVII; FERRARI, 1992, I, p. 17-18.

Bibliografia:

GAYE, 1839, p. 487-489; MILANESI, 1875, p. 16-18; GOTTI, p. 137-138; GOLZIO, 1936, p. 134-136; HARTT, 1958, I, p. 42-47; FREY, p. 159; DUSSLER, 1971, p. 87-88; BAROCCHI-RISTORI, 1983, V, p. 242-243; FERRARI, 1992, I, p. 16-17; FERNETTI, 1997, p. 133-136; GILES, 1999.

93

A sala grande do palácio

O ambiente que Vasari chama de "sala grande do palácio" é a Sala de Constantino, no palácio Vaticano. À época da realização dos afrescos, o aposento é chamado de 'sala de' Pontefici'. Além disso, as duas salas remanescentes na decoração das *stanze*, uma inferior e outra superior, recebem então essa mesma denominação de "de' pontefici", sendo que a 'de Constantino' é aquela superior. A sala de baixo é parte do apartamento Borgia. É preciso fazer a diferenciação, uma vez que a sala inferior continuará a ser chamada de 'de' Pontefici' e será decorada por Perino del Vaga e Giovanni da Udine. Uma das cartas de Sebastiano del Piombo a Michelangelo, pedindo a intervenção deste em seu favor para a obtenção da realização da pintura após a morte de Rafael, confirma que, no tempo em que foi pintada, a sala era chamada "de' Pontefici". Documentos do Archivio di Stato di Firenze, em Santa Maria Novella, igualmente referem-se à sala como "de'Pontefici". Contudo, Vasari, aqui na Vida de Giulio Romano, algumas linhas abaixo, já usa a denominação "sala de Constantino". Evidentemente, a alteração do nome deve ocorre devido à fama que a sala obteve depois de terminada a decoração, de modo que, já no tempo de Vasari, o ambiente deve ser conhecido pela temátoica das cenas ali pintadas: quatro passagens da vida do imperador Constantino.

A sala de Constantino está situada entre as *Logge* e a *Stanza di Eliodoro*, e é a maior e mais cerimoniosa das salas da suíte papal que Rafael começara a pintar em 1508, ainda sob Julio II. Essa sala monumental servia como antecâmera para os apartamentos papais e funcionava como cenário para uma variedade de ocasiões como banquetes cerimoniais, funções públicas de grande representação, casamentos de parentes do papa ou audiências semi-abertas freqüentemente realizadas pelo corpo diplomático da cúria. Sobre as demais funções da sala, veja-se R. Quednau, 1979, p. 44-69

Bibliografia:
MILANESI, [1885] 1906, vol. V, p. 529, nota 2; HARTT, 1958, I, p. 45; DUSSLER, 1971, p. 86-88; QUEDNAU, 1979, p. 44-69; QUEDNAU, 1983, p. 245; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 33; FERNETTI, 1997, p. 133; GILES, 1999, p. 158.

94 O preparado a óleo que Rafael havia feito para a sala de Constantino

Na sala de Constantino, Rafael desejava pintar as cenas com tinta à base de óleo, o que exigia uma preparação especial da superfície. Essa técnica de pintura a seco apresenta, porém, vários inconvenientes: toma mais tempo, traz mais dificuldades de execução e, sobretudo, não garante a durabilidade da obra acabada. Diz Fernetti [1997, p. 133] que, enquanto Rafael desejava empregar a pintura a óleo sobre parede, um capítulo inteiro da história da arte ainda estava para ser escrito sobre tal técnica. De fato, o experimento mais conhecido sobre o emprego de tinta a óleo em pintura mural foi feito por Leonardo em sua *Última ceia*, em Milão. Hoje, sabe-se que, na realidade, o artista empregara um processo misto em que o óleo era utilizado apenas parcialmente [cf. Baldwin-Brown, 1996, p. 214, nota 2]. O reSultado – a rápida deterioriação – é conhecido de todos. Também Sebastiano del Piombo, o rival de Giulio Romano e de Penni, emprega habitualmente essa técnica aproximadamente desde 1516. É assim que realiza, entre outras obras, sua *Flagelação*, em San Pietro in Montorio.
Vasari, franco defensor da pintura a fresco, o *buon fresco*, é quem ensina os métodos de preparação da superfície para ser pintada a óleo. De acordo com o autor [Vasari /Baldwin-Brown, 1996, p. 213], são dois os métodos. O primeiro consiste em lixar a superfície de uma parede já rebocada e, sobre o reboco, aplicar duas ou três demãos de óleo fervido e cozido, ou quantas forem necessárias, até que a superfície esteja saturada e não possa mais absorvê-lo. Espera-se secar e então se aplica a camada de preparação para receber a tinta, a *imprimatura* (feita de óleo, cal ou gesso, tudo aglutinado com cola animal). Depois de seca a superfície, pode-se trabalhá-la como se fosse uma tela. O segundo método, mais complexo, consiste em preparar a parede desde o reboco com o acréscimo de mármore ou tijolo moído, de modo que se crie uma superfície grossa. Raspa-se essa superfície com o fio da colher de pedreiro, criando ranhuras. A seguir, prepara-se ao fogo uma mistura de resina de terebentina, breu e verniz, deixando ferver. Com uma brocha larga, aplica-se a mistura sobre a parede e, ao secar, está pronta para receber a *imprimatura*.
Bibliografia:
VASARI [1550-1568] /BALDWIN-BROWN, 1996, p. 213-216; GOLZIO, 1936, p. 125; HARTT, 1958, I, p. 43-44; SHEARMAN, 1965; QUEDNAU, 1986, p. 247; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 33; FERNETTI, 1997, p. 133; BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 179, nota 15; FERNETTI, 1997, p. 133-136; BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 179, nota 15.

95 Vasari não se cansa de sublinhar, sempre em termos drásticos, até hiperbólicos, o quão catastrófico para as artes foi o pontificado de Adriano VI. Em outra passagem das *Vite* já escrevera: "*...furono talmente tutte le arti e tutte le virtù battute, che se il governo della Sede apostolica fusse lungamente durato nelle sue mani, interveniva a Roma nel suo pontificato quello che intervenne altra volta, quando tutte le statue avanzate alla rovine de' Gotti (cosi le buone come le ree) furono condannate al fuoco*" [Vasari 1568 /Milanesi, 1906, V, p. 456]. Oberhuber [1999, p. 39-40], ilustrando de modo concreto a situação, remetendo-se a Von Pastor, nos conta que o austero papa era hostil aos variados interesses artísticos e literários de Roma, rejeitando logo, "*come impresa pagana*" a oferta que lhe foi feita de se erguer um arco triunfal em sua homenagem. Depois, Adriano vende as antiguidades e manda erguer um muro para fechar todos os acessos ao Belvedere, com exceção de um, do qual mantinha consigo a chave.

Sabe-se, porém, que Adriano aceita a presença de um artista compatriota no Vaticano, Jan van Scorel, e, mais que isso, permite ser retratado por este /fig. / e confia a seus cuidados a coleção de antiguidades do Belvedere. Além disso, um dos artistas mencionados por Vasari, a seguir, como

"prestes a morrer de fome" nesse período, Sebastiano del Piombo, também pinta um retrato do papa holandês, bem como o de seu conselheiro Willem Von Enckenvoirt, e essa notícia vem do próprio aretino. O retrato realizado por Sebastiano foi perdido, mas Lucco [1980, p. 115] acredita que um terceiro retrato, de Cristofano dell'Altissimo, nos Uffizi, possa ser uma derivação do de Sebastiano. Concluímos, a partir dessas observações, que a intenção de Vasari, ao insistir no mesmo ponto veementemente, parece ser aquela de enaltecer, por contraste, os dois pontificados medicianos que se avizinham do de Adriano VI.

96

Interrupção dos trabalhos da sala feita por Adriano

A despeito das esperanças dos assistentes de Rafael de que Adriano VI quisesse terminar a decoração da sala, o trabalho fica esquecido até depois da morte do papa holandês e da eleição do cardeal Giulio de' Medici como Clemente VII. Adriano, que fica conhecido pelo epíteto de 'mísero', herda um pontificado completamente depauperado por Leão X. Parece que, ao cortar despesas e controlar gastos, o novo pontífice fazia nada mais do que era possível diante de cofres esvaziados e da delicada situação da Igreja frente às acusações apontadas pelos rebeldes na Alemanha.

97

Perino del Vaga (ou 'Perin', 'Pierino') [440]

Pietro di Giovanni Bonaccorsi, dito Perin de Vaga, nasce em Florença em 1501. Vasari lhe dedica a segunda biografia mais longa de sua obra (depois da de Michelangelo). Da narrativa deste autor, sabe-se que ele inicia suas atividades na *bottega* de um *speziale*. Depois, entra para o ateliê de um pintor menor, um artesão propriamente, de nome Andrea de' Ceri, que o envia, após algum tempo, a Ridolfo Ghirlandaio. Quando conta dezesseis anos de idade, Perino segue um pintor de nome 'Vaga' com quem viaja pela Toscana e por Roma.

Em Roma, visita os monumentos antigos e tem a oportunidade de conhecer as obras contemporâneas de Michelangelo e de Rafael, este em plena atividade no Vaticano. Narra o aretino que logo Perino coloca-se "entre aqueles que desenhavam em Roma", e tão bem, que podia ser situado entre os melhores desenhistas de seu tempo. Através de Giulio Romano e Penni, que então organizavam em nome do mestre sobrecarregado os trabalhos nas *Logge*, Perino é apresentado a Rafael e rapidamente integrado ao grupo. Para F. Hartt [1958, I, p. 30], o aparecimento de Perino deve ter sido como um presente enviado por Deus a Rafael durante a execução dos trabalhos das *Logge*, pois isso permitiu ao mestre deslocar Giulio Romano e Giovanni Penni para os trabalhos da Farnesina em 1518, mantendo Perino no Vaticano. Depois, ao final daquele mesmo ano, Perino passa igualmente à *villa* de Chigi. Assim, o primeiro estilo romano de Rafael torna-se a primeira referência para Perino. Vasari [1568, 1993, p. 899] coloca que Giulio e Giovanni da Udine procuraram repartir o trabalho no ateliê como Rafael tinha por hábito fazer. Diz que embora os dois fossem nomeados herdeiros e chamados 'discípulos'de Rafael, reconheciam que Perino tinha ao trabalhar mais arte e mais graça que eles próprios, de modo que procuraram mantê-lo ali.

No Vaticano, Perino trabalha ainda a sala de' pontefici, ao lado de Giovanni da Udine. Executa uma decoração no palácio Baldassini, obra de Antonio da Sangallo. Desse período datam duas obras suas com o tema da *Deposição*: um afresco em Santo Stefano del Cacco, um painel a óleo em Santa Maria sopra Minerva. Nos difíceis anos do pontificado de Adriano VI, Perino volta a Florença, onde trabalha com um ourives de nome Piloto e recebe uma encomenda da Compagnia dei Martiri di Camaldoli para a execução da história dos *Dez mil mártires*, da qual realiza o cartão. Para o capelão de San Lorenzo, que o hospeda, realiza uma *Passagem do Mar Vermelho*. Portanto, Perino também não esteve "prestes a morrer de fome".

Passado o interregno de Adriano, volta Perino a Roma, recebendo de Clemente VII a encomenda da conclusão da sala de'pontefici. Em 1525, casa-se com a irmã de Giovanfrancesco Penni, Caterina. No mesmo ano, inicia história da *Criação* numa capela em San Marcello, trabalho

interrompido pelo saque, retomado apenas entre 1539-1543. Decora a capela Pucci, em Trinità dei Monti, e executa uma suíte de desenhos dos *Amores dos deuses*, gravada por Caraglio. Em 1528, parte para Gênova, onde coloca-se a serviço de Andrea Doria em seu palácio da cidade e no de Fassolo. Porém, em 1533, é documentada sua estadia em Pisa, onde decora a capela dos santos Giovanni e Giorgio, na catedral, e pinta o painel de altar. Retornando a Gênova em 1534, projeta a fachada do palácio Doria (desse projeto existem desenhos em Amsterdã), trabalha o painel Basadonne (Washington) para a igreja da Consolazione, termina a decoração dos aposentos de Andrea Doria e de sua esposa, executa o políptico de Sant'Erasmo e San Michele, o painel de San Francesco di Castelletto, afresca o palácio da Signoria (afrescos perdios) e o Giannetin-Doria. Está novamente em Pisa em 1537, mas logo se encontra em Roma entre 1537 e 1538, onde retoma os trabalhos da capela Massimi, em Trinità dei Monti, iniciados por Penni e Giulio Romano. Ainda dá continuidade aos afrescos de San Marcello. Em 1542, é pago por estuques realizados na sala Paolina, em Castel Sant'Angelo. Depois, para o cardeal Alessandro Farnese, desenha peças de prataria. A seguir, pinta grotescas, relevos e mármores falsos na *Stanza della Segnatura*, no local onde foi colocada a lareira proveniente da *Stanza dell'Incendio*. Suas obra, no final da vida, estão praticamente concentradas no Vaticano, e Perino consegue, nessa época, o pagamento mensal de 25 ducados pelos trabalhos ali prestados e aos Farneses: pinta uma grande tela para o embasamento do *Juízo final*, de Michelangelo, na Sistina, trabalha em estuque a abóbada da sala reggia, pinta o quinto vão da abóbada das *logge* e, finalmente, executa a decoração em Castel Sant'Angelo. Morre em 19 de outubro de 1457 e é sepultado em Roma, no Panteão.

Bibliografia:

VASARI, [1568], 2ª edição Newton, 1993, p. 899; LANZI, [1792-1808] 1968, I, p. 314; SUPINO, 1893, p. 419; POPHAM /WILDE, 1945, p. 56-66; POPHAM, 1953; ASKEW, 1956; HARTT, 1958, I, p. 30; DAVIDSON, 1959, p. 315-326; GERE, 1960, p. 9-1; BRUGNOLI, 1962; DAVIDSON, 1963; HIRST, 1965; DAVIDSON, 1966; OBERHUBER, 1966; BRUNO, 1972; DACOS, 1977, p. 99-103; GAUDIOSO, 1981; TIBERIA, 1984, p. 116-117; PARMA-ARMANI, 1986; WOLK-SIMON, 1987; BELLUZZI, 1988, p. 15, 16; MAGNUSSON, 1992, p. 5-8; DACOS, 1998; PARMA-ARMANI, 1988; JOANNIDES, 2000, p. 19-20.

98 Bastiano Veneziano ou Sebastiano del Piombo

Sebastiano Luciani, ou de' Luciani, nasce provavelmente em Veneza por volta de 1485, filho de Luciano de' Luciani. A narrativa vasariana mostra Sebastiano com a capacidade de tocar alaúde, numa indicação de um nível social mais elevado do que aquele do qual comumente provinham os artistas. É apenas mais tarde que se decide pelo aprendizado da artes, numa idade também incomum para o período: entre os 18 e 20 anos de idade. Assim, entra para o ateliê de Giovanni Bellini, deixando-o depois pelo de Giorgione. Não há pinturas documentadas ou assinadas pelo artista que pertençam a esse período. Algumas obras que lhe são atribuídas mostram influência de ambos os mestre.

Sebastiano vai para Roma em 1511, acompanhando Agostino Chigi, que ali tinha estado. Chegando a Roma, o artista é encarregado pelo banqueiro da pintura de afrescos na galeria do jardim da villa Farnesina. Ali, Sebastiano pinta um Polifemo /fig. / numa parede diante daquela em que Rafael pinta sua Galatéia. As restaurações revelam que Sebastiano trabalhou seu Polifemo à mão livre, sem a usual transferência para a parede por meio do cartão, à maneira dos venezianos e empregando pigmentos então desconhecidos em Roma. Destaca-se ainda, nesses tempos, como pintor de retratos. Recebe a influência dos afrescos da Sistina, de Michelangelo, e parece admirar igualmente Rafael. Sebastiano torna-se amigo de Michelangelo, que lhe teria fornecido o cartão para uma de suas obras mais conhecidas, a *Pietà* (1513). Entre 1516 e 1527, o artista está empenhado na pintura da capela de Pierfrancesco Borgherini em San Pietro in Montorio, em Roma. Em 1519, pinta a *Transfiguração* na abside da capela, uma obra para a qual Michelangelo deve ter contribuído fornecendo o cartão, assim como deve ter feito para a *Flagelação*, afresco na mesma capela. Também em 1519, completa uma de suas obras mais conhecidas, *A ressurreição de Lázaro*

(National Gallery, Londres), que conhece grande e imediato sucesso, comparada à *Transfiguração* de Rafael. Em 1520, Sebastiano empenha-se vivamente pela obtenção dos trabalhos da sala dei Pontifici, no Vaticano, valendo-se de sua amizade com Michelangelo, pedindo continuamente ao amigo por intervenções a seu favor. Com a negação do trabalho, dedica-se à capela Borgherini, que somente em 1524 é terminada e exibida ao público. Os motivos do atraso estariam na deflagração da peste pela cidade e possivelmente no uso da técnica do óleo sobre gesso, num trabalho mais lento do que a pintura a fresco. Sua maior produtividade acontece entre os anos de 1516 e 1527. Além de realizar obras públicas e trabalhar para Clemente VII, o pintor ganha fama como retratista. Entre seus retratos mais conhecidos estão o de Cristóvão Colombo e de Andrea Doria.

Durante o saque de Roma, em maio de 1527, Sebastiano permanece com o papa e a corte papal no Castel Sant'Angelo. É possível que tenha acompanhado o papa, a seguir, em seu refúgio em Orvieto. Em março de 1528, envia à corte dos Gonzagas, em Mântua, três retratos daquela família (perdidos). Parece ter acompanhado Clemente VII a Bolonha, para a coroação de Carlos V. Um desenho do British Museum, para a encomenda de um duplo retrato nunca realizado, representa os dois personagens. Trabalha para o papa e para comitentes espanhóis. Em 1532, realiza a *Pietá* (Sevilha), que é sua última obra executada a partir de desenhos de Michelangelo. Sebastiano, ao convencer Clemente VII a tentar persuadir Michelangelo de pintar seu *Juizo Final* a óleo, acaba por perder a amizade de vinte anos com o pintor. Em seus últimos anos, trabalha na Capela Chigi, executa pinturas de temas sacros e vários retratos. Morre em Roma, em 21 de junho de 1547. Sepultado em Santa Maria Maggiore, tem seus despojos transportados, em 1561, para a Accademia di San Luca.

Sebastiano del Piombo, embora tenha trabalhado muitas obras a partir de desenhos de Michelangelo, é, ele próprio, um grande desenhista. Vários esboços de figuras individuais realizados pelo artista encontram-se espalhados por museus europeus. Sua aprendizagem veneziana parece tê-lo influenciado em seu gosto pelo desenho a carvão preto sobre papel colorido com realces em branco. Artista versátil, pinta sobre diversos suportes e com diversas técnicas. É possível que tenha utilizado modelos de argila para algumas figuras. Trabalha, já a partir de 1516, a técnica da pintura mural a seco, com tinta à base de óleo. Utiliza como suporte também a pedra. Sua obra desenvolve-se num sentido progressivo de uma maior clareza e simplicidade formal. Em termos de colorido, com o passar do tempo, abandona as cores vibrantes em direção de um ensombrecimento de sua paleta, variado por poucos acentos luminosos.

Bibliografia:
BLOSIO PALLADIO, *Suburbanum Augustini Chisii*, Roma, 1512; GIOVIO, *De viris illustribus*, 1524; M. A. MICHIEL, *Notizie d'opera di disegno*, [Veneza, 1525] Bolonha, 1884; VASARI, 1550 /BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, 1986, II, 895-905, p. 838-847; VASARI, 1568 /MILANESI, [1878-1885] 1906, V, p. 565-560; C. RIDOLFI, *Meraviglie*, [1648] 1914-1924; F. SCANELLI, *Il microcosmo della pittura*, Cesena, 1657; TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, Parma, 1771-1782; BENKARD, 1907; D'ACHIARDI, 1908; PALLUCCHINI, 1935; DUSSLER, 1942; PALLUCCHINI, 1944; GALLO, 1953; WILDE, 1953; HARTT, 1963; BERNARDINI, 1980; WILDE, 1974; BÉNEZIT, 1976, *ad vocem* 'Sebastiano del Piombo', vol. 9, p. 490-491; PARTNER, 1976; HIRST, 1978; LUCCO /VOLPE, 1980; HIRST, 1981; DAVIS, 1982; BARTALLINI, 1983, p. 17-31; CHASTEL, 1983; GALLAVOTTI-CAVALLERO, 1983, p. 47-49; HIRST, 1983; RAMSDEM, 1983; GARDNER VON TEUFFEL, 1984; BERTINI /GENTILI, 1985; ANGELINI, 1986; HIRST /LAING, 1986; GARDNER VON TEUFFEL, 1987; LUCCO, 1987; PREIMESBERGER, 1987, p. 88-115; BERMEJO, 1988, p. 419-422; DESWARTE-ROSA, 1988; HOWARD, 1988, p. 457-459; JUNCIC, 1988, p. 66-84; PUPPI, 1988; MALCOLM-BROWN, 1990, p. 570-571; ROGGERI, 1990, p. 61-86; TEMPESTINI, 1991; LUCCO, *ad vocem* 'Sebastiano del Piombo', in *The Dictionary of Art*, 1996, vol., 28, p. 331-356.

99 "... prestes a morrer de fome"

Os historiadores concordam, ainda que em notas tão breves quanto foi o pontificado de Adriano VI, com a correspondência desse pontificado a um interregno difícil para as artes em

Roma, parecendo repetir incessantemente as palavras de Vasari. Chastel [1977, p. 207, 209] fala em "*...pontificat austère..*" e de um "*...intermède glacial d'Adrien...*". Harprath [1997, p. 5] diz que "*La morte di Raffaello e quella del suo protettore papa Leone X (1521) rappresentarono un duro colpo per lo sviluppo dell'arte a Roma (...) Solo dopo il pontificato di Adriano VI (1522-1523), uomo devoto ed avverso ad ogni forma di sviluppo artistico, l'arte ritrovò nuovi stimoli durante il pontificato di Papa Clemente VII de' Medici (1523-1534).*" Shearman [p. 63], por sua vez: "Na pintura e na escultura, esse desenvolvimento se fortalece notadamente em Roma nos anos hedonísticos que medeiam entre 1520 e o saque catastrófico de 1527 – hedonísticos a não ser pela rude e momentânea interrupção do pontificado de Adriano VI." Pinelli [1993, p. 79]: "*Dopo la morte di Leone X, nel' 21, l'austero pontificato di Adriano VI, estraneo e ostile alle arti, aveva provocato una temporanea "gelata", inasprita dalla peste del' 23.*" Gallavotti-Cavallero [1984, p. 50]: "*Erano trascorsi i brevi anni del pontificato austero di Adriano VI, calamitoso per le arti e scoraggiante per gli artisti, oltre che segnato dalla pestilenza del 1522, e Giulio de' Medici era dal 1523 Clemente VII,* 'che fu grandissimo refrigerio all'arte della pittura e della scultura' *(Vasari)*".

Belluzzi [1988, p. 16] nos diz que, por essas condições de falta de trabalho e da peste que atinge Roma, uma primeira diáspora dos alunos de Rafael ocorre em 1522-1523, e esta pode ser entendida como um prelúdio daquela posterior causada pelo saque. Nesse tempo, sabe-se, por exemplo, que Perino del Vaga e Giovanni da Udine voltam temporariamente para suas cidades. Sebastiano del Piombo, o melhor retratista de Roma àquele tempo, consegue até mesmo a façanha de retratar o próprio Adriano, provavelmente voltando-se aos trabalhos de retratística para a sociedade laica. Baldassaree Peruzzi é outro artista que fica fora de Roma por quase dois anos tempo, talvez tendo sentido o peso dos maus tempos [Frommel, 1967, p. 119-121]. Especificamente sobre Giulio Romano nesse período, pode-se entender que "prestes a morrer de fome" é uma hipérbole empregada por Vasari, porque seria mais justo dizer que Giulio corria o risco de morrer de peste: sabe-se que o artista enfrenta a perda de quatro de seus irmãos, atingidos pela praga, e que se encontra possivelmente a realizar obras para comitentes privados, como Jakob Fugger.

É talvez durante esse período, mais exatamente à chegada de Adriano VI a Roma, que Giulio conhece pessoalmente Federico Gonzaga, por intermédio do embaixador mantuano, Baldassaree Castiglione. Já em 8 de dezembro de 1521, mal tinha falecido Leão X, tínhamos visto Federico escrever a Castiglione: "*Messer Baldesar desideramo haver ad star con noi quelli dui garzoni di Raphael da Urbino che lavorano così bene come intendemo, et vedeti di accordarvi seco che li trattaremo bene, et de le cose de là vogliatene scrivere spesso et minutamente...*" [Ferrari, 1992, p. 22-23]. Castiglione responde a Federico em 16 de dezembro: "*Ho parlato a questi dui giovani che forno allevi di Raphaello (...) e sono deliberati di venirla ogni modo a servire; ma perchè questa bella sala del papa è fatta più della metà, desiderano de fornirla, se così vorrà il novo pontefice, ma fatta che la sia, senza dilatione alcuna veniranno...*" [id., p. 23].

No ano seguinte, o então marquês de Mântua está em breve passagem por Roma, para assistir à coroação do novo pontífice. Nessa ocasião, Federico, que pretende ampliar sua *villa* em Marmirolo, encomenda ao jovem artista o projeto de um modelo em madeira para a *villa*. Em 10 de setembro envia a planta da *villa* a Castiglione [id., p. 25]. Mais que isso, logo relembrará o convite da transferência definitiva de Giulio – e também de Penni – para Mântua. Justamente a interrupção dos trabalhos na sala de Constantino é que leva Castiglione a insistir na ida de Giulio para aquela cidade. O artista, que em 27 de dezembro de 1521 estava decidido a ir [id., p. 24], protela a decisão definitiva até o limite, ainda com o pretexto da necessidade de terminar a sala de Constantino e, certamente, na expectativa de concluir a prestigiosa obra e deste modo reafirmar sua reputação em Roma. Por fim, a morte de Adriano VI e a seguida eleição de Giulio de' Medici colocam um termo à questão, trazendo a abertura de novas e boas perspectivas para o artista em sua cidade natal.

Bibliografia: CHASTEL, 1977, p. 206-209; SHEARMAN, 1978, p. 63; GALLAVOTTI-CAVALLERO, 1984, p. 50; BELLUZZI, 1988, p. 16; FERRARI, 1992, p. 22-23; PINELLI, 1993, p. 79; HARPRATH, 1997, p. 5; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 31-57.

100 Adriano VI morre em 14 de setembro de 1523. Seu pontificado dura apenas vinte meses.

101 Giulio de' Medici, com o nome de Clemente VII, é feito papa em 19 de novembro de 1523. Ele respeita e confirma a 'decisão' de Leão X sobre os artistas que trabalham na Sala de Constantino, mantendo Giulio e Penni.

102 Vasari [*Della Pittura*, capitolo I, 74-75] chama genericamente de "todas as artes do desenho" a pintura, a escultura e a arquitetura, uma vez que todas dependem dele, então entendido como "o pai das três artes". Para o aretino, o desenho é a expressão visível, material, de um conceito formado no espírito; o conceito, porém, deriva da observação de dados concretos. Assim diz o texto vasariano sobre o desenho:

> "*Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un giudizio universale; simile a una forma ovvero Idea di tutte le cose della natura (...) E perché da questa cognizione nasce un certo concetto e giudizio, che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa con le mani si chiama disegno; si puó conchiudere che esso disegno altro non sai che una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello che altri si è nella mente immaginato e fabbricato nell'idea.*" [Vasari /Baldwin-Brown, 1996, p. 183-185].

103 Antes de entrar na longa e minuciosa descrição feita por Vasari das pinturas da Sala de Constantino, é preciso lembrar o pouco que fora mencionado pelo autor na edição torrentiniana:

> "*...e particularmente la sala di palazzo dove sono i fatti di Gostantino. Della quale opera tutta Giulio fece i cartoni, et uma parete dove Gostantino ragionava a' soldati, ordinarono di msitura per farla in muro a olio, e poi, non riuscendo, si deliberarono di gettarla per terra e dipignerla in fresco. E fu tosto finita, essendosi quella già cominciata da Raffaello nel tempo di Leone X, la quale per la morte di esso e poi di Papa Adriano, non curo di farla finire, fu prolungata fino ai primi anni di Clemente VII. E questa opera molto bella d'invenzione, et ha di molte parti perfettissimamente condotte*".

Como acontece com a descrição de *villa Madama*, também aqui a menção é significativamente ampliada, num prenúncio do que será a descrição do palácio Te. Somente a composição de *Adlocutio* é mencionada, deixando-se de lado aquela que será uma das mais fontes mais significativas e frutíferas para o desenvolvimento da arte no período seguinte, que é a *Batalha de Constantino*. Sobre essa pintura, nenhuma palavra.

Cronologia e pagamentos

Hartt [1958, I, p. 42-43] diz serem muito complexas as questões de cronologia e atribuição dos afrescos dessa sala, pois existem diversas contradições entre os documentos remanescentes e a narrativa vasariana. O autor prefere concordar com os documentos, se eles são conflitantes com Vasari, mas os rejeita se apresentam passagens dúbias. Também os estudiosos, entre si, contradizem-se em vários aspectos. Porém, já a partir de Vasari, os historiadores concordam em dividir a decoração da sala de Constantino em duas fases. A primeira delas começa com a encomenda de Leão X a Rafael, entre 1517 e 1519, e estende-se até a morte de Leão X, em 1521, quando duas das quatro cenas já estariam afrescadas – *A batalha de Ponte Milvia* e *Adlocutio*. Uma carta de Castiglione a Federico II, datada de 16 de dezembro de 1521, fala da "*bella sala del papa (...) fatta più della metà*", numa proposição difícil de se encaixar àquelas fornecidas pelas vozes de Vasari e de Sebastiano del Piombo. Se a sala estivesse pronta mais da metade ainda em 1521, não

faria sentido deitar fora um longo trabalho, fosse ainda sob o pontificado de Leão X ou sob o de Clemente VII. Destruir duas grandes paredes terminadas só se justificaria pela má qualidade técnica ou estética. Também é possível que, entre a interrupção e a retomada das obras, a pintura nessa nova técnica tivesse deteriorada. De Vasari, entendemos que Giulio e Penni deitaram fora a parede preparada – uma parede – e pouparam duas figuras que teriam sido pintadas por Rafael. De Sebastiano del Piombo, contraditoriamente, lemos que eles realizam uma dessas figuras, a óleo, como amostra para Leão X.

A segunda fase inicia-se após a eleição de Giulio de' Medici e segue até depois da partida de Giulio Romano para Mântua, em 1524. E isso é somente o que se pode dizer. Além desses dados, Hartt [1958, I, p. 38] conta que o "mediocre" Raffaellino dal Colle trabalhou na execução da Sala de Constantino "após a partida de Giulio para Mântua".

Sobre uma cronologia da participação de Giulio Romano na segunda fase, os documentos concernentes aos pagamentos **/doc. a – doc. s/** não fornecem dados suficientes para que se possa estabelecer com segurança a duração de seu trabalho nessa sala [cf. Hartt, 1958, p. 46, nota 11]. Contudo, pode-se novamente recorrer aos documentos [transcritos na nota relativa à ida de Giulio para Mântua] e citar uma carta de Castiglione ao marquês de Mântua, datada de 5 de setembro de 1524, quando o embaixador de Federico escreve contando que os trabalhos da sala avançavam. Nesse período, Federico está a aguardar a finalização das obras dessa sala para receber Giulio definitivamente em sua cidade. Um mês depois, em 4 de outubro, Castiglione escreve novamente dizendo que ele e Giulio estavam prontos para partir para Mântua. Hartt calcula que Giulio pôde trabalhar na sala de Constantino, nessa segunda etapa, por apenas pouco mais de dez meses. Os documentos que seguem abaixo nos informam que Giulio Romano e Penni receberam, no total, uma soma de 1000 ducados de ouro pela pintura da sala, divididos igualmente entre os dois pintores. Após a partida de Giulio para Mântua, é Baldassaree da Pescia quem recebe as parcelas restantes em seu nome. O primeiro pagamento data de 1° de fevereiro de 1524, e o último de 3 de julho de 1525.

Bibliografia: D'ARCO, 1842, p. 24; LUZIO, 1908, p. 238; HARTT, 1958, I, p. 46, nota 11, p. 49; DUSSLER, 1971, p. 87-88.

Documentos:

/doc. a/: 1 de fevereiro de 1524. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 3.: "*La santità di nostro signore papa Clemente septimo de' dare addì primo di febraio ducati cimquanta d'oro di camera, pagati a Iulio et Giovanfrancesco pictori, a buon conto per dipigniere la sala delli pontefici.*" Bibliografia: MÜNTZ, 1888, p. 447; HARTT, 1958, I, p. 311-312, doc. 43; QUEDNAU, 1979, p. 857; FERRARI, 1992, I, p. 52.

/doc. b/: 9 de março de 1524. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 4.: "*...E addì VIIII.o dicto ducati cimquanta d'oro di camera pagati a Iulio e il Factore pictori per conto della sala de' pontefici...*" Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 312, doc. 44; QUEDNAU, 1979, p. 857; FERRARI, 1992, I, p. 55.

/doc. c/ 15 de março de 1524. Roma. ASRoma, Camerale I, Spese minute di palazzo, reg. 1491, c. 45v.: "*E a dì dito dati al reverendo magistro di casa ella santità di papa Clemente, duchatti duecento d'oro di camera (...) per fare matonare la salla di papi di sopra e l'architravo...*" Bibliografia: QUEDNAU, 1979, p. 858; FERRARI, 1992, I, p. 55.

/doc. d/ 8 de abril de 1524. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 6.: "*...La santità di nostro signore papa Clemente VII.o de' dare addì VIII d'aprile ducati cimquanta d'oro di camera pagati a Iulio e Giovanfrancesco pictori per dipigniere la sala de' pontefici.*" Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 312, doc. 45; QUEDNAU, 1979, p. 857; FERRARI, 1992, I, p. 57.

/doc. e/ 20 de maio de 1524. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 7.: "*...E addì dicto ducati cento d'oro di camera pagati a Iulio e Giovanfrancesco*

pictori a 'cconto della sala de' pontefici." Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 312, doc. 47; QUEDNAU, 1979, p. 857; FERRARI, 1992, I, p. 61.

/doc. f/ 7 de julho de 1524. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 10.: "*...E addì dicto ducati cimquanta d'oro di camera pagati a Iulio e il Factore pictori, per conto de la sala de' pontefici*". Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 312, doc. 48; QUEDNAU, 1979, p. 858.

/doc. g/ 21 de julho de 1524. ASRoma, Camerale I, Spese minute di palazzo, reg. 1491, c. 60v.: "*...E a dì 21 dito dati alli muratori per mancia, che feccino il pavimento della sala de' papi, duchati dieci.*" Bibliografia: QUEDNAU, 1979, p. 858; FERRARI, 1992, I, p. 63.

/doc. h/ 9 de agosto de 1524. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 12.: "*La santità di papa Clemente VII.mo de' dare addì VIIII, ducati cimquanta d'oro de camera, pagati a Iulio et il Factore pictori, a conto della sala de' pontefici...*" Bibliografia: QUEDNAU, 1979, p. 12r.; FERRARI, 1992, I, p. 63.

/doc. i/ 29 de agosto de 1524. ASRoma, Camerale I, Spese minute di palazzo, reg. 1491, c. 62v.: "*E a dì dito alli dipintori per mancia duchati quindici di camera.*" Bibliografia: QUEDNAU, 1979, p. 860; FERRARI, 1992, I, p. 65.

/doc. j/ 11 de outubro de 1524. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 14.: "*E addì XI.o detto ducati cinquanta d'oro di camera, paghati a Giovanframcesco pittore, per parte di pittura della sala de' pontefici. E addì detto ducati cinquanta d'oro di camera paghati a messer Baldassarere da Pescia per conto di Iulio pittore, per conto di pittura della detta sala.*" Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 312, doc. 49; QUEDNAU, 1979, p. 861; FERRARI, 1992, I, p. 70.

/doc. k/ 3 de novembro de 1524. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 16.: "*...E addì detto ducati cinquanta d'oro di camera paghati a messer Baldassarere da Pescia, per conto di Iulio pictore, a conto della pittura della sala delli pontefici. E addì detto ducati cinquanta d'oro paghati a Giovamfrancesco pittore a conto della pittura di detta sala...*" Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 312, doc. 53; QUEDNAU, 1979, p. 861; FERRARI, 1992, I, p. 71.

/doc. l/ 6 de dezembro de 1524. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 17r.: "*E addì VI.o detto, ducati cinquanta d'oro paghati a Giovamframcesco pittore, a conto della pittura della sala delli pontefici, a buon conto. E addì detto ducati cinquanta d'oro paghati a messer Baldassarere da Pescia per conto di Iulio pittor, per conto della pictura di detta sala, a buon conto...*" Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 312-313, doc. 54; QUEDNAU, 1979, p. 861; FERRARI, 1992, I, p. 73.

/doc. m/ 4 de janeiro de 1525. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 19.: "*...addì IIII de giennaio ducati cinquanta d'oro paghati a Giovamfrancesco pittore, a conto della pittura della sala delli pontefici, a buon conto. E addì detto ducati cinquanta d'oro paghatai a messer Baldassarere da Pescia, per conto di Iulio pittore, a conto della pittura di detta sala a buon conto...*" Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 313, doc. 56; QUEDNAU, 1979, p. 861; FERRARI, 1992, I, p. 74.

/doc. n/ 1° de fevereiro de 1525. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 21.: "*...addì primo di febraro ducati cimquanta d'oro di camera pagati a Giovanfrancesco pictore, per parte della pictura della sala de' pontefici. E addì dicto ducati cinquanta d'oro di câmera, pagati a messer Baldassarere da Pescia per conto di Iulio pictore, per conto di pictura della sopradescta sala...*". Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 313, doc. 59a; QUEDNAU, 1979, p. 862; FERRARI, 1992, I, p. 77.

/doc. o/ 3 de março de 1525. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 23.: "*...E addì decto ducati cento d'oro di camera, pagati ducati 50 a messer Baldassarere da Pescia, per Iulio pictore, et ducati 50 pagati a Giovanfrancesco pictore, et sono a' cconto della pictura della sala de' pontefici, che fino a questo dì hanno hàvuto ducati 600 et restono havere ducati 400...*". Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 313, doc. 59b; QUEDNAU, 1979, p. 862; FERRARI, 1992, I, p. 80.

/doc. p/ 5 de abril de 1525. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 25.: *"...E addìV decto ducati cento d'oro di camera, che ducati 50 pagati a messer Baldassarere da Pescia, per Iulio pictore, et ducati cinquanta pagati a Giovanfrancesco pictore, et sono per uno accordo facto com loro messer Iacomo Salviati di ducati 1000 d'oro di camera, da pagare loro ogni mese ducati 100, che la prima paga cominci d'ottobre prossimo passato, et sono per conto della pictura della sala de' pontefici et fino a questo giorno hanno havuto ducati 700, et restono havere ancora ducati 300..."* Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 313, doc. 59c.; QUEDNAU, 1979, p. 862; FERRARI, 1992, I, p. 82-83.

/doc. q/ 4 de maio de 1525. Roma. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 27.: *"...E addìV dicto ducati cento d'oro di camera che ducati cimquanta pagati a messer Baldassaree da Pescio oer Iulio pictore, et ducati cimquanta pagati a Giovanfrancesco pictore et sono a 'cconto della pictura della sala de' pontefici, et restono havere ducati 200..."* Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 313, doc. 59d; QUEDNAU, 1979, p. 862; FERRARI, 1992, I, p. 86.

/doc. r/ 10 de junho de 1525. ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 29.: *"...E addì decto ducati cento d'oro di camera che ducati 50 pagati a messer Baldassarere da Pescia per Iulio pictore, e ducati 50 a Giovanfrancesco pictore, a conto della pictura della sala de' pontefici, e restono ducati 100..."* Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 313-314, doc. 59e; QUEDNAU, 1979, p. 29r.; FERRARI, 1992, I, p. 88-89.

/doc. s/ 3 de julho de 1525. . ASFI, Corporazione Religiose Soppresse, arquivo 102, Santa Maria Novella, 327, c. 29.: *"...E addì decto ducati cento d'oro di camera, che ducati 50 pagati a messer Baldassarere da Pescia per Iulio pictore, e ducati 50 a Giovanfrancesco pictore, et sono per l'ultima pagha et ogni loro esto di ducati 1000 d'oro per conto della pictura della sala de' pontefici, quali ducati mille si sono pagati loro a ducato cento il mese, et la prima pagha cominciò d'octobre proximo passato..."* Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 314, doc. 59f; QUEDNAU, 1979, p. 863; FERRARI, 1992, I, p. 90.

104 Em 1550, Vasari já menciona a preparação da superfície deuma parede a óleo: aquela da Adlocutio. Diz o autor: "*...ordinarono di mistura per farla in muro a olio, e poi, non riuscendo, si deliberarono di gettarla per terra e dipignerla in fresco.*"

Diante das etapas difíceis e lentas da preparação da superfície, da dificuldade de manejo da tinta sobre ela e da falta de garantia do reSultado, compreende-se a atitude de Giulio e Penni, trabalhando sob a imensa pressão do indeciso e descontente Clemente VII: resolveram-se por fazer como sabiam e garantiam. O reSultado, como observa Ferino-Pagden [1996, p. 33], não se distancia, no cromatismo e em tonalidade, daquele que poderia ser obtido pelo processo desejado por Rafael: "ainda que Giulio não tenha realizado o desejo de Rafel, ele buscou reproduzir, ao menos em parte, a impressão tonal da pintura a óleo, mediante uma paleta cromática relativamente atenuada. Além disso, consegue traduzir em afresco a riqueza dos materiais, do brilho dos damascos, das sedas, das jóias, armas e metais, como sabia fazer tão bem nos painéis a óleo."

Porém, não se sabe, ainda hoje, se o reboco da parede que Rafael queria que fosse pintada a óleo foi refeito ainda durante o pontificado de Leão X ou, como sugere Vasari, quando da retomada dos trabalhos sob Clemente VII. Sobre isso, as notícias são muito contraditórias. Hartt [1958, I, p. 44] acredita que a pintura, depois das duas figuras alegóricas mostradas ao papa, foi continuada a óleo: "certamente não houve tempo de preparar a parede para o óleo, começar a pintar a óleo, desmanchar as pinturas a óleo, transferir os cartões uma segunda vez para a camada de gesso e começar os afrescos para mostrar ao papa, tudo isso entre o final de setembro e 15 de dezembro [de 1521]." Quednau [1986, p. 247], ao contrário, afirma que Giulio e Penni voltaram ao afresco entre o outono e o inverno de 1520.

Bibliografia:
VASARI [1550-1568] /BALDWIN-BROWN, 1996, p. 213-216; GOLZIO, 1936, p. 125; HARTT, 1958, I, p. 43-44; SHEARMAN, 1965; QUEDNAU, 1986, p. 247; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 33; FERNETTI, 1997, p. 133; BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 179, nota 15; FERNETTI, 1997, p. 133-136; BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 179, nota 15.

105 "...alguns papas..."

São oito os papas representados na sala, criando um ciclo paralelo ao das histórias de Constantino. Ambos os ciclos têm início na parede oriental e se desenvolvem numa sequência cronológica. Hartt [1958, I, p. 46] nos fala que a identidade de alguns papas ali representados é duvidosa, havendo dois Silvrestes I que suportam essa mesma legenda e, no entanto, são figuras de tipologia completamente diversa. Hess [1947, p. 73] acredita que as legendas abaixo dos papas foram sendo apagadas com o tempo e depois substituídas por outras diferentes. Tal argumento, segundo Hartt, só seria sustentado pelo fato de que, em guias antigos, não há menção às legendas. Mas se constatou que ao menos duas delas são originais irretocados do século XVI: Urbano I e Clemente I; e assim não haveria razão para duvidar da autenticidade de nenhuma das outras.
Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 46, nota 14; HESS, 1947, p. 73; QUEDNAU, 1986, p. 245.
Desenhos:
Cabeça de Leão X - estudo para Clemente I [442]
Desenho a lápis preto, contornos a estilete; formato irregular, com medidas máximas de 33,5 x 27cm. Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 38.

Provável estudo para a figura de Clemente I entronado [443], ladeando o afresco da *Adlocutio*. A função desse desenho não é a de ser cartão, pois as medidas não correspondem às do afresco, apesar de ter os contornos recortados. Por conta de seu vigor expressivo, já foi atribuído a Michelangelo pelo Padre Resta, depois a Sebastiano del Piombo, Giulio Romano e Rafael. Giles [1999, p. 60] diz que o desenho teria uma plasticidade gelada, mais que vibrante, e que o desenho seria quase caricato na interpretação das feições de Leão. Para Hartt, é um trabalho de poder esmagador e nenhuma atribuição a Rafael poderia ser mantida em face de analogias morfológicas e técnicas entre "o desenho maravilhoso e as cabeças dos executores do *Santo Estevão*, onde existe a mesma sinuosidade da superfície, o mesmo modelado estranho e palpitante da carne, os mesmos fortes *pentimenti*, o mesmo claro-escuro tempestuoso e a mesma intensa concentração demoníaca de energias". Ferino-Pagden [1989, p. 258] atribui o desenho a Giulio Romano, embora esteja em estado fragmentário. Aproxima, como Hartt, a expressão do personagem interpretada como "mímica exagerada" daquelas que figuram no *Santo Estevão*. Para a autora, a intensidade permaneceria na superfície e tenderia ao grotesco. O cotejo com o retrato de Leão pintado por Rafael /fig. / provaria a interpretação rasa de Giulio no tocante à personaliddae do papa.
Bibliografia e atribuições: BERENSON, 1903, n. 2477 (Rafael); FISCHEL, 1935, p. 484-486 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 51, II, fig. 79; OBERHUBER, 1972, n. 482; SHEARMAN, 1972, p. 60-61, n. 88; QUEDNAU, 1979, p. 118-120; GERE / TURNER, 1983, n. 183; JOANNIDES, 1983, n. 455 (Rafael); KNAB /MITSCH /OBERHUBER, 1983, p. 142, fig. 148 (Giulio Romano); GERE, 1987, p. 162-163, n. 42 (Rafael?); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 258 (Giulio Romano); CORNINI, 1993, p. 190-191; JAFFÉ, 1994, II, n. 202; JAFFÉ, 1995, n. 23; GILES, 1999, p. 160 (Giulio Romano).

106 ...uma *Justiça*... [444]

Essa figura, realizada a óleo juntamanete com a representação da *Comitas*, que Vasari diz "figura similar", foram certamente as primeiras a serem pintadas no conjunto da sala. A *Justiça* está à direita da *Batalha*. Ambas datam do período posterior à morte de Rafael, mas seriam remanescentes da primeira fase do programa executivo. Gamba, para quem a personificação da *Justiça* seria superior em qualidade àquela da *Comitas*, tende a atribui-la ao próprio Rafael. Contudo, Cavalcaselle atribui a *Justiça* a Giulio Romano, acreditando que esta seja inferior à *Comitas*, e Shearman crê que as duas imagens sejam provavelmente de Rafael. Para um julgamento mais recente, tomamos Fernetti [1996, p. 136], para quem a *Justiça* também seria de Rafael. Hartt [1958, I, p. 44], contudo, considera improvável que Rafael tenha desenhado essas figuras de Virtudes, uma vez que nem o temas das quatro paredes tinham sido definidos com precisão (novamente considerando as palavras de Sebastiano). Quednau [1986, p. 247, nota 4], igualmente não crê que Rafael tenha realizado as figuras, num ponto de vista depois aceito por Oberhuber e

Jones e Penny. Trata-se, de qualquer modo, de uma figura de alta qualidade, exaustivamente copiada por artistas de toda a Europa no correr dos séculos. Entre os desenhos realizados com base nessa imagem, mencionamos Primaticcio e Fragonard.
Bibliografia: D'ARCO, 1842, p. 16 (Rafael); CAVALCASELLE, II, p. 364 (Giulio Romano); GAMBA, 1932 (Rafael); HARTT, 1958, I, p. 43-45; SHEARMAN, 1965, p. 177-180 (provavelmente de Rafael); DUSSLER, 1971, p. 88; OBERHUBER, 1982, p. 152; JONES /PENNY, 1983, p. 243; QUEDNAU, 1986, p. 247, nota 4; FERNETTI, 1997, p. 133-136.
Desenho: Passavant, à sua época, menciona um esboço para a figura da *Justiça* na coleção Von Savigny, em Berlim, atribuído então a Giovanfrancesco Penni. Contudo, tal desenho não foi mais localizado.

107 ...e outra figura similar [445]

Trata-se possivelmente da personificação da *Comitas* – a *Bondade* – pintada a óleo. Essa figura traz não somente questões de cronologia, atribuição e técnica, como também coloca em foco uma discussão iconográfica, hoje aparentemente elucidada. Milanesi [1906, V, p. 528, nota 1] diz que, segundo alguns, essa figura representaria a *Inocência*, segundo outros a *Clemência*; e, para ele, é esta última que deveria ser posta ao lado da 'Justiça'. Hartt [1958, I, p. 44] também a identifica com a *Clemência*. Fernetti [1997, p. 133] diz que não há dúvidas de que se trate realmente de *Comitas*.

Relembrando a carta de Sebastiano del Piombo a Michelangelo, de 3 de julho de 1520: "*...el Papa havea datto la salla de' pontiffici a li garzoni de Raphaello, et che costoro havea facto una mostra de una figura a olio in muro che era una bella cossa, de sorta che persona alcuna non guarderia più le camere che hà facto Raphaello; che questa salla stupefaria ogni cossa, et che non sara la più bella opera facta, dagli antichi in qua, de pictura..*" Vale lembrar que é essa figura a que se identifica com a prova mencionada por Sebastiano [Fernetti, 1997, p. 133]

Fernetti [id., ibid.] quer clarear a trajetória dessa imagem com uma nova hipótese. Lembra que, da narrativa vasariana, sabe-se o final da história, mas não os fatos que levaram Leão X a escolher os dois artistas, numa decisão respeitada e mantida por Clemente VII. Sabe-se desses fatos através da mencionada correspondência de Sebastiano del Piombo com Michelangelo, que desejava o trabalho para si também porque tinha experiência na técnica da pintura a óleo sobre parede. Giulio e Penni apresentam ao papa Leão X uma primeira figura pintada a óleo que obtém o consenso, e continuam no trabalho. Mas, depois, Sebastiano diz que o papa não estava satisfeito com o reSultado e que exige que os dois apresentem coisa melhor do que haviam feito até então. A contradição está em dar o trabalho aos dois alunos de Rafael baseando-se na apresentação de uma figura perfeita e, logo a seguir, reclamar da execução. Quando morre Leão, em dezembro de 1521, pelo menos metade dos trabalhos estava já feita, segundo diz Baldassaree Castiglione. E essas cenas são *Adlocutio* e a *Batalha*, que trazem somente as imprese de Leão X e cronologicamente são as primeiras. Não se sabe se o reboco da parede que Rafael queria que fosse pintada a óleo foi refeito ainda durante o pontificado de Leão X ou, como quer Vasari, quando da retomada dos trabalhos sob Clemente VII, mas sabe-se que, mesmo com a decisão de pôr abaixo a 'mistura', duas figuras são preservadas: *Justitia* e 'figura similar', que são ainda hoje bem visíveis e destacadas do restante da decoração, pela técnica, diversa, e também pela sua qualidade, o que fez mesmo Vasari duvidar que uma delas pertencesse à mão de Giulio ou de Penni. As duas figuras estão em paredes diversas e não na mesma – a que foi removida o preparado, como dá a entender Vasari. A *Justiça* está à direita da *Batalha*; a segunda é identificada com absoluta certeza com a *Comitas*, e está à direita de *Adlocutio*, ao lado da imagem de Clemente I, o que não exclui uma mesma paternidade, mas certamente indicaria uma gênese diversa. Cavalcaselle já considerava a *Justiça* de Rafael como testemunho do início que este dera à sala. A figura da *Comitas* pode ser identificada como aquela apresentada ao papa pelos alunos e tanto admirada que eles ganham o trabalho.

Uma análise da superfície pictórica dessa figura mostra evidentes ondulações na porção inferior, mesmo à luz natural. Fernetti [op. cit.] diz que não são ondulações devidas ao inchaço natutral do reboco, mas de descolamentos provocados pela perda de adesão de um suporte autônomo aplicado simplesmente à parede. Assim, a figura parece ter sido pintada a óleo sobre papel e colada à parede, mas isso ainda depende de estudo técnico mais aprofundado. Sugere que Giulio e Penni apresentaram a figura da *Comitas*, porque a *Justiça* é de Rafael, ao papa, e conseguiram o trabalho, batendo a concorrência acirrada de Sebastiano, simplesmente colando o cartão predisposto por Rafael sobre a parede, em vez de transferi-lo, e pintado-o a óleo por cima. "Mais que de um engano, trata-se da utilização imprópria de um bem sob a possessão deles; um expediente exigido pela urgência do caso, pois, de outra forma, deveriam ter preparado da mistura, transferido o desenho e pintado, com reSultado incerto, pela dificuldade técnica, o que os levou justamente a mudar a técnica. Essa hipótese explicaria a singularidade estilística e técnica da figura e a mudança de parecer do papa" [id., ibid.].

Bibliografia:

D'ARCO, 1842, p. 16; CAVALCASELLE /CROWE, 1884-1891, III, p. 191; MILANESI, 1906, V, p. 528, nota 1; HARTT, 1958, I, p. 43-45; SHEARMAN, 1965, p. 177-180 [Rafael]; OBERHUBER, 1982, p. 152; JONES /PENNY, 1983, p. 243; QUEDNAU, 1986, p. 247, nota 4; FERNETTI, 1997, p. 133-136; QUEDNAU, [1983] 1985, p. 247.

108

A organização da sala por Rafael [446]

Rafael estava estreitamente ligado aos estágios de planejamento da sala, e é geralmente aceito que o artista seja o responsável pelo projeto da decoração. Ele teria feito desenhos para o esquema decorativo e para algumas cenas da história de Constantino, a saber a Batalha (parede Sul) e Adlocutio (parede Leste). Sua contribuição seria comprovada justamente pela existência de alguns desses desenhos. Já em 1520, Paolo Giovio dizia da cena a "obra extrema de Rafael". A organização da decoração da sala é grandiosa, e Rafael é aceito como responsável pela concepção do esquema de quatro grandes tapeçarias falsas – correspondentes à representadção das quatro cenas narrativas da vida de Constantino: *A Batalha de Constantino* (parede Sul), *Adlocutio* (parede Leste), *Batismo de Constantino* (parede Norte), *Doação de Constantino* (parede Oeste). Em torno dessas tapeçarias, de cada um dos lados, um papa entronado – em número de oito – é acompanhando de duas representações alegóricas de suas Virtudes. Cada trono ladeado pelas Virtudes está entre duas falsas pilastras sobre as quais são colocadas mais figuras decorativas. O efeito é ilusionístico, uma vez que se trata de imitar tapeçarias estendidas sobre paredes articuladas por uma estrutura arquitetônica. O embasamento é composto por histórias que dão seqüência àquela de Constantino, representadas em espaços retangulares, imitando o bronze. Separando cada uma das placas vêm cariátides dispostas em duplas, como falso mármore. *Putti* com emblemas papais estão pintados em cima das janelas.

A sala é alterada em 1585, sob o pontificado de Sisto V, quando o teto de lacunário é erguido, prejudicando a relação espacial anterior, que deveria ser mais poderosa, porque mais compactada. Diz Hartt [1958, I, p. 45-46], que seria preciso abstrair para tentar enxergar o que deve ter sido originalmente aquele espaço.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 10, 45-46; QUEDNAU, 1986, p. 248; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 33; GILES, 1999, p. 158.

Desenhos:

[1] *Recto*: *Hermafrodita* [447]. Desenho a pena, aquarela marrom e branco de chumbo sobre papel marrom; contornos perfurados. Verso: *Hermafrodita* [448]. Desenho a pena. 25,7 x 15cm. Amsterdã, Rijksprentenkabinet, inv. 1948:714.

Ambas as figuras, *recto* e *verso*, representam estudos para hermafroditas sobre os pedestais que encimam as Virtudes. O hermafrodita do *recto* pode ser identificado, na pintura, com aquele disposto acima da personificação da *Aeternitas*, no grupo de São Pedro, à esquerda da cena

representando *Adlocutio* [449]. O hermafrodita do verso, um decalque do *recto*, aproxima-se daquele sobre a figura da *Moderatio*, no conjunto de Clemente I, à direita do mesmo afresco [450]. Ambas as figuras sustentam um jugo e apóiam um dos pulsos num grande anel arrematado por um diamante: *imprese* de Leão X.

Os desenhos têm atribuição tradicional a Giulio Romano, mas Oberhuber [1972] pensa antes em Penni. Ferino-Pagden [1989, p. 257] atribui a invenção a Giulio Romano, pelo contraposto elegante e animado. Também a execução da figura do verso é atribuída a Giulio, com seu hachurado típico. Já a figura do *recto*, a autora dá a Penni – assim como Oberhuber –, através de uma comparação com o desenho para a *Circuncisão*. Gnann e Oberhuber [1999] aceitam a possibilidade de tratar-se de um desenho muito fidedigno – de Giulio ou de Penni – a partir de esboço de Rafael.
Bibliografia: QUEDNAU, 1979, p. 111-112 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 197-198, n. 481a-b, fig. 222-223 (Giovanfrancesco Penni); FRERICHS, Catálogo Amsterdã, 1981, p. 40, n. 76, fig. 95, n. 76; OBERHUBER, 1983, fig. 149-150 (Penni); FERINO-PAGDEN, 1984, p. 350, n. 40, fig. 124-125 (atribuído a Penni); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 95, 257 (*recto* de Penni, verso de Giulio?); GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 227.

[2] *Cabeça de hermafrodita* (?).

Giulio Romano. Desenho a carvão, esfuminho e branco de chumbo sobre papel bege, contornos perfurados a ponta de alfinete; 24,8 x 20cm. Florença, Fondazione Horne, em depósito no Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, inv. 5548 Horne.

Trata-se de um cartão, pelas dimensões e pelos contornos perfurados. O rosto cheio, de traços mais grossos são características do estilo de Giulio Romano. Vincula-se, pelo direcionamento da cabeça, ao hermafrodita representado no verso do desenho de Amsterdã e àquele pintado sobre a *Moderatio*.
Bibliografia: OBERHUBER, 1972, p. 198, cat. 481, fig. 225; QUEDNAU, 1979, p. 110, nota 363; FERINO-PAGDEN, 1984, n. 40; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 257.

109 Na verdade, os *putti* aos quais se refere Vasari estão colocados acima das janelas, na parede Norte, e não "acima do todas as portas", como diz o aretino. As portas da sala não interferem tanto no esquema decorativo, apenas interrompendo as cenas da faixa do embasamento.

110 *Putto/ putti*

A palavra, neste trecho e em outros, não pode ser traduzida por 'menino'. O 'putto' tornou-se um dos elementos figurativos incorporados tanto ao vocabulário visual da história da arte, quanto àquele escrito, presente nos dicionários que cuidam dessa disciplina com a mesma grafia. Há sinônimos como 'amoretti'. A palavra vem do latim '*puttus*', e significa 'pequeno homem' [cf. Hall 1974, p. 256; Néraudeau, 399-400].

Os *putti* segurando anéis são elementos subsidiários do esquema iconográfico, componentes de quadros heráldicos que ladeiam a cena principal da parede Norte, que é a da *Doação de Constantino*. Representados com os emblemas de Leão X, eles seguem a mesma tipologia dos que se encontram no mesmo nível que os papas [451-452]. São meninos alados, nus, rechonchudos, que brincam com a tiara papal ou com o anel de diamante, contornando o chapéu de cardeal ou o brasão da família, enquanto seus colegas aqueles brincam com os atributos dos papas, sustentam suas vestes e livros, aparecendo, aos pares, entre cortinados que erguem como fazem seus contemporâneos do painel Fugger.

Desenhos:

Estudos para putti

Giulio Romano. *Recto*: *Putto* dentro de um anel dos Medicis [453]. Verso: *Putto* abraçado a um cisne [454]. Berlim, Staatliche Museen zu Berlin, Preusseischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, KdZ4548.

Os dois desenhos são estudos para *putti* dos campos decorativos dispostos acima das janelas da parede Norte da Sala de Constantino. Não há, porém, uma figura idêntica a essas nos afrescos,

mas sim o motivo do menino alado segurando o anel. Gnann, em 1998, atribui esses estudos ao próprio Rafael. Até então, nenhum outro desenho do mestre para essa parte da sala tinha sido apontado. A análise estilística e documental, contudo, apontaria na direção de Giulio Romano [cf. Bambach, Wolk-Simon]. As figuras dos *putti* seriam dispostas na parede Norte, onde se representa a *Doação* e onde estão as janelas. Essa cena da história de Constantino – juntamente com a do *Batismo* –, como diz unanimemente a crítica, data da segunda fase dos trabalhos da sala, reiniciados nos primeiros meses do pontificado de Clemente VII. A data do término da sala está inscrita num brasão da janela da parede Norte: 1524. Bambach e Wolk-Simon [1999] mencionam que Rafael, estando num período muito atribulado, dificilmente empregaria seu tempo na concepção de um detalhe subsidiário como esse. As autoras criticam severamente a qualidade dos esboços como um fator adicional a favor da rejeição da atribuição a Rafael. Os desenhos não teriam a fluidez, a rapidez e inventividade dos esboços do mestre; "o anjinho sem-graça e supermusculoso, com carnes inchadas, parece inconcebível como obra de Rafael, mas parece razoável como obra de Giulio, cuja tipologia das figuras será exagerada precisamente dessa maneira no período mantuano" [Bambach /Wolk-Simon, 1999]. O *putto* que segura o cisne é considerado pelas autoras mais fraco que o anterior, revelando ainda mais a mão de Giulio nas hachuras que se vêem preenchendo o desenho, prolongando-se no espaço, negando-o. O topete do anjo seria também uma assinatura de Giulio, e de "Giulio em um mau dia"[Wolk-Simon, 2000]. Datação, feita em bases estilísticas, do início dos anos 1520. Bibliografia: GNANN 1998, p. 202 (Rafael); GNANN /OBERHUBER, 1999, n. 162a (Rafael); BAMBACH /WOLK-SIMON (Giulio Romano), 1999, p. 171-174, fig. 7 e 8; WOLK-SIMON, 2000, p. 26, 28-30, fig. 17 e 18 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p.39-40, nota 15 (Giulio Romano).

111

Os emblemas dos Medicis na sala de Constantino

Entre as paredes da *Doação* e do *Batismo* aparece o moto SUAVE, de Leão X. O jugo, também seu emblema, figura com os hermafroditas sobre as pilastras que contornam os papas. Veja-se a narrativa de Paolo Giovio acerca da *impresa* Giovanni de' Medici:

> "*...ne trovò una bellissima Giovanni cardinal de' Medici, il quale fu detto poi Papa Leone; e fu dopo ch'esso per mano dell'armi Spagnuole fu rimesso in Fiorenza, essendo stato diciott'anni in esilio. L'impresa fu un Giogo come portano i buoi, et il motto diceva SUAVE, per significare di non esser ritornato a voler esser Tiranno della Patria col vendicarsi dell'ingiurie fattagli da' suoi contrari e fattiosi cittadini, pronunciando loro ch'el suo prencipato sarebbe stato clemente e soave, col motto della Sacra Scrittura, conforme all'habiti sacerdotale che portava, cavato da quel che dice:* Iugum meum suave est, et onus meum leve *certamente quadrava molto alla natura sua; e fu tale inventione del suo proprio sottile er erudito ingegno...*" [Giovio, 1574, p. 45-46].

Os anéis de diamantes, que aparecem em vários pontos da sala, seguros por *putti*, são um emblema mediciano que remonta à *impresa* de Cosimo, o Velho [458], e é retomado tanto por Leão X quanto por Clemente VII. O emblema do jugo foi igualmente empregado por Clemente, especialmente no início de seu pontificado; e tanto o jugo quanto o anel figuram sobretudo em manuscritos iluminados da época de Giulio de' Medici. Segundo Bambach e Wolk-Simonm [1999, p. 179, nota 14], é possível que a canga e o moto SUAVE [459] tenham sido usados por Clemente na sala de Constantino antes que a iconografia de seu próprio papado estivesse formulada. Contudo, a escolha do moto desse segundo papa Medici se dá ainda durante o pontificado de Adriano VI, como se lê novamente em Giovio:

> "*...L'impresa di papa Clemente (...) trovata da Domenico Buonisegni Fiorentino suo Thesoriere (...) e ritrovò che i raggi del sole, trapassando per una palla di cristallo, si fortificano talmente et uniscono, secondo la natura della prospettiva, che abbruciano ogni oggetto, eccetto le cose candidissime. E volendo papa Clemente mostrare al mondo ce 'l candore dell'animo suo non si poteva offender da' maligni né dalla forza, usò questa impresa quando i nimici suoi al tempo*

d'Adriano gli congiurarono contra per torgli la vita e lo stato, e non hebero allegrezza di condurre a fine la congiura (...) e l'impresa riusciva magnifica et ornatissima, perché vi entravano quase tutte le cose c'hanno illustre apparenza e la fanno bella, come fu detto da principio, cioè la palla di cristallo, il Sole, i raggi trapassanti, la fiamma eccitata da essi, in uno cartoccio bianco, col motto CANDOR ILLAESUS ..." [Giovio, 1574, p. 51-52]

Uma representação da sua *impresa* CANDOR ILLAESUS [460] (algo como 'brancura intacta, intocada') aparece na janela oriental da sala de Constantino. Giulio Romano representa essa imagem como uma encenação realizada por quatro figuras femininas aladas. Enquanto uma delas, sentada sobre uma elevação, segura a esfera que direciona os raios do sol para atingir a árvore, outra, à esquerda, está escrevendo à pena sobre uma fita as palavras do moto. Ao lado desse grupo, novo par: uma figurinha, empunhando cinzel e martelo, esculpe a cena dentro de um escudo; outra, de costas para esta, repete sua ação, mas em pintura. O moto e a *impresa* de Clemente VII são assim empregados para declarar abertamente o vínculo de seu pontificado com as artes [cf. Chastel, 1977, p. 208].

Bibliografia: P. GIOVIO, *Ragionamento sopra i moti e disegni d'arme e d'amore...* Veneza, 1556, p. 33; P. GIOVIO. Dialogo dell'Imprese Militari e Amorose di Monsignor Giovio vescovo di Nocera, 1574, p. 45-46, 50-52; CHASTEL, 1977, p. 206-209; M. FERRY, "'Candor illaesus': the *impresa* of Clement VII", in *The Burlington Magazine*, out. 1977, p. 676; BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 171, nota 14.

112 *In pontificale...*

O termo '*in pontificale*' é aqui empregado em seu sentido mais restrito, refere-se à *pontificalia*, ou seja, o paramento de um prelado nas celebrações pontificais. Há vestimentas e paramentos pontificais que são comuns a todos, e estas são em número de oito: botina, sandália, luvas, dalmática (túnica de mangas amplas), túnica leve, anel, cruz peitoral e mitra. A *pontificalia* ainda pode ser nuançada em semi-pontifical. Entre os paramentos, citam-se *manteletta*, *mozzetta*, *rationale*, *rochet*, *gremiale* e *pallium*. Há uma regulamentação para o uso dos paramentos que determina quais prelados podem usar, quando usar, como usar e onde usar a pontificalia. Bibliografia: MANCINELLI, 1986, p. 165-166.

113 Pedro Apóstolo [461]

São Pedro é o primeiro dos oito papas representados na sala, iniciando o ciclo paralelo ao das cenas maiores da vida de Constantino. Ele faz parte, com Clemente I, que é tido por alguns como seu sucessor direto, da parede oriental, que abriga a cena do discurso feito pelo imperador a seus soldados. São Pedro, o primeiro papa, é representado com o braço direito erguido, abençoando, e com as duas chaves cruzadas na mão esquerda, símbolo da autoridade eclesiástica. Em Mateus, 16:18-19, lê-se "Tu és Pedro, a pedra; e sobre essa pedra, tu edificarás minha igreja ... e eu lhe darei as chaves do reino dos céus..."

[1] *Estudo para um braço direito erguido* (ou *Braço e mão erguidos de São Pedro*) [463]
Desenho a carvão preto e branco e ponta de metal; 28,6 x 19,7cm. Chicago, Art Institute, inv. n. 1993.248.1813.

Esse desenho, redescoberto há não muito tempo, traz uma contestada atribuição a Rafael. É Giles [1999, p. 156] quem tenta reincorporar ao corpus gráfico do mestre de Giulio esse estudo de um braço direito erguido. Segundo a autora, o desenho, longamente negligenciado, suportaria uma atribuição antiga a Rafael, e o braço ali figurado corresponderia ao de São Pedro, à esquerda da cena da *Adlocutio*.

A imagem da mão direita erguida e com todos os dedos levantados é reconhecida como símbolo da benção papal em uso desde o século XV, numa alternativa à benção com apenas dois ou três dedos erguidos. De acordo com o mestre de cerimônias de Leão X, Paris des Grassis, todos os papas, a começar de Paulo II (1464-1471), davam a benção dessa forma, com a mão inteira aberta

[Quednau, 1979; Giles, 1999, p.163, nota 20]. Para Giles [op. cit.], colocar em Pedro um gesto do século XV seria sublinhar a mensagem da supremacia do poder temporal e espiritual do papado, prevenindo aqueles que a questionavam, como Lutero e Carlos V. A autora critica a pintura do afresco, atribuída a Giulio Romano, que teria interpretado o desenho como uma "presença pétrea", divergindo sumamente do estudo de Chicago. Monbeig-Goguel [1999, 1999] acha difícil sustentar essa atribuição, sugerindo a comparação com os estudos de braços e mãos de Rafael para os apóstolos da *Transfiguração*, em Oxford. Além disso, a autora também coloca em dúvida a relação do desenho com o braço erguido de São Pedro na Sala de Constantino. Bibliografia: QUEDNAU, 1979, p. 182, 654-655, nota 15; GILES, 1999, p. 156-164 (Rafael); MONBEIG-GOGUEL, 1999, p. 495-496, fig. 53 (Giulio Romano); WOLK-SIMON, 2000, p. 31, nota 20 (Giulio Romano).

114 Vasari engana-se duas vezes. Trata-se da personificação da Igreja (*Ecclesia*) [462], em vez da *Religião*. Depois, nem *Caridade*, nem *Piedade*, mas sim uma representação da *Eternidade* (*Aeternitas*). A *Igreja*, colocada do lado esquerdo de Pedro, traz numa das mãos, como atributo, o modelo de uma igreja. A *Eternidade*, encontra-se à direita, vizinha à falsa tapeçaria com o afresco da *Adlocutio*. Para Giles [1999], a legitimação bíblica da autoridade do papa seria representada não apenas pelas chaves, mas também por essas duas figuras que o ladeiam: a Igreja, numa referência àquela que Pedro irá fundar em Roma, e a Eternidade, simbolizando o reino dos céus. Bibliografia: HALL, [1974], 1979, p. 240; QUEDNAU, [1979] 1986, p. 248; PASTOUREAUX, /SUCHEAUX, 1994, p. 91-92.

115 São oito papas e quatorze alegorias. Vasari menciona Dâmaso I [464] , e este é ladeado pela Prudência (*Prudentia*) e pela Paz (*Pax*) [465]. Depois, Alexandre I, que teve seu nome substituído por Silvestre I e vem acompanhado por *Fides* e *Religio*. A seguir, Vasari fala de Leão III, mas há a representação de Leão I [467], e suas virtudes são a Inocência (*Innocentia*) [468] e a Verdade (*Veritas*). Gregório I é acompanhado da *Fulminatio* [469]. Silvestre I [o nome se repete por causa da substituição de Alexandre I por Silvestre] tem a seu lado a Força (*Fortitudo*) [470]. E "alguns outros" são: o já mencionado Pedro Apóstolo, com Igreja (*Ecclesia*) e Eternidade (*Aeternitas*); Clemente I [471], com *Moderatio* (Moderação) [472] e *Comitas* (Bondade) e Urbano I [473], com *Caritas* [474] e *Iustitia*.

Quanto à correta identificação das figuras, há várias questões e dúvidas, como a relativa a Gregório I [Ward-Jackson, 1979, n. 155; Quednau, 1986, p. 246], que é identificado por alguns estudiosos como Gregório VII [por Passavant, 1860; Gere, 1987, n. 60], ou como a da alegoria da *Fulminatio*, identificada como a 'Eloqüência' [Ward-Jackson, 1979].

116 *Fatica*

Nesta passagem, traduzimos a palavra *'fatica'* por 'esforço', no sentido de empenho', de uma aplicação cuidadosa e constante ao trabalho. É um termo muito recorrente no vocabulário vasariano: são quase quinhentas ocorrências no conjunto dos textos [C.R.I.Be.Cu. /SNS, 1999]. Os empregos mais comuns são feitos com o termo precedido de um adjetivo ['*gran*', '*picciola*', '*sorvechia*', '*incredibile*', '*dura*'... *fatica*] ou enfatizando e reforçando o significado de outro substantivo ['*tempo e fatica*', '*studio e fatica*', '*disegno e fatica*', '*diligenza e fatica*'], exatamente como no caso em que nos encontramos – aliás, o binômio *'fatica-diligenza'* repete-se no texto vasariano outras treze vezes. O significado do termo em Vasari está estritamente vinculado, como que por oposição, à idéia de 'graça', na tonalidade vasariana que reSulta de uma interpretação dos antigos. De Plínio a Quintiliano, percebe-se a emergência da noção de algo indizível, impalpável, além das regras e da técnica, que foge ao excesso da aplicação e é exclusivo do 'gênio'; algo que nos toca tanto mais quanto mais for capaz de nos sugerir a facilidade, escondendo e dissimulanado todo o esforço – a *'fatica'* – e o não pouco trabalho da busca.

'Fatica', portanto, é aproximadamente o contrário da '*sprezzatura*' ['desenvoltura'], na definição feita por Castiglione [1528, I, XXVI] da forma social da 'graça':

> "*Ma avendo io già più volte pensato meco onde nasca questa grazia, lasciando quelli che dalle stelle l'hanno, trovo una regula univeralissima, la qual mi par valer circa questo in tutte le cose umane che si facciano o dicano più che alcuna altra, e cio è fuggir quanto più si po, e come un asperissimo e pericoloso scoglio, la affettazzione; e, per dir forse una nova parola, usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quase senza pensarvi. Da questo credo io che derivi assai la grazia; perché delle cose rare e ben fatte ognun sa la difficultà, onde in esse la facilità genera grandissima maraviglia; e per lo contrario il sforzare e, come si deice, tirar per i capegli dà somma disgrazia.*"

D. Arasse [1990, p. 24, nota 46] ressalta um trecho da carta de Rafael – lembrando que a 'graça' é um *leitmotiv* da *Vida* vasariana desse artista – a Castiglione, onde se lê de "*certa Idea che mi viene nella mente. Se questa ha in sé alcuna eccellenza d'arte, io non so; ben mi affatico di averla*". A retomada do termo 'fatica' por Vasari seria, segundo Arasse, mais importante do que aquilo que se sente nas palavras de Rafael. Para Vasari, o *studio* [estudo], o empenho, a 'fatica', permanece inferior ao 'gênio', e só cresce em valor quando este não consegue fazer com que a arte esconda o artifício. Ao término de sua exposição sobre a Pintura, Vasari coloca com clareza seu ponto sobre a 'fatica':

> "*...e condotta l'opera a perfezione, non con uno stento di passione crudele, che gli uomini che ciò guardano, abbiano a patire pena della passione che in tal' opera veggono sopportata dallo artefice, ma da rallegrarsi della felicita che la sua mano abbia avuto dal cielo quella agilità, che renda le cose finite con istudio e fatica si , ma non con istento; tanto che, dove elle sono poste, non siano morte, ma si appresentino vive e vere...*" [Vasari /Baldwin-Brown, 1996, p. 189].

Bibliografia: CASTIGLIONE, [1528] 2000, I, XXVI, p. 59-60; POMMIER, 1991, p. 41-48; BALDWIN-BROWN, 1996, p. 189; ARASSE, 1999, p. 24, nota 46.

117 *Papa Silvestre com putti e alegoria da* Fortitudo [474]

Giulio Romano. Desenho a pena, aquarela e branco de chumbo; marcas de reticulado; 31 x 23,5cm. Chatsworth, inv. 139.

Belíssimo desenho preparatório para o afresco de São Silvestre, teve sua autoria colocada em dúvida por Oberhuber, não muito convencido de que se tratasse de obra de Giulio Romano. Segundo Ferino-Pagden [1989, p. 258], esse desenho só é definitivamente integrado ao corpus de Giulio quando se faz a atribuição ao mesmo artista de um segundo desenho, estilisticamente muito próximo, para o painel de Santa Maria dell'Anima /fig. /. Em ambos Giulio emprega um forte jogo de claro-escuro, feito à aguada, sobre um desenho mais preciso à pena. A autora acentua que o efeito da evanescência dos corpos na sombra, conforme se observa nesse desenho de Chatsworth, é retomado nas pinturas de cavalete de Giulio do mesmo período, como o próprio painel Fugger, o *Santo Estevão* ou a *Madonna della Gatta*. Quednau esteve inclinado a atribuir esse desenho a Rafael, em função da existência de uma cópia em Windsor e, evidentemente, devido à genialidade da invenção. Contudo, diz a autora, "*sembra trattarsi piuttosto di un'eredità raffaellesca, espressa nella forma migliore*". O cotejo com o afresco parece confirmar as palavras de Vasari em favor de Giulio-desenhista, vendo-se nesse desenho a rica animação e modelado das superfícies pela luz.

Bibliografia: OBERHUBER, 1972, p. 188, nota 8, fig. 210; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 258-259.

Um desenho em Londres pode ser colocado junto deste:

Estudo para a figura de Papa Gregório, com putti e alegoria da Fulguratio [475]

Giulio Romano. Desenho a pena e aquarela marrom; formato irregular, com medidas máximas de 29,9 x 24,4cm. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 2269.

Como o desenho precedente, este também exibe grande qualidade, embora tenha sofrido abrasão em alguns pontos de sua superfície. Sua identificação é devida a Ward-Jackson, que admite a possibilidade de ser uma cópia. Oberhuber e Gere acreditam que seja um original de Giulio Romano. Ferino-Pagden vincula o desenho àquele da *Doação de Constantino*, em Amsterdã. Aqui, o papa Gregório I (ou Gregório VII) é representado juntamente com a alegoria da *Fulminatio* (ou *Fulguratio*), que caberia, segundo Ferino-Pagden [1989, p. 258] como atributo de ambos os pontífices. Bibliografia: OBERHUBER, 1972, p. 27; WARD-JACKSON, 1979, n. 155; QUEDNAU, 1986, p. 246; GERE, 1987, n. 60; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 258-259.

118

A 'graça' nos desenhos

Precedendo imediatamente a concepção do termo 'graça' conforme o entendimento vasariano, há uma reelaboração do conceito que passa pelo caminho do neoplatonismo. Leone Ebreo [*Dialoghi d'amore*, 1535] define a 'graça' como o movimento misterioso que provoca o amor no espírito. A 'graça' procederia da forma primeira, que está em Deus, inscreve-se nos objetos, torna-se perceptível através dos nobres sentidos (a visão e a audição), enchendo o espírito de deleite, de encanto, de prazer, daquilo, enfim, que provoca o amor no espírito. Depois, B. Varchi [*Libro della belt e grazia*, 1543] coloca uma diferença entre beleza e graça. A graça estaria além da beleza, que é mensurável em termos de medidas e proporções; mas a graça só seria acessível ao espírito, enchendo-o de amor. Poderia, portanto, haver beleza sem graça. A seguir, L. Dolce refina o vocabulário, colocando a equivalência entre *'charis'*, *'venusta'* e *'gratia'*. Vasari vem realizar uma espécie de síntese entre essas idéias e a dos antigos. Para o autor, a pintura de Giulio reSulta sempre esvaziada de 'graça', e isso talvez constitua um dos maiores contrastes em relação ao mestre, Rafael, que é exemplo absoluto e insuperável desse conceito nas *Vite*. À pintura de Giulio faltaria a *sprezzatura* capaz de esconder a *fatica*. É no desenho, no desenhar, que o gênio do artista emerge. A propósito, A. Belluzzi [1988, p. 16] cita um trecho da *Vita* de Parmigianino, do qual se entende que que Vasari chegara a ver neste pintor o mesmo espírito suave e gracioso de Rafael, enquanto *"ritiene* [Vasari] *che egli* [Giulio] *non abbia assimilato la 'grazia' del maestro"*. Bibliografia: ARASSE, 1984; ARASSE, 1990,p. 25; BELLUZZI, 1988, p. 16.

119

Desenho febril, espontâneo, copioso

Giulio Romano era um "infatigável desenhista, que tinha o dom de saber transferir velozmente cada idéia em imagem, sem presciar dispender ali um grande estudo", diz Oberhuber [1996, p. 37]. Leia-se "grande estudo" por *'fatica'*. É aqui neste ponto que Vasari qualifica o desenho como a parte genial de Giulio. Hartt [1958, p. 15-16] cita esta passagem vasariana alegando que, ao menos para os desenhos do período em que o artista esteve no ateliê de Rafael, isso estaria longe da verdade, porque ali os alunos trabalhariam sob o rigor do método, o que reSultaria em desenhos precisos e meticulosos: *"systematic studio... methods probably discouraged excessive ardor"*. O autor traduz os adjetivos empregados por Vasari para a qualificação do desenho de Giulio por *"vivacity, pride and emotion"*: atributos mais adequados aos desenhos datados a partir da morte de Rafael, sobretudo os mantuanos.

Enquanto louva, nesta e noutras passagens, admirado, a capacidade expressiva de Giulio Romano nos desenhos – o desenho entendido como expressão visual de uma idéia/conceito formada no espírito –, Vasari ressaltará sempre a ausência de 'graça' nas obras pictóricas do artista mediante a comparação com seus desenhos. Subjacente à oposição *'fatica'* – *'sprezzatura'*, Vasari deixa entender uma oposição entre 'idéia' – 'operação', criando um *paragone* individual para Giulio, onde o trabalho prático, reforçado pelo emprego do verbo "lavorar...", é colocado em desvantagem. E isso pode ser dito para sua obra de arquitetura, onde o desenho define, por si, a obra e faz o artista. O curto período romano entre a morte de Rafael e a partida para Mântua é o único no qual Giulio cria e executa, projeta e realiza; depois disso, a dissociação será completa..

120 *Adlocutio*, ou *O discurso de Constantino aos soldados*, ou *A visão da cruz* [476]
Afresco pertencente à parede oriental. 1520-1521. Inscrição sob a obra: ADLOCUTIO QUA DIVINITATIS / IMPVLSI CONSTANTINIANI VICTORIAM / REPERERE.

Vasari, em 1550 [Bellosi-Previtalli-Rossi, II, 884, p. 830], menciona apenas : "*...et una parete dove Gostantino ragionava a' soldati, ordinarono di mistura per farla in muro olio...*

Certamente pintada antes da morte de Leão X, esta é a cena que inaugura o principal ciclo de afrescos da Sala, correspondendo ao primeiro fato das histórias de Constantino. A escolha do tema é mencionada em 7 de setembro de 1520 por Sebastiano del Piombo, quando este narra a Michelangelo o que sabia sobre o projeto decorativo da sala a partir das idéias iniciais de Leão X [Golzio, 1936, p. 132]: uma dessas idéias era a de representar "...como uma cruz e uma luz apareceram para ele [Constantino] no ar, em sinal de que venceria...". A cena da visão da cruz, assim como a da Batalha, é narrada por Eusebio em sua *Vita Constantini*.

As divergências estéticas entre Giulio Romano e Rafael, que se intensificam após a morte do mestre, aparecem com mais clareza nessa cena, onde se notam várias mudanças introduzidas por Giulio no desenho do mestre, demonstrando assim a consciência de seu preparo e grande autoconfiança [Joannides, 1995, p. 41]. As novas idéias de Giulio são passadas ao *modello* de Chatsworth, que teria sido executado por Penni. A comparação com um desenho preparatório atribuído universalmente a Rafael ressalta as diferenças: Giulio comprime o desenho de Rafael e introduz notáveis alterações, adicionando figuras e alterando os ritmos ao empurrar para o fundo o grupo da direita e colocando, em seu lugar, o anão. Logo abaixo de Constantino, garotos-pajens brincam com elmos e espadas.

Embora Eusébio não saiba em que local acontecera a visão de Constantino, a imagem a situa em Roma. No fundo, à direita, novamente há citações de monumentos da Roma antiga: o mausoléu de Augusto, o de Adriano e a ponte Elio [477]. Howard Burns [1984, p. 448] faz uma análise da representação dos monumentos no fundo da *Adlocutio*. Para o autor, os monumentos ali são tratados com precisão arqueológica. A cena do discurso de Constantino é representada no local onde se encontra hoje a basílica Vaticana. O mausoléu de Adriano (castel Sant'Angelo) é bastante destacado, bem como uma pirâmide que evoca a de Caio Céstio [478]. Depois da ponte, o mausoléu de Augusto e parte do Campo de Marte. Ao contrário do que pensa Burns, Nesselrath, no mesmo texto [p. 408], menciona as mesmas citações do antigo do fundo de *Adlocutio* como um sinal de afastamento dos alunos de Rafael de seu projeto arqueológico. Para Nesselrath, esses monumentos teriam sido citados a partir de "simples reproduções de moedas antigas ou retomados do portão de bronze de São Pedro, de Filarete". Quednau [1986, p. 251, nota 25] recorda que Nesselrath, em comunicação oral, aponta a reconstrução de um edifício de Tivoli no fundo da cena.

A Coluna Trajana é fonte explícita de inspiração, e Giulio retoma a repetida configuração de *Adlocutio* que aparece por várias vezes pela coluna – cenas X, XXVI, XLII, LIV, LXXVII – [480-481]. A armadura de Constantino e a figura barbada que aparece imediatamente atrás dele seriam retirados com grande exatidão da mesma fonte trajânica [Hartt, 1958, I, p. 49], com o detalhe de que a figura atrás do imperador seria um retrato de Giovanfrancesco Penni, realizado a partir do desenho de Giulio [479]. Francesca Vinti [1995, p. 30-32] elenca as fontes iconográficas antigas levantadas a partir de estudos anteriores. Além da Coluna Trajana, também uma cena do arco de Constantino (um relevo antoniniano reutilizado) parece ter servido de modelo, agora para as figuras representadas abaixo do imperador, em primeiro plano, principalmente aquela masculina de costas, retomada até no detalhe do direcionamento da cabeça para o alto e pela barba [482] [Quednau, 1979, p. 330].

O esquema colorístico é o mesmo da *Batalha*, mas aqui os detalhes são tratados mais cruamente.

Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 645, V, p. 527 (Giulio Romano); BELLORI, [1695] 1968, p. 55 (esboço de Rafael, execução de Giulio Romano); PASSAVANT, 1860, II, p.

299, 365, 516-517, n. 571 (esboço de Rafael, execução de Giulio Romano e ateliê); RULAND, 1876, p. 235, I, n. 4; MÜNTZ, 1882, p. 447 (ateliê); SPRINGER, 1883, II, p. 182-183; MORELLI, 1891-1892, p. 545, n. 98; CAVALCASELLE /CROWE, II, p. 361 (ateliê); DOLLMAYR, 1895, p. 347 (Giulio Romano); FISCHEL, 1898, p. 88, n 206; GRONAU, 1923, p. 204; GAMBA, 1932, p. 115 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano); BERENSON, 1932, p. 261 (Giulio Romano); FISCHEL, 1935, p. 443 (ateliê); HARTT, 1944, p. 77 (esboço de Giulio Romano, execução de Rafaellino del Colle); SALIS, 1947, p. 75 (parcialmente de Rafael); HESS, 1947, p. 73 (em parte de Rafael); GERE, 1949, p. 170; HARTT, 1949, p. 300 (Giulio Romano); HESS, 1950, p. 130; REDIG DE CAMPOS, 1950, p. 65 (Giulio Romano); CAMESASCA, 1956, II, pranchas 152-159 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano e assistentes); BIERMANN, 1957, p. 99, esboço de Rafael; HARTT, 1958, I, p. 46-50 (Giulio Romano e Raffaellino del Colle); FREEDBERG, 1961, p. 568 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 40-56, 58, 65 (ateliê); GERE /POUNCEY, 1962, p. 51; SHEARMAN, 1965, p. 177 (esboço de Rafael, execução de Giulio Romano); DUSSLER, 1966, p. 98 (invenção de Rafael); DUSSLER, 1971, p. 86-88 (invenção de Giulio Romano a partir de desenhos de Rafael, execução de Giulio); GERE, 1971, p. 87, fig.3; OBERHUBER, 1972, p. 200-201; QUEDNAU, 1979, p. 107-108, p. 341-343; JOANNIDES, 1983, cat. 455; KNAB /MITSCH /OBERHUBER /FERINO, 1983, n. 600; GERE /TURNER, 1983, p. 244-245, n. 197; FERINO-PAGDEN, 1984, p. 348; NESSELRATH, 1984, p. 408; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 85-88; JAFFÉ, 1994, II, p. 160-161; JOANNIDES, 1995, p. 41; TURNER, 1996, p. 11-13; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 33, 35; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 224.

Desenhos:

[1] *A visão da cruz (Adlocutio)* [483].

Desenho a pena, naquim marrom e aquarela sobre desenho a giz preto, realçado com branco, e quadriculado; 23,2 x 41,5cm. Chatsworth, trustees of the Chatsworth Settlement, n. 175. Proveniência: Sir Peter Lely; J. van Bergsteyn; Nicolaes Antonius Flinck; William II, duque de Devonshire (1723).

Segundo Gnann [1999, p. 224], trata-se de um fragmento para o *modello* da composição do Vaticano, quase certamente sem a parte superior. O desenho tem atribuição tradicional a Rafael, somente colocada em dúvida no século XIX e devolvida ao mestre em anos recentes. A comparação com o afresco põe em relevo as alterações feitas por Giulio Romano. Gnann acredita que Giulio enfraquece a composição, distraindo-a do acontecimento central da aparição da cruz, ao acrescentar elementos acessórios e detalhados. O estilo gráfico livre e a espontânea indicação e desenvolvimento dos movimentos no espaço remeteriam , de fato, à mão de Rafael. Bibliografia: PASSAVANT, 1860, II, p. 299, 516-517, n. 571; RULAND, 1876, p. 235, I, n. 4 (Rafael); SPRINGER, 1883, II, p. 182-183 (não de Rafael); MORELLI, 1891-1892, p. 545, n. 98 (Perino del Vaga); FISCHEL, 1898, p. 88, n. 206; GERE, 1949, p. 170 (Perino del Vaga); Catálogo de Londres, 1960, p. 221, n. 570 (escola de Rafael); GERE /POUNCEY, 1962, p. 51 (Penni); Catálogo de Washington, 1969-1970, p. 31-32, n. 59 (Penni?); GERE, 1971, p. 87, fig. 3 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 200-201, cat. 483, tav. 81 (Penni); QUEDNAU, 1979, p. 107-108, p. 341, fig. 98 (Penni); JOANNIDES, 1983, cat. 445 (Penni); KNAB /MITSCH /OBERHUBER /FERINO-PAGDEN, 1983, n. 600 (Penni); GERE /TURNER, 1983, p. 244-245, n. 197 (Penni); FERINO-PAGDEN, 1984, p. 348, fig. 119 (Rafael?); GERE, 1987, p. 175-176, n. 48 (Rafael?); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 84-85 (Rafael); Catálogo de Londres, 1993-1994, p. 99-100, n. 106 (Penni); JAFFÉ, 1994, II, p. 160-161, n. 283 (Penni); JOANNIDES, 1995, p. 41 (Penni); Catálogo de Washington, 1995-1996, n. 22 (penni); TURNER, 1996, p. 11 (Rafael?); GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 22, n. 154 (Rafael).

[2] *Estudo de nu (recto)* [484]

Desenho a giz preto, realçado em branco, sobre traçado a lápis preto; 35,7 x 21,5cm. Florença, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. 542E. Proveniência: cardeal Leopoldo de' Medici. A figura aqui representada é identificada por Hartt [1958] como aquela que carrega o estandarte diante de Constantino na *Adlocutio*. Compara-se este desenho com um estudo de figura para um apedrejador de Snato Estevão, de Giulio Romano, em Windsor. Na comparação, o desenho dos Uffizi é tido como mais espontâneo, a figura sendo dotada de movimento mais vivo e livre, enquanto a figura de Giulio teria um modelado mais duro, enrijecedor. É comumente aceita hoje a autoria de Rafael. O desenhdo verso, contudo, vem atribuído a Giulio Romano, e representa um perfil feminino.

Bibliografia: RULAND, 1876, p. 320, LII, I (Rafael); HARTT, 1958, I, p. 49, cat. 38a, II, fig. 83 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 136 (Giulio Romano); DUSSLER, 1966, p. 98; FORLANI-TEMPESTI, 1972, n. 50 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 200, cat. 484, tav. 84 (Rafael); verso, cat. 484a fig. 228 (Giulio Romano); FORLANI-TEMPESTI, Catálogo de Florença, 1976, p. 78, n. 54, fig. 52 (recto de Rafael, verso de outra mão); QUEDNAU, 1979, p. 108-109, 593, nota 358 (Giulio Romano); KNAB /MITSCH /OBERHUBER /FERINO-PAGDEN, 1983, n. 599 (Rafael); JOANNIDES, 1983, p. 244, cat. 444r-v (Rafael); FERINO-PAGDEN, 1984, p. 348-349, n. 38 (Rafael); PETRIOLI-TOFANI, 1986, p. 243-244 (Rafael); CORDELLIER /PY, 1992, p. 546, n. 917 (Rafael?); NESSELRATH, 1993, p. 41, fig. 308 (verso de Giulio Romano); GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 225, n. 155a.

[3] *Retrato de Giovanfrancesco Penni* [352]

Desenho a lápis preto sobre linhas potilhadas transportadas de outro desenho; 39,3 x 24,1cm. Londres, British Museum, inv. 1949-2-12-3 Imperial. Proveniência: Morel de Vindé; Sir Thomas Lawrence; Guilherme III da Holanda; S. Woodburn; R. Kerr; M. P. King-Hall; B. Macleod. Trata-se de um estudo para a cabeça da figura colocada ao lado de Constantino no afresco da *Adlocutio*. As dimensões são as mesmas da pintura, mas há algumas modificações. A identificação da figura representada com Giovanfrancesco Penni data, até onde se sabe, do catálogo da exposição da coleção de Lawrence, podendo ser confirmada, como menciona Gnann [1999, p. 226], pelo retrato de Penni ilustrado por Vasari na biografia do artista, onde até o motivo da boina, eliminado do afresco, comparece. A atribuição a Giulio Romano é feita por Gere, em 1949, na ocasião da aquisição do desenho pelo British Museum, e não foi mais posta em dúvida.

Bibliografia: *The Lawrence Gallery, Ninth Exhibition*, 1836, p. 20, n. 50 (Rafael); PASSAVANT, 1860, II, p. 543 (Rafael); RULAND, 1876, p. 160, m. X 1 (Rafael); FISCHEL, 1911-1912, p. 299, n. 14; GERE, 1949 (Giulio Romano); HARTT, 1958, vol. I, p. 289, n. 38b (Giulio Romano); GERE /POUNCEY 1962, p. 59, n. 72, tav. 66 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 63, fig. 60, p. 65, nota 156; OBERHUBER, 1963, II, p. 50 (Giulio Romano); SHEARMAN, 1965, p. 35-36 (Giulio Romano); DUSSLER, 1966, p. 98 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 201-202, cat. 484b, fig. 229 (Giulio Romano); GERE /TURNER, 1983, p. 245-247, n. 198 (Giulio Romano); QUEDNAU, 1979, p. 109-110, p. 594-595, nota 362 (Giulio Romano); JOANNIDES, 1983, cat. 446 (provavelmente Giulio Romano); HARPRATH, 1985, p. 482, fig. 10 (Giulio Romano); Catálogo da exposição de N. Iorque, 1987, p. 162-163 (Giulio Romano); GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 226, n. 156 (Giulio Romano).

121 O anão [485]

Trata-se da representação de uma figura real e bastante conhecida: Gradasso Berrettai da Norcia, anão do cardeal Ippolito de'Medici. Bellori [1695, p. 54] igualmente destaca o homenzinho: "*...un Nano, che all'ora era di trattenimento nella Corte; e questo con l'una e l'altra mano si pone in capo un ornatissimo elmo d'oro*". Milanesi [1906, p. 529, nota 1] lembra que há um capítulo jocoso de Berni sobre esse personagem. A exemplo de Vasari, que chama a atenção do leitor para esse detalhe muito criticado posteriormente, há toda uma tradição da crítica em ressaltar a mesma figura. O anão, que tem seu gesto descrito e elogiado por Vasari, aparece como o contraponto figurativo para qualquer das anedotas do aretino, inseridas aqui e ali, colorindo e distraindo a narrativa principal.

O anão figura, com bastante destaque, no canto inferior direito, em primeiro plano. Este, assim como os dois pagens próximos ao imperador, são acréscimos de Giulio Romano, como se disse, notados por meio da comparação com o desenho preparatório da coleção Devonshire. Ferino-Pagden [1996, p. 33] cita Gradasso Berretai da Norcia, que teria sido inserido na composição por Giulio, em lugar do grupo originalmente à direita, que Giulio desloca para o fundo: "um motivo extravagante, acrescentado apenas para divertir e estupefar o espectador". D'Arco [1842, p. 16] fala das acusações sofridas por Giulio de ter alterado "desastradamente" algumas partes dessa pintura em relação ao que Rafael havia ideado. A inserção dessa figura é muito criticada no século XIX como sendo um detalhe caricato e desnecessário. Mas, a propósito, pode-se lembrar aquela figura da *Batalha de Cascina*, de Michelangelo, que tenta enfiar a roupa no corpo molhado. Hartt [1958, I,

p. 47] escreve que "o grotesco anão de Ippolito de'Medici olha de esguelha mais para si mesmo que para o espectador, enquanto coloca seu elmo na cabeça, talvez em alusão ao seu sobrenome, que significa 'chapeleiro'". Embora esse autor [id., ibid., p. 49] atribua a excecução da *Adlocutio* a Raffaellino de Colle, essa "estonteante figura do anão" ele dá a Giulio Romano, comparando-a aos caricatos e monstruosos carrascos do painel de Santo Estevão. Bibliografia: MILANESI, 1906, vol. V, p. 529, nota 1; D'ARCO, 1842, p. 16; HARTT, 1958, I, p. 47, 49; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 86; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 33.

122 *A Batalha de Constantino contra Maxêncio* ou *A batalha de ponte Milvia* [486]

Pintura da parede principal, parede Sul. Inscrição sob a obra: C. VAL. AVREL. CONSTANTINI IMP. / VICTORIA QUA SVBMERSO MAXENTIO CHRISTIANORUM OPES FIRMATAE SVNT.

É certamente a pintura mais conhecida e divulgada de toda a sala e também a que mais influência teve sobre as gerações posteriores. A cena da *Batalha de Constantino contra Maxêncio* é uma das passagens da vida do Imperador que estaria já definida por Leão X a ser representada na sala, de acordo com a narração de Sebastiano del Piombo a Michelangelo [Golzio, 1936, p. 132; Hartt,1958, I, p. 44-45] de 7 de setembro de 1520.

Diferentemente do que acontece com a cena da *Adlocutio*, aqui Giulio segue com mais fidelidade o desenho concebido por Rafael [Paris, Louvre], mostrando-se mais distante do mestre na execução tonal, capaz de conferir unidade à imensa massa polifônica de corpos. É o afresco-chave de toda a sala, não apenas pelo bom nível geral do desenho, mas pelo colorido consistente, mantendo por toda a cena um nível constante de ferocidade sombria. A obra é severamente limitada a variações de cinco tons: preto, branco, verde-acinzentado, marrom avermelhado, dourado queimado e lilás.

Hartt, que deduz que a pintura inteira teria sido realizada num tempo bastante rápido, tendo sido trabalhada em cerca de trinta *giornate*, cada uma com a duração de não mais que um dia, atribuíra [1944, p. 77] a obra a Raffaellino dal Colle ou a qualquer dos outros assistentes de Giulio Romano. Depois [1958, I, p. 45-49] retrata-se, devolvendo a pintura exclusivamente a Giulio por causa da qualidade muito elevada em alguns detalhes, do desenho muito seguro, da construção muito clara, das expressões muito convincentes. Além disso, evidencia a relação estreita com cartões contemporâneos de Giulio. Admite a participação de assitentes apenas em alguns pontos de menor qualidade, como, por exemplo, no soldado na extremidade inferior direita, protegendo-se sob um escudo e mantendo-se flutuando sobre outro, que julga "muito mal desenhado".

É o mesmo autor, Hartt [1958, p. 9, 47-48], quem se empenha na busca às fontes antigas que teriam servido de referência a Giulio Romano nessa cena. Acredita que, em vez de lembrar os "princípios compositivos da coluna Trajana, essa pintura evocaria mais o denso tecido de corpos enroscados dos sarcófagos romanos de batalhas." Para esse autor, a obra é inteiramente formalizada em imitação à escultura romana antiga, e, "com toda probabilidade em trabalhos como o *sarcófago Ludovisi*" [487], principalmente pelas figuras amontoadas em em estrita aderência ao plano do quadro, executadas em ritmos quebrados de membros e de armas. Já a figura do Imperador, em seu cavalo empinado, ecoaria um relevo trajânico da face interna do *arco de Constantino* [488]. Dos relevos marmóreos das colunas trajana [489] e antonina, viria a aglomeração de grupos, com os ritmos repetidos de membros, os perfis clássicos movendo-se em planos relevados, os gestos precisos emegindo da massa de gente, os ricos contornos incisivos de blocos de múltiplas figuras.

A gigantesca *Batalha* é feita da sobreposição e da justaposição de muitos grupos que representam incidentes distintos, de modo que os conjuntos principais – o de Constantino e o de seu oponente, que se afoga – competem em destaque com vários outros, distribuídos pela superfície. O imperador é a crista da onda que percorre o mar de figuras, cavalos, estandartes e armas, nascente da base do Monte Mario, à esquerda – note-se a representação de *villa* Madama em construção, ganhando as feições e o desolamento de uma ruína –, e levadas em ondulações até o final, sobre a Ponte Milvia, na extrema direita. De um modo geral, a *Batalha* poderia, segundo Hartt [1958], ser

considerada um descendente do afresco inacabado de Leonardo nas paredes da Sala do Cinquecento, que Giulio, embora nunca tenha ido à Florença (ao que se sabe), pode ter conhecido através de esboços e descrições [490]. Mas a violência na batalha de Giulio seria mais restrita, pelo fato de que a composição participa de um todo cerimonial, e não haveria nada do sadismo ditado por Leonardo em como pintar uma batalha (no *Tratatto della Pittura*, 1956, p. 115-117). Os motivos de maior violência aqui se escondem entre tantos corpos espalhados, como aquele, bem ao lado do imperador, em que uma figura montada vem em sua direção trazendo duas cabeças decepadas.

Bibliografia:

VASARI, 1568 /MILANESI, [1878-1885] 1906, IV, p. 645, V, p. 527 (Giulio Romano); BELLORI, [1695] 1968, p. 55-60 (esboço de Rafael, execução de Giulio Romano); PASSAVANT, 1860, II, p. 299, 365, 516-517, n. 571 (esboço de Rafael, execução de Giulio Romano e ateliê); RULAND, 1876, p. 235, I, n. 4; MÜNTZ, 1882, p. 447 (ateliê); SPRINGER, 1883, II, p. 182-183; MORELLI, 1891-1892, p. 545, n. 98; CAVALCASELLE /CROWE, II, p. 361 (ateliê); DOLLMAYR, 1895, p. 347 (Giulio Romano); FISCHEL, 1898, p. 88, n 206; GRONAU, 1923, p. 204; GAMBA, 1932, p. 115 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano); BERENSON, 1932, p. 261 (Giulio Romano); FISCHEL, 1935, p. 443 (ateliê); HARTT, 1944, p. 77 (esboço de Giulio Romano, execução de Rafaellino del Colle); SALIS, 1947, p. 75 (parcialmente de Rafael); HESS, 1947, p. 73 (em parte de Rafael); GERE, 1949, p. 170; HARTT, 1949, p. 300 (Giulio Romano); HESS, 1950, p. 130; REDIG DE CAMPOS, 1950, p. 65 (Giulio Romano); CAMESASCA, 1956, II, pranchas 152-159 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano e assistentes); BIERMANN, 1957, p. 99, esboço de Rafael; HARTT, 1958, I, p. 9, 45-49 (Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 568 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 40-56, 58, 65 (ateliê); GERE /POUNCEY, 1962, p. 51; SHEARMAN, 1965, p. 177 (esboço de Rafael, execução de Giulio Romano); DUSSLER, 1966, p. 98 (invenção de Rafael); DUSSLER, 1971, p. 86-88 (invenção de Giulio Romano a partir de desenhos de Rafael, execução de Giulio); GERE, 1971, p. 87, fig.3; OBERHUBER, 1972, p. 200-201; QUEDNAU, 1979, p. 107-108, p. 341-343; JOANNIDES, 1983, cat. 455; KNAB /MITSCH /OBERHUBER /FERINO, 1983, n. 600; GERE /TURNER, 1983, p. 244-245, n. 197; FERINO-PAGDEN, 1984, p. 348; NESSELRATH, 1984, p. 408; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 85-88; JAFFÉ, 1994, II, p. 160-161; JOANNIDES, 1995, p. 41; TURNER, 1996, p. 11-13; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 33, 35; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 224.

Desenhos:

[1] *A Batalha de Constantino* [491]

Desenho à pena e nanquim marrom, aquarela marrom e realces em branco sobre traços de lápis preto, quadriculado sobre papel branco; 37,6 x 8,58. Timbre do museu: "L.1886". Paris, Museu do Louvre, Départment des arts graphiques, inv. 3872. Proveniência: em 1665 encontrava-se em casa de um comerciante bolonhês, talvez Foschi [Gnnan, 1999, p. 216]; depois é propriedade do conde Carlo Malvasia; passa ao barão Crozat; ao barão Thiers; a Catarina II, as Rússia e a M. de Labensky.

É um desenho cuja autoria, sempre colocada em dúvida, é restituída a Rafael por K. Oberhuber. Desenho imponente, alcança unidade pelo jogo de luzes e sombras, permitindo a leitura unitária do conjunto sem a dispersão do olhar pelos grupos diversos e dotando as figuras de grande plasticidade. Há divergências em relação ao afresco, entre elas o fato de Giulio Romano articular as figuras de modo a uni-las, criando o efeito do relevo, limitando sua espacialidade. No desenho, de fato, o espaço abre-se numa amplitude maior.

Bibliografia: PASSAVANT, 1960, vol. 2, p. 302, p. 470-471 (Rafael); PASSAVANT, 1876, p. 236, n. 13 (Rafael); REISET, 1878, p. 256-257 (Polidoro da Caravaggio a partir de Rafael); SPRINGER, 1883, II, p. 184 (aluno de Rafael); MINGHETTI, 1885, p. 233 (cópia); CAVALCASELLE /CROWE, 1891, III, p. 196-197 (Polidoro da Caravaggio); MORELLI, 1891-1892, p. 294, n. 236 (Perino del Vaga); DOLLMAYR, 1895, p. 348 (cópia); FISCHEL, 1898, p. 88-89, n. 208 (cópia); HARTT, 1958, I, p. 44 (Penni a partir de Giulio Romano); GERE /POUNCEY, 1962, p. 51 (Penni a partir de Rafael); OBERHUBER, 1972, p. 202-203, cat. 485 (Penni); QUEDNAU, 1979, p. 104, fig. 119 (Penni); OBERHUBER, 1982, p. 152, fig. p. 157 (Penni); KNAB /MITSCH /OBERHUBER /FERINO-PAGDEN, 1983, n. 591 (Penni); CUZIN, 1983, p. 216 (Penni); JOANNIDES, 1983, cat. 442 (Penni); JONES /PENNY, 1983, p. 243; Catálogo de Paris, 1983-1984, p. 33, n.

29 (Penni); Catálogo de Nova Iorque, 1987, p. 15-17 (Rafael?); BURNS /OBERHUBER, 1984, p. 429 (Rafael); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 86, fig. p. 83 (Rafael); Catálogo de Roma, 1992, p. 307-310, n. 130 (Rafael); CORDELLIER /PY, 1992, p. 551, n. 920 (Rafael?); OBERHUBER, 1998, fig. 3 (Rafael); GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 216-217, n. 148 (Rafael).

[2] *A Batalha de Constantino* [492]

Fragmento de cartão. Carvão preto realçado em branco; 80,5 x 24,9cm. Milão, Pinacoteca Ambrosiana. Emorme fragmento de cartão para a *Batalha de Constantino*, muito danificado, mostra a violência fervente da batalha. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 44-45, 50, 289, cat. 36, II, fig. 81; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 85-86, fig. p. 83 (Giulio Romano a partir de desenho de Rafael); COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 53.

[3] *Estudo de dois nus* [493-494]

Desenho a carvão preto realçado em branco sobre papel bege; 25,7 x 36,2cm. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 569. É um desenho tradicionalmente atribuído a Rafael, guardando estreita relação estilística com os desenhos mais amplos para a Batalha. Representando de costas, os dois nus masculinos, de grande beleza e pathos dramático, são estudos para as figuras que, de dentro do rio, tentam entrar nas barcas à extrema direita. Bibliografia: FISCHEL, 212; K. CLARK, *Vasari Society*, XIII, n. 5; PARKER, 1956, n. 248, prancha LXIII; HARTT, 1958, I, cat. 34, II, fig. 84; COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 53; KNAB /MITSCH /OBERHUBER /FERINO-PAGDEN, 1983, n. 593; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 217.

[4] Estudo de nu masculino para a Batalha [495]

Desenho a carvão preto, realçado com branco; 36,7 x 20,4cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 1071. Desenho que guarda similaridades com o mencionado estudo para figura masculina da *Adlocutio*, nos Uffizi. Também o presente desenho tem atribuição tradicional a Rafael. Bibliografia: FISCHEL, 210; HARTT, 1958, I, p. 289, cat. 37, p. II, fig. 82; KNAB /MITSCH /OBERHUBER /FERINO-PAGDEN, 1983, n. 592; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 217.

[5] *Estudo para guerreiro moribundo.* Desenho conservado em Chatsworth, inv. 59. Bibliografia: SHEARMAN, 1965, p. 179; KNAB /MITSCH /OBERHUBER /FERINO-PAGDEN, 1983, n. 598; COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 53; GNANN /OBERHUBER, 1999, p. 217.

Gravuras:

Essa batalha foi abundantemente gravada, mas, segundo Milanesi [1906, vol. V, p. 529, nota 2], "com muita variedade para terem sido feitas a partir de desenho original do ateliê". O autor cita e elogia a gravura feita por Pietro di Santi Bartoli, onde os contrastes de claro-escuro dessa sala teriam sido "egregiamente intagliati"; cita também a gravura de Pietro Aquila, que seria uma das "maiores gravuras em circulação".

[1] *A Batalha de Constantino na ponte Milvia* [496]

Monogramista SK (ativo na primeira metade do século XVI). Gravura a buril; 36,8 x 12,3cm. Viena, Albertina, It. 21, p. 23. Editada em Antuérpia por volta da metade do século XVI, essa gravura representa a composição da *Batalha* em sentido invertido, com a supressão do primeiro plano e da gradação da profundidade, concentrando-se nos grupos de guerreiros e cavalos [cf. Coccia, 1993, p. 53]. Bibliografia: HEINECKEN, II, 1769, p. 466, n. 19; BRULLIOT, I, 1832, p. 363; PASSAVANT, VI, 1864, p. 165; NAGLER, *Die Monogrammisten*, V, 1879, p. 21, n. 9; KRISTELLER, 1890, p. 247; THIEME-BECKER, XXXVII, 1950, p. 41974, II, p. 1265; MASSARI, 1985, p. 113; COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 52-53, n. 44.

123 Na *Batalha de Constantino*, a ponte aparece na extrema direita. Sobre a ponte, a batalha continua a desenrolar-se; sob ela, um barco no Tibre também traz soldados, que se defendem dos arqueiros na margem. A Ponte Milvia, uma das mais antigas de Roma então preservadas, é um referencial constante para Giulio Romano, que a representa em outras obras, tais como o *Martírio de Santo Estevão*.

124 Maxêncio e a batalha contra Constantino

Marcus Aurelius Valerius Maxentius (c. 279 d.C.), imperador Romano de 306 a 312 d.C. Filho do imperador Maximiano, genro de Galerius. Após a abdicação de seu pai, vive em Roma como um cidadão comum. Para reafirmar seu status de filho de imperador, é feito senador e desposa Valeria Maximilla, filha de Galerius, não obtendo, porém, nada além disso. Quando Galerius estabelece em Roma as novas taxas impostas por Diocleciano, Maxêncio é eleito imperador rival. Galerius ordena que Severo expulse o jovem imperador usurpador de Roma, numa ação sem sucesso que culmina com o suicídio de Severo. Galerius intervém, aproximando-se de Roma, e Maximiano, em apoio ao filho, negocia com Constantino, dando-lhe sua filha Fausta em casamento.Do conc~ilio dos Césares em Carnuntum, no Danúbio, Maxêncio sai fortelecido.

Após a morte de Maximiano, une-se a Maximino, Imperador do Oriente, temendo a aliança de Constantino com Licinio. Maxêncio, desentendendo-se com Constantino, destrói estátuas e pinturas do rival, que marcha pelo Norte italiano em direção a Roma com um pequeno mas bem armado exército. Maxêncio faz grandes preparações militares, aguardando seu oponente atrás dos muros aurelianos e do Tibre, onde esperava resistir com sucesso. Contudo, inesperadamente, arma com barcos uma ponte sobre o rio, perto da Ponte Molle e aguarda Constantino na margem direita. Naquele lugar, ao pedir ajuda sobrenatural, Constantino teria tido a visão, narrada por Eusébio (*Vita Constant.*, I, 28-30), de um sinal de vitória indicado por uma cruz no céu. Na noite anterior, Constantino sonhara que Cristo lhe advertia para entrar na batalha armado com este símbolo da cruz. Assim, seu exército encorajado avança contra o de Maxêncio, cujos soldados, em confusão, tentam retornar pela ponte improvisada, que se rompe. Muitos caem no rio e morrem afogados; entre eles, o próprio Maxêncio, em 28 de outubro de 312 d.C.

125 Embora Vasari, nesta passagem, refira-se a vários retratos, até então não se conhece menção ou identificação de qualquer um deles.

126 "*cacciata di neri*"

A expressão "*cacciata di neri*" vem citada pelo *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, vol. II, 1886, p. 349, item II, que toma como exemplo o texto vasariano das *Vite*, justamente nesta passagem da vida de Giulio Romano e precisamente neste trecho. A definição do termo feita pelo Vocabolario é mais simples do que se poderia imaginar: "*cacciato di nero, di scuro e simili trovasi detto di pittura, e valle 'che ha le ombre molto forte e scure'*". Vasri retoma a expressão : "*Aveva veduto Giorgione alcune cose di mano di Leonardo, molto fumeggiate, e cacciate... terribilmente di nero*" [onde?]. E ainda: "*...tutta l'opera con ombra scura sfumatamente cacciata*"

Ainda hoje, em pintura, prevalece uma idéia negativa sobre a determinação de sombras com o emprego de tinta preta, chamando-se a isso de "sujar"a cor. As pinturas extremamente sombreadas, carregadas de tinta preta, são uma constante na obra do período romano de Giulio. A crítica negativa de Vasari sobre o emprego do *nero di fumo* é, por sua vez, uma constante na biografia de Giulio. Vasari voltará a ela no painel Fugger. Contudo, a mesma inclinação já mostrava Rafael ao final de sua vida. Uma crítica semelhante, nos mesmos termos, Vasari já havia dedicado ao mestre a propósito da *Transfiguração* [Milanesi, 1906, IV, p. 378]:

> "*E se non avesse in questa opera, quase per capriccio, adoperato il nero di fumo da stampatori; il quale, come più volte si è detto, di sua natura diventa sempre col tempo più scuro, ed offende gli altri colori, coi quali è mescolato; credo che quell'opera sarebbe ancor fresca come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti*".

Sobre o comentário vasariano, o conde Carlo D'Arco [1842, p. 17] pronuncia-se, defendendo Giulio com a idéia de que esse defeito das obras muito carregadas de tintas escuras poderia então ser atribuido a "toda a escola" de Rafael. De fato, em 1518, Sebastiano del Piombo já

criticava asperamente aas figuras de Rafael que pareciam ter sido expostas à fumaça: "*figure di ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere*" [*Carteggio di Michelangelo*, p. 32; carta de 2 de julho de 1518]. Esse julgamento negativo sobre o uso dos tons escuros nas obras de Giulio parece ter sido unânime entre os historiadores. É interessante ver como, por exemplo, Quatremère de Quincy [1824, p. 436] enxerga a interferência de Giulio nas obras de Rafael justamente nesse ponto do emprego da tinta preta, invertendo a noção que se tem hoje de um ponto de partida nas obras do mestre [cf. Belluzzi, 1988, p. 12]. Para Quatrèmere, os tons escuros de Giulio apareceriam já como que contaminando as última obras dc Rafael, tornando-se um testemunho evidente, inclusive, de sua participação em determinadas obras dessa fase : "*Il est assez reconnu qu'on doit mettre sur le compte de Jules Romain cet abus de l'emploi du noir, d'imprimeur dans les ombres, qui déjà peu d'années après la mort de Raphäel, avoit ravi a quelques-uns de ses plus beaux tableaux l'harmonie qu'on y avoit d'abord admiré.*" Fehl [1985, p. 44] comenta que Vasari critica o uso do preto por Rafael, mas, a seu ponto de vista, este estaria apenas experimentando, "quase per capriccio", com pigmentos que, ao contrário do que o artista esperava, tornaram-se muito negros. Giulio Romano, evidentemente, almejava aquele efeito negro: assim, pelo olhar ou pela vontade de Vasari, "o que, no trabalho do grande mestre tinha sido um erro técnico, no trabalho do discípulo torna-se estilo/maneira." [Vasari /Milanesi, 1906. IV, p. 378].

127 A influência da *Batalha de Constantino*

A representação da Batalha na parede meridional da Sala de Constantino, a tarefa mais prestigiosa que um artista pudesse enfrentar então em Roma, é talvez realizada como um tributo que Giulio tenha querido pagar ao mestre ao elaborar sua mais importante e significativa herança artística. Essa pintura exercerá profunda influência sobre as representações de batalhas até o século XIX. Vasari não superestima a influência dessa representação, tendo sido ele próprio atingido por ela em suas cenas se batalhas no palazzo Vecchio – segundo Hartt [1958, I, p. 46, nota 12]. Entre os artistas que revelam inspiração tomada da Batalha de Constantino estariam, além do prórpio Vasari, Salviati (nos afrescos de *Camillo*, no Palazzo Vecchio, Florença), Rubens (*Derrota de Sennacherib* e na *Batalha dos gregos e das Amazonas*, em Munique [497]; sua série de *Decius Mus*, na coleção Liechtenstein, em Viena, mostra a influência da mesma *Batalha* e também da *Adlocutio*), Poussin (*Batalha de Josué contra os amoritas* [498]; *A batalha de Gedeão contra os Madianitas*; *A vitória de Godofredo de Bulhões contra o rei do Egito* [499], Le Brun e mesmo Gros (*Batalha de Aboukir* [500]. Influências menores, sentidas em detalhes, também podem ser retraçadas: Hartt [1958, p. 48] compara a figura que cai de cabeça para baixo, inerte, no rio, com aquela da balsa *da Medusa*, de Géricault [501].

128 *O Batismo de Constantino por São Silvestre* [502]

Afresco da terceira parede. Inscrição sob a pintura: LAVACRVM RENASCENTIS VITAE C. VAL. CONSTANTINI [esquerda] CLEMENS VII PONT. MAX A LEONE X / COEPTVM CONSUMAVIT MDXXIIII [direita]. Exceutado entre a eleição de de Clemente VII, em novembro de 1523, e a finalização da sala, em 1524.

A atribuição dessa pintura é normalmente feita a Giovanfrancesco Penni, embora haja concordância por parte da crítica quanto ao fato que, na falta de desenhos de Rafael, coube a Giulio a criação compositiva e a das figuras. Outra unaninidade está na atribuição a Giulio do cenário arquitetônico. Hartt [1958, p. 46, nota 13] conta que a arquitetura dos edifícios pintados na sala de Constantino foi alterada, segundo indicações do prof. Krautheimer. O Batistério Laterano, usado como cenário para o Batismo, teria mantido sua forma hexagonal e suas colunas jônicas em pórfiro, mas o afresco não indica os arcos abertos, o clerestório e a cúpula que coroavam a estrutura. A nave lateral abobadada é substituída, no afresco, por um teto de lacunário pesado. As paredes das naves são articuladas por pilastras jônicas de pórfiro, refletindo uma colunata interior de pórfiro à maneira

renascentista. No centro, há um esplêndido nicho, enquanto a depressão central é dotada de um semicírculo com cinco degraus, imitando a Pigna, vinculada a um desenho de mão de Giulio, tratado a seguir. Hartt [1958, p. 47] considera a estrutura da composição como a mais conservadora presente na sala, fortemente simétrica, com grupos laterais que se entrelaçam em torno de uma pirâmide central. O autor [ibid., p. 46, nota 12] menciona a influência dessa pintura, bem como a da *Adlocutio*, sobre Rubens, que as adapta em um pequenos modelos a óleo dos mesmos temas (coleção Bischoffscheim, Paris, e coleção Johnson, Philadelphia.

Bibliografia:

BELLORI, [1695] 1968, p. 60; PASSAVANT, 1860, II; RULAND, 1876; MÜNTZ, 1882; SPRINGER, 1883, II; MORELLI, 1891-1892; CAVALCASELLE /CROWE, II, p. 361; DOLLMAYR, 1895, p. 320 (Penni); FISCHEL, 1898; GRONAU, 1923; GAMBA, 1932; BERENSON, 1932; FISCHEL, 1935; HARTT, 1944, p. 78; SALIS, 1947; HESS, 1947; GERE, 1949; HESS, 1950; REDIG DE CAMPOS, 1950; CAMESASCA, 1956, II; BIERMANN, 1957; HARTT, 1958, I, p. 46, notas 12, 13, p. 49, nota 18 (Penni e Giulio Romano); FREEDBERG, 1961, p. 568 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1962, p. 40-56; GERE /POUNCEY, 1962; SHEARMAN, 1965; DUSSLER, 1966, p. 98; DUSSLER, 1971, p. 86-88; OBERHUBER, 1972, p. 189; QUEDNAU, 1979, p. 118-130, p. 341-343; JOANNIDES, 1983, cat. 455; GERE /TURNER, 1983, p. 244-245, n. 197; FERINO-PAGDEN, 1984, p. 348; NESSELRATH, 1984, p. 408; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 88; JAFFÉ, 1994, II, p. 160-161; TURNER, 1996, p. 11-13; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 33, 35; ASTE, 1999, p. 40-41.

Desenho:

Estudo arquitetônico para o fundo do Batismo de Constantino [503]

Desenho à pena e nanquim marrom e azul, pincel e aguada marrom, toques de sanguínea e branco de chumbo parcialmente oxidado, linhas gravadas a estilete; furos de compasso e inscrições; 31,4 x 27,4cm. Cambridge, Harvard University Art Museum, inv. 1998.203. Proveniência: Barão Von Slingelandt; Bosch Reitz (de acrodo com o Fogg Art Museum); B. Weinreb, Ltd, Londres, junho de 1980; Vermeer Associates, Ltd (Seiden and de Cuevas, Inc.).

Este desenho, indubitavelmente vinculado ao afresco do *Batismo de Constantino*, mostra um interior arquitetônico com quatro colunas jônicas contornando um anfiteatro de cinco degraus, um nicho central, ao fundo, ladeado de pilastras da mesma ordem e parte de um teto a lacunário sobre uma arquitrave decorada. Trata-se de um estudo preparatório e também de um primeiro *modello*. As dimensões do conjunto, tanto verticais quanto horizontais, são idênticas às do afresco, apesar de haver alterações significativas na passagem à pintura: o espaço entre as colunas centrais, bem como entre as colunas laterais, é aumentado. Há distorção e manipulação da perspectiva: o teto a lacunário é visto de baixo para cima ao mesmo tempo em que os degraus são vistos de cima para baixo, num recurso que coloca o espectador dentro da cena e compete com o efeito bidimensional das tapeçarias desejado por Rafael. Esse desenho mostra a inclinação de Giulio à distorção e ao escorço dos cenários e também impõe o característico predomínio das arquiteturas de fundo sobre as figuras [Aste, p. 40].

O desenho, inédito até 1984, tem a autoria da execução por Giulio Romano questionada, aceitando-se comumente a realização pelo seu ateliê. A grafia das instruções anotadas na folha também não correspondem àquela de Giulio. Bibliografia: SHAPIRO, 1983, p. 1-19; SHAPIRO, in FROMMEL /RAY/ TAFURI, 1984, cat. N. 3.4.7 (ateliê de Giulio Romano); BURNS, 1989, p. 302-303 (Giulio Romano?); ASTE, 1999, p. 40-41 (Giulio Romano?).

129 Segundo a lenda, Constantino teria recebido o batismo pelo papa Silvestre no local onde fazia seus banhos privativos, em Laterano. Depois disso, o imperador teria consagrado o local, erigindo oito colunas em pórfiro em torno do tanque, transformando o ambiente em batistério. O local corresponde hoje ao batistério de San Giovanni in Laterano, em Roma. No desenho citado na nota anterior, Giulio teria buscado reconstituir o aspecto do local no período anterior às modificações feitas por Sisto III. Contudo, o mais certo é que tenha dado um aspecto clássico ao monumento paleocristão. Segundo Shapiro [1984, p. 436], a representação do tanque elíptico com

degraus não corresponde aos testemunhos documentais do batistério de Laterano, que teria apenas uma escadaria reta até o tanque. A planta do pavimento com os degraus côncavos seria uma alusão genérica ao semicírculo da basílica paleocristã (*synthronon*), como o de Fano, reconstituído por Vitrúvio, ou a um banho antigo representado prop Fabio Calvo [cf. Shapiro, id., ibid.]. O teto em lacunário corresponderia parcialmente às modificações acontecidas sob Sisto III [Grabar, 1967, p. 12]. Burns [1989, p. 303] vincula as anotações sobre a folha a uma preocupação com as proporções canônicas ligadas às pesquisas vitruvianas de Rafael e de Giulio. Bibliografia: GRABAR, 1967, p. 12; SHAPIRO, in FROMMEL /RAY/ TAFURI, 1984, cat. N. 3.4.7, p. 436; BURNS, 1989m, p. 303; ASTE, 1999, p. 40-41 (Giulio Romano?).

130

Cavalierino e/ou (?) Niccolò Vespucci

Aqui um problema se coloca. A pontuação dada ao texto original vasariano leva a entender que o autor menciona, retratadas no afresco do *Batismo*, duas pessoas diversas: o Cavalierino e o senhor Niccolò Vespucci. Porém, algumas das transcrições do texto substituíram o sinal de ponto e vírgula apenas por uma vírgula, e este é o caso da edição Barocchi-Bettarini [1966-1987, V, p. 61] e da edição Audin [1822, III, p. 655]. Tal alteração da pontuação leva, necessariamente, à compreensão de que Vasari está a referir-se a uma única pessoa, apenas aumentando-lhe a especificação: assim, o Cavalierino seria aquele que governava o papa, de nome Niccolò Vespucci, que seria ainda, cavaleiro de Malta. Sobretudo a partir da muito influente edição de Barocchi e Bettarini, essa forma é repetida e traduzida [veja-se, por exemplo, a tradução dirigida por Chastel, vol. 7, p. 174].

Milanesi [1906, V, p. 530, nota 2], por sua vez, mantém a pontuação original e compreende a menção de duas figuras. Este autor fundamenta-se na autobiografia de B. Cellini [*Vita*, p. 84], na passagem em que se narra que "*questo Cavalierino era già stato servitore della stalla di Filippo Strozzi; era franzese, persona villissima; e per essere gran servitore, papa Clemente lo aveva fatto ricchissimo, e se ne fidava come di se stesso*". Cellini, portanto, menciona um francês que havia sido servidor da cavalariça de Filippo Strozzi e brinda o personagem com o adjetivo no superlativo – "vilíssimo" –, crescentando que esta seria uma sua qualidade' inata. Cellini, contudo, não cita o nome do Cavalierino. O que se extrai desse trecho é que o Cavalierino era de nacionalidade francesa, não podendo assim pertencer à tradicional família florentina dos Vespuccis. Portanto, estando correto Cellini, o texto de Vasari deve mencionar duas pessoas diversas. Além disso, não se pode esquecer que Vasari, ao chegar meninoto a Florença, é acolhido na casa de Niccolò Vespucci, onde vive por três anos, de 1524 a 1527; uma figura familiar e que o autor conhece precisamente quando o afresco deve ter sido pintado.

Não apenas a divergência de pontuação entre edições, mas também a interpretação que a crítica fez do texto é causa de confusão. Uma das fontes mais antigas, Bellori [1695, p. 60], somente descreve as figuras, sem vinculá-las a Vasari ou nomeá-las. Passavant [1860, II, p. 302], em sua descrição desse afresco, escreve: "*...En face, il y a un homme à barbe, debout, dans le costume de cour du commencement du seizième siècle; c'est le portrait que Vasari désigne, dans la vie de Jules Romain, comme étant celui du Chevalier de Rhodes et Chevalier de la cour (Cavalierino) du pape Clément VII, qui se nommait Niccolò Vespucci.*" Hartt [1958, p. 50, nota 18], mais preocupado com a questão atributiva, identifica o Cavalierino com a figura da extrema direita na composição do afresco da *Doação de Constantino*, não do *Batismo*. Este autor, de qualquer modo, não menciona o retrato de Niccolò Vespucci, apenas atribui a Penni a execução da figura que ele identifica com o Cavalierino "na *Doação*". Aumenta-se, portanto, a confusão. Vasari pode ter errado, e o Cavalierino apareceria na *Doação*; ou o Cavalierino poderia aparecer nos dois afrescos; ou Hartt está errado, e assim por diante... Hartt, contudo, ao vincular o Cavalierino a uma figura do afresco da *Doação* deveria ter sugerido uma correção

Mais recentemente, Cornini, Strobel e Serlupi-Crescenzi [1993] propuseram a identificação do Cavalierino com a figura de homem barbado que aparece em pé, à esquerda do afresco do

Batismo [505]. Ekserdjian [2000, p. 38-40], por sua vez, reconhece na mesma figura representada no afresco a semelhança de feições com o retrato de um cavaleiro de Malta, nomeado Niccolò Vespucci, em desenho recentemente redescoberto e atribuído a Parmigianino [504]. Engrossando a tese de Ekserdjian está sua análise de um retrato pintado, conservado em Hannover, de atribuição tradicional ao mesmo Parmigianino [506]. O cotejo dos traços fisionômicos das figuras do afresco do *Batismo*, do desenho de Moscou e da pintura de Hannover levam o autor à sugestão de uma identificação comum com Niccolò Vespucci. Contudo, realmente semelhantes são as figuras do retrato de Hannover e aquela do afresco. O cavaleiro de Malta retratado no desenho de Moscou assemelha-se mais, a nosso entendimento, a uma pequenina figura de cavaleiro de Malta – pouco notada pela crítica – que aparece de pé no fundo da *Doação de Constantino* [507], logo atrás da figura do imperador: em outra parede, portanto, e na mesma em que Hartt idenfica seu Cavalierino.

Niccolò Vespucci (1474/1475 – 1535) devia ter cerca de cinqüenta anos no momento em que é retratado. É filho de Simone, *podestà* de Monte San Savino, da família florentina dos Vespuccis, partidária dos Medicis. Niccolò é lembrado por suas diversas relações eclesiásticas e por seus benefícios, tendo sido feito Commendadore de San Sepolcro, em Florença, com apenas oito anos de idade. Sua família é conhecida pelo patrocínio artístico, e Niccolò mantém interessantes relações com o mundo literário e artístico. Em sua juventude, por exemplo, vive em Ferrara, onde se torna amigo próximo de Ariosto. Pertence à ordem dos cavaleiros de Rodes, uma associação laica medieval, originada em 1048 com o nome de 'Gerosolimitani'. Essa ordem, abrigada desde o início do século XIV na ilha de Rodes, destinava-se à realização de obras filantrópicas e gozava de grande influência política e prestígio. Em 1523, os cavaleiros são obrigados a deixar a ilha de Rodes, transferindo-se depois para a ilha de Malta. Assim, desde c. 1530, adota-se o nome de Ordem dos Cavaleiros de Malta, que tem como símbolo a cruz de São João. Vasari, no entanto, insiste na antiga nomenclatura.

Bibliografia: CELLINI, ed. 2001, XXXVIII, XXXIX, XLIII, p. 176, 179, 190; BELLORI, 1695, p. 60; PASSAVANT, 1860, II, p. 302; H. BROCKHAUS, "Das Familienbild der Vespucci von Ghirlandajo in der Kirche Ognissanti", in *Forschungen über Florentiner Kunstwerke*. Leipzig, 1902, p. 83-134; MILANESI, 1906, V, p. 530, nota 2; HARTT, 1958, p. 50, nota 18; CORNINI /STROBEL /SERLUPI-CRESCENZI, 1993, p. 186-188; RUBIN, 1995, p. 72; M. SPANGLER, Vespucci Family, manuscript division of Library of Congresss, Washington, 1995; EKSERDJIAN, 2000, p. 37-42.

131 Bramante

Donato Bramante (Monte Asdrualdo, Urbino, c. 1444 – Roma, 11 de março de 1514), arquiteto e pintor. Pouco se sabe sobre sua juventude e sobre seu desenvolvimento artístico, a não ser que se forma no ambiente artístico de Urbino e sobre os exemplos de Laurana, de Piero della Francesca. E de Melozzo da Forlì. Seu trabalho como pintor (de afrescos e painéis) é quase inteiramente perdido, mas sua obra arquitetônica pode ser dividida, *grosso modo*, em duas etapas. A primeira delas, passada em Milão, inicia-se quando Bramante vai para esta cidade, em 1476, como arquiteto e pintor da corte de Lodovico Sforza. É um período caracterizado por um estilo mais pictórico e decorativo, com uma relação orgânica de partes e a tendência às proporções ambiciosas. Os exemplos maiores de sua arquitetura desse período são a igreja de Santa Maria presso San Satiro, iniciada em 1476 e Santa Maria delle Grazie (1492-1499). Em c. 1497, a fachada da igreja de Abbiategrasso anuncia o estilo que o arquiteto em breve desenvolverá plenamente em Roma, tornando-se mais arrojado com a preocupação do arquiteto com o antigo e com o uso de materiais de difícil manejo, como o mármore travesrtino, que não permitia detalhamentos miúdos.

É no final de 1499 que Bramante muda-se pra Roma, onde trabalha para Alexandre VI e para Júlio II. O início de seu trabalho na cidade não é bem documentado, havendo atribuições discutidas do claustro de Santa Maria della Pace, da fachada de Santa Maria dell'Anima, do palácio de Raffaello Riario e da igreja de San Damaso. É o autor indiscutível do *tempietto* de San Pietro in Montorio (1502), onde maneja com consciência as formas antigas. Trabalha em Santa Maria del

Popolo, mas marca sua presença no Vaticano, no pátio do Belvedere e, sobretudo, no planejamento e no início dos trabalhos da nova San Pietro, em cujo canteiro trabalha até a morte, em 1514. Sua importância e destaque estão em seu trabalho marcado por um arrojo pessoal, por sua personalidade inovadora e pelo restabelecimento de uma gramática arquitetônica baseada nas obras romanas antigas, que servirá de modelo dali em diante.

No que diz respeito à nossa história, não esquecemos que é esse arquiteto quem leva Rafael para Roma, em 1508, e que, depois de tê-lo iniciado nos segredos da "nova arquitetura", identifica nele o seu sucessor na obra de São Pedro [Frommel, 1996]. Para Rafael, as construções romanas de Bramante significavam "o Renascimento da arquitetura clássica. (...) Somente após a morte do mestre é que Rafael descobre o quanto ainda separava Bramante da Antigüidade. (...) E o jovem Giulio deve ter visto, passo após passo, o desenvolvimento dessa relação de Rafael com a arquitetura." [id., ibid.]

132

Giuliano Leno

Giuliano Leno é arquiteto, aluno de Bramante. Engenheiro e arquiteto das obras do canteiro de São Pedro. Figura de menor vulto, é citada pelo próprio Vasari nas *Vidas* de Bramante, Antonio da Sangallo, o jovem, e de Marcantonio Raimondi, sempre brevemente. Na *Vida* de Bramante, Vasari nos fala que Leno era grande amigo seu, tendo trabalhado em suas obras arquitetônicas, possuidor de bom juízo e grande experiência. Com a morte de Bramante, continua algumas de suas obras, como a fortificação de Civitavecchia, ao lado de Antonio da Sangallo. O nome de Giuliano Leno aparece constantemente na correspondência do duque Alfonso d'Este, de Ferrara, que se servia comumente de seus conselhos para os assuntos de arquitetura [cf. Pacciani, 1985]. Um documento elencado por Campori [(1855)1969, p. 282], datado de 24 de julho de 1526, menciona Giuliano em Modena, enviado por Clemente VII para planejar as obras de fortificação daquela cidade sob seu controle. Nesse documento, cita-se a renda anual de Giuliano pelos trabalhos no Vaticano como sendo de 4.400 ducados, e uma fortuna pessoal de 100.000 ducados.

Bibliografia: CAMPORI [1855] 1969, p. 281-283; MÜNTZ, 1879, p. 506-524; THIEME /BECKER, 1929, XXII, p. 53-54; RAY, 1974, 119-120; FROMMEL, 1976, p. 71, 129; PACCIANI, 1985, p. 137-145.

133

Essa cena, assim como outras do embasamento, foram reproduzidas em gravuras com legendas explicativas que nos auxiliam na identificação dos personagens mencionados por Vasari. A cena mostra o canteiro de obras, com intrumentos de trabalho, operários e cestos de terra sendo carregados para fora dos buracos destinados às fundações. O rosto de Bramante estaria no arquiteto que apresenta a planta desdobrada ao papa Silvestre (com o rosto de Clemente VII), que tem a barra das vestes erguida por um de seus acompanhantes. Giuliano Leno, segundo Massari [1995, p. 242], seria a figura barbada, envelhecida e encurvada, ao lado de Bramante.

Gravura:

Constantino manda edificar a igreja de San Pietro [508]

Pietro Santi Bartoli (Perugia, 1635 – Roma, 1700). Água-forte. Fondo Corsini, 52408, vol. 41H 12; 10,5 x 48,1cm. Inscrição na margem inferior. Essa gravura pertence a uma série realizada a partir dos afrescos do embasamento da Sala de Constatino. Duas versões do mesmo autor são conhecidas. Uma inverte lateralmente a composição, outra a mantém como o original.

As outras cenas:

Abaixo da *Adlocutio*: 1)- A fortificação de um campo. Nos dois pequenos quadros laterais: 2)- o imperador vitorioso entrando a cavalo na cidade e 3)- um cavalo levado atrás do imperador. Abaixo da *Batalha*: 1)- Romanos preparando o ataque num campo junto de uma catapulta; 2)- Contantino ouvindo os prisioneiros, com uma Vitória alada atrás de si; 3)- A invasão de uma fortaleza; 4)- a partida do campo; 5)- um barco com guerreiros romanos trazendo a cabeça de Maxêncio. Abaixo do *Batismo*: 1)- Constantino mandando queimar as sentenças contra os romanos; 2)- A construção da

igreja de San Pietro por ordem de Constantino. Abaixo da *Doação*: 1)- A imperatriz Helena encontra a Verdadeira Cruz; 2)- Constantino de joelhos diante do papa que o cura da lepra; 3)- Constantino, atingido pela lepra vê São Pedro e São Paulo em sonho.
Bibliografia: BELLORI, 1695, p. 62-63; PASSAVANT, 1860, II, p. 308-309; MASSARI, 1993, p. 238-246.

134 4ª parede: *Doação de Constantino* (Constantino ajoelhado aos pés do papa Silvestre): [509-510]
Inscrição sob a pintura: IAM TANDEM CHRISTVM LIBERE PROFITERI LICET [direita] / ECCLESIAE DOS A CONSTANTINO TRIBUTA [esquerda]. Frommel [1996, p. 21] situa a *Doação de Constantino, en passant*, em 1523. Gnann [1999, p. 236] relembra que a parede setentrional da sala de Constantino é executada somente sob Clemente VII, entre o fim de 1523 e 1524.

A quarta parede da Sala de Constantino traz a representação do imperador doando simbolicamente a cidade de Roma a Silvestre I. Constantantino ajoelha-se diante do papa no interior da velha São Pedro, enquanto lhe oferece uma estatueta dourada representando Roma. Ao lado do papa, encontram-se alguns prelados e, contornando a cena, um grande número de pessoas que assistem à cerimônia. Hartt [1958, I, p. 45, nota 10] fala da "incrível ausência de realismo político na diplomacia dos papas Medicis, que escolheram uma cena como essa da doação tão entusiasticamente, como se Lorenzo Valla nunca tivesse derrubado essa fraude velhíssima."

A cena grandiosa demonstra o domínio compositivo de Giulio no campo da narrativa monumental, mesmo que tenha existido um desenho preliminar de Rafael. A contraposição dos dois grupos principais, a representação solene do papa e a submissão de Constantino são bem focalizados [narrativa inteligível e traduzida muito bem plasticamente]. A primeira idéia para a representação teria sido, segundo Ferino-Pagden, aquela de desenvolver a cena ao ar livre, diante de um palácio mumental, como se verá nos desenhos. Depois, concebe-se uma nova ambientação, agora interna e sacra, que permanece no afresco, representando o interior da velha San Pietro. Para Ferino-Pagden, a *Doação* diante do palácio de Laterano representaria mais a vontade de Leão X e essa mudança do ambiente seria devida, "sem dúvida", a uma escolha do novo papa, Clemente VII [cf. Ferino-Pagden,1989, p. 260-261].

Hartt [1958, I, p. 49-50, nota 18] atribui o afresco a Giulio, à exceção das figuras do fundo, que teriam sido executadas por Penni. Para Ferino-Pagden [1996, p. 35], as cariátides e os papas dessa parede seriam invenção de Giulio, como demonstrariam seus desenhos individuais para os grupos, concebidos e executados sob o papado de Leão. Já a cena central dessa composição seria reSultado de um projeto complexo, desde o primeiro esboço até a execução final, pintada depois da eleição de Clemente VII. Aí, Giulio mostraria o que aprendeu com Rafael: "em um grandioso interior arquitetônico, ele desloca a cena central em direção do fundo, à esquerda, e a circunda de uma rica orquestração de várias figuras, grupos "de gênero", como mendigos, aleijados, mulheres e meninos que cavalgam cães." Giulio, na disposição do fundo, remeter-se-ia à representação rafaelesca do *Incêndio de Borgo*; na representação das belas e doces mulheres lembraria os modelos da *Expulsão de Heliodoro*. *"La scena, grande e maestosa, è del tutto degna dell'allievo più brillante di Raffaello"*. Essa última frase, repete-se através do tempo., ecoando Vasari. Passavant [1860, II, p. 304] já havia escrito: *"Dans l'ordonnance de cette perinture, Jules Romain, à qui en appartient l'invention, a montré qu'il était un digne élève de Raphaël..."*
Bibliografia:
PASSAVANT, 1860, II, p. 303-309; BELLORI, 1695, p. 61-62; RULAND, 1876, p. 200, n. 27; SIRÉN, 1917, p. 82-83; COLLEMAN, 1934, p. 1-269, 237; HARTT, 1939-1940, p. 38-39; HARTT, 1958, I, p. 41, 49-50; PONCEY /GERE, 1962, p. 57; HADLEY, 1968, p. 17; TRÄEGER, 1970, p. 15-19, fig. 7; TRÄEGER, 1971, p. 47-48, nota 85; OBERHUBER /FISCHEL, 1972, p. 28, 205-206; QUEDNAU, 1979, p. 463-465; Cat. Amsterdã, 1981, p. 41, n. 77; JOANNIDES, 1983, cat. 448; OBERHUBER, 1983, p. 133, fig. 105; GERE - Cat. Nova Iorque, 1987, p. 154-160; WOLK-SIMON, 1987, p. 125, n. 108; FERINO-PAGDEN,

1989, p. 260-261; BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 171; GNANN, 1999, p. 232-233; WOLK-SIMON, 2000, p. 26, 29, fig. 15.

Desenhos:

O afresco da *Doação* é, entre os da Sala de Constantino, aquele mais bem documentado quanto aos desenhos remanescentes. Um deles, de atribuição a Giulio e dos mais conhecidos, encontra-se dividido ao meio, tendo sido Hartt [1939] o primerio autor a relacionar as duas partes – uma no Louvre, outra no Nationalmuseum de Estocolmo –, vinculando-as ao afresco. Segundo esse autor, são desenhos que exemplificam a "livre invenção linear de Giulio", mesmo quando pareceria haver interferência de Penni. Como escreve Ferino-Pagden [1989], é uma obra importante para sabermos das transformações iconográficas e formais da sala de Constantino: os dois momentos extremos da criação seriam um desenho de Rafael, representando um papa na sede gestatória, no Isabella Stewart Gardner Museum, Boston [Gere, 1987, n. 41], e o afresco como o vemos hoje. Um desenho em Amsterdã é uma variante mais definida, mostrando a cena ao ar livre diante do palácio de Laterano.

[1] *O imperador Constantino diante do papa Silvestre I em uma sede gestatória* [511]

Desenho à pena e naquim marrom, dividido em duas partes. Este desenho [1] corresponde ao trecho da esquerda e representa o papa Sivestre I na sede gestatória; 42,0 x 28,8cm. Paris, Museu do Louvre, Départment des Arts Graphiques inv. 3874; timbre do Museu "L. 1886". Proveniência: Saint-Morys.

Desenho de atribuição a Giulio Romano, representa uma cena que não aparece no afresco. Ferino-Pagden [1989, p. 260-261] a interpreta como uma cena criada para a Sala de Constantino e posteriormente substituída pela *Doação*; ou seja, como a idéia original para a composição afrescada nessa parede. Träeger [1970, p. 15-19] supõe que um afresco em claro-escuro na Stanza di Eliodoro, no qual Constantino entrega ao papa a tiara e o cavalo de batalha, representasse o modelo iconográfico para a cena da *Doação*. Aqui, o papa vem levado em sede gestatória (a cadeira do papa), acompanhado pela guarda suíça e seguido por um cardeal sobre uma mula. Para Gnann [1999, p. 232], este desenho mostraria concordância um desenho de Rafael em Boston [Isabella Gardner; cf. Gere, 1987, n. 41], que "certamente serviu de modelo a Giulio". Também Bambach /Wolk-Simon [1999, p. 171] crêem que o desenho deve ter sido produzido por Giulio, estando a composição dessa parte esquerda vinculada a Rafael.

Um lugar-comum na análise dessea composição é a noção de que o movimento, aqui, não teria uma real dimensão espacial e as figuras estariam simplesmente amontoadas, com os pés mal colocados e definidos sobre o chão, com a sede gestatória parecendo prestes a tombar para frente. O tracejado claro e enérgico vincula-se ao estilo gráfico de Rafael, mas Giulio calcaria demais os contornos, pesadamente, preenchendo as distâncias com esses tracejados, e por causa disso, toda a ação teria ficado limitada ao plano. A coluna isolada, representada em escorço, realça o gesto do papa, o que se perde no desenho de Amsterdã, onde os elementos arquitetônicos, em visão frontal, são mais acabados [perdendo essa espontaneidade] e com forte fuga perspéctica. [cf. Gnann, 1999, p. 232]. De qualquer modo, esse desenho testemunha o talento do jovem Giulio para formular cenas narrativas complexas em escala monumental.

A análise estilística leva à sugestão de que o desenho (as duas partes) é realizado entre os anos de 1520 e 1521, quando Rafael ainda vivia, ou logo após a sua morte, como crêem Bambach e Wolk-Simon [1999, p. 171], mas, de qualquer forma, durante a primeira fase da Sala de Constantino.

[2] *A doação de Constantino* [512]

Como o desenho anterior, à pena e nanquim marrom; 41,5 x 26,0cm. Estocolmo, Nationalmuseum, inv. N. 329-330/1863. É a parte direita do desenho original, representando o imperador Constantino ajoelhado e um grupo de figuras com um cavalo. Träeger [1970] supôs que a parte direita devia representar uma das figuras do séquito, colocada à direita de Constantino, estendende para o papa a coroa imperial. No fundo, a arquitetura é apenas esboçada, indicada, por poucas linhas sumárias,

leves, mas corretas, sugerindo a profundidade de modo eficiente, melhor que na parte de Estocolmo, sem permitir leituras ambíguas.

Bibliografia e atribuições: RULAND, 1876, p. 200, n. 27 (Louvre: Rafael); SIRÉN, 1917, p. 82-83, n. 316 (Louvre: Giulio Romano); HARTT, 1939-1940, p. 38-39 (Louvre: Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 50 cat. 32, vol. II, fig. 85 (Louvre: Giulio Romano e Penni); PONCEY /GERE, 1962, p. 57 (Louvre: Giulio Romano); HADLEY, 1968, p. 17 (Louvre: Giulio Romano); TRÄEGER, 1970, p. 17-18, fig. 6 (Louvre: Giulio Romano); TRÄEGER, 1971, p. 47-48, nota 85 (Louvre: Giulio Romano); OBERHUBER /FISCHEL, 1972, p. 28, 205-206, fig. 232 (Louvre: Giulio Romano); QUEDNAU, 1979, p. 463 (Louvre: Giulio Romano); Cat. Amsterdã, 1981, p. 41, n. 77; JOANNIDES, 1983, cat. 448 (Louvre: Giulio Romano); OBERHUBER, 1983, p. 133, fig. 105 (Louvre: Giulio Romano); GERE - Cat. Nova Iorque, 1987, p. 154-160, cat. 41 (Louvre: Giulio Romano); GERE, 1987, n. 41; WOLK-SIMON, 1987, p. 125, n. 108; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 260-261 (Paris e Estocolmo: Giulio Romano); CORDELLIER /PY, 1992, p. 557-558, n. 937 (Louvre: Giulio Romano); MAGNUSSON - Cat. Estocolmo, 1992, n. 45; BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 171; GNANN, 1999, p. 232-233, cat. 160 (Giulio Romano); WOLK-SIMON, 2000, p. 26, 29, fig. 15 (Giulio Romano).

[3] *A Doação de Constantino* [513]

Modello da composição em sua totalidade. Desenho a pena, aquarela marrom e branco de chumbo sobre traços de lápis preto; 39,5 x 54,9 cm. Amsterdã, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. 1948:368. Proveniência: C. Josi; Vorst van Liechtenstein.

Esse desenho de Amsterdã é uma variante mais definida e acabada da composição dividida entre Paris e Estocolmo, mostrando a cena ao ar livre, diante do palácio de Laterano. As variantes dos grupos principais são mínimas; as maiores alterações estão na ambientação [cf. Ferino-Pagden, 1989, p. 260]. O cavalo do imperador – parte da doação de Constantino, que dá ao papa a tiara e o cavalo da Batalha –, que tinha tinha posição de destaque no desenho de Estocolmo, aqui não a mantém. Novamente cita-se o desenho de Rafael em Boston como o modelo a partir do qual Giulio teria executa do esse desenho. A cena mostra variações em relação ao afresco, onde o episódio principal é empurrado mais para o fundo, enquanto grupos de figuras "de gênero", muito destacadas por Vasari, são acrescentadas no primeiro plano.

Quednau [1979, p. 463] interpreta a imagem como sendo, Helena, a mãe de Cosntantino, ou Fausta, sua esposa, deixando o palácio para que o papa pudesse instalar-se. Gnann [1999, p. 232-233] acredita que a cena pode representar um vínculo figurativo entre a entrega das insígnias e a concessão do palácio de Laterano. Gere [1987, p. 158] interpreta a cena de modo mais geral, vendo nela a submissão do imperador à autoridade do papa.

Hartt [1958, I, p. 50] atribui a Penni esse *modello*, mas hoje há concordância quanto à criação e execução exclusiva de Giulio Romano. Gnann data o desenho de 1520-1521, enquanto Quednau [1979, p. 279], observando a presença das estátuas de Diana e Apolo nos nichos ao fundo, empurra a datação para a época do pontificado de Clemente VII.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 50, n. 369 e vol. II, fig. 542 (a maior parte de Penni); OBERHUBER, 1962, p. 56, fig. 49 (Giulio Romano); POUNCEY /GERE, 1962, p. 57 (Giulio Romano); HADLEY, 1968, p. 17, fig. P. 19 (Giulio Romano); TRAEGER, 1971, p. 47-48, nota 85 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 28, nota 78, p. 206, fig. 234 n. 490 (Giulio Romano); QUEDNAU, 1979, p. 464-470; FREDERICHS - Cat. Amsterdã, 1981, p. 40-42, n. 77, fig. 93 (Giulio Romano); JOANNIDES, 1983, fig. 26, cat. 449 (Giulio e Penni?); OBERHUBER, 1983, p. 133, fig. 106 (Giulio Romano); Cat. Paris, 1983-84ª, p. 37, n. 35; GERE - Cat. Nova Iorque, 1987, p. 54-60 n. 41 e 61 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 260-261 (Giulio Romano); CORDELLIER /PY, 1992, p. 557-558, n. 937 (Giulio Romano); MAGNUSSON - Cat. Estocolmo, 1992, p. 68-69; GNANN, 1999, p. 232-233, cat. 161 (Giulio Romano).

[4] *A Doação de Constantino* [514]

Desenho a pena, nanquim marrom e cinza, aquarela marrom, branco de chumbo (realces em branco) e toques de sanguínea sobre traços de lápis preto. Contornos recortados e verso preparado com carvão para transferência; 27,3 x 24,7cm. Oxford, Ashmolean Museum, P II, 248. Proveniência: Lord Brownloch; V. Koch.

Trata-se de um esboço para a parte direita, com a representaçãos dos espectadores, onde a cena é transferida do ar livre para o interior da velha San Pietro. Assim, o tema da *Doação*, importantíssimo para o papado, mostra ter sido escolhido desde o início [cf. Ferino-Pagden, 1989, p. 260]. Que Rafael teria fornecido o primeiro esboço [Oberhuber, 1972, n. 490] é afirmativa contestada por Gnann [1999, p. 232], para quem o fato da parede só ter sido pintada sob Clemente VII, indicaria a independência do projeto de Rafael. É Parker [1956, II, p. 119-120] quem reconhece o valor desse desenho, resistindo, contudo, à atribuição a Giulio. É quem formula a tese, sustentada por muito tempo, de que Giulio e Penni executaram o desenho em colaboração. Gere [1957, p. 161] entende que Penni teria elaborado o desenho e Giulio, depois, teria trabalhado em cima à pena e com um intenso marrom avermelhado, à exceção da figura masculina em primeiro plano – que Hartt [1958, I, p. 50] identifica com o Cavalierino. Assim, o desenho de Ashmolean é tradicionalmente considerado uma colaboração entre Giulio e Penni, onde Penni teria iniciado a composição à pena e nanquim cinza e Giulio a teria retocado à pena marrom e aquarela. Já Hartt [op. cit.] acha que Penni teria desenhado as figuras e Giulio a arquitetura. Ferino-Pagden [op. cit.] crê que Giulio pode ter traçado e desenvolvido a composição quase até o fim. Hartt [op. cit.], por sua vez, atribui a composição a Penni por causa da "monotonia e timidez das figuras do desenho, bem como [pel]o inusitado número de discrepâncias entre este e o afresco". "Toques leves da pena são reforçados e repassados a aquarela para sublinhar as formas finais e dar, ao mesmo tempo, volume e espaço. As figuras parecem escorrer, suaves, com as vestes caindo em pregas redondas e ondulantes que anunciam o período mantuano" [Ferino-Pagden, op. cit.].

Em relação aos outros desenhos, este de Oxford mostra o grupo do primeiro plano bastante alterado, e somente a mulher segurando a criança se mantém, embora a criança tenha o rosto voltado para dentro da cena. A mulher ajoelhada desdobra-se em três mulheres ajoelhadas. As outras figuras serão depois substituídas, no afresco, pela velha, pelo homem barbado entre dois meninos e pelo mendigo. Os personagens têm movimentos mais fluidos e dinâmicos. O modelado reúne os grupos de maneira mais forte, e os traços a pena tornam-se mais sutis e elásticos. Gnann aproxima este desenho, pelo estilo, daquele para ao painel *Fugger* nos Uffizi. Fica claro o quanto Giulio fasta-se do estilo de Rafael, que modelava figura por figura, conectando-as de modo que agissem de forma independente: isso ainda é possível encontrar no desenho de Amsterdã, inspirado num modelo de Rafael. Aqui, no desenho de Oxford, Giulio deve ter executado primeiramente, como crê Ferino-Pagden, um rápido esboço, retrabalhando-o depois para dar plasticidade às figuras e efeito de movimento e espacialidade. O reSultado é de personagens agrupados como num relevo, efeito da aquarela escura contrastante com as zonas claras, o que confere extrema plasticidade ao conjunto. No mais, os rostos de nariz chato e boca miúda corresponderiam à tipologia de Giulio.

Para Gnann [1999, p. 232] esse desenho, desenho final, não teria visto a luz antes de 1523.

Bibliografia: PARKER, 1956, vol. 2, p. 119-120, n. 248, tav. LXIII (Giulio Romano?); GERE, 1957, p. 161 (Penni e Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 50, cat. 35, vol. 2, fig. 86 (Penni e Giulio Romano); POUNCEY /GERE, 1962, p. 51 (Penni e Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 191, fig. 213 (Penni e Giulio Romano); QUEDNAU, 1979, p. 115, 425, 599, nota 384 (Penni e Giulio Romano); MACANDREW, 1980, p. 263, n. 248; JOANNIDES, 1983, p. 29, fig. 10; GERE /TURNER, 1987, p. 247, n. 199 (Penni e Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 260-261; CORDELLIER /PY, 1992, p. 559 (Giulio Romano); GNANN, 1999, p. 232-233, 236-237, cat. 164 (Giulio Romano).

135

Os grupos de gênero [515-518]

As belas figuras femininas, bem como o mendigo e o menino sobre o cão, ou aquela figura que se agarra à coluna na extrema esquerda do *Batismo*, ou o anão que coloca o elmo na *Adlocutio*, são personagens com os quais Giulio parece deliciar-se, executando-os com uma atenção especial. São elementos característicos de sua pintura nessa fase antes da partida para Mântua, comparáveis aos detalhes "de gênero" que se encontram em sua *Madonne* contemporâneas, como se verá a

seguir. Ferino-Pagden [1996, p. 35] vê a inserção de grupos de gênero dentro de um majestoso interior arquitetônico como um dado tomado de Rafael.

Hartt [1958, I, p. 47] diz que o grupo das mulheres ajoelhadas e crianças, assim como o dos homens conversando em primeiro plano, seria um descendente linear do grupo em primeiro plano rejeitado para a *Pesca Milagrosa*. Já Ferino-Pagden [1996, p. 35] vê no grupo de "mulheres belíssimas e doces" a retomada do modelo rafaelesco da *Expulsão de Heliodoro*. Gnann [1999, p. 236], por sua vez, nota e ressalta a reelaboração de detalhes na passagem do desenho de Oxford ao afresco. Para o autor, esse grupo de mulheres "cheio de energia" seria inspirado num similar do *Incêndio de Borgo*, concebido por Rafael. No afresco, há o acréscimo da velha que olha estupefata uma das jovens. As mulheres não são contempladas uma a uma, mas em grupo, efeito do afastamento de Giulio do estilo de Rafael, no qual as figuras são isoladas e articuladas. Em Giulio, uma plasticidade inundaria toda a cena de modo mais uniforme. Para Gnann [1999, p. 236], a Giulio não devia agradar o cavalheiro isolado que olha o espectador, com uma função introdutiva à cena, dirigindo o olhar do espectador (como a da mulher com o jarro de água no *Incêndio de Borgo*), e ele acrescentou então o mendigo e os três jovens de joelho.

O mendigo vem cheio de apetrechos, trabalhado em detalhamentos cuidados, como o anão do elmo, na *Adlocutio*. "Um pobre que se arrasta, provido de muletas, bandagens, bacia, caneca, bolsa e garrafa d'água, pede esmola no meio da cerimônia e é reprovado pelos espectadores. Seria um descendente direto do aleijado no cartão da tapeçaria de Rafael, mas com um longo e honroso *pedigree* remontando a Masolino e Gentile, no máximo até Traini, no Campo Santo de Pisa, e Orcagna, em Santa Croce" [Hartt, 1958, I, p. 47, nota 16]. O menino que brinca com o cão é uma figura deliciosa, muito particularizada, individualizada, assim como a outra criança que nos olha, semi-escondida pela mãe.

136 Os retratados e o retrato de Giulio Romano na *Doação*

Como se sabe, Vasari engana-se muitas vezes ao mencionar personagens retratadas em determinadas pinturas. Neste afresco, dois grupos, em especiail, parecem compostos por retratos, evidentemente pela maior individualização das faces. O primeiro deles é aquele que se encontra logo atrás do papa, à esquerda [519]. O segundo seria aquele atrás do imperador, no centro da composição [520]. Nenhuma das personagens mencionadas por Vasari neste trecho como estando representadas no afresco foram identificadas com certeza; nem mesmo um rosto tão conhecido como o de Castiglione, pintado por Rafael. Passavant [1860, II, p. 304] indica genericamente no grupo da direita a figura de Baldassare Castiglione, sem precisar, contudo qual seria. A única delas que mantém uma afinidade aproximada com o retrato executado por Rafael é aquela barbada.

Dentro desse afresco, não se sabe, com certeza, onde estaria o retrato de Giulio Romano, se é que há um retrato do artista ali. Passavant [1860, II, p. 303-304] afirma que Giulio Romano estaria retratado na figura à direita, entre as colunas, de chapéu e um pouco mais elevado que os outros. No conjunto das *stanze*, sabe-se de um suposto retrato de Giulio Romano, executado por Rafael na sala da *Expulsão de Heliodoro do templo*, no qual Giulio estaria representado num dos palafreneiros que levam a sede gestatória de Júlio II. O retrato de Giulio ali aparece atrás do de Marcantonio Raimondi [521]. Milanesi [1906, p. 531, nota 1] sugere que a partir de tal retrato é que teria sido executada a gravura com a efigie de Giulio Romano apresentada por Vasari no medalhão que ilustra a Vida do pintor [522].

A partir da análise feita por Joannides do *Auto-retrato de Rafael com um amigo*, no museu do Louvre, no qual o autor identifica o amigo de Rafael com Giulio Romano, pode-se sugerir um retrato de Giulio na figura masculina barbada acompanhada de crianças, no canto inferior direito do afresco da *Doação* [523], que guarda muitas semelhanças físicas com o jovem retratado por Rafael, além de trazer um eco do mesmo gesto amplo, onde o braço se abre e se estende, para indicar algo, e o rosto vira-se para outro ponto em breve momento de atenção antes de voltar à posição original. Outra figura que apresenta semelhanças enocntra-se mais atrás [524].

137 Baldassare Castiglione

Baldassare Castiglione (Casatico, 6 de dezembro de 1478 – Toledo, 1529) [525] é filho de Cristoforo da Castiglione, nobre militar, e de Aloisa Gonzaga, descendente dos marqueses de Mântua. Forma-se junto à corte milanesa de Lodovico Sforza, a convite da parentela materna. À morte de seu pai, ferido em combate, em 1495, Baldassare é obrigado a interromper seus estudos e retornar a Mântua, quando se coloca a serviço do marquês Francesco Gonzaga, numa atividade que lhe dá oportunidade de participar, como diplomata, de diversas missões, sobretudo em Roma.

Chamado em Urbino por Guidobaldo da Montefeltro, filho de Frederico e grande protetor das Letras, Castiglione passa anos felizes junto àquela corte. É muito respeitado por suas qualidades de cortesão e literato e admirado por seu grande conhecimento da literatura italiana. É na biblioteca de Urbino que tem a oportunidade de aprofundar seus conhecimentos. Nesse período, viaja bastante, acompanhando Guidobaldo a Roma, Londres, Milão e Ferrara. Com a morte de Guidobaldo, em 1508, passa a servir seu sucessor, Francisco Maria della Rovere, sobrinho de Júlio II. Em 1513, no momento da eleição de Leão X, é enviado a Roma em nova missão. É quando entra em contato com Rafael e com outros artistas da época. Permanece em Roma até 1516, participando ativamente da vida cultural da cidade. Rertorna a Urbino nesse ano e desposa Ippolita, que lhe dá três filhos antes de morrer de parto, em 1520. Com a morte de sua esposa, decide entrar para a vida eclesiástica e é nomeado núncio na Espanha, em Madri, por Clemente VII, na corte de Carlos V. Morre de peste em 1529, em Toledo, na idade de 50 anos. Seu corpo é levado para Mântua e seu túmulo recebe um epitáfio composto por seu amigo Pietro Bembo.

Bibliografia: SERASSI, 1769; MARTINATI, 1890; LUZIO, 1893; CARTWRIGHT, 1908; ADY, 1927; BONGIOVANNI, 1929; CIAN, 1929; TOFFANIN, 1930; VICINELLI, 1931; BIANCO DI SAN SECONDO, 1941; GORNI, 1969; LA ROCCA, 1978; WOODHOUSE, 1978; *Atti del Convegno su Castiglione*, Roma, 1980; BAZZOTTI /BELLUZZI, 1980; BARBERIS, 1981, p. 855-894; SHEARMAN, 1989, p. 293-301; BURKE, 1995; MUTINI, in *DBI*, vol. 22, p. 53-68.

138 *O Cortesão*

O *Libro del cortegiano* é publicado em Veneza em 1528. É a obra-prima de Castiglione que alcança enorme sucesso em toda a Europa, traduzido em diversas línguas entre 1534 e 1593. O livro trata das preocupações do mundo cortesão contemporâneo, abordando temas tais como nobreza, amor, artes militares, linguagem, boas maneiras. Para escrevê-lo, o autor toma como base sua experiência pessoal nas cortes renascentistas. Na introdução, declara dedicar o livro a Alfonso Ariosto, parente de Lodovico, e que o livro teria uma finalidade educativa.

Dividindo-se em quatro livros, a obra evoca conversas que teriam acontecido em Urbino em 1506, na corte de Guidobaldo, e cujo tema era o retrato do perfeito cortesão, suas ocupações e virtudes: ele deveria saber dissmular e jogar com seus embaraços. Castiglione indica o tipo perfeito do cavalheiro que se difundirá então por toda a Europa. No primeiro livro, o autor evoca os méritos de Urbino e de Frederico II da Montefeltro, pai de Guidobaldo, assim como os de sua esposa, Elisabetta Gonzaga. A corte de Urbino é vista como um microcosmo independente do restante do mundo. O terceiro livro refere-se à formação das mulheres, la "*donna di palazzo*", que deveriam ser, primeiramente, boas mães, boas esposas e administradoras da economia doméstica. Castiglione defende ainda, n*O Cortesão*, uma linguagem italiana de corte, baseada na tradição toscana, mas enriquecida por formas nobres regionais e latinizantes.

Bibliografia: BOTTARI, 1877; VALMAGGI, 1889; ADY, 1927; SALVADORI, 1933; BATTAGLIA, 1937; SAVINO, 1941; MAIER, 1953; LOOS, 1955; ROEDER, 1959; GARIN, 1961; DARDANO, 1963; GHINASSI, 1963; MAZZEO, 1965; LIPKING, 1966; BATTAGLIA, 1967; FLORIANO, 1969; ALVO, 1992; FINUCCI, 1992; BURKE, 1996; KENNEDY, 1997.

139 Castiglione amicíssimo seu...

Baldassare Castiglione é uma figura-chave em toda a bibliografia de Giulio, como um espelho do que fora em sua vida. Vasari não exagera ao mencioná-lo inúmeras vezes, ao empregar os superlativos para falar da amizade entre os dois. Antes de tornar-se amigo de Giulio, Castiglione era amigo de Rafael, e essa amizade foi muito importante, inclusive, para o desenvolvimento cultural do mestre de Giulio. A amizade entre Giulio e Castiglione pode ser vista, sim, como mais uma herança que Rafael deixa a seu discípulo favorito. É como herdeiro artístico de Rafael que Giulio pode aproximar-se do círculo de amizades de seu mestre, a partir do qual se forma, inicialmente, sua lista de comitentes. "Na herança rafaelesca", diz Belluzzi [1988, p. 15], "está compreendida a familiaridade com Giberti, Turini, Branconio, Castiglione, e os empreendimentos artísticos promovidos por esses personagens contam com uma extraordinária sintonia conceitual entre o autor e o comitente". Na realidade, Giulio Romano devia possuir, ele próprio, um certo talento diplomático, conseguindo manter relações amigáveis com personalidades tão diversas quanto aquelas do círculo acima mencionado e outras como Giberti e Aretino. Vasari também exprime ao artista sua admiração, assim como Cellini.

É Belluzzi [op. cit.] quem, discorrendo sobre os anos romanos de Giulio, nos apresenta um quadro mais consistente da amizade entre o pintor e Castiglione, mencionando a definição de Giulio por Castiglione como "amico mio":

> *"Una vera e propria amicizia si stabilisce con Baldassare Castiglione, che influenza in misura decisiva i futuri sviluppi della carriera di Giulio, pondendolo in contatto con Federico II Gonzaga. La sua esperienza in campo letterario, artistico e diplomatico costituisce un riferimento prezioso per il pittore e il marchese, poco più che ventenni, entrambi impegnati nell'afermare la propria identità nei confronti delle personalità dominanti di Raffaello e Isabella d'Este. Castiglione gioca un ruolo importante nelle trattative che attorno al 1520 consentono il ravvicinamento dei Gonzaga al Papato, sancito dalla nomina di Federico..."*

Um dos episódios documentados que já mencionamos acerca da amizade de Giulio e Castiglione é aquele em que Giulio pede a intervenção do amigo na questão do recebimento do pagamento pela *Transfiguração*, para poder fazer dote à sua irmã. Outro exemplo pode ser dado pelo **doc. a**. Pode-se citar ainda o desejo, expresso no testamento de Castiglione, de que Giulio realizasse seu monumento funerário. Para um estudo específico sobre as relações entre Giulio Romano e Castiglione, veja-se Shearman, 1989.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 80; BELLUZZI, 1988, p. 11,15; SHEARMAN, 1989, p. 293-301.

Documento:

/doc. a/: 12 de fevereiro de 1523. Mântua. Carta de Baldassare Castiglione a Giulio Romano. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Latino 8208, c. 77r.: *"Giulio carissimo, non ho hauto prima che adesso comodità de mandarte li due scuffiotti. Ora te li mando (...) secondo che tu me scrivi. Vedi se hai voluntà de haver qualche altra cosa dalle bande di qua. Non mi occorre dirti altro se non che io (...) desidero vederti..."*

Bibliografia: BOTTARI /TICOZZI, 1825, V, p. 240; HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 33; FERRARI, 1992, I, p. 30.

140 Pontano

Giovanni ou Gioviano Pontano (Cerreto di Spoleto, 7 de maio de 1429 – Nápoles, 17 de setembro de 1503) [526]. O nome 'Jovianus', em versão italiana 'Gioviano', vem de seu gosto pelos clássicos. É um dos maiores expoentes do humanismo no século XV. Humanista de muitos talentos, dono de uma obra multiforme, coloca-se a serviço de Afonso I de Nápoles na Toscana. Em 1447, é nomeado 'secretário real, estabelecendo-se em Nápoles, tornando-se figura central na Accademia Napoletana e figura dominante na administração do reino, servindo os soberanos aragoneses por dezoito anos, em importante papel político.

Pontano transita com sucesso pelos vários estilos literários. Escritor de verso e prosa latinos extendidos a temas humanistas, é autor de ensaios filosóficos sobre a força moral e de um texto de

história humanista intitulado *De bello napoletano*, sobre as lutas aragonesas-angevinas. Escreve também contos e diálogos, como *Asinus*, onde se retrata apaixonado por um asno. Em sua poesia, domina a temática amorosa, sensual e temas ligados à natureza; em seus escritos, aparecem seu amor pela astrologia; em seus diálogos, sua indiferença em relação aos valores cristãos. De sua obra em verso, cita-se *Urania*, em cinco livros, obra que mostra seu interesse pela astrologia. *Meteorum Liber* trata de fenômenos atmosféricos; *De hortis Hesperidum*, fala do cultivo de cedros; *De amore coniugali*, obra singular pelo uso da elegia latina a cantar o amor pela esposa. *De tumulis*, uma silogia de epigramas sepulcrais; *Hendecasyllaborum seu Baiarum libri*; os diálogos *Charon*, *Antonius*, *Aegidius*, *Actius* e o incompleto *Asinus*.

Bibliografia: ALTAMURA, A. *L'umanesimo nel mezzogiorno d'Italia*, 1941; HOLMES, G./HALE, J. R., 1981/1988, p. 292.

141

Marullo

Michele Marullo Tarcaniota (Constantinopla, 1453 – Volterra, 11 de abril de 1500). Humanista, filólogo e poeta italiano de origem grega. Vive em Nápoles, em Roma e em Florença, onde é hospéde dos Medicis de 1489 a 1494. Ao retornar à Florença, em 1496, desposa a poetisa Alessandra Scala. Deixa Florença em 1550 e, pouco depois, morre afogado numa enchente do rio Cecina. Sua esposa retira-se para um convento, morrendo poucos anos após ele. É muito conhecido o retrato do poeta realizado por Botticelli [527], que deve ser datado, provavelmente, de sua primeira estadia florentina.

É Marullo, em seu trabalho como filólogo, quem faz a correção do texto de Lucrécio. Faz ainda uma crítica sutil à *Miscellanea* de Poliziano. É um dos poetas mais originais em seus escritos em língua latina do final do século XV. Costuma ser constrastado com Poliziano e com Pontano por seu talento em tratar o latim como língua viva, conseguindo extraindo dele sua potencialidade expressiva. Escreve a *Epigrammata* (1497), em quatro livros, e os *Hymni naturales* (1497), também em quatro livros. Sua obra é marcada pela tensão religiosa, naturalista e panteísta.

Bibliografia: RAPHAELIS VOLATERRANI, 1530; GIOVIO, 1577-1578; PIERO VALERIANI, 1620; ANSELME, 1726, p. 125; DESJARDINS, 1859, p. 303; BOTTIGLIONI, 1913, p. 133-134; BRACII, 1944; PEROSA, 1950, p. 257-280.

142

Recompensa pela Sala de Constantino

Não se sabe ainda quanto tempo se levou para a conclusão da sala após a partida de Giulio para Mântua, mas um documento, de fevereiro de 1525, atesta um pagamento a Penni "*per parte di pittura*", o que poderia significar, segundo Hartt [1958, I, p. 50], que a parte de Penni ainda estava para ser concluída, apesar da inscrição "1524" abaixo do *Batismo*. Quanto à recompensa que Clemente VII faz a Giulio (e também a Penni), não se pode dizer que tenha sido muito ampla. No total, como se viu, Giulio e Penni receberam, cada um, o pagamento de 550 ducados, o que é muito pouco, se comparado ao pagamento de 6000 ducados feito por Julio II a Michelangelo pela capela Sistina, ou ao pagamento de 10000 ducados pelo túmulo do mesmo [cf. Tolnay, 1945, II, p. 191].

Na sala de Constantino, onde Giulio paga tributo ao seu mestre com todo louvor, a recompensa maior não se medirá em ducados de ouro, mas pelo fato de que a obra se constitui como uma espécie de atestado da habilidade e do talento do jovem aluno catapultado à condição de maior artista ativo em Roma naquele período. Não só, dali sairá a referência formal, sentida pelo próprio Vasari, para a representação de multidões movimentando-se em vastos espaços na encenação dos grandes fatos históricos: "Aí está o primeiro exemplo de um novo tipo artístico" Hartt, 1958, p. 46-47].

143

O que Giulio Romano e Penni trabalharam juntos, além do citado por Vasari.
A decoração da capela da Madalena em Trinità dei Monti

Uma obra que Giulio Romano provavelmente executou com Giovanfrancesco Penni neste período é a decoração da capela da Madalena em Trinità dei Monti. Segundo Vasari, a comitente teria sido uma cortesã. Vasari [Milanesi, 1906, V, p. 620] conta que Giulio e Penni decoraram a capela da Madalena com quatro cenas da história da santa nas lunetas e os quatro evangelistas na abóbada. Na *Vida* de Marcantonio Raimondi, o mesmo autor [Milanesi, V, p. 417] escreve que este gravou os quatro evangelistas.

É possível que a encomenda tenha sido feita a Rafael, mas, pelo que se observa a partir do material conservado, os dois artistas devem ter executado a obra sem desenhos prévios do mestre. Portanto, concorda a crítica, o programa da decoração e a execução do trabalho são iniciados nos anos seguintes após a morte de Rafael, mesmo que a encomenda tenha sido dirigida a ele. Parece, que a execução foi continuada mesmo depois da partida de Giulio para Mântua, mas a obra somente será concluída entre os anos de 1537 e 1539, por Perino del Vaga, a quem o novo proprietário da capela, Angelo Massimi, entrega a finalização do registro inferior das paredes. Da decoração, permanece muito pouco: desenhos e gravuras, o painel de altar e um fragmento de afresco com a *Ascensão de Madalena*. O painel de altar, com o *Noli me tangere*, é conservado no Museu do Prado; a *Ascensão*, na National Gallery de Londres.

Noli me Tangere [528]

Giulio Romano e Gianfrancesco Penni. Pintura sobre madeira, 220 x 160cm. Madri, Museu do Prado, inv. 323. Representa Jesus Cristo com a Madalena ajoelhada a seus pés, com a mão esquerda sobre o peito, e Cristo com uma pá na mão direita. Figuras de corpo inteiro e tamanho natural. Proveniência: em data imprecisada, encontra-se no mosteiro de Paular, em Madri. Depois, com a alienação dos bens eclesiásticos, passa ao Museo della Trinidad e, deste, ao Museo del Prado, em 1872 [cf. *Rafael en Espana*, 1985, p. 161].

O quadro é citado por Vasari [Milanesi, 1906, V, p. 621] como um Cristo que aparece a Madalena em forma de hortelão. Ferino-Pagden [1989, p. 82, 85], em sua análise da pintura de Madri, escreve que essa "não foi, seguramente, executada por Giulio, mas certamente se baseia sobre uma invenção sua". Na verdade, a autora nos conta, em nota [p. 94] que não é fácil decidir se Penni é o único autor da pintura executada "com pouco refinamento". Shearman [1959, p. 456, nota 1] é um autor que coloca em dúvida a identificação da pintura do Prado com o painel da capela da Madalena. Uma versão da pintura, em Nápoles, é atribuída a Penni em colaboração com seu aluno Leonardo da Pistoia [Bologna, 1959, p. 73-74, fig. 85]. Ferino-Pagden [op. cit.] igualmente atribui a execução da pintura a Penni e Leonardo da Pistoia. Uma segunda cópia encontra-se no local original da obra, na capela de Trinità dei Monti [Coccia, in Massari, 1993, p. 313].

O Cristo, ainda de acordo com Ferino-Pagden [op. cit.], seria tirado de um desenho de Giulio em Paris, e é uma figura que reaparece em várias obras de Raffaellino del Colle, como a. *Ressurreição* de Borgo San Sepolcro [Hartt, 1944, p. 74]. Já a Madalena viria da *Deesis* de Parma, obra de origem rafaelesca.

Gravura:

Noli me tangere [529]

Gasparo Massi (Roma, c. 1698 – 1731). Aguaforte e buril; 31,1 x 21cm. 1724. Fondo Corsini 37301, vol. 35 H 13. Reproduz a pintura do Prado no mesmo sentido. Bibliografia: GORI-GANDELLINI, II, 1808, p. 213; TICOZZI, II, 1831, p. 412; NAGLER, VIII, 1839, p. 407; LE BLANC, II, 1856, p. 618; THIEME /BECKER, XXXIV, 1930, p. 220; COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 313, n. 310.

Ascensão da Madalena [530]

Fragmento de afresco. Londres, National Gallery.

Segundo Ferino-Pagden [1989, p. 85], seria mais provável a atribuição a Giulio desse fragmento de afresco de Londres, muito alterado pelo destaque e pelas repinturas, do que a execução do painel de Madri. O afresco, adaptado ao formato semicircular da luneta, representava a *Ascensão de Madalena* inspirada, do ponto de vista compositivo e pelo grandioso *pathos*

expressivo, diretamente em invenções de Rafael – como a *Visão de Ezequiel*, ou a aparição de Deus-Pai nos primeiros esboços para a *Transfiguração* ou no *Santo Estevão* [id., ibid.].

Bibliografia:

VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, V, p. 471, 620-621; MARIETTE, *Abecedario*, vol. 4, p. 285-286; Catálogo Museo Nacional, 1865, n. 925; Catálogo Museo del Prado, 1882-1907, n. 2128e; DELABORDE, 1888, p. 98; Catálogo Museo del Prado, 1910-1985, n. 323; HARTT, 1944, p. 74; BOLOGNA, 1959, p. 73-74, fig. 85; SHEARMAN, 1959, p. 456, nota 1; GOULD, 1975, n. 225; PARMA ARMANI, 1986, p. 284-286; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 85, fig. P. 82, p. 252-253 (obra baseada em idéia de Giulio Romano); LUCA DE TENA /MENA, 1990, p. 241, n. 323; *Museo del Prado. Inventario general de pinturas, II. El Museo de la Trinidad*, 1991, p. 284, n. 925, Inv. 323; CORDELLIER /PY, 1992, p. 595-597; COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 313, n. 310; MASSARI, 1993, p. 8; GNANN, 1999, p. 180-181.

Desenhos:

Marta conduzindo Madalena a Cristo [531]

[1] Desenho à pena e aquarela marrom sobre desenho de base a lápis preto; acréscimo de papel na parte superior, emoldurando o desenho. Medidas máximas: 22,2 x 34,9cm. Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 63. Datável de c. 1520-1521. Proveniência: William II, duque de Devonshire (L. 718).

A composição de Marta conduzindo Madalena ao templo vem tradicionalmente ligada à decoração da 'capela da Madalena' em Trinità dei Monti (depois 'capela Massimi'). Sobre essa decoração, é o próprio Vasari quem narra, na Vida de Marcantonio Raimondi, que fora encomendada por uma cortesã: "*...e parimente le quattro storie della Maddalena, e i quattro Evangelisti che sono nella volta della cappella della Trinità, fatte per una meretrice...*" [Vasari (1568) /Milanesi, V, p. 417], e ainda, na Vida de Perino del Vaga [Vasari /Newton, p. 904]: "*...nelle lunette erano quattro istorie a fresco di Santa Maria Madalena e nella tavola a olio un Cristo che appare a Maria Madalena in forma d'ortolano...*" Vasari deve ter-se enganado quanto ao número de afrescos nas lunetas, que seriam três em vez de quatro, uma vez que a entrada da capela, de base retangular, elimina um dos espaços. Vasari ainda se engana quanto à atribuição das gravuras dos *Quatro evangelistas* a Marcantonio, que foram, na realidade, executadas por Agostino Veneziano [Massari, p. 16-17].

Não se sabe se a encomenda fora confiada a Rafael, mas sabe-se que a execução foi continuada depois da partida de Giulio para Mântua. Em 1537, Angelo Massimi adquire a capela e faz com que se conclua sua decoração, confiando o trabalho do término a Perino del Vaga [Vasari /Newton, p. 904; Parma-Armani, 1986; Oberhuber, 1966].

Esse desenho, que testemunha o quanto Giulio Romano tinha assimilado o estilo de Rafael, é inspirado nas composições dos cartões representando os atos dos apóstolos para as tapeçarias do Vaticano, em sua "forma narrativa sublime e trágica" [Ferino-Pagden, 1989, p. 85]. A relação mais direta parece vir do cartão para a *Pregação de São Paulo em Atenas*, pela construção do espaço como um cenário escalonado pelos degraus que cortam a imagem diagonalmente. Uma justificativa para tal 'rafaelismo' pode ser encontrada no peso da responsabilidade que Giulio deve ter sentido após a morte de Rafael, de modo que, em seus primeiros trabalhos como o 'herdeiro'do mestre, aproxima-se deliberadamente de seu estilo. Aqui, na reelaboração de Rafael, aparece a cristalização de uma fórmula compositiva classicista que irá ser continuamente retomada durante os séculos seguintes. Essa "forma conscientemente clássica" [Ferino-Pagden, 1989], evoca, por exemplo, as composições de N. Poussin.

Madalena e Marta sobem os degraus em direção a Cristo. Seu movimento, acentuado pelo agitar-se das vestes, é impulsionado pela diagonal escalonada que corta a imagem, reforçado e continuado pelas nuvens que se deslocam ao fundo. O movimento lento da subida dos degraus é acelerado pelo vazio que faz saltar o olhar da mão de Marta à do Cristo entronado. São as oblíquas que narram a história, firmemente presas na armação estável e estática de horizontais e verticais do cenário.

Ferino-Pagden chegou a cogitar que a composição pudesse ser a reelaboração de um desenho de Rafael realizada por Penni. No entanto, o "vivaz estilo narrativo e o impetuoso movimento dos planos" levaram-na a pensar na mão de Giulio Romano [Ferino-Pagden, p. 94, nota 116]. Seguindo fluxo das reatribuições a Rafael liderado por K. Oberhuber, vem a criticada atribuição ao mestre, feita por A. Gnann [1999], da concepção da imagem. Para o autor, a colocação espacial na linha da "simplicidade e legibilidade imediata da ação", a vivacidade da interpretação dos panejamentos, a "naturalidade e perfeita maturidade dos movimentos das duas figuras femininas" e a ausência do claro-escuro agressivo que as comprime, criando um efeito de relevo comum nos desenhos de Giulio, indicariam a mão de Rafael. Contudo, a autoria de Rafael parece insustentável, dada a possibilidade de que a data da encomenda do cilco para a capela seja posterior à sua morte [Wolk-Simon]. Bibliografia e atribuições: MARIETTE, *Abecedario*, vol. 4, p. 285-286; RULAND, 1876, p. 122, XV, n. 3 (atr. Rafael); VOSS, 1920, p. 63; inventário de Chatsworth, 1929 (atr. Rafael); POPHAM, 1962-1963 (*Courtauld Institute of Art Inventory*... 1963), p. 48, n. 629 (Giovanfrancesco Penni); OBERHUBER, 1966, p. 180; OBERHUBER, 1972, p. 29, fig. 13 (Giulio Romano); GOULD, 1975, n. 225; HARPRATH, 1977, n. 79; MOBEIG-GOGUEL, 1978, p. 13-15; SHOEMAKER /BROUN, 1981, p. 172, n. 56; PARMA-ARMANI, 1986, p. 284-286; GERE, 1987, n. 63 (talvez Penni, copiando fielmente Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 85, 252-253 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989-1990, p. 75-76, fig. II/53 (Giulio Romano); MASSARI, 1993, p. 8, fig. 3, e p.16-17 (Giulio Romano); JAFFÉ, 1994, vol. 2, p. 94, n. 205 (atr. Giulio Romano); GNANN, 1999, p. 180-181, n. 116 (Rafael); WOLK-SIMON, 2000, p. 22-23, fig. 2 (Giulio Romano).

[2] Um desenho, em Munique [532], de mesma composição, executado igualmente a pena, mas numa interpretação em contornos sem aguadas ou contrastes de luz e sombra, tem autoria bastante discutida, tendo sido já considerado como cópia do precedente ou original de Giulio Romano (veja-se a bibliografia). Para Gnann [1999], autor que, junatmente com K. Oberhuber tende a preterir Giulio em favor de Rafael, esse desenho seria "mais fraco" e "destituído de verdadeira substância": uma cópia de Giulio a partir de original de Rafael. Ferino-Pagden, por sua vez, considera o primeiro um original de Giulio, e este uma cópia de outro artista a partir do de Giulio. Ambos autores partem, sem dúvida, de uma análise qualitativa. Outra versão existe em Viena, Albertina, considerada cópia da gravura de Raimondi [Gnann], ou do afresco perdido [Wolk-Simon]. Bibliografia e atribuições: OBERHUBER, 1972, p. 28-29, fig. 12 (Giulio Romano); HARPRATH, 1977, p. 116-118, n. 79, fig. 10 (original de Giulio Romano); SHOEMAKER, 1981, p. 172 (Giulio Romano); JOANNIDES, 1983, p. 30 (Giovanfrancesco Penni); N. Iorque, 1987, p. 217; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 95, 252 (cópia de outra versão do tema que não a de Chatsworth); CORDELLIER /PY, 1992, p. 597-598 (Giulio Romano?); JAFFÉ, 1994, vol. 2, p. 94; GNANN, 1999, p. 180-181 (cópia feita por Giulio Romano de um original perdido de Rafael); WOLK-SIMON, 2000, p. 22-23, 31, nota 9 (confunde esse desenho com a versão da Albertina, não deixando saber a qual dos dois se refira. De qualquer modo, acha-o fraco e exclui a paternidade de Giulio; "provavelmente cópia do afresco perdido").

Gravuras:

[1] *Marta conduz Maria Madalena a Cristo* [533]

Marcantonio Raimondi. Gravura a buril; 23,3 x 34,2cm. Fondo Corsini 4892, caixa 9. Bibliografia: (Repertórios): BARTSCH., XIV, p. 51-52, n. 45; P. VI, p. 15, n. 18; LE BLANC, III, p. 274, n. 20 / DELABORDE, 1888, p. 98, n. 15; OBERHUBER, 1972, p. 29; catálogo de Munique, 1977, p. 116-118; FRERICHS, 1978, p. 111. fig. 6; OBERHUBER, 1978, vol. 26, p. 65; SHOEMAKER, 1981, p. 172-173, n. 56; JEAN-RICHARD, Catálogo de Paris, 1983-1984, p. 355-356, n. 40; Catálogo de Roma, 1985, p. 221-222, n. XI, 1; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 94, nota 115, p. 252; CORDELLIER /PY, 1992, p. 597-598; GNANN, 1999, p. 180-181.

[2] *Jesus e Madalena na ceia da casa de Simão fariseu* [534]

Marcantonio Raimondi. Gravura a buril; 20,7 x 34,6cm. Fondo Corsini 4893, caixa 9. Gravura de grande importância por testemunhar a aparência da composição original de um dos afrescos destruídos da capela da Madalena. Bibliografia: HEINECKEN, I, 1778, p. 295, n. 16; GORI-GANDELLINI, III, 1808, p. 93; BARTSCH, XIV, 1813, p. 29, n. 23; TAURISCUS, 1819, p. 104, n. 26; ZANETTI, 1837, p. 237, n. 327; MARIETTE, *Abecedario*, III, 1854-1856, p. 165; ZANI, II, VI, 1821, p.

332-333; RULAND, 1876, p. 43, XXVII, n. 1; DELABORDE, 1887, p. 98, n. 16; PASSAVANT, III, 1891, p. 266, n. 10; HIRTH, 1898, p. 37; EHRLE, 1908, p. 57; VOSS, 1920, p. 63; BIANCHI, 1968, p. 687, n. 248; FERRARA-GAETA BERTELÁ, 1975, n. 330; SHOEMAKER, 1981, p. 174, n. 57; DE GRAZIA, 1984, p. 179; MASON, 1984, p. 23, n. 16; MASSARI, 1985, p. 181, XI. 1; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 252; MASSARI, 1993, p. 9, n. 5.

144 *O painel de Monteluce* ou *A coroação da Virgem* [535]

Óleo sobre madeira; 354 x 230cm. Vaticano, Pinacoteca Vaticana, n. 359. Proveniência: Monteluce, convento próximo a Perugia; 1797-1815, em Paris. Diz o conde D'Arco [1842, p. 17-18, nota 2]: "*...ed il quadro rimase in quel monastero, finchè nel 1797 i francesi con tante altre spogli nostre lo recarono al Louvre. Rivendicato all'Italia dopo dieciotto anni quelle suore il vendettero al governo Pontificio, che nella Galleria Vaticana il ripose, dove è ammirato oggidì.*" Depois, continua o conde, as monjas de Monteluce venderam o quadro à câmera apostólica por 250 escudos, com a condição que, em seu lugar, lhes fosse dada uma cópia realizada por um certo "*professore Camuccini*". No entanto, a cópia que lhes foi destinada é realizada por um certo Silvaghi, que recebeu por este trabalho "*cento luigi d'oro*".

A pintura foi encomendada a Rafael para o altar-mór das clarissas pobres de Monteluce, em 12 de dezembro de 1505. Rafael deveria entregá-la em janeiro de 1508, após ter apresentado um esboço. Para a realização do trabalho, o artista recebe um adiantamento, em 22 ou 23 de dezembro de 1505 [Golzio, 1936, p. 13], prometendo acabar a pintura e entregá-la dentro de quinze meses. Como se encontrava muito atarefado naqueles anos, Rafael foi adiando a execução da obra, o que reSultou numa renovação do contrato datada de 21 de junho de 1516 [id., p. 45], interpretada por alguns como uma 'nova encomenda' [Milanesi 1906, V, p. 531, nota 3]. A data de entrega para esses trabalhos é fixada em 15 de agosto de 1517, dia da Assunção da Virgem. No entanto, Rafael não consegue cumprir o que havia prometido e morre sem conseguir realizar a pintura. Em realidade, pode-se entender que para essa encomenda não valia a pena o comprometimento de Rafael. Ainda mais ocupado que no período do primeiro contrato, tal pintura exigiria um empenho de tempo que o pintor não possuía, além de que não deveria ser compensadora tanto do ponto de vista financeiro quanto daquele de prestígio. Anos mais tarde, as monjas de Monteluce irão reclamar a obra aos seus herdeiros, Giulio e Penni, que, de resto, devem tê-la tomado de bom grado, no período complicado do pontificado de Adriano VI [Belluzzi, 1988, p. 11]. Assim, É feito um novo contrato, o terceiro /**doc. a**/, com esses pintores, que finalmente concluem a obra em 1525, vinte anos após a encomenda original. O quadro alcança sua destinação em 2 de junho de 1525 [Gnann, 1999, p. 264].

No contrato das clarissas com Rafael, a *Coroação da Virgem* de Ghirlandaio (em Narni, São Jerônimo, pintada em 1486, [536]) é especificada como o modelo sobre o qual a obra deveria basear-se. A metade de baixo de uma representação da Coroação da Virgem tradicionalmente tende a mostrar os apóstolos em torno do sepulcro da Virgem, mas a obra de Ghirlandaio mencionada os substitui por santos franciscanos ajoelhados. Além disso, no segundo contrato, de 1516, é acertado que Rafael deveria executar o painel principal, enquanto a *predella* (representando a *Natividade*, o *Casamento* e a *Morte* da Virgem seria deixada a Berto di Giovanni, assistente, que já havia sido mencionado no contrato anterior [Dussler, 1971, p. 55], um modesto artista do círculo rafaelesco que teve o privilégio de ser um dos primeiros peruginos documentados junto com Rafael [Ferino-Pagden, 1984, p. 67].

Hartt e Dollmayr afirmam que o painel foi pintado inteiramente por Penni, o que se desmente pela diferença contrastante de qualidade entre as duas metades. Hoje, a Penni é atribuída unanimemente a parte inferior da obra, que representa os apóstolos reunidos em volta do túmulo aberto – retomado de um sarcófago antigo do caderno de Fossombrone que, de resto, figura no fundo da *Madonna della Quercia* –, onde se vêem somente pequeninas flores. A reunião dos apóstolos, agrupados de modo diverso na porção inferior do painel, evoca, pela representação

gestual e pela expressão de seus rostos, a parte inferior da *Transfiguração*, da qual Penni executa uma cópia – mencionada por Vasari – que se encontra hoje no Prado [537]. Já o estilo altamente plástico e o poderoso uso do colorido na parte superior revelam indubitavelmente a mão de Giulio Romano, como se observa a partir do modelado angular das pregas de tecidos pesados, do colorido das vestes da Virgem – muito próximo ao da *Madonna della Quercia* e ao da *Madonna Novar* – e no acabamento de detalhes como o globo reluzente na mão do Cristo. Nenhuma evidência da participação de Perino del Vaga nessa obra foi encontrada, embora isso seja narrado por Vasari.

Embora a obra de Ghirlandaio seja mencionada como a referência desejada pelas monjas, o quadro segue mais de perto o esquema ideado por Rafael para a *Coração de Maria* de 1503, a chamada *Pala Oddi* (destinada a São Francisco, de Perugia, e hoje na Pinacoteca Vaticana também na Pinacoteca Vaticana [538]), temporalmente próxima da data da encomenda. Muito já foi dito sobre as razões da divisão do trabalho em duas partes tão heterogêneas. Para Shearman [1983], a parte superior do painel refletiria um desenho de Rafael para a *Coroação da Virgem de Monteluce*, enquanto a parte inferior poderia encontrar referência numa *Assunção* criada pelo mestre para a capela Chigi em Santa Maria del Popolo [cf. Belluzzi, op. cit.; Mancinelli, 1983, p. 286-296]. A composição definitiva, dessa forma, vem entendida como uma colagem inescrupulosamente executada pelos alunos sobre os desenhos herdados do mestre.

Qualquer que tenha sido o motivo da mudança iconográfica e da divisão da obra em duas partes, concorda-se que os projetos para sua realização se devam a Rafael. Gnann acredita mesmo que Rafael tenha chegado a dar a primeira camada de tinta [1999, p. 264]. Os painéis da *predella*, feitos por Berto de Giovanni, foram completados em 1525. Eles representam as três cenas acima citadas e mais a *Apresentação da Virgem no templo*, encomendada em 1525 [Dussler, 1971, p. 55].

Com esta obra, todas as condições do testamento de Rafael foram satisfeitas, permitindo que Giulio e Penni então pudessem desfazer o laço que os prendia. Belluzzi [1988, p. 12] escreve que a divisão da obra em duas partes tão claramente distintas seria como que ilustração da ruptura que já se anunciava entre os artistas.

Bibliografia e atribuições:

VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, IV, p. 545; V, p. 531, nota 3 (Giulio Romano, Penni e Perino del Vaga); D'ARCO, 1842, p. 17-18 (execução de Giulio e Penni); PASSAVANT, [1839] 1860, II, p. 380 (esboço de Rafael); MÜNTZ, 1882, p. 662 (esboço de Rafael); CROWE /CAVALCASELLE, 1882-1885, II, p. 287 (Giulio Romano e Penni); DOLLMAYR, 1895, p. 254 (Penni); MILANESI, 1906, vol. V, p. 531, nota 3; BRIGANTI-MAGNINI, *Perugia e dintorni*, 1910, p. 85; GNOLI, 1917, p. 133-154 (Rafael); FISCHEL, 1925, p. 191 (Rafael); HARTT, 1944, p. 93 (Penni); CAMESASCA, 1956, I, p. 87 (Giulio Romano e Penni); SHEARMAN, 1961, p. 129, 143, 158 (Giulio Romano e Penni); OBERHUBER, 1962, p. 58, nota 134, p. 60, nota 136 (desenho de Rafael); DUSSLER, 1966, n. 121 (execução do ateliê); DUSSLER, 1971, p. 55 (invenção de Rafael, execução de Giulio Romano e Penni); SHEARMAN, 1983; LO BIANCO, 1984, p. 93; MANCINELLI, 1984, p. 286-296; BELLUZZI, 1988, p. 11; GNANN, 1999, p. 264 (criação de Rafael, execução do ateliê).

Desenhos:

[1] *Estudo de Figuras* [539]

Giz negro e realces em branco sobre papel bege (traços de transporte de um desenho perfurado); 26,8 x 22cm. Berlim, Staaatliche Museen, Kupferstichkabinett, inv. KdZ 5123. Proveniência: coleção Beckerath.

Esse estudo, atribuído a Rafael [Gnann, 1999, p. 264, n. 186], mostra de três figuras de apóstolos indicadas sumariamente, pretendendo analisar o desenvolvimento de seus movimentos em relação à luz e à sombra. As vestes são esboçadas com linhas longas e simples, preenchidas com um tracejado oblíquo regular. Os rostos têm traços mais pesados e esquematizados. As cabeças mantêm o penteado curto dos modelos do ateliê. A figura de Pedro em primeiro plano é a que sofre depois as maiores modificações, tornando-se mais maciça no quadro. É próximo do estilo dos desenhos de Rafael de c. 1518-1520 (para a *Transfiguração*, para a *Adlocutio* e para a *Batalha de Constantino*),

mas é menos preciso e por isso pode precedê-los. Realizado com *gessetto* mole [talvez uma espécie de giz, mais pastoso, como o conté]

Bibliografia: HARTT, 1944, p. 94 (Penni); POUNCEY /GERE, 1962, p. XVI (Penni); OBERHUBER, 1963, p. 48 (Rafael); GERE, 1971, p. 86-87, fig. 2 (Penni); OBERHUBER, 1972, p. 72, fig. 68 (Rafael); DREYER, 1979, n. 20 (Penni ou Rafael); JOANNIDES, 1983, cat. 391 (Rafael); K. M. O. F., 1983, n. 617 (Rafael); MANCINELLI, 1984, p. 294; CORDELLIER /PY (1992, p. 590 (Rafael).

[2] *Estudo de figuras* [540]

Desenho de Oxford, Ashmolean Museum. Macandrew [1980, p. 230, A227] atribui esse desenho a um seguidor de Ludovico Carracci. Gnann [1999, p. 264] acredita que seja um desenho de mão de Rafael, concebido para ser utilizado como modelo para a pintura. Representa a parte inferior da composição, com os apóstolos em volta do túmulo. As várias diferenças entre a pintura acabada e esse desenho levam à afirmação de que não se trata de uma cópia – diferenças notadas no sarcófago sem flores, nos rostos e nos penteados dos apóstolos. Segundo Gnann [1999, p. 264], a cabeça de São João, em particular, seria tipicamente rafaelesca, mais que aquela representada por Penni.

Bibliografia: FISCHEL, VIII, n. 380; DUSSLER, 1971, p. 55; MACANDREW, 1980, p. 230, A227 (atr. seguidor de Ludovico Caracci); GNANN, 1999, p. 264 (Rafael).

[3] *Coroação da Virgem* [541]

Desenho em Oxford, Ashmolean Museum.

[4] *Coroação da Virgem* [542]

Desenho à pena e nanquim marrom, aquarela marrom sobre traçado prévio a giz preto, realces em branco; 31,9 x 27,1cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 3883.

[5] *Coroação*

Museu Bonnat, Bayonne, inv. 1288. *Concetti* para a *Coroação*, recto e verso, em Bayonne, datáveis de c. 1517. Bibliografia: FISCHEL, VIII, n. 382-383; BEAN, 1960, n. 131; DUSSLER, 1971, p. 55; *Raphaël dans les collections françaises*, 1984, p. 313, n. 124.

[6] Esboço em Oxford.

Bibliografia: DUSSLER, 1971, p. 55.

Documentos:

/doc. a/ após 2 de julho de 1523. Perugia. Nota de despesa relativa ao painel de Monteluce. ASPG, Corporazioni Religiose Soppresse, Santa Maria di Monteluce, Miscellanea n. 190 (Debitori e creditori), c. 58r.: "(...) *Giulio e Ioanne Francesco, discipoli de maestro Raphaello da Roma, degano avere ducati cento vinti de camora, per la loro mercede della pictura de una tavola che ànno a fare per lo monasterio, commo apare contracto per mano de messer Iacono Apocella, notario dello auditore della camora, la quale debiano e sonno obligati a farla per tempo de uno anno incomenzato a dì 11 de giugno, cum pena che non la facendo in dicto tempo sieno obligati a rendere dicta tavola in quello essere cge sara a quello tempo, sensa altro prezzo e restituir tucti li danarii che avessero auti, e sonno obligati insolido e in forma camore, commo de omne cosa è rogato dicto notario, sumano fiorini 196, soldi 80. E degano avere per lo azuro ultramarino, per oncie tre, ducati diciocto de camora, vagliano fiorini 29, soldi 52.*"

Bibliografia: GNOLI, 1917, p. 151; FERRARI, 1992, p. 36.

/doc. b/ 3 de julho de 1523. Perugia. Pagamento a Giulio Romano pelo painel de Monteluce. ASPG, Archivio Notarile, Protocollo 764, c. 362r.: "*Die tertia iulii, actum Perusie in audientia notariorum, presentibus se Bartolomeo ser Raynaldi et Ioanne Maria Iacob de Pavia (...) ut procurator et procuratorio nomine Iulii de Urbe, pictoris, discipuli magistri Raphaelis de Urbino pictoris, in Urbe comorantis, de cuius mandato per litteras dicti Iulli, manu propria, ut dixerunt, scriptas sub 1523 die 25 iunii, quas litteras ego Simon notarius legi, pro quo etiam promisit de rato et cetera, pro se etecerea, et obligavit se et sua bona presentia et futura pro observatione et cetera, fecit finem, refutationem et pactum de ulterius non petendo ser Evangeliste Christofori de Perusia, syndico et procuratori monialium monasterii Sancte Marie Montis Lucidi de Perusia, et capituli ac conventus eiusdem, presenti, stpulanti et recipienti, pro dictis monialibus, capitulo et conventui predicto, et mihi notário et cetera, de ducatis XVIII auri de camera dicto Iulio debitos pro tribus unciis azuri ultramarini, promissi dicto Iulio pro depingenda tabula quadam pro dictis monialibus in urbe predicta...*" Bibliografia: GNOLI, 1917, p. 151; FERRARI, 1993, I, p. 36-37.

/doc. c/ Após 3 de julho de 1523. Perugia. Nota de despesa relativa ao painel de Monteluce. ASPG, Corporazioni Religiose Soppresse, Santa Maria di Monteluce, Miscellanea n. 190 (Debitori e creditori), c.59r.: "*Giuliano de ser Bartolomeo de contro deve avere a dì 3 de luglio 1523 ducati diciocto de camora, che tanti à pagati per noie a Giulio de mastro Rafaello de Roma per conto de una tavola, e per lui dati a Mariano de ser*

Austerio e posti a ragione dalli dicti Giulio e Ioanne Francisco in questo, carta 58 fiorini 29 soldi 52 ..." Bibliografia: GNOLI, 1917, p. 151; FERRARI, 1992, p. 37.

/doc. d/ Após julho de 1523. Perugia. Nota de despesa relativa ao painel de Monteluce. ASPG, Corporazioni Religiose Soppresse, Santa Maria di Monteluce, Miscellanea n. 190 (Debitori e creditori), c. 61r.: "*...Antonio de contro deii avere in sino a dì *** de luglio 1523 fiorini quarantuno, che tanti ànno pagati per noie a Giulio e Giovanfrancesco pentori e per lui dal fondico de Mariocto de Gostanzo e posti al dicto in questo, carta 58 fiorini 41 soli __ denari ___ (...)*". Biliografia: GNOLI, 1917, p. 152; FERRARI, 1992, p. 39.

/doc. e/ Após 16 de dezembro de 1525. Perugia. Nota de despesa relativa ao painel de Monteluce. ASPG, Corporazioni Religiose Soppresse, Santa Maria di Monteluce, Miscellanea n. 190 (Debitori e creditori), c.105r.: "*... Berto de Giovanni, pentore da Perusia, deve andare in sino a dì 16 de dicembre ducati octanta de camora, che tanti sonno per l'ornamento della nostra tavola facemo a Roma per la mano de maestro Rafaello e Ioanne Francisco e Giulio, sui discipoli, el quale è obligato secondo la scripta fare dicto ornamento a sui spese, de lengname, intagli e oro, colori e omne altra cosa che ve andasse per dicta tavola, commo apare scripta per mano de ser Pier Nicolò Altvolo, cancelliere de messer Alfano, quale sta a presso de noie, che sonno fiorini cento trentuno, soldi 20 fiorini 131 soldi 20 denari ___ (...)*" Bibliografia: GNOLI, 1917, p. 153; FERRARI, 1992, p. 114.

145 A separação de Penni

Adiante, Vasari falará que "tendo se separado totalmente de Penni....". Na verdade, a separação de Penni dá-se aos poucos. No período subseqüente à morte de Rafael, ambos aparecem, mencionados por Cellini [I, XXX], em banquetes e noitadas romanas, acompanhados de cortesãs. Nesse mesmo período, tanto Giulio quanto Penni, indistintamente, foram sondados por Federico Gonzaga e Baldassare Castiglione para a ida a Mântua. Os dois desejavam ir, haviam concordado com isso, mas Penni deixa de ser citado a uma certa altura, desde a carta de Castiglione de 13 de fevereiro de de 1523, quando este envia saudações a Gianfrancesco [Bottari /Ticozzi, 1822-1825, V, p. 240]. Que a separação dá-se aos poucos pode-se entender quando, em 1524, Giulio não menciona o companheiro em seu testamento. Embora ainda estivessem empenhados em obras como o recém-citado painel de Monteluce, é a Raffaellino del Colle que Giulio legará suas coisas, nem sequer mencionando o nome de Penni.

D'Arco [1842, p. 18-19, 24] fala sobre as razões que levaram a tal dissolução: "*Non invidia, o gelosia, od altro basso affetto pare che fosse causa di questa divisione, se ambedue si fecero capo dell'arte scompartendo i lavori agli altrui secondo l'usato da prima*". Fala que, nesse ponto, com a separação de Penni e o início dos trabalhos independentes, Giulio acabara de cumprir uma primeira etapa de sua obra , o que inclui "*una prima maniera percorsa*", a superação de um estágio. Dali em diante, seu "*ingegno*" introduziria "*modificazioni (...) alle idee acquistate nella scuola del Sanzio*". Crê o conde que obras tais como a "*Madonna della Gatta*" e a "*Flagelação*", que vêm a seguir, testemunham um afastamento do estilo de Rafael e o início da trilha de um caminho próprio. Um caminho que muito provavelmente não indicava o mesmo rumo que o de seu colega.

Sabe-se de Vasari [Milanesi, 1906, V, p. 646] que, depois da partida de Giulio para Mântua, Penni irá ter com ele, já empenhado nos trabalhos do Te, em 1528, esperando conseguir trabalho ali, com o auxílio do antigo companheiro de ateliê. No entanto, sua estadia é breve. Logo vai embora, não tendo sido bem acolhido por Giulio, morrendo não muito depois.

Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, V, p. 646; CELLINI, *Vita*, libro primo, XXX; D'ARCO, 1942, p. 18-19, 24; HARTT, 1958, p. 37, 67, 78, 80; BELLUZZI, 1988, p. 12.

146 *Madonna della Gatta* [544]

Óleo sobre madeira; 172 x 144cm. c. 1523. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. Q.140.

Não se sabe quem é o comitente dessa pintura, uma das mais importantes no corpus de Giulio Romano. Na *Vida* de Giulio, Vasari a menciona apenas brevemente, entre duas obras das quais assinala a proveniência: *A Coroação de Monteluce* e a *Flagelação*; dá, contudo, relevância ao

fato de que Giulio a executa sozinho. Segundo Lo Bianco [1989, p. 126, nota 2], essa seria uma indicação de que a obra tenha tido um comitente privado. Vasari, mais uma vez contraditório, descreve, na *Vida* de Garolafo [Barocchi /Bettarini, V, p. 423], essa mesma pintura entre as obras de Rafael que teria visto na coleção de Cesare Gonzaga (morto em 1575) em sua viagem a Mântua de 1566: "*Vi ha messo, oltre di questo, il detto signore* [Cesare Gonzaga] *alcuni quadri, che certo son rari: come quello della Madonna, dove è la gatta che già fece Raffaello da Urbino...*" A tese de Lo Bianco [op. cit.] é a de que isso poderia apontar para uma encomenda de Federico Gonzaga, embora a atribuição a Rafael seja hoje unanimemente descartada.

Da coleção Gonzaga, a pintura passa, não se sabe exatamente sob quais circunstâncias, para a coleção Sanseverino. Ferino-Pagden [1989] cita uma carta de Francesco Ongarino a Vincenzo I Gonzaga, datada de 27 de abril de 1596, onde fala desse quadro e mais outros como estando à venda (e oferecidos a Vincenzo) pela condessa di Sala, Barbara Sanseverino Sanvitale. O quadro é descrito: "*Un altro quadro di Rafael d'Urbino, famoso, chiamato il quadro della Cuna, grande della medesima grandezza*". Mas a venda não acontece, porque os dois quadros são documentados, em 1612, no Palazzo del Giardino, de Parma, depois da conjura contra os Farnese e de sua vitória. A obra passa à família Farnese juntamente com os bens dos feudatários parmenses condenados à morte em 1612, sob a acusação de terem tramado contra Ranuccio Farnese. Nessa ocasião, a obra é citada no inventário das obras confiscadas da família Sanseverino, em Colorno: "*Una Madonna con una Gatta e Volpe* [sic] *di detto Raffaele con ormesino canzante*". Em 1680, o quadro é citado no inventário Farnese do Palazzo del Giardino, em Parma, com a atribuição a Rafael: "*Terza camera detta della Madonna della Gatta. Un quadro alto br. 3 on. 1 e ½, largo br. 2 on. 7 e ½ in tavola. Una Madonna col Bambino in grembo che riceve dell'uva da S. Giovanni. Sant'Anna a canto et in lontananza una cuna e cesta con robbe da cucire et una gatta, di Raffaell d'Urbino*" [Campori, 1870, p. 214]. A seguir, sabe-se da *Gatta* com Carlo de Bourbon, filho de Elizabetta Farnese e, finalmente, de sua chegada a Capodimonte em 1736, com a transferência da coleção Farnese por obra de Carlo. Ali, é mencionada como "*La Madonna con sua madre con la gatta et Volpe* [sic] *di Raffaello*" [Bertini, p. 20]. Em 1798, a pintura é transferida a Palermo por Ferdinando de Bourbon. Somente em 1815 a obra volta a Nápoles, entrando para o Reale Museo Borbonico [Lo Bianco, 1984, p. 95].

Há várias confusões e contradições nas narrativas sobre a localização dessa pintura. Félibien [1696, II, p. 132] diz ter visto o quadro no palácio Farnese, em Roma. Contudo, Lo Bianco acredita tratar-se de uma cópia a imagem vista pelo francês. Depois, Cavalcaselle e Crowe [1882-1885, III, p. 222, nota 1] vão mencionar a pintura na igreja romana de Santa Maria dell'Aracoeli, e o que se sabe a propósito é que na sacristia dessa igreja havia uma "cópia cinquencentesca" da obra. Não existem fontes de arquivos relativas a essa igreja, e o testemunho mais antigo de que havia uma cópia dessa obra ali está no texto do Padre Casimiro da Roma [(1736) 1845, p. 225], que a menciona com atribuição a Rafael, no altar do coro. Lo Bianco cita a hipótese de Pietrangeli [p. 126, nota 8] de que a atribuição a Rafael poderia vir de uma confusão provocada pela presença de uma obra real de Rafael naquela igreja, a *Madonna di Foligno*, sobre o altar-mór. A hipótese de Pietrangeli seria a de uma possível tentativa de substituir a *Madonna di Foligno*, deslocada dali pela demolição da abside empreendida sob Pio IV (1564), por uma obra de Giulio, o aluno mais conhecido de Rafael.

Lo Bianco [1989, p. 126] considera um engano de Vasari a afirmação que atribui a Rafael a *Madonna della Gatta*, pois não se conhecem obras dele com esse tema. A presença da obra na coleção de Cesare Gonzaga, em Mântua, seria plausível, segundo a autora, porque o próprio Vasari lembra outra obra de Giulio na mesma coleção: a *Madonna della Catina* [Barocchi /Bettarini, V, p. 423], pintada para Federico II Gonzaga em 1525. Além disso, Giulio executara para o cardeal Sigismondo Gonzaga, irmão de Federico, a *Madonnina* do Louvre (datada c. 1516-1517). É provável que Cesare tivesse chegado a possui – mas sem confirmações – por Villot e por Hartt, o quadro da *Gatta* poderia ter chegado à coleção de Federico num período "precedente" à

transferência de Giulio para Mântua, "talvez diretamente encomendado ao pintor, que já seria ligado aos Gonzagas por vínculos de encomendas", como se sabe a propósito de Marmirolo.

Voltando ao quadro, trata-se de uma Sagrada Família com São João Batista, São José e Santa'Anna – ou Santa Isabel, como querem alguns –, representada em ambiente doméstico, ladeada por animais e por objetos de uso cotidiano. Passavant [1860, II, 253] nota que essa pintura baseia-se na *Perla*, de Rafael, a quem diz respeito a invenção figurativa do grupo, que aqui se vê levemente girado e reposicionado. Ferino-Pagden [1989] lembra que hoje se discute a participação de Rafael na *Perla*, mas a *Gatta*, ao contrário, sempre foi aceita unanimemente como obra de Giuli Romano e é considerada uma de suas obras-primas. Hartt [1958, I, p. 54], analizando essa pintura e a *Perla*, diz ter negligenciado as similaridades em relação a suas características tridimensionais. Para ele, Giulio pode ter feito um modelo tridimensional para o grupo das figuras, posicionando-o como desejasse. Na *Perla*, ele teria estudado o modelo frontalmente, com uma luz cortante vinda da esquerda; na *Gatta*, ele simplesmente teria girado o modelo em 45 graus no sentido horário –para a esquerda, a um modo seu –, iluminando-o de cima. As variações entre as duas pinturas são sutis mas fundamentais: a inserção do grupo num interior, o abaixamento da cabeça do menino para olhar para as uvas que estão sendo apresentadas a ele, o berço, dotado de ornamento clássico, a colocação das figuras quase até as bordas do quadro, em vez da concentração no centro.

Quando se tem em mente as Sagradas Famílias rafaelescas – salvo a *Impannata* –, o que primeiramente chama a atenção na *Gatta* é essa colocação do grupo tradicional num ambiente interno e doméstico. Na *Impannata*, porém, Rafael não acentua o caráter cotidiano e ordinário da ambientação, ao contrário do que acontece aqui. D'Arco [1842, p. 22], que escreve tendo diante de si uma cópia da *Gatta* possuída pelos irmãos Marangoni, de Mântua, não sabendo onde se encontrava então o original, reprova nesse quadro a postura "*troppo familiare*"da Sant'Anna e também a "*profusione di accessorj*". Assim escreve: "*Lascierebbe credere che Giulio non fosse ancor convinto del pregio sommo della semplicità, e credesse che la molteplicità delle sensazioni, e non la forza e l'accordo loro, valesse ad aumentare l'impressione...*" O modo pelo qual Giulio organiza a vida doméstica em volta do grupo, artificialmente construído em forma piramidal, distingue claramente seu modo pictórico daquele de seu mestre. Há aqui a busca consciente de um contraste entre as figuras nobres e o ambiente interno, muito focado sobre objetos de significados diversos: do precioso e nobre mármore do chão, relevos floreais representados à antiga, berço, cama, à gata de olhar fixo, ao cão e às pombas [Ferino-Pagden, 1989]. Gould [ ], analisando a relação da *Perla* com a *Gatta*, fala da "tendência a fracionar a unidade espacial e a multiplicar, num sentido episódico-narrativo os detalhes iconográficos". Ao transferir o grupo da *Perla* para um interior, Giulio facilitaria a graduação dos elementos acessórios que deslocam e desarticulam os pontos de interesse do espectador da cesta, em primeiro plano (plena de objetos de uso, nítidos e bem identificados), ao olhar catalizante da gata, ao relance da porta aberta para o fundo. Ferino-Pagden [1996, p. 26] fala que a presença do elemento cotidiano e prosaico, do ambiente doméstico, é uma das fortes características da obra pictórica da juventude de Giulio, evidenciada mesmo nos temas sacros. A presença da favorita natureza-morta (até mostrar teias de aranha) seria um dos elementos que acabaria por desvirtuar o sentido tradicional de quadros de temática religiosa como este. Assim, nas *Maddone* de ambientes íntimos, Giulio "introduz um elemento terreno e profano".

Também a trajetória do olhar pelas formas é diferenciada daquela incitada pela composição da *Perla*. Haveria um movimento circular sugerido pelo berço (colocado transversalmente em relação àquele da *Perla*) e pela pose lateral da Sant'Anna (oposta à frontalidade do modelo), sublinhando a interpretação excêntrica do protótipo e a elaboração de uma linguagem realmente individual, típica de Giulio. No mais, observa Joannides [1985, p. 22], a *Perla*, não possui a agressividade plástica de Giulio: sua complexa composição reinterpretaria as Sagradas Famílias de Leonardo em um modo classicista, proto-poussiniano, do jogo de grades verticais e horizontais que continuam na paisagem. A *Perla* demonstra um milagroso controle do feitio, onde o elaborado e rico detalhamento dos materiais, cabelos e fundo de ruínas e paisagem não distrai o espectador do

grupo, mas antes concentraria a atenção na radiante idealização dos rostos e na ação sagrada [Ferino-Pagden, 1996, p. 26].

Outra característica da obra de Giulio nesse período aqui encontrada é a bipartição do fundo em um plano mais escuro e outro mais iluminado. Normalmente, os planos de fundo vêm, em Giulio, repartidos verticalmente: o lado mais escuro, com muita freqüência quase negro e opaco, serve para emoldurar e destacar do fundo as figuras ou grupos principais, como se fosse uma cortina, lisa e pesada, colocada nos palnos intermediários da composição. Ao fundo, quase paradoxalmente, os planos mais luminosos se afastam, como pequeninas aberturas para a paisagem ou para os próximos ambientes da casa, ora condensando, ora ampliando o espaço. Num interior, na área mais iluminada, com freqüência aparecem recortes de outros planos interiores: pórticos, portas abertas, soleiras, corredores, banhados em luz quente, suave ou agressiva. Ferino-Pagden [id., ibid.] refere-se a essa composição espacial como "o quadro no quadro": multiplicação de vistas que, ao mesmo tempo em que tornam mais eloqüente a temática, podem perturbar e distrair o espectador. Hartt [1958, I, p. 9], por sua vez, fala de "m pequeno mas completo interior suspenso como um quadro iluminado" no fundo dessa obra. Eis que ali se encontra uma porta aberta, à direita; em sua abertura, uma pomba branca e uma preta, e uma segunda porta com arquitrave, através da qual se vê José chegando lentamente. O recorte com a porta que se abre a outros ambientes, ampliando o espaço original, é derivado da fonte rafaelesca da mencionada *Madonna dell'impannata*, do Pitti. Mas o reiterado uso desse detalhe pode fazer pensar talvez na existência de um desenho preliminar do quela Giulio tenha se servido mais vezes, ou até na indicação da identificação do local como familiar a Giulio, talvez sua própria casa, como hipotetizou Briganti em comunicação oral [Lo Bianco, op. cit.], lembrando a importância da casa de Giulio para ele em Mântua. Para Lo Bianco [1989, p. 125], esses fundos muito semelhantes que se repetem poderiam referir-se a um elemento arquitetônico real, como se sabe ser de hábito de Giulio, sobretudo nas citações do antigo.

Para Hartt [1958, I, p. 11], "as cenas de perspectiva encantadoramente iluminadas das pinturas romanas de Giulio são suspensas como pequenas plataformas no fundo dos amplos quadros de altar, cujas composições gerais funcionam no total princípio de relevo histórico. Esse conceito do pequeno e limitado quadro pendurado num espaço maior e contínuo é característico da pintura decorativa romana do início do Império, e pode-se admitir que Giulio era familiarizado com o uso conspícuo desse dispositivo na chamada casa de Lívia, no Palatino." Contudo, não se pode esquecer que esse mesmo recurso da multiplicação e/ou concentração do espaço, da colocação de um personagem sob o batente de uma porta aberta, recurso que será muito comum mais tarde, na pintura do século XVII, era já empregado desde a segunda metade do século XV na Itália através da influência de modelos flamengos. Embora a construção espacial da cena de interior nos projete adiante, na interpretação de uma cena de gêneo holandesa do século XVII, e a interpretação acurada e focada dos objetos nos remeta a uma pintura flamenga do século XV, pode-se encontrar um precedente italiano para essa interpretação na *Madonna di Senigallia*, de Piero della Francesca [544], em Urbino, na qual a dimensão simbólica dos anjos e das figuras sacras contrapõe-se uma prosaica cesta de costura, como na *Gatta*. Giulio se mostra aqui ser um mestre da natureza-morta, sobretudo pelo cestinho de costura no chão.

Nessa pintura, diversos são os elementos tratados com cuidado. O pavimento de mármore, feito de placas coloridas, onde se lêem os veios e desenhos, é muito próximo daquele que figura na *Sagrada Família de Francisco I*, na *Ceres* e na *Flagelação*. Hartt já havia colocado a relação dos mármores da Gatta e aqueles da *Sagrada Família de Francisco* I. E Joannides [1985, p. 22] quem comenta que, na pintura de painéis de Rafael, a representação de materiais preciosos tinha-se tornado mais óbvia, alcançando sua aparência mais completa em cerca de 1518, com a *Sagrada Família de Francisco I* – de que Giulio participa –, onde os mármores coloridos serviriam para ampliar o aspecto de luxo que está por tudo. Um resquício desse empenho do mestre na busca de uma riqueza e densidade maiores da forma local, combinadas com uma animação mais intensa da superfície pictórica e com a noção de profundidade pintada, pode-se vislumbrar na pintura de

Capodimonte. Lo Bianco [1989, p. 127, nota 14] chega a identificar os mármores aqui representados "com precisão": *pavonazzetto* e *breccia verde*.

À direita, ao fundo, há um alto candelabro de bronze com três pés e a representação de esfinges na base. Essa peça encontra eco na produção gráfica de Giulio nos modelos para ourivesaria criados por ele. Para Lo Bianco [1984, p. 95], o candelabro de bronze, não sendo conservados exemplares antigos de tão grandes dimensões, poderia referir-se talvez a um exemplo de candelabro pintado, provavelmente da *Domus Aurea*. A autora, mais tarde [1989, p. 127, nota 23] menciona ainda o modelo para um candelabro de autoria do círculo de Giulio Romano, na Biblioteca Apostolica Vaticana (Disegni Ashby, n. 289) ao qual este aqui representado poderia vincular-se. O modelo é muito próximo daquele representado na *gatta*, mas tem *putti* na base, no lugar de esfinges. Para Hartt [1958, I, p. 54], tanto o castiçal delgado quanto a decoração da cama seriam típicos do primeiro estilo mantuano de Giulio.

Já o friso que decora a borda da cama, de caráter antigo, seria um vínculo adicional entre a *Sagrada Família. de Francisco I* e a *Gatta: é* o mesmo friso que aparece no berço do menino no quadro do Louvre. Lo Bianco [1989, p. 125] analisa os frisos da cama e do berço em seu aspecto arqueológico. No berço, o motivo, muito difundido, do gênio alado saindo de folhas de acanto remontaria à época de Domiciano. O relevo da borda do leito *'a racemi'* teria, segundo a autora, uma citação precisa justamente em uma lastra proveniente do forum de Trajano [a referência estaria em C. LEON. *Die Bau Ornamentik des Trajansforums*. Viena, 1971, tav. 10 *apud* Lo Bianco, p. 127, nota 22], vizinho, como se sabe, da casa de Giulio no Macel de Corbi – daí a possibilidade das referências pessoais, como a do interno da própria casa; pois para Giulio, o Forum e as antiguidades de Roma eram também referências pessoais, presentes desde sempre em sua vida, provenientes dos lugares onde foi criado e viveu; de onde extraía suas memórias mais remotas, cotidianamente; assim, a mencionada hipótese de Briganti poderia fazer sentido quanto à referência dos interiores.

Para a figuração da Virgem acompanhada de Sant'Anna e do Menino, pode-se pensar num modelo em Leonardo: *Madonna com Sant'Anna* (Louvre). Em termos tipológicos, essa Madonna pode ser colocada, no repertório de Giulio, em relação à *Alegoria da Caridade*, pintada à direita do retrato de Urbano I na *Sala de Constantino*, à Madonna do painel Fugger e à Madonna Hertz [Lo Bianco, 1984, p. 96].

A figura da Sant'Anna ou Santa Isabel, como uma velha com turbante na cabeça, também é uma constante nas composições de Giulio datadas desse período, passando de uma obra a outra. A mesma velha de cabeça coberta aparece na *Doação de Constantino*, em primeiro plano, sugerindo até a utilização de um desenho comum para esta e a da pintura de Capodimonte, tal a semelhança: os traços somáticos da boca e do nariz e o rosto levemente escorçado, quase em perfil. Quanto à identificação correta da personagem, Lo Bianco [1984, p. 97] acredita que, embora a menção a Santa Isabel seja justificável, não seria exata, uma vez que o modelo da Sant'Anna vigente no ateliê de Rafael partiria do protótipo leonardesco.

São João e o Menino são duas figuras que igualmente remetem àquelas da Perla. Contudo, embora haja similaridades formais, haveria diferenças mais profundas entre os grupos dos dois quadros. Na *Perla*, São João, com a face ensombrecida, oferece uvas ao Menino, cujo gesto, ao pegá-las, seria, segundo Joannides, o centro dramático da obra, mas o centro conceitual seria sua expressão ao olhar para a Virgem, consciente do significado sacrificial de seu gesto. Na *Gatta*, ao contrário, o rosto de São João é visível e expressivo, mas suas mãos são ensombrecidas, o que custaria a clareza narrativa e a ênfase ressurreicional que aparecem na *Perla*. No mais, em relação à figura de São João, é preciso lembrar o problema do restauro malsucedido, citado por Crowe e Cavalcaselle – história confirmada no final do século passado pelas análises e pelos restauros –, segundo os quais um ferro de passar muito quente foi empregado na tentativa de firmar a tinta sobre a superfície e acabou por retirá-la totalmente da região da cabeça da figura, que teve de ser refeita. Em vários outros pontos da superfície da pintura foram encontradas repinturas [Lo Bianco, 1984, p. 96].

São José, chegando a passos lentos, do fundo, é ainda uma lembrança daquele que vinha na *Perla*, meditativo, entre ruínas; e será retomado em pinturas como a *Madonna Novar*. Joannides [1985, p. 22] nos fala dessa figurinha que preenche o recorte espacial do fundo como uma personagem "quase sinistro em sua exclusão incluída".

Os animais são, ao lado dos objetos cotidianos, outra presença prosaica tratada com detalhamentos: uma gata – ou gato – em primeiro plano, dando nome à obra; um cão no plano intermediário e um par de pombos no ambiente vizinho, à frente de José. Vasari menciona os animais dando destaque ao seu tratamento realista: a gata "parecia muito viva". A presença desses animais possivelmente não se reduz apenas ao realismo, mas talvez seja possível ver na oposição dos dois animais, aqui amigável, um significado simbólico subjacente. Para Hartt [1958, I, p. 54], este seria o da tipificação das correntes opostas da sensiblidade de Giulio: o pequeno e afetivo cão nas sombras e o "gato malevolente" que nos olha fixamente no primeiro plano. Lo Bianco [1989, p. 127, nota 28], por sua vez, menciona Ripa [1613, p. 140 e 308], para quem esses animais, representados juntos, pareceriam aludir à combinação harmônica de forças opostas, à pacificação e à trégua. Para a autora, essa idéia de combinação harmônica de forças opostas encontra expressão n*O Cortesão* [1528, IV, p. 488], de Castiglione – onde se aconselha a temperança ao Príncipe, e elogia-se aquele que vence e reina sem luta –, e, embora tal associação seja vaga, consentiria talvez acrescentar algo à hipótese de uma encomenda da obra por parte dos Gonzagas.

Quanto à paleta, como acontece em outras obras contemporâneas, como o *Santo Estevão* e o painel *Fugger*, Giulio aplica uma densa camada de *nero fumo* sobre cores luminosas e cangiantes, obtendo um efeito de intenso claro-escuro, além do aspecto enegrecido tão criticado por Vasari. Temporalmente, é perto dessas obras que se pode situar a *Madonna della gatta*, embora sua composição, mais clássica, e a espacialidade remetam mais à *Madonna Hertz* – da qual Giulio retoma ainda atonalidade do azul da veste da Virgem. Lo Bianco [1984, p. 96] nos diz que, durante a restauração da obra "foi notado o uso de um preparado escuro parecido a uma laca, adorada pelo artista para obter um efeito final de fortes sombreados, de tons quase fuliginosos, selecionados para melhor contrastar com as notas metálicas das gamas cromáticas mais claras. Assim, as dobras dos corpos e dos panos concentram as sombras e as propagam, opondo-se aos sutis brancos dos panos em primeiro plano, à claridade natural da madeira da porta, ao brilho metálico do candelabro." Para Hartt [1958, I, p. 54], essa paleta composta por metálicas que se destacam entre sombras profundas é um prenúncio daquela que se mostrará na Sala de Psiquê, no Te.

Em relação à datação, há divergências. Joannides [1985, p. 22] coloca a execução da pintura muito prematuramente, antes de 1520, com Rafael ainda vivo. Para ele, A *Flagelação* e a *Gatta* indicariam o cume do trabalho independente de Giulio durante a vida de Rafael, o que seria indicado por uma necessária permissão feita a Giulio pelo mestre da utilização de um protótipo seu, que é a *Perla*. Hartt [1958, p. 55] propõe uma data mais avançada, mas ainda dentro do período romano de Giulio, coincidindo com a sugestão de Ferino-Pagden [1989], que a data do "período de interregno do papa holandês Adriano VI (1522-1523), quando os trabalhos no Vaticano foram interrompidos". Hartt, contudo, acredita que também a Perla tenha sido realizada nessa época.

Embora Vasari pouco fale dessa pintura e ainda se contradiga mais adiante, a *Gatta*, de autoria indubitável de Giulio, é a mais importante e ambiciosa pintura que o artista produziu antes do *Santo Estevão*. É ainda onde as diferenças entre mestre e aluno tornam-se mais evidentes, indicando que, se Rafael vivesse, muito provavelmente ocorreria com ele o que aconteceu com Penni: seguiriam possivelemente rumos diversos. Giulio elabora uma linguagem nesses anos que parece atualizar a de Rafael ao redimensionar as obras do mestre em um sentido cotidiano e doméstico. Essa linguagem se solidifica e se codifica doravante numa repetição de módulos e tipos [cf. Joannides, 1995, p. 40].

Sobre as questões técnicas e de restauros, cf. Lo Bianco, 1984, p. 95: a pintura apresenta sinais evidentes de numerosas intervenções. A relação redigida à época do restauro do século XIX fala das graves perdas do tecido figurativo original, em particular na cabeça do São João, depois

muitas vezes retrabalhada, e nas almofadas sobre o leito ao fundo, das quais não restam senão poucos traços sobre o preparado de laca vermelha. Atualmente, a pintura apresenta-se livre das repinturas feitas após os restauros anteriores, como é o caso das almofadas do leito, vistas como manchas. No caso da cabeça de São João, que as pesquisas fotográficas e radiográficas mostraram comprovada e completamente ausente, preferiu-se não remover a última interferência e, apenas com veladuras, torná-la mais homogênea em relação ao original.

Bibliografia:

CASTIGLIONE, 1528, IV, p. 488; VASARI, 1550 /BELLOSI –PREVITALLI –ROSSI, 1986, II, 885, p. 830; VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, VI, p. 347; RIPA, 1613, p. 140 e 308; Inventário do Palazzo del Giardino di Parma, 1680 citado por CAMPORI, 1870, p. 214; CASIMIRO da Roma, [1736] 1845, p. 225; D'ARCO, 1838, p. 22; CAMPORI, 1870, p. 214; CAVALCASELLE /CROWE, 1882-1885, III, p. 221-222, n.1. 221; FILANGIERI DI CANDIDA, 1902, p. 281; VENTURI, 1906, IX, 2, p. 363; VOGEL, 1921, XIV, p. 215; DE RINALDIS, 1928, p. 270-271; HARTT, 1944, p. 82-89; BRIGANTI, 1945, p. 36; NICCO-FASOLA, 1960, p. 65; MOLAJOLI, 1964, p. 37; HARTT, 1958, p. 25 (ed.1981); DUSSLER, 1971, p. 51; LEON, *Die Bau Ornamentik des Trajansforums*. Viena/Köln/Graz, 1971, tav. 10; BERTINI, 1977, p. 20; DACOS, 1977, p. 91; GOULD, 1982, p. 480; LO BIANCO, 1984, p. 93-96; *Raffaello in Vaticano*, 1984, p. 314, n. 119; JOANNIDES, 1985, p. 22; BELUZZI, 1988, p. 12; FRIESEN, 1989, p. 19-28; LO BIANCO, 1989, p. 123; JOANNIDES, 1995, p, 41; LEONE DE CASTRIS, 1996, p. 48; SPINOSA, 1996, p. 19, 48.

Desenhos: Não se conhecem desenhos diretamente relacionáveis a essa pintura. Dussler [1971, p. 51] e Ferino-Pagden mencionam, porém, a estreita relação entre essa composição e um esboço para as figuras da *Madonna della Perla*, em Londres, no British Museum [Gere /Pouncey, cat. n. 134].

Cópia:

Madonna della Gatta [551]

Autor não identificado. Pintura a óleo sobre madeira; 170 x 149cm. Roma, igreja de Santa Maria dell'Aracoeli, sacristia. Roma, segunda metade do século XVI.

Essa pintura, considerada uma cópia de ótima qualidade, substituiria o original de Giulio Romano, segundo o que escrevem Crowe e Cavalcaselle, numa idéia, como se viu, sem fundamento [Lo Bianco, 1984, p. 97]. O mais provável é que a cópia da *Gatta* tenha vindo substituir a *Madonna del Foligno*, de Rafael, removida dali em 1565. Padre Casimiro da Roma faz a mais antiga citação dessa cópia, atribuindo-a a Rafael. Titi também a citara, sempre com a atribuição a Rafael, identificando Sant'Anna como Santa Isabel. São poucas as diferenças entre a cópia e o original: as almofadas sobre o leito; o friso entalhado da cama; o cacho de frutas, de difícil visualização no original [muito sombreado], que é transformado num cacho de pequenas maçãs ou tomates. Não existe o modo de sombrear de Giulio "*dal dentro*". A pala de Aracoeli clareia e uniformiza os contrastes. Bibliografia: P. CASIMIRO DA ROMA, 1736 ed. 1845, p. 225; TITI, 1763, p. 193; CAVALCASELLE /CROWE, 1891, III, p. 222; DE RINALDIS, 1928, p. 270; HARTT, 1958, I, p. 54; PIETRANGELI, 1979, p. 160; LO BIANCO, 1984, p. 96-97.

147 "*...pareva vivissima...*"

O maior destaque que Vasari faz dessa pintura que é das mais importantes do início da carreira de Giulio está no sublinhar o tratamento naturalista-realista das figuras, sobretudo da pequena gata, à direita. Essa acentuação da qualidade naturalista da obra não havia sido feita em 1550, quando o autor é ainda mais sumário que aqui [Vasari, 1550 /Bellosi -Previtalli -Rossi, 1986, II, 885, p. 830. D'Arco repete [1842, p. 22] Vasari ao mencionar "*...uno di questi animali vi è ritratto con somma verità*". Ferino-Pagden [1996, p. 26] fala, a propósito dessa obra, da forte inclinação de Giulio para um tratamento "puramente pictórico", com a acentuação da demonstração de sua habilidade em interpretar a diversidade e os contrastes matéricos. Essa habilidade Giulio aprendera a dominar perfeitamente em seu tempo de aprendizagem junto a Rafael, de modo que os sinais desse virtuosismo já são percebidos em porções de obras nas quais Giulio coloca a mão. Pode-se citar a interpretação dos tecidos e adereços no *Retrato de Isabel de Requesens*, dos

mármores de pavimento na Sagrada Família de Francisco I, no berço, de matérias e tecidos vários e nas peças antigas de mármore da *Madonna della Quercia*.

A presença da favorita natureza-morta – até mostrar teias de aranha ou os fios de linha caindo pela cesta de costura, os veios do mármore –, a observação naturalista dos objetos à flamenga "quase antecipando efeitos caravaggescos", os experimentos leonardescos com a luz, tudo isso acabaria por desvirtuar o sentido tradicional de quadros de temática religiosa como esse. Joannides [1985, p. 22], por sua vez, sublinha que, na *Gatta*, essa descrição acurada das coisas chegaria a um ponto de alucinação, com a precisão metálica que ele mesmo, Giulio, nunca mais voltaria a igualar. À natureza-morta acrescenta-se a vida dos animais, muito superior àquela da *Madonna Borghese*. "A técnica tem o mais alto nível de acabamento, com cada detalhe agudamente focado clamando por atenção."

De fato, os objetos se destacam, recortados e focados um a um, de uma forma que o olho humano jamais conseguiria captar; e nos vemos tentados a procurá-los e examiná-los, a palpá-los com os olhos, num procedimento que atrasa, quando não afasta, a vontade de interpretação da imagem para além de sua aparência imediata. "A intensidade da paixão de Giulio pelo detalhe, a falta de idealismo, sua obssessiva delineação do animal, mineral e vegetal provou-se irredutível e incomum (..). Rafael treinou Giulio ao mais alto nível da habilidade, mas a mente de Giulio era diversa da sua. A ausência de repressão no ateliê de Rafael criou condições para desenvolvimentos que, se ele tivesse vivido, não teria sido capaz de levar a termo" [id., ibid., p. 40].

148

Cristo na coluna ou *A Flagelação de Santa Prassede* [552]

Vasari não menciona essa pintura na edição de 1550.

Roma, Santa Prassede. Milanesi [1906, V, p. 532, nota 1] situava a pintura "na sacristia da referida igreja". Hartt cita Calvesi, que, por sua vez, cita a narrativa de Davanzati, de 1725, onde diz que a pintura de Giulio teria sido encomendada pelo cardeal Bibbiena para celebrar a coluna presente na igreja, supostamente aquela em que Cristo foi flagelado. Segundo Joannides [1985, p. 20-21], seria essa a tradição que diz que a *Flagelação* foi presenteada pelo cardeal Bibbiena a essa igreja, cuja relíquia mais preciosa seria a coluna na qual Cristo foi preso e flagelado. A morte do cardeal, em 1520, coloca um *terminus ante quem* que se confirma pelo estilo da pintura.

Em 1944, Hartt atribui o quadro de Santa Prassede a Penni, situando-o precisamente no âmbito do círculo rafaelesco. Mais tarde, em 1954, Calvesi vem a afirmar que o autor dessa pintura seria Simone Peterzano, o mestre de Caravaggio, o que equivaleria a um deslocamento temporal de cerca de sessenta anos para a realização da obra. Hartt [1958, I, p. 274-275], em sua monografia de Giulio Romano, aceita sem pestanejar essa hipótese de Calvesi, colocando a *Flagelação* de Santa Prassede mencionada por Vasari entre as obras perdidas de Giulio Romano. Nessa ocasião, o erudito escreve que o "desagradável trabalho [o que antes ele atribuíra ao círculo de Rafael, a Penni, datando-o de c. 1520] foi provavelmente colocado na sacristia de Santa Prassede o mais tardar na metade do século XIX, para substituir a grande pintura de Giulio Romano, originalmente pintada para um altar, talvez o altar-mór, na própria igreja, e removida em 1699 para a capela de San Zeno; depois, antes de 1725, teria ido para a sacristia, onde todos os guias lembram sua presença." Diz ainda que é espantoso que uma pintura tão conhecida tenha desaprecido de uma igreja romana importante e que "por cem anos ou mais, ninguém detectou a substituição".

É a descrição da obra feita por D'Arco [1842, p. 14] que apontaria a existência de duas obras diversas. O conde nos diz:

> "O tema encomendado é o da flagelação. O artista supõe que a cena atroz tem lugar na escuridão da noite, conseguindo o mais maravilhoso efeito de luz de uma tocha avançada por uma garota, que sozinha ilumina o local. No centro está Cristo, com suas mãos para trás, amarradas com cordas a uma coluna; ele ergue sua cabeça absorvida na mais profunda meditação, enquanto o resto de seu corpo se dobra, quase contra sua vontade..."

Para Hartt [1958], essa descrição de D'Arco faria supor uma obra concebida com a mesma grandeza e terror da *Batalha de Constantino* e de *Santo Estevão*. Ela deve ter tido influência forte sobre Caravaggio "A desaparecida pala de altar de Giulio, talvez ainda existente em alguma coleção particular, deve encabeçar a lista de pinturas à luz de tocha tão freqüentes no final do século XVI e no XVII __ ancestrais de tantos (...) De la Tours". É justamente a "*...foccola portata avanti da una giovanetta...*" o ponto de diferença. A garota não existe na composição que conhecemos em Santa Prassede. Esse é o ponto que induziu Calvesi à errônea atribuição ao milanês, além do fato de que se baseou, segundo Toesca [1966, p. 79], em um *Dizionario di pittori italiani* que dava a Peterzano uma *Flagelação* numa certa igreja de Santa Prassede não especificada. Toesca assinala, contudo, que os guias antigos de Milão recordam uma *Flagelação* de Procaccino numa igreja dedicada à santa anteriormente existente na cidade. A descrição de D'Arco não concorda com as que são conhecidas através d eoutras fontes, entre elas, Toesca [op. cit.] menciona os arquivos da igreja de Santa Maria in Prassede:

> "*Vedesi [nella sagrestia] um quadro di giusta grandezza, dipinto in tavola, fatto fare dal Cardinale Bernardo Tarlato [svista per Dovizi], più cognito come Cardinale di Bibbiena, divotissimo della N. S. Chiesa e della S. Colonna... Il medesimo quadro contiene tre figure di grandezza naturale, e quase nude, ma poste in guisa da ritenere la dovuta decenza. La figura di mezzo rappresenta il Divin Redentore, diritto in piedi, legato con le mani per didietro a una colonnetta della stessa grandezza di quela esistente nella S. Cappella. Le altre due figure rappresentano i manigoldi con fasci di verghe nelle mani in atto di flagellarlo.*"

Uma vez que essa descrição, datada de 1823, anterior ao texto de D'Arco, não corresponde àquela fornecida pelo mantuano, mas se confirma ainda hoje em relação ao quadro que lá se encontra, então, de acordo com Toesca [op. cit.], é para se duvidar da exatidão do texto de D'Arco. Além disso, o quadro de Santa Prassede atende às características estilísticas que permitem situá-lo dentro do círculo de Rafael e nos anos de c. 1520.

Joannides [1985, p. 20-21] aproxima a figura do flagelador à esquerda de uma figura de impostação semelhante no *Apedrejamento de São Estevão* (atrás de Saulo, ao lado de Estevão). O autor acredita terem sido inspiradas num mesmo modelo. Vê ainda as costas do flagelador da direita como as mesmas do Apolo do *Casamento de Cupido e Psiquê*, na Farnesina; e aponta semelhanças na figura do carrasco à esquerda no *Spasimo* com a figura do flagelador (pela forma e pela musculatura das pernas), numa comparação pouco consistente. Além disso, remete essa mesma figura a outra na *Coroação de Carlos Magno* e a mais outra na *Transfiguração*. O cenário sugeriria, em adição, outros vínculos. O piso de mármore teria um padrão baseado naquele da *Expulsão de Heliodoro*, o que parece correto. O reflexo dos pés e tornozelos do Cristo – mas também o d flagelador da direita – seriam demonstrações de virtuosismo. Joannides [op. cit] observa que esse emprego do mármore multicolorido e brilhante estenderia à pintura um desejo que Rafael expressa na carta a Leão X e que realiza mais completamente na capela Chigi, revelando indícios já nos cartões para as tapeçarias. Mais evidente é o vínculo com obras como a *Sagrada Família de Francisco I.*, da qual Giulio participa. A *Flagelação* e a *Gatta* mostram que o jovem Giulio Romano também estava interessado nos efeitos luxuosos dos mármores.

A Flagelação fornece um documento posterior da rivalidade entre Rafael e seus seguidores e Sebastiano del Piombo, que fez uma pintura de mesmo tema muito semelhante à de Giulio [555]; e é difícil imaginar que as duas pinturas tenham sido produzidas independentemente. A cronologia da obra de del Piombo é incerta, mas sabe-se que ele estava de posse do *modello* de Michelangelo. Isso pode indicar que os objetivos e idéias de Sebastiano tenham tido alguma influência sobre o jovem Giulio, encorajando, em suas pinturas maiores, formas mais simplificadas do que as produzidas por Rafael. Pode ser significante que Sebastiano fez pelo menos um modelo de argila

para seu São Sebastião [não o Cristo]. Joannides sugere uma datação para a *Flagelação* de Santa Prassede no final de 1517, tendo em vista a possibilidade de influência da obra homônima de Sebastiano del Piombo em San Pietro in Montorio.

Joannides, nesse momento – 1985 – acredita que a pintura de Gênova seria de Giulio [p. 20-21], mas depois muda de opinião, sustentando uma atribuição a Penni [1988, em carta a Oberhuber apud Ferino-Pagden, 1989, p. 67]. Como já notara Toesca [op. cit.], a execução da *Flagelação* de Santa Prassede não é totalmente homogênea, com saltos de qualidade que só seriam explicáveis em uma obra de colaboração. Também Joannides sugere a presença de outro artista; e a autora, deixando a questão em aberto, sugere apenas a reatribuição ao círculo de Rafael. Ferino-Pagden mantém essa mesma postura. Toesca, embora se esquive da atribuição aberta a Giulio Romano, o faz sutilmente ao fornecer dados que a sustentam sem poder comprová-la. O principal fato que contribui para uma colocação da pintura nas mãos de Giulio é a abundância de obras em Mântua que derivariam dela.

Bibliografia:
VERBELIO, 1726; CADIOLI; 1763, p. 108; NARDI, 1823; D'ARCO, 1838, p. LI, n. 201; D'ARCO, 1842, p. LXVII, n. 201, p. 14; HARTT, 1944, p. 94; OZZOLA, 1949, p. 11; CALVESI, 1954, p. 114-133; HARTT, 1958, I, p. 274-275; MARANI /PERINA, 1965, III, p. 363; TOESCA, 1966, p. 79-85; GOZZI, 1976, p. 56; JOANNIDES, 1985, p. 20-21; BERZAGHI, in Giulio Romano, 1989, p. 449; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 67; MASSARI, 1993, p. 209-210, n. 194; MARIN, 1999, p. 121-123.

A segunda *Flagelação*

Uma segunda *Flagelação* de autoria de Giulio, hoje perdida – destinada originalmente à igreja de Santa Paola, em Mântua, mas que pertencia certamente à coleção Gonzaga, em Mântua, aparecendo em seus inventários –, é provavelmente a fonte para a gravura de Fachetti [556] e para as pinturas do palácio Ducal (inv. 711) [557] [que traz uma atribuição discutível a Lorenzo Costa, o jovem; cf. Ozzola, 1949, p. 11 e Berzaghi, 1989, p. 449], aquela do palácio D'Arco [Fondazione D'Arco, inv. n. 2528, com atribuição a "escola mantuana", mas anteriormente atribuída a Giulio Romano; cf. Marin, 1999, p. 123] [558] e a da igreja de Santa Bárbara [559]. Toesca arremata que a descrição de D'Arco – uma das obras acima mencionadas estava na coleção de sua família – pode ter sido feita com base no que seria a segunda obra de Giulio desse tema, desaparecida, obra que ele provavelmente acreditava similar à que Vasari menciona, o que só seria possível se soubesse ser, ambas, de mão de Giulio.

Luzio [1913, p. 242] e Hartt [1958, I, p. 276] mencionam essa segunda pintura com o tema da *Flagelação* de autoria de Giulio Romano. Essa obra é elencada no inventário dos bens dos Gonzagas de 1627: "*Un quadro dipinto sopra l'asse, N. S. quando fu battuto alla collona di mano di Giulio Romano, L. 360*" [Luzio, op. cit.]. Não há, porém, documentos nem testemunhos gráficos – fora a hipótese sugerida por Toesca acima mencionada – relativos a essa obra. De acordo com Hartt [op. cit.], aparentemente essa pintura não teria ido para a Inglaterra na ocasião do inventário.

Gravura:
A Flagelação [556]
Pietro Facchetto ou Facchetti (Mântua, c. 1535 – Roma, 1619). Gravura a buril; 32,1 x 23,9cm. 1588. Paris, Bibliothèque Nationale, Bb 12, H102840. Inscrição: "*Pietro Fachetto formis fe 1588, J. Romano inv.*" Essa gravura fornece o mairo testemunho do original de Giulio Romano ao qual se deve a cópia atribuída a Lorenzo Costa no palácio Ducal. A gravura representaria a pintura em inversão lateral e com as figuras enquadradas em três-quartos. Bibliografia: D'ARCO, 1838, XLV, p. 201 e LI; ZANI, II, VII, 1821, p. 209-210; TOESCA, 1966, p. 79, 83; BERZAGHI, in Giulio Romano, 1989, p. 449; MASSARI, 1993, p. 209-210, n. 194; MARIN, 1999, p. 121-123.

149 Santa Prassede [553-554]

A basílica de Santa Prassede, em Roma, data do século V. No local, Pasquale I constrói um edifício sacro, para onde manda transferir das catacumbas os despojos de mais de dois mil mártires

cristãos. Restaurada várias vezes no curso dos séculos, a basílica ainda conserva vestígios daquela paleocristã e um portal do século XVI. O quadro da *Flagelação* encontra-se ainda hoje numa das paredes da sacristia.

150 Gian (Giovan) Matteo Giberti

Na edição Torrentiniana, Vasari escreve "Giovanmatteo Genovese" [Vasari /Bellosi – Previtalli-Rossi, 1986, vol. II, p. 830], omitindo o sobrenome da importante figura, o que, segundo Barocchi [1966, V, p. 600] seria inadmissível. No entanto, isso não acontece em outras passagens das *Vite*.

Giovan Matteo Giberti [561], importante figura eclesiástica do século XVI, um dos preparadores da Contra-Reforma, nasce em Palermo, em 20 de setembro de 1495. Cardeal e bispo de Verona, morre nessa cidade em 30 de dezembro de 1543. Seu pai, um rico comerciante genovês de nome Francesco Giberti, muda-se para Veneza e depois para Roma, onde vem a tornar-se clérigo e protonotário apostólico, desenvolvendo uma carreira diplomática na cúria. Giberti, que nasce ilegítimo, talvez fosse seu filho mais velho, entrando muito cedo para a ordem dos dominicanos. Ao deixar a ordem, estuda na Universidade de Bolonha com o latinista Gian Battista Pio. Em 1514, é aceito no círculo pessoal do cardeal Giulio de' Medici, quando tem a oportunidade de estudar latim e grego, progredindo rapidamente e logo vindo a tornar-se membro destacado da Accademia Romana. Torna-se secretário de Giulio de' Medici e uma espécie de conselheiro político de Leão X, com grande ascendência sobre o papa e um papel importante na política do Estado. É por meio de Leão X que Giberti é declarado legítimo, a fim de poder seguir adiante com a carreira eclesiástica. Aproveita de sua influência política para proteger literatos. Membro do oratório do Divino Amor, leva uma vida religiosa severa. Após a morte de Leão X, é enviado pelo cardeal Giulio em missão junto de Carlos V, retornando a Roma juntamente com o papa Adriano VI, permanecendo na sombra durante seu pontificado.

Tão logo o cardeal Giulio de' Medici é eleito papa, faz de Giberti um Datário (1523). A seguir, em 1524, a pedido dos doges de Veneza, torna-se bispo de Verona, tendo, contudo, que permanecer ainda um tempo em Roma, contra sua vontade. É escolhido membro do comitê de Reforma decretado pelo quinto Concílio lateranense, mas mantém-se mais vinculado à política. Em Pavia, em 1525, tenta a paz entre Francisco I e Carlos V. Sob sua influência, Clemente VII adere à causa da França. Está na Liga de Cognac em 1526. Após o saque de Roma, é aprisionado e quase vem a morrer. Conseguindo escapar, vai para Verona (1528), desejando dedicar-se inteiramente à sua diocese. Paulo III o chama de volta a Roma para o trabalho no comitê de Reforma. É enviado a Trento para preparar o Concílio. Esforça-se por reformar sua diocese de Verona, com sucesso, despertando o interesse de Carlos Borromeo por seu sistema em sua diocese de Milão. Desejava amplair o nível de conhecimento do clero. Possuía um pequena imprensa em seu palácio, onde editava clássicos gregos. Publica ainda o catecismo conhecido como *Dialogus*, de Tullio Crispoldi (Roma, 1539). Em Verona, reúne em torno de si homens cultos em seus esforços pela reforma.

Suas obras completas foram editadas por Pietro e Girolamo Ballerini: *Constitutiones Gibertinae*, *Constituzione per le Monache*, *Monitiones generales*, *Edicta Selecta*, *Lettere Scelte* (1733-1740), entre outras, juntamente com um apêndice sobre sua vida, *Dissertatio de restitutae ante concilium Tridentinum per Jo. Matth. Giberti ecclesiasticae disciplinae* e dois panegíricos, um em latim, por Fumani, e outro em italiano, por Castiglione.

Bibliografia:

PIGHI, 1900; SIMEONI, 1933; BARBIERI, 1947; JEDIN, 1948; GRAZIOLI, 1950; VIVIANI, 1950-1951; VIVIANI, 1955; CATTANEO, 1960, p. 123-166; PROSPERI, 1968; PAVIGNANI, 1974; PROSPERI, 1981, p. 159-152; PETRUCCI, 1984; PROSPERI, 1986, p. 216-262; BROWNELL, 1988, p. 53-83; FASANI, 1989; PASQUALI, 1991, p. 231-237; SOMINI, 1993, p. 147-167; FRITZ, 1996, p. 21-24; PROSPERI, 1996, p. 147-167; TURCHINI, in *DBI*, ad vocem 'Gian Matteo Giberti', vol. 54, 2000, p. 623-629.

151 'Datário'

'Datário'é o membro da dataria, a repartição da Santa Sé, de onde são expedidos os negócios regulados pelo papa fora do consistório.

152 Giulio amigo de Giberti

D'Arco [1842, p. 24] em sua insistente repetição de Vasari, escreve: "*Monsignor Gio. Matteo Giberti* (...) *dava commissione al Pippi suo amicissimo...*" Após a menção da amizade de Giulio com Castiglione, é a vez de Vasari citar Giberti. Como já foi dito acima, Giulio Romano conseguia manter-se num ponto de neutralidade em relação a personalidades tão opostas quanto Giberti, em seu austero rigor moral, e Aretino, por exemplo. É Belluzzi [1988, p. 12] quem recorda que, à época do escândalo das gravuras e sonetos dos Modi, no qual Giulio e Aretino encontravam-se diretamente envolvidos, Giulio consegue, não se sabe como, manter a amizade com ambos. Oberhuber [1996, p. 47] nos fala que: "Malgrado seus vínculos de mizade com os preparadores da Contra-Reforma, como Matteo Giberti, Giulio não nos convence, como o seu mestre Rafael, da profundidade de seu Cristianismo".

Giberti faz parte do grupo dos executores testamentários de Rafael, portanto daquele grupo de comitentes do mestre que Giulio como que herda junto com o ateliê. Tanto é assim, que Giberti, como influente secretário de Giulio de' Medici, posiciona-se a favor de Giulio na época da retomada dos trabalhos da Sala de Cosntantino. É ainda Giberti qum apóia a vinda a Roma de pintores como Rosso Fiorentino e Parmigianino. Hartt [1958, II, fig. 438] supõe que Giulio tenha preparado um esboço para o túmulo de Giberti. A sepultura, nunca executada, haveria de ser colocada na catedral de Verona. D'Arco [op. cit., p. 24] comenta, sem precisão, aprofundamento ou esforço de esclarecimento, que "alguém" citara um "belo retrato" do senhor Giberti que teria sido feito por Giulio. Tal retrato teria sido adquirido pelo "cardeal de Sant'Angelo por volta do ano de 1826" e seria, no momento em que escreve, conservado na Galleria Corsini, em Roma.

153 Obra arquitetônica para Giberti no Vaticano

D'Arco [1842, p. 32]: "*così quel M. Matteo Giberti, allora datario del Papa, volle che Sul disegno del Pippi si murassero alcune stanze presso alla porta del Vaticano le quali vennero poi aterrate, quando servindo ad Alessandro VII fece il Bernino nel 1661 quel magnifico postilo che oggi reca sorpresa a chi si dirige a San Pietro.*"

Trata-se de uma construção conhecida pelo nome de '*Loggia dei Trombetti*', demolida para dar lugar à Scala Regia de Bernini [562-563]. Hartt [1958, I, p. 258] nos fala que a descrição de Vasari coincide, aparentemente, com a estrutura que aparece em muitos desenhos, gravuras e pinturas do Vaticano datadas do *Cinquecento*. Essa estrutura foi destruída somente para dar lugar à obra de Bernini. Esse apartamento de Giberti, de acordo com Frommel [1989, p. 299], possuía comunicação direta com o escritório da dataria, onde Giberti trabalhava, de modo que, em precisando Clemente VII, seu conselheiro poderia vir até ele rapidamente.

Os detalhes da construção, segundo Hartt [op. cit.], diferem nos vários testemunhos gráficos, mas, pelo que se entende, parece ter sido um edifício de fachada simples, de apenas dois pavimentos sobre o térreo. A comprida rampa que leva ao portal do palácio papal – que Vasari diz que se pode galgar a cavalo ou a pé, de tão cômoda – é visível em muitas versões, e é paralela à fachada. Uma composição de Heemskerk [564] e outra anônima [565] podem nos fornecer uma noção de como era essa estrutura: a fachada meridional teria cerca de 38m; o amplo pavimento térreo com uma entrada em arco ao centro da parede cega; depois, o primeiro pavimento assimétrico, constituído por três arcadas à esquerda que, na seqüência, fazem uma reentrância circular como uma êxedra – o que seria o ponto mais notório da fachada: com cinco vãos entre os arcos medindo, cada um, cerca de 44,5m – continuando em duas arcadas, dessa vez cegas, à direita. O pavimento superior é separado deste pela arquitrave larga, quebrada pela continuidade vertical

das pilastras do plano principal e por largos pedestais. O aspecto geral é de um verticalismo que aparece ainda, como veremos, na casa romana de Giulio.

Frommel [1989, p. 126], comentando sobre a reentrância circular da galeria, remete essa forma ao pátio circular que Giulio pinta, em c. 1523, no *painel Fugger*. Para o autor, "só podemos ficar estupefatos com a coragem de Giulio ao ostentar seus caprichos diante da fachada de ingresso muito mais proeminente do palácio papal". Entre os "caprichos" estariam, além dessa reentrância em círculo, a assimetria da fachada e o modo de equilibrá-la em termos de peso visual, ao opor o lado esquerdo, mais longo porém mais leve, porque aberto em arcos, e o direito, de apenas duas arcadas, mas cegas. Quanto ao fato de afrontar – em todos os sentidos da palavra – o portal "muito mais proeminente" do palácio do papa, Giulio também soube, como entendemos, fazer sobressair sua obra sem grandes interferências naquela vizinha: o portal monumental do palácio, aberto no térreo tem como vizinha a larga parede cega da construção de Giulio, que mostra apenas uma entrada discreta; depois, Giulio deixa seu "capricho" para o plano principal, que se avizinha da arquitrave lisa e ampla do palácio do papa.

Bibliografia:

D'ARCO, 1842, p. 32; LETAROUILLY, 1882, tav. 113; MILANESI, 1906, V, p. 532, n. 2; HUELSEN /EGGER, 1913-1916, fol. 53r.; EHRLE /EGGER, 1933, tav. 13, 14, 19, 22, 27, 29, 30, 35, 38, 40, 42, 48; GOMBRICH, 1933, p. 35; PRANDI, 1953, p. 159; HARTT, 1958, I, p. 203, 258; REDIG DE CAMPOS, 1967, p. 114; PROSPERI, 1969, p. 3; MARTIN, 1974, p. 259; FROMMEL, 1989, p. 126, 298-299.

154 'Consistório':

A palavra vem do latim *consistorium* (*cum* e *sistere*) e refere-se à assembléia de cardeais convocada pelo papa para a conSulta sobre assuntos importantes da Igreja.

155 *'Beneficio'*:

O *Vocabolario degli accademici della Crusca* [1866, vol. I, p. 143] assim define a palavra: "*Benefizio e meno comunemente Beneficio, dicesi per Prebenda o Rendita ecclesiastica, con obbligo per lo più di recitare gli ufficj divini, di celebrar messe, o con altri obblighi / ... ciamasi pure il possesso o Fondo da cui si ritrae la rendita del benefizio.*" Em português, diz-se do cargo eclesiástico, na Igreja Católica Apostólica Romana, ao qual se associa uma renda ou usufruto de um bem. O mesmo nome é empregado para designar os rendimentos desse cargo e ainda o lugar de residência do titular desse cargo. Em relação ao painel de Santo Estevão, Joannides [1985, p. 19-20] menciona que a inscrição na obra refere-se justamente ao 'beneficio': "*Leoni X P. M. Fratrisqu. Julii Card. Medices Beneficio, Templo Praef.*"

156 *O Apedrejamento de Santo Estevão* : encomenda e trajetória [566]

Milanesi [1906, V, p. 532, nota 3] escreve que a obra ainda se encontrava em Gênova, na igreja do mesmo santo, junto à porta do Arco. À época napoleônica foi levada a Paris, ao Museu Napoleônico.

Vasari, embora reescreva em outro modo sua descrição do *Apedrejamento de Santo Estevão* aqui, na edição Giuntina, não altera em essência seu conteúdo. Já na edição de 1550 o autor mencionava a "graça" como uma das qualidades da composição, mantendo em 1568 esse atributo tão vinculado ao nome de Rafael, e com razão, uma vez que a obra está intimamente ligada ao mestre, de quem provavelmente partiu um primerio desenho.

Como escreve Vasari, Giberti, que em 1519 obtivera de Leão X a comenda de Santo Estevão, em Gênova, decide mandar pintar um painel para o altar-mór da igreja homônima naquela cidade, representando o martírio do Santo. É de Ferino-Pagden [1989, p. 77] a hipótese de que Giberti tenha feito a encomenda originalmente a Rafael e que, com a morte do pintor, esta é

deslocada a Giulio Romano, que teria executado a obra em certa conformidade com um desenho do mestre. Veja-se, a propósito a narrativa de Alizeri [(1875) 1972, p. 306-307]:

> "Matteo Giberti, condecorado com a comenda pelo papa Leão X e muito favorecido pelo sucessor deste, advertiu que nenhum presente fosse aceito pelos Olivetanos, recém-introduzidos por ele em Santo Estevão, a não ser um retábulo, inusitadamente magnífico e de mão excelente, que ao mesmo tempo exaltasse o título da abadia e lembrasse o benefício conferido e ali perpetuado pelos dois pontífices. Morto Rafael, a eleição do pintor não podia ser duvidosa; e sabe-se em quantas graças estivesse Giulio junto do datário [Giberti] e da Santidade de Clemente."

A data exata da execução da pintura não é clara. Gnann [1999, p. 268], a partir da análise de dados estilísticos, conclui que a obra é terminada antes da morte de Leão X, e menciona que "a crítica moderna concorda com uma datação em torno de 1520-1521". Esse autor ressalta que a obra, por seu tamanho, por sua riqueza na criação das figuras, pela complexidade da estrutura figurativa e pelo brilho das cores deve ser contemporânea da última grande pala de Rafael, que é a *Transfiguração*. Contudo, há a possibilidade de que Giulio a tenha finalizado no período de interregno do papa holandês Adriano VI: 1522-1523, quando os trabalhos no Vaticano são interrompidos. Hartt [1958, I, p. 55] lembra que a inscrição no cartaz seguro por dois anjos na moldura diz: "ECCE VIDEO COELOS APERTOS" e, na projeção da cornija: "LEONI X PM. FRATRIQ. IVLII CARD. MEDICES: BENEFICIO: TEMPLO PRAEF.", o que leva à conclusão de que a pintura foi acabada antes que Giulio de'Medici fosse eleito papa, em 1523, embora a inscrição não indique se a obra foi acabada antes ou depois da morte de Leão X, em 1521. Considerando quanto trabalho Giulio tinha em suas mãos durante a vida de Leão e até um mês depois de sua morte, parece mesmo provável que essa pintura deva ser datada do pontificado de Adriano VI.

Ferino-Pagden [1989, p. 255] recorda que o quadro de Gênova é quase idêntico em dimensões ao da *Transfiguração*, e considerando que Giberti era muito ligado a Giulio de'Medici, comitente daquele quadro, daria para imaginar um tipo de competição entre os dois. Giulio Romano teria concluído o *Santo Estevão* antes que o cardeal se tornasse papa, em outubro de 1523, como se pode deduzir a partir da inscrição na cornija do retábulo. Entretanto,, segundo Alizeri, o retábulo de Giulio não teria sido entregue senão em torno de 1530, e assim narra a fortuna dessa obra até o início do século XIX:

> "Nas facções populares de 1575, a obra levou, não sei como, um tiro de mosquete que partiu da praça, e foi preciso que Francesco Spezzino tapasse o buraco e recolocasse as cores perdidas. E se o zelo dos paroquianos, orgulhosos como eram e são de tal tesouro, a vigiou sempre, como herança espiritual sagrada, isso não bastou para impedir que os dominados pelo império francês a desejassem como primeiro espólio e esvaziassem o altar. No museu de Paris, foi colocada em dupla com a Transfiguração, mas não antes que David [sic] (...) a retocasse e em algum ponto a estragasse. Aparecem traços da presunção francesa, para quem olha de perto, na estupenda cabeça do santo mártir. Partiu o retábulo em 1811, em meio aos inSultos dos populares (..) e voltou na metade de 1815, festejado por todos e recebidopelos paroquianos com luminárias e outros sinais de júbilo..."

D'Arco [1842, p. 25] fala que este quadro "*... fe' parte esso pure delle spoglie d'Italia alla fine del secolo scorso: e meritava che il celebre David ordinasse al Girodet di restaurarlo. Restituito nel 1815, si ammira oggi pure in Genova nel tempio che ha titolo di S. Stefano*". A seguir, em longa nota, fornece alguns acréscimos pitorescos à trajetória do quadro:

> "*Il signor Péries all'articolo inserito nella Biografia Universale compilata in Francia da una società di dotti, e tradotta e pubblicata in Venezia l'anno 1825, vol. XXV reca le seguenti notizie: 'secondo un'antica tradizione, la Repubblica di Genova, avvertita che un abate di quel monastero aveva acconsentito a vendere il quadro ad un principe straniero, lo dichiarò di proprietà nazionale, opus publium. Nel 1809 la città di Genova in virtù di una deliberazione municipale ne fece dono al*

governo francese. In tale guisa il quadro era divenuto proprietà incontrastabile del Museo di Parigi, di cui il direttore non ripsarmiò cura nessuna per presentarlo alla pubblica ammirazione. Siccome aveva sofferto alcune alterazioni, ne fu commesso il ristauro a Girodet, il quale li ridipinse la testa di S. Stefano, e per l'egregio modo onde addempì il difficile assunto, si mostrò degno di associare il suo talento a quello di Giulio Romano. È noto l'effetto che produsse nel 1813 l'esposizione di tale capolavoro: nulla meno quando gli alleati entrarono in Parigi la seconda volta, il re di Sardegna rivendicò tale quadro, e malgrado la presentazione dell'atto di donazione, fatta a Costa suo commissario, il quadro fu levato a forza e trasportato a Torino".

157 Santo Estevão – análise [566]

Óleo sobre madeira; 4,02 x 2, 87m. Gênova, igreja de Santo Stefano

A história de Santo Estevão é narrada pelos Atos dos Apóstolos [6; 7: 55-60]; seu martírio – ele morre apedrejado – é representado aqui diante de um cenário de ruínas romanas que, como se viu, é uma recorrência na obra de Giulio desse tempo.

Hartt [1958, I, p. 51], entre outros autores, nos fala da composição "dividida entre um mundo escurecido e um paraíso dramaticamente aberto", descendente de uma longa série de invenções de Rafael e de sua escola, começando com a coroação de *Monteluce* e terminando com a própria *Transfiguração*. A composição original constitui um desenvolvimento posterior da iconografia de Santo Estevão elaborada para a série de tapeçarias da capela Sistina [567]. Giulio leva adiante a última maneira do mestre: um vigoroso claro-escuro com forte aplicação de *nerofumo*. Já nas dimensões é comparável à *Transfiguração*. Giulio, entendendo a autora que havia um desenho original de Rafael, ter-se-ia mantido próximo do modelo do mestre, conservando a bipartição em narrativa dramática em baixo e teofania acima, exatamente como na *Transfiguração* [Ferino-Pagden, 1989, p. 77]. Rafael escolhera, como mostra um dos primeiros desenhos para a tapeçarias, conservado na Albertina, uma solução simétrica mais adequada par uma pala de altar [a simetria de Rafael aqui é magistral, perfeita e não óbvia. Mas Giulio, por outro lado, abre um círculo na terra, cava um buraco redondo, no vazio entre os apedrejadores do segundo plano e as figuras que ladeiam Estevão, que fecha o círculo à frente, em primeiro plano. A rotundidade das nuvens acima parece feita para encaixar-se no buraco aberto na terra, uma contrapartida fantástica também. A figura de Saulo é a mesma dem Giulio e em Rafael, mas invertida; há um destaque do mártir, isolado dos apedrejadores, que se amontoam em semicírculo às suas costas. Panofsky vê nessa disposição dos elementos, mais complicada, uma antecipação da Sala dos Gigantes: a estrutura pictórica torna-se um tipo de ciclorama envolvendo o espectador por todos os lados, fazendo dele o elemento que fecha o círculo, completando-o, e participando da cena como um dos algozes [*apud* Hartt, 1958, I, p. 7].

Em sua análise da obra, Ferino-Pagden [id.; ibid.] coteja o quadro com o esboço presumido de Rafael, concluindo ser a pintura de Giulio mais ambiciosa, porém "mais irriquieta, mais fragmentária e nervosa", "rica em acentos épicos e em tons excessivamente dramáticos" (...) "Giulio emprega todos os meios de representação visual e narrativa que sabe: põe em contraste a nobre santidade do mártir com as fisionomias, distorcidas até o grotesco, dos cruéis e ignóbeis apedrejadores; ele introduz a caricatura por amor ao contraste: vêem-se faces distorcidas, corpos deformados, todos unidos no frenesi homicida. Giulio quebra os limites do *decorum* até aqui observado nas representações do sofrimento e do homicídio e preanuncia os cruéis quadros de martírio da época barroca." Essa dinâmica figurativa nervosa será encontrada ainda na *pala Fugger*.

Já Gnann [1999, p. 268], igualmente voltando-se à comparação com as fontes rafaelescas, ressalta que Giulio faz saltar de modo mais agressivo a musculatura, aumenta o número de apedrejadores e tentaria superar Rafael na riqueza do panejamento e na expressividade dos rostos. O santo Estevão de Giulio seria mais empurrado para o primeiro plano, em postura mais ereta e ressaltado pela luz; o de Rafael dobra-se sob o golpe das pedras, inclinando-se para a direita. Enquanto Rafael coliga e escalona obliquamente os movimentos das figuras, Giulio isola os

movimentos individuais. Assim, a narrativa do mestre seria mais clara. Giulio isola o santo no primeiro plano, e o grupo do fundo teria seu movimento entendido apenas como massa. Entre o cartão e o quadro, a tensão maior estaria na pintura, pelo efeito extraordinário do claro-escuro e uma paleta muito luminosa. Hartt cita uma limpeza leve feita na obra entre o tempo em que ele escreve o artigo sobre Giulio-Rafael e a escrita deste livro – 1944 e 1958. A limpeza teria levado embora muito do verniz escuro e da sujeira, de modo que as cores metálicas apareceram brilhando no ar ensombrecido: claro-escuro dramático, feito com o uso de densas camadas de *'nerofumo'* aplicadas sobre cores luminosas e cambiantes.

Com a limpeza, igualmente, o domínio da paisagem é revelado como nunca se tinha visto antes. A análise da inserção e tratamento das ruínas nessa pintura é também muito extensa. Hartt, novamente, é dos primeiros a analisá-las e interpretá-las em profundidade [1958, I, p. 6] juntamente com sua combinação com um claro-escuro que chama de "espasmódico" – feito de clarões repentinos que deixam tudo numa semi-escuridão: seriam essas ruínas, para o autor, estruturas ameaçadoras, dotadas de um aspecto trágico como jamais se tinha visto nas pinturas de ruínas antes de Giulio: enquanto ameaçam desabar, meio escondidas escondidas pela vegetação, oferecem, ao se desmanchar, o material com o qual se concretiza o massacre do santo: as pedras, que se vêem por tudo e nas mãos das figuras. Assim, as ruínas seriam o próprio instrumento de martírio. Ferino-Pagden [op. cit.] ainda vincula essas ruínas espectrais, iluminadas por um brilho sobrenatural, como diz Hartt [op. cit.], à idéia de uma decadência inevitável do paganismo.

Entre as ruínas aqui representadas, componentes de uma paisagem dramática, Hartt reconhece alguns familiares, como a Ponte Milvia, a Coluna Trajana, semi-encoberta por videiras; os delineamentos do que se esforça para enxergar como o Mercado de Trajano – que teria, segundo o autor, seus elementos combinados com liberdade, mas as linhas principais preservadas; o templo da Sibila, em Tivoli; o teatro de Marcelo [572]. Desta forma, citando os monumentos lado a lado, Gulio abre o leque de seu conhecimento dos monumentos antigos. Dois deles seriam monumentos-chave para a compreensão da psicologia peculiar do artista: a coluna Trajana e o Mercado de Trajano [570], em cuja sombra Giulio cresceu. O mercado, com sua abóbada precária vazada por buracos que permitem a passagem de clarões, e a rústica violenta da soleira formam o mais extremo exemplo da arquitetura rústica de Giulio até o estivale de Mântua. Gnann [1999, p. 268] relaciona esses edifícios àqueles "similares" que aparecem na *Ressurreição de Lázaro* de Sebastiano del Piombo (Londres) e na *Madonna della Perla.*

Vasari, com razão, está pontuando essa obra, marcando-a, na carreira de Giulio, como a melhor até então. Se o autor não fala mais em Rafael, a obra, que, como se viu, pode ser entendida como continuidade imediata e testamento de sua última maneira, traz de modo mais decisivo os traços da "individualidade vigorosa de Giulio e também de sua autoconfiança" [Joannides,1985, p. 19-20]. Vasari, justamente, ressalta essas características individuais, importantíssimas para o posterior desenvolvimento da obras de Giulio, esquecendo o nome por trás do resultado. É, de fato, um passo a mais para o corte do cordão umbilical que unia mestre e aluno.

Bibliografia: PASSAVANT, 1860, p. 494; RULAND, 1876, p. 324, n. XX; MILANESI, 1906, V, p. 532, nota 3; HARTT, 1944, p. 90, fig. 36; POPHAM /WILDE, 1949, n. 348; HARTT, 1958, I, p. 55-56, 289, cat. 40-41, II, fig. 100-107; Incisa della Rochetta, 1961; Incisa della Rochetta, 1970; OBERHUBER, 1972, p. 27; KNAB, MITSCH, OBERHUBER, 1983, n. 598-599; SIMONETTI, 1983, p. 25, 30, nota 18; DE VECCHI, catálogo Raffaello in Vaticano, 1984-1985, p. 311-314, n. 118; FERINO-PAGDEN, 1984, p. 70-72; GERE, Catálogo de Nova Iorque, 1987, p. 212-214, n. 62; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 77, 94, nota 78, fig. p. 64; JOANNIDES, 1993, p. 28; SALVY, 1994, fig. p. 199; JOANNIDES, 1995, p. 41; FRITZ, 1996, p. 31-33, 70, nota 41; Catálogo de Washington, 1996-1998, p. 126, fig. 80; GNANN, 1996-1998, p. 256, fig. 16, p. 255-257; GNANN, 1997, p. 154-156; GNANN, 1999, p. 268-269.

Desenhos:

[1] *Apedrejamento de Santo Estevão* [573]

É um dos cartões de atribuição segura a Giulio Romano. Desenho a giz preto e carvão sobre folhas unidas aplicadas sobre tela; 411,9 x 285cm. Cidade do Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 40730. Mau estado de conservação. Proveniência: o autor do Codice Magliabecchiano, que considerava o cartão obra de Rafael, dá notícia de te-lo visto em 14 de março de 1543 [1544], no ateliê de um pintor de Perugia [Rochetta, 197, p. 49]. O cartão torna-se mais tarde propriedade do musicista da capela papal Bartolomeo Niccolini, que, em cerca de 1679, com indicação do padre Resta, o doa, dividido em duas partes, à Biblioteca Vallicelliana, onde permanece até 1812. Depois, passa sucessivamente aos museus Capitolinos, ao palácio del Laterano e, enfim, à Pinacoteca Vaticana.

Gnann [1999, p. 268] acredita que Giulio tenha realizado a obra inteiramente de sua mão, trazendo modificações significativas para o projeto original. O autor diz que Vasari não cometeu o erro do Codex Magliabecchiano, onde, em 14 de março de 1543, está dito que se viu o cartão dessa obra, da mão de Rafael de Urbino". O texto do Codex Magliabecchiano diz "*Perugia, in bottega di I.o pittore vidi di mano di Raffaello da Urbino I.o chartone che è la lapidazione di Santo Stefano e di sopra I.a apparizione I.o Dio Padre e Jesu; e la tavola di eso dichiarono essere in Genova*" [anônimo Magliabecchiano *apud* Hartt, 1958, I, p. 55]. Esse cartão, então visto em Perugia, está hoje na Pinacoteca Vaticana e seria, em muitos aspectos, superior à obra acabada, com algumas das mais esplêndidas passagens de toda a produção gráfica de Giulio. O rosto triste e barbado de Deus Pai lembraria Rafael, mas o novo Giulio seria também fortemente evidente, sobretudo nos nus heróicos e nas figuras assustadoras dos executores. Hartt revê no santo torturado uma reminiscência do garoto demoníaco da *Transfiguração*.

A análise do suporte revela que a parte superior e a inferior do desenho são de tipos diversos de papel. A partir desta constatação, criou-se a hipótese [Simonetti, 1983, p. 30] de que a parte superior fosse uma cópia tirada do quadro, destinada a substituir o pedaço do cartão danificado ou perdido. Por outro lado, Gnann [1999] afirma que não se pode duvidar da originalidade do desenho, pois existem inúmeras diferenças em relação ao quadro: falta, na pintura, o manto agitado pelo vento nos ombros do Cristo ao alto. A figura do Pai eterno é, na pintura, indiferente, quase destacada. No desenho, ao contrário, é participativa, tem um olhar solene e quente, coisas que fazem pensar numa participação de Rafael na realização desse ponto. A parte superior poderia pertencer a um outro cartão que reproduzisse a composição original de Rafael. Neste caso, Giulio teria separado desse cartão a parte superior onde o Pai eterno aparece com o Cristo sobre as nuvens e o teria acrescentado à cena do *Apedrejamento* do cartão do Vaticano, que ele modificou completamente.

Segundo Milanesi [1906, V, p. 532, nota 3], o cartão foi gravado por Guattani em contorno, em gravura publicada em 1820. A imagem apareceria ainda, mas em outra gravação, na *Storia* do prof. Rossini, prancha XIX.

Bibliografia: MILANESI, 1906, V, p. 532, nota 3; HARTT, 1944, p. 90, fig. 36; HARTT, 1958, I, p. 55-56, 289, cat. 40, II, fig. 100-107; Incisa della Rochetta, 1961; Incisa della Rochetta, 1970; SIMONETTI, 1983, p. 25, 30, nota 18; DE VECCHI, catálogo Raffaello in Vaticano, 1984-1985, p. 311-314, n. 118; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 77, 94, nota 78, fig. p. 64; SALVY, 1994, fig. p. 199; FRITZ, 1996, p. 31, 70, nota 41; GNANN, 1996, p. 255-257; GNANN, 1997, p. 154-156, fig. 89; GNANN, 1999, p. 268-269.

[2] *O apedrejamento de Santo Estevão* [574]

Desenho a pena e nanquim marrom com realces e luzes em branco; 26,2 x 27,2cm. Paris, École des Beaux-Arts, inv. 334, guardado no Louvre. Anônimo do século XVII; cópia de desenho preparatório de Rafael (?) para o *Apedrejamento de Santo Estevão* [Ferino-Pagden, 1989, p. 75]. Proveniência: His De La Salle.

Trata-se de um desenho de composição similar àquela do cartão de mão de Giulio Romano, mas uma cópia do século XVII. Ferino-Pagden [1989, p. 77] é quem coloca a hipótese de que este desenho, anônimo do século XVII, recentemente descoberto e guardado no Louvre (reproduzido à p. 75) seria uma cópia de um original perdido de Rafael, o que, para ela, seria um forte indício de que a obra fora originalmente encomendada ao mestre, e não a Giulio. Joannides [1995, p. 41], por

sua vez, acredita, pelas muitas diferenças em relação à obra realizada em pintura, que esse desenho reproduza um *modello* perdido de Penni, executado a partir de esboços de Rafael.

A descoberta desse desenho da École des Beaux-Arts de Paris permitiu vincular o de Windsor diretamente à composição do *Santo Estevão*, uam vez que ali aparece a figura do homem nu que está para lançar uma pedra, não encontrada no cartão de Giulio [De Vecchi, 1984, n. 118]. De Vecchi, que apresenta o desenho na exposição *Raffaello in Vaticano*, em conexão com o cartão Vaticano, mas como um eco de um primeiro estudo de mão de Giulio Romano. Ferino-Pagden [1984, p. 70-71], analisando o desenho em relação à composição do cartão ou do quadro, nota sua concepçaõ em termos mais espaciais e a diferença de relação entre figura e espaço, sobretudo na zona inferior, onde os apedrejadores se articulam em torno de Estevão, criando com seus gestos e amplos movimentos um círculo de ação, de modo que o espaço parece circular em torno dele. Na pintura, o santo aparece isolado, e os apedrejadores formam quase uma falange atrás dele; o sentido do espaço não é gerado pelas figuras e suas ações; antes é dado mais pelo escorço pronunciado do cenário, mensurável através de edifícios e outros pontos de referência que vão decrescendo em direção ao fundo. Bibliografia: DE VECCHI, catálogo Città del Vaticano, 1984-1985, p. 314, n. 118; FERINO-PAGDEN, 1984, p. 70-72; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 77, fig. p. 75; JOANNIDES, 1995, p. 41; GNANN, 1996-1998, p. 256, fig. 16; FRITZ, 1996, p. 31-33, fig. 20; catálogo de Washington, 1996-1998, p. 126, fig. 80; GNANN, 1997, p. 154-156, fig. 93; GNANN, 1999, p. 268.

[3] *Estudo de nu para o Apedrejamento de Santo Estevão* [575]

Giulio Romano ou Rafael. Desenho a lápis preto, 39 x 11,4cm. Papel acrescentado na parte inferior à direita; Windsor Castle, Royal Library, inv. 0399 P&W 348.

Esse desenho, que representa uma figura masculina nua vista de costas, é um estudo para um dos apedrejadores do *Santo Estevão* – aquele no primeiro plano, à direita – que há muito tempo é considerado um estudo preparatório e original de Giulio para o Santo Estevão, depois descartado da possível relação com a obra porque a figura em questão não se achava nem no cartão e nem na pintura em si. No entanto, o conhecimento do desenho da École des Beaux-Arts de Paris permitiu vinculá-lo diretamente à tal composição, uma vez que a figura ali se encontra (no primeiro plano, na extremidade direita). A autora faz o vínculo desse desenho de Giulio com estudos realizados por Rafael sobre uma estatueta de bronze chamada *Uomo della paura*, da qual foram feitas muitas réplicas, cópias e variantes. No *Libretto veneziano*, vem estudada por Rafael em três *fogli* diversos, em ângulos diferentes. Esse estudo retoma a pose do esboço rafaelesco [o de Paris], variando-a ao estilo de Giulio: ele representa o movimento da figura em dose dupla: correndo e arremessando a pedra ao mesmo tempo, enquanto que no esboço rafaelesco a figura se concentra mais na ação do lançamento. O estudo de Windsor, de Giulio ou de Rafael, dá a sensação de mistura de pontos de vista diferentes da estatueta, e o movimento dos braços é diverso. Ferino-Pagden [1989, p. 94, nota 7] enxerga o desejo de movimentar mais a cena aqui, e crê que isso se confirma ainda pelo acréscimo do número de figuras no quadro. Como estudo do natural, executado a lápis e com um claro-escuro forte e dramático, liga-se aos desenho de Rafael para a *sala de Constantino*

A relação desse desenho com a pintura de Gênova, inicialmente colocada por Ruland [1876], foi sugerida novamente por Popham e Wilde em 1949 [1949, n. 348], mas apenas na década de 1980 foi possível comprová-la, através da descoberta, na École des Beaux-Arts, da uma cópia de um *modello* preliminar para a pintura, que inclui essa figura. Para Joannides [1985, p. 19-10], esse desenho, que prova a relação do desenho de Paris com a pintura, sugere ainda uma datação precoce para pintura, porque seria um estudo para uma primeira versão da composição, mais rafaelesca. Existem vários pentimenti, indícios da busca pela forma mais convincente. Como em seus desenhos a sanguinea, Giulio intepreta a superfície com um denso modelado, escondendo os *pentimenti* e aumentando, com a luz violenta, o sentido do movimento irrompente. O estudo pode remontar, talvez, ao período de preparação da batalha de *Constantino* e da *Adlocutio* e à mudança da composição, no tempo da morte de Leão X, quando os trabalhos da sala de Constantino foram interrompidos. Oberhuber atribui a Rafael em comunicação oral [apud Gnann, 1999, p. 269] com a

justificativa um tanto inconsistente de que mostraria "mão segura, composição articulada, espontaneidade e elasticidade dos movimentos", enquanto as figuras de Giulio teriam "musculatura que emerge de modo mais agressivo" e se concentrariam mais na interpretação das superfícies que na organicidade do movimento, como faz Rafael, com sua espontaneidade.
Bibliografia: PASSAVANT, 1860, p. 494; RULAND, 1876, p. 324, n. XX; POPHAM /WILDE, 1949, n. 348; HARTT, 1958, n. 41; OBERHUBER, 1972, p. 27; KNAB, MITSCH, OBERHUBER, 1983, n. 598-599; FERINO-PAGDEN, 1987, p. 70-72 (Giulio Romano ou Rafael?); GERE, Catálogo de Nova Iorque, 1987, p. 212-214, n. 62; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 94, nota 79, p. 255; JOANNIDES, 1993, p. 28 (Giulio Romano); GNANN, 1999, p. 255-257; OBERHUBER (comunicação oral a Gnann, citado por Gnann, 1999, p. 255-257 (Rafael);

158 Saulo

É um personagem destacado, particularmente importante nesta composição. Aparece no canto inferior esquerdo [576], ajoelhado, apontando para o santo mártir ao mesmo tempo em que olha para as figuras celestes, o que foi interpretado como sendo um prenúncio da proximidade de sua salvação. Ele, ao reconhecer a figura do Cristo, estaria aludindo à sua futura conversão. Gnann [1999, p. 268] nos fala que essa figura deriva diretamente, embora invertida, da figura do Saulo concebida por Rafael para a tapeçaria da série vaticana representando o *Martírio de Santo Estevão*. Vinti [1995, p. 22, 65], por sua vez, faz o vínculo com a célebre escultura do *Gálata ferido*, conservada no Louvre, ressaltando depois a dessemantização da imagem, esvaziada de seu significado original, em nada evocando a funesta mensagem do gálata.

159 Expressão das figuras"...coisa celestial, não pintura..."

Outro ponto justamente destacado por Vasari e igualmente pela crítica posterior é o das expressões dos personagens. Expressões que ultrapassariam, como bem aponta Ferino-Pagden [1989, p. 77], a linha do *decorum*, anunciando já os quadros de mártires e de homicidios do barroco. Hartt [1958, p. 51] fala no "horror calculado do povo do primeiro plano" em contraste "com o lirismo e o naturalismo das mães e crianças do fundo, em soleiras de porta ou nas margens das colinas sob um céu tempestuoso, e das pessoas atravessando a ponte Milvia". Esse horror calculado de que fala Hartt traria uma "intensa concentração demoníaca de energias", anteriormente visíveis, segundo esse autor, no retrato desenhado de Leão X por Giulio, o que poderia trazer indício seguro da autoria do painel de Gênova – hoje indiscutível. D'Arco [1842, p. 24-25] concorda com a expressão empregada por Vasari "*divinamente dipinto*". E acrescenta: "*...gli atti sono tutti diversi e tutti pieni di una feroce espressione...*"

160 Conversão em monastério da abadia de Santo Estevão

A igreja de Santo Estevão em Gênova [577] remonta ao século X. Dizem ter sido fundada pelo bispo Teodolfo no ano de 972. Foi paróquia desde seus primórdios e abadia de Cassinenses até que Bonifácio IX, em 1401, a entregou em comenda ao cardeal Ludovico del Fiesco. Os abades voltaram em 1529, pelo patrocínio de Gian Matteo Giberti, datário do Papa Clemente VII que tinha muita afeição pelos olivetanos e ao qual pareceu conveniente que à reduzida ordem de Monte Cassino se sucedesse a Congregação de Monte Oliveto, que foi numerosa e poderosa até o final do século XVIII. Alizeri [1972, p. 304-305] refere-se ao templo como "decorado desde a origem por um ilustre consórcio de religiosos, cumulado de doações e de privilégios..." Giberti, para não dizer da possessão da igreja que lhes foi por ele confiada e nem do egrégio presente [o painel de Giulio] que tinham sob os olhos, quis ainda dar-lhes um terreno que se limitava ao fundo dos muros da igreja.

161 Jakob Fugger

Jakob Fugger, chamado "o Rico", é "o conhecido comerciante e banqueiro alemão, de Augsburg, financiador de Carlo V. Nasce em Augsburg, em 6 de março de 1459. Falece na mesma cidade, em 30 de dezembro de 1525. Neto de Hans Fugger, o fundador do negócio (juntamente com dois irmãos) de tecidos da família, uma das maiores empresas comerciais internacionais da Europa. Conseguindo privilégios dos imperadores Frederico III (1440-1493) e Maximiliano I (1493-1519), os irmãos Fugger reuniram uma imensa fortuna com a atividade bancária e de mineração (tinham quase o monopólio do cobre na Europa).

Jakob deveria seguir uma carreira eclesiástica, mas é enviado a Veneza e depois a Roma (1477-1478) para os escritórios da empresa da família. Em 1485, torna-se responsável pelo ramo de Innsbruck. É conhecido por ter construído a capela Fugger no mosteiro carmelita de Sant'Anna em Augsburg, com importante projeto de capela funerária, com decoração esculpida de S. Loscher e H. Daucher. Dürer desenha uma Ressurreição para a capela em c. 1510. Um dos maiores projetos de urbanos sociais de Jakob Fugger é o Fuggerei, no distrito de S. Jakob, em Augsburg (1517-1523), uma espécie de abrigo de caridade para famílias de trabalhadores, que consistia em 52 casas, com ruas próprias. Jakob não chega a ser um um grande colecionador de arte, ao contrário de muitos de seus parentes, embora adquirisse peças de joalheria desenhadas para ele (alguns projetos ainda existentes) e encomendasse retratos, como aquele seu e de sua esposa, Sibylla Artzt. Há retratos seus por H. Burgkmair, Hans Holbein e Dürer [578].

Em 1522, Jakob assume a tarefa de decorar a capela de *Santa Maria dell'Anima*, cuja construção tinha sido iniciada em 1516. É quando encomenda o painel a Giulio Romano. Nessa capela, estavam sepultados Markus von Fugger, irmão de Jakob, canônico de Augsburg – morto em Roma em 18 de abril de 1478 – e Markus Fugger, sobrinho de Jakob, protonotário apostólico morto em 8 de novembro de 1511. A capela, antes dedicada a São Nicolau, foi então dedicada a São Marcos, em homenagem aos familiares ali sepultados e possivelmente colocada sob proteção da *Madonna dell'Anima*.

Como relata Belluzzi [1988, p. 12], a encomenda do painel Fugger a Giulio Romano é bastante significativa como indício de uma abertura de caminho que o artista consegue realizar por si só, uma vez que o banqueiro não estava entre as antigos comitentes de Rafael, quase todos membros da cúria, passados a Giulio após a morte daquele. Tal encomenda significa ainda uma abertura de caminho num ambiente financeiro não identificado com a política dos papas Medicis, mas fornecedor de apoio ao império.

Bibliografia: SCHMIDLIN, 1906, p. 242-244; LILL, 1908; FREIHERR VON PÖLNITZ, 1949-1951; LIEB, 1952; HARTT, 1958, I, p. 56; LIEB, 1958; FREIHERR VON PÖLNITZ, 1958-1971; DEUCHLER, 1963; HABEL, 1971; DRESSLER, 1973; VON BUSCH, 1973; LO BIANCO, 1984, p. 99: BELLUZZI, 1988, p. 12; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 262; ROSSI, 1991/1986, p. 830, nota 14; SATTEL BERNARDINI, 1995, XI, p. 817-818; GNNAN, 1999, p. 300.

162 Santa Maria dell'Anima, Roma [579]

Santa Maria dell'Anima é a igreja nacional alemã em Roma. Chega-se normalmente a ela pela Piazza della Pace. A fachada está na Via dell'Anima. Tem origem a partir de um abrigo de peregrinos fundado na metade do século XIV, ao qual, em 1399-1400, é acrescentada uma capela, antepassada da atual igreja. À ocasião do primeiro jubileu, em 1499, decide-se reconstruir a igreja em um projeto mais imponente, para o qual foi escolhido Andrea Sansovino, que a executou entre 1500 e 1518 (data do acabamento do campanário). A fachada tem três ordens graduadas com pilastras e coroamento horizontal. Os três portais são atribuídos a Sansovino, como ainda o pequeno grupo com a *Madonna entre duas almas do purgatório* no tímpano do portal central. O campanário é atribuído a Bramante em tese não confirmada. É acentuado o aspecto e a impressão nórdica do edifício.

Tanto o significado do título da igreja quanto a origem da imagem da fachada que o representa são incertos. Weil-Garris Posner [1970, p. 121] escreve sobre a iconografia única da

'Madonna dell'Anima', de significado incerto e à qual se fará referência na análise do painel de Giulio Romano. A Madonna dell'anima derivaria da tradição iconográfica da *Madonna delle grazie* e da *Madonna della Misericórdia*; o nome, por sua vez, viria, segundo a tradição, de uma imagem da *Madonna* ladeada por duas almas encontrada no local no século XIV. Além disso, aparentemente havia, em 1400, na entrada do antigo abrigo dos peregrinos alemães pela Via de Anima uma imagem titular. Segundo um capelão da igreja, escrevendo no século XVII, a *Madonna* protegeria as almas que se devotaram a ela na vida terrena e se compadeceria de suas penas no purgatório. A escultura da fachada e outras obras de arte dentro da igreja representam a *Madonna dell'anima* de vários modos. Imagens similares, de acordo com os documentos, foram utilizadas durante o século XVI "*Mariae Virginis cum duabus animabus*" (doc. de inventário de 1514) na igreja e nas casas de Anima, sobre as fachadas.

O interior da igreja, com três naves assimétricas divididas por pilastras e com capelass laterais da mesma altura das naves, segue o modelo das *Hallenkirchen* alemãs. A igreja tem obras de Carlo Saraceni (1618), Sermonetta (1549), Francesco Salviati (1549), uma *Pietà* esculpida por Lorenzetto – cunhado de Giulio Romano e aluno de Rafael – e o monumento fúnebre de Adriano VI, executado em 1529 sobre desenho de Baldassarere Peruzzi.

Bibliografia: BAWINK, 1646, p. 5; NAGL, 1899, p. 155, doc. 14; SCHMIDLIN, 1906, p. 29-35; LOHNINGER, 1909, p. 10; WEIL-GARRIS POSNER, 1970, p.121-138; GIZZI, 1995, p. 33-34.

163 *Sagrada Família com São Marcos e São Tiago* ou *painel Fugger* [580]

Óleo sobre madeira. Roma, igreja de Santa Maria dell'Anima, altar-mór. c. 1523. A pintura estaria, já à época de Milanesi [1906, V, p. 533, nota 1], no altar-mór dessa igreja. D'Arco [1842, p. 29-30, nota 1] escreve que o quadro foi tirado do altar-mór para ser restaurado (por Carlo Maratta) em 1683. Depois, teria sido colocado na sacristia, onde permaneceu por muito tempo, voltando ao seu lugar original, no altar-mór, somente após o retoque que a "deturpou". Em 1798, a pintura é levada a Paris por Napoleão; restituída por intercessão de Canova em 1815.

O painel Fugger é uma das poucas pinturas de atribuição segura a Giulio em seu período romano. O relato mais antigo que se tem dessa obra é justamente a escrita de Vasari na *Vida* desse artista. Lo Bianco [1989, p. 123] escreve ressaltando a importância dessa narrativa, não apenas parano que diz respeito a essa pintura, em específico, mas à obra romana do artista: "a biografia vasariana de Giulio permanece ainda hoje uma contribuição insubstituível para a compreensão da atividade romana do pintor. Descrições pontuais de obras e nomes de comitentes oferecem um instrumento precioso de pesquisa especialmente para aquelas obras não citadas pelas fontes documentárias como, por exemplo, a grande pala para a capela Fugger, em Santa Maria dell'Anima."

Aqui, na edição Giuntina, Vasari também revê e amplia sua narrativa sobre o painel de Santa Maria dell'Anima, detendo-se mais demoradamente na descrição de detalhes, sobretudo aqueles naturalistas, a exemplo do que fizera no trecho sobre o painel de *Santo Estevão*. Depois, um trecho grande é dedicado à crítica do emprego dos tons negros, que Vasari considera excessivos. Em 1550, diz o autor:

> "*Fece ancora a Iacopo Fuccheri tedesco nella chiesa di Santa Maria d'Anima, una tavola alla cappella loro, ch' è molto lodata, e massimamente un casamento girato in tondo, che certo è cosa divina. Similmente a' piè d'un San Marco un leone, i peli del quale torcono secondo che egli gira, cosa veramente difficile, e le ali di quello più di piume e di penne, che di colori contraffatte.*"

A pintura representa uma Sagrada Família com São José e São João Batista menino ladeada por São Marcos, com um grande leão aos pés, e São Tiago. O grupo é colocado num interior arquitetônico como uma galeria circular, aberta, e vem coroado por *putti* que estendem e sustentam um cortinado às suas costas, proporcionando um destque do ambiente mais terreno do fundo,

reservando e delimitando o espaço do sagrado. Ao fundo, vê-se uma velha à soleira de uma porta, uma galinha e seus pintinhos. O efeito geral é de estranhamento. O grupo central, da *Madonna* com o Menino vem deslocado do centro da obra; o espaço é representado em fuga através de um edifício circular; os santos colocam-se de modo transversal; o contraste de claro-escuro acentua o colorido metálico das vestes, tornando a luz cortante; a velha com o fuso na mão e a galinha com seus pintinhos são elementos absolutamente acessórios; os recortes de um jardim se mostram no ponto mais distante.

Em vários aspectos, Giulio demonstra, com essa pintura, que um afastamento ainda maior de Rafael vem ganhando espaço. É certamente o primeiro significativo retábulo de altar que Giulio concebe sozinho, ou seja, sem ter um desenho de Rafel como base. Embora o artista ainda faça uso de certos módulos rafaelescos, especialmente na tipologia das figuras da *Madonna* e do São José, a disposição oblíqua dos elementos, sua ordenação assimétrica e a excentricidade espacial dificilmente poderiam ter vindo da maneira mais racional de Rafael [Joannides, 1995, p. 41]. Isso fica mais claro quando se compara a composição de Giulio, apenas a título de exemplo, com uma obra de Rafael como a *Madonna do Baldaquino*, onde vários elementos empregados no painel Fugger estão presentes: a Madonna com o Menino, os santos na parte inferior, os anjos em vôo na superior, o cenário arquitetônico com o motivo da curva, o tecido-baldaquino verde [581]– ou ainda a *Madonna do peixe* [582]. Como escreve Hartt [1958, I p. 57], "a pirâmide rafaelesca está amplamente dispersa, aqui [no painel Fugger] as figuras buscam as margens do quadro." Ferino-Pagden [1989, p. 262] observa que a disposição oblíqua dos elementos, partindo da esquerda do observador, é inédita na pintura da Itália central, mas encontrada em pinturas venezianas, como a *Pala Pesaro* [583], de Ticiano.

Joannides [1985, p. 35] nota que, aqui, o interesse Giulio para as formas escultóreas alcança um ponto alto, com suas formas que possibilitam o giro ou convidam a ele, embora a fonte seja um dos trabalhos mais michelangiolescos de Jacopo Sansovino. A *Madonna*, cuja cabeça evoca aquela da *Madonna della Perla* (sendo provável a utilização de uma mesma modelo) com acentos leonardescos, envolve o Menino num gesto de proteção, enquanto o outro braço, ao se erguer, nos orienta o olhar para a figura de São Tiago. Sua pose é animada com um movimento em giro da cabeça aos pés, guardando algo das alegorias femininas da sala de *Constantino*, como a *Aeternitas*, representada à direita de São Pedro [Gnann, 1999, p. 30], ou a *Justiça*. Ferino-Pagden [1989, p. 262] menciona a possível derivação de uma estátua antiga dita de *Agripina* da coleção Farnese [584]. Já a postura instável do Menino, representado em pé, apoiado apenas numa das pernas, lembra a criança da *Madonna do Parto*, de Jacopo Sansovino [585] [Joannides, 1985; Gnann, 1999, p. 30], e a estátua da *Madonna* em Santa Maria in Porta Paradisi, talvez realizada a partir de desenhos executados por Peruzzi no mesmo período [Frommel, 1967-68, p. 124-125, cat. 88, tav. XCVI]. A tipologia da criança retoma a dos meninos de cabelos encaracolados, faces rechonchudas e boca entreaberta, que se vê na Madonna *Hertz*, na *Gatta* e na *Borghese*. A imagem de São José retoma o protótipo rafaelesco encontrado anteriormente na *Madonna della Quercia* e na *Sagrada Família de Francisco I*. São Tiago, ajoelhado, vem trazido pela mão pelo pequeno São João Batista, como se este o chamasse a aproximar-se. A figura de São Marcos, por sua vez, parece derivar de uma torção daquela do *Santo Estevão* [Ferino, 1989, p. 77; Gnann, 1999, p. 30].

Uma referência para essa obra é o *Santo Estevão*, pela analogia da complexidade cenográfica que ainda se vê nas *Madonne* dos anos romanos. Segundo Ferino-Pagden [op. cit.], a mesma dinâmica figurativa nervosa que se vê no *Santo Estevão* pode ser encontrada aqui. Porém, em relação ao retábulo de Gênova, Giulio já demonstra certas diferenças, apesar de retomar a combinação da fantasia arquitetônica com o naturalismo luminoso do fundo. As figuras de Anima são mais alongadas, desenhadas num modo mais delicado, dotadas de maior graciosidade e leveza de movimentos. O modelado diminui em vigor, embora a luz seja igualmente cortante. Há um interesse mais focado, parece, no giro das figuras e do próprio espaço. Aqui a luz não se dispersa ao cair individualmente sobre cada figura, como clarões repentinos, mas funciona como elemento

aglutinador, conferindo unidade ao espaço e ainda ampliando-o [Hartt, 1958, I p. 57]. Para Hartt [id., ibid.], Giulio, apesar de manter certa proximidade estilística com o Santo Estevão, já estaria dando os sinais do rumo que tomará no Te: o isolamento das figuras em um espaço de tela luminosa, onde elas se ajeitam, faria prever os octógonos da Sala de Psiquê. A idéia de um jardim secreto, a arquitetura grandiosa reduzida a uma escala íntima, a abóbada de berço com lacunário octogonal (no Te, na galeria de entrada, o lacunário octogonal, tomado da basílica de Constantino, é disposto diagonalmente), as pilastras dóricas emoldurando nichos; todos esses elementos prefiguram a concepção do palácio de lazer mantuano.

É uma pintura de iconografia complexa. É muito incomum a iconografia da *Madonna* sentada sobre um trono improvisado [de tijolos, pranchas de madeira?], com a cabeça cingida por uma coroa de flores de jasmim [Lo Bianco, 1984, p. 93] – jasmim como símbolo de pureza e incorruptibilidade. Por outro lado, a iconografia dos dois santos é ortodoxa: Tiago, santo protetor do comitente, Jakob Fugger, vem com os atributos da concha, do bastão e, em segundo plano, o aguilhão do porco-espinho a indicar a profissão de anacoreta; Marcos está com o Evangelho e o leão, e com a mão esquerda indica os mortos enterrados na capela. A pose do São João, contorcida na curvatura do busto e perna, poderia evocar, segundo Lo Bianco [1984, p. 93], aquela multiplicidade de planos notada por Venturi [1926, IX, 2, p. 372] como sendo elemento de ascendência michelangiolesca.

A iconografia da pintura ainda tem pontos não muito claros. Weil-Garris Posner [1970, p. 137] estuda a pintura em relação à iconografia da *Madonna dell'Anima*. Segundo essa autora, há instabilidade do tipo da *Madonna de Anima* durante o século XVI, mas, desde que a pintura foi feita para a capela, para ser exibida ali, ela deve, de alguma forma inexplicada, servir como uma imagem de Anima. Embora Vasari diga que a pala é uma encomenda para os Fuggers, não se observa que era para o altar da capela da família, cuja construção é iniciada em 1516. A dedicatória principal é a São Marcos, mas o altar é dedicado também à *Madonna de Anima*. O brasão da família Fugger encontra-se na abóbada. Os santos apresentados à Virgem na pintura são os padroeiros do doador da capela e dos membros da família enterrados ali. Lohninger [1909, p. 99] vê a galinha junto dos pintinhos como um símbolo de gênero dessa proteção. Para Weil-Garris Posner [op. cit.], a chave do significado da pintura deve ser procurada na família Fugger, já que os aspectos mais facilmente interpretáveis orientam para essa direção. A autora vê na localização original da obra, sobre o , uma indicação, pelo direcionamento da mão de São Marcos, ao apontar, apenas a partir dessa localização, os mortos enterrados ali. de interseção, apontando os enterrados ali.

Embora haja concordância da crítica em situar a obra em torno de 1523, a data de sua execução é incerta. Ainda hoje não não se conhecem documentos dos arquivos da igreja ou atas dos pagamentos feitos por Jakob Fugger, morto em 1525, a Giulio Romano. Lo Bianco [op. cit.], que recorre ao arquivo Fugger em Dillingen, na Alemanha, conta não ter encontrado igualmente qualquer outra informação ali. Hartt [1958, I p. 57] diz da imagem "a mais francamente Maneirista das *Madonne* de Giulio, e por isso é uma tentação colocá-la mais tarde, por volta de 1523. Hess [1947, p. 96] não vê provas de que o quadro tenha sido terminado antes da partida de Giulio para Mântua, em 1524. Para Lo Bianco [1984, p. 101], executada "com toda probabilidade" em torno de 1523 (...) e imediatamente depois da execução da grande pala de Gênova". Ferino-Pagden [op. cit.] diz que "não se sabe quando a obra foi encomendada a Giulio, mas sua execução se insere estilisticamente no período do papado de Adriano VI (1522-1523)". Para Gnann [1999, p. 300], reafirmando as menções acima, "com base em motivos estilísticos, a obra é considerada, com razão, realizada durante o período do papado de Adriano VI".

O painel de Anima é uma obra capital no corpus de Giulio Romano, assinalando o momento em que o artista permite-se colocar de forma independente em relação às composições de mesmo tema que realizara sob os cuidados de Rafael. Como escreve Joannides [1995, p. 41], isso "não quer dizer que Giulio estava traindo seu mestre enquanto o corpo dele ainda estava quente. Não era deslealdade a Rafael o que Giulio praticou, mas lealdade a si mesmo." Aqui, para Ferino-Pagden

[op. cit.], Giulio sintetiza a sua experiência artística e sua experiência de vida, seu conhecimento da antiguidade clássica e seu amor pelo particular de gênero, combinando-os em um clima visionário.

Não se pode deixar de mencionar o estudo de Witcombe [1989, p. 55-56] sobre a participação de Raffaellino del Colle, auxiliar e aluno de Giulio na execução dessa pintura. O autor parte do próprio texto de Vasari [Milanesi, 1906, p. 533], que menciona "*altre opere delle quali si è ragionato*" em que esse artista, entre outros, teria auxiliado Giulio Romano. Witcombe crê que a referência de Vasari poderia perfeitamente incluir o painel Fugger. Para tal afirmação, o autor baseia-se no fato de não haver evidências concretas de que Giulio teria completado a pintura antes de partir para Mântua e no fato de que Raffaellino possuiria – não é certo – o cartão da obra. Sua hipótese seria referendada por um desenho do Louvre [inv. 3611] que reproduz a composição e traz as palavras "*opera famosa di Giulio Romo, si può tener per originale, ma è dal Colle suo discepolo, similisso, e bello quanto l'originale*".

Bibliografia:

VASARI, 1550 /BELLOSI –PREVITALLI –ROSSI, 1986, II, 885, p. 836-837; VASARI, 1568 /BAROCCHI-BETTARINI, VI, p. 221, 26-27; CELIO, [1638] 1967, p. 48; PIAZZA, 1679, p. 575; TITI, 1763, p. 411; PALMAROLI, 1819, p. 413; D'ARCO, 1838, p. 29; FORCELLA, 1873, III, p. 444; SCHMIDLIN, 1906, p. 244; LOHNINGER, 1909, p. 99; AZZI, 1915; VOGEL, 1921, XIV, p. 215; VENTURI, 1926, IX, p. 372; ROSSI, 1929, p. 371; HARTT, 1958, I, p. 56-57; LIEB, 1958, II, p. 274; SHEARMAN, 1959, p. 456; NICCO FASOLA, 1960, p. 65; OTTANI CAVINA, 1968, p. 81; WEIL-GARRIS POSNER, 1970, p. 122-138; SMYTH, 1971, p. 71, nota 155; OBERHUBER, 1973, p. 2; DACOS, 1977, p. 91; MONBEIG GOGUEL, 1978, p. 14, nota 31; NEGRI, 1980, p. 127-134; PIETRANGELI, 1981, p. 68; MAAS, 1981, p. 113; GOULD, 1982, p. 487; LO BIANCO, 1984, p. 101; MARCONE, 1984, p. 99; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 77, 262; LO BIANCO, 1989, p. 126; TAFURI, 1989, p. 304; WITCOMBE, 1989, p. 55; MASSARI, 1993, p. 208-209; AMBROSIO, 1994, p. 32-33; JOANNIDES, 1995, p. 41; VINTI, 1995, p. 29-30; TALVACCHIA, 1996, p. 753; GNANN, 1999, p. 300-301.

Desenho:

[1] *Sacra conversação: Modello* para a *Pala Fugger* [586]

Giulio Romano. Desenho a pena e tinta marrom, aguada marrom e branco de chumbo; 23,3 x 18,8cm. Florença, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, U 14615 F.

Nos Uffizi é conservado um desenho preparatório conhecido como *Sacra Conversação*, antes tido como uma cópia do painel de altar e hoje considerado o *modello* original de Giulio Romano para a pintura de Santa Maria dell'Anima. Nesse desenho, pode-se ver o que seria a composição pretendida pelo artista para a porção inferior danificada e desvirtuada na pintura. O leão tinha a cabeça em perfil, mais direcionada para a sua esquerda. Era figura mais delgada e trazia o evangelho aberto de pé entre as patas, em vez de apoiar uma pata sobre o livro deitado. Outras diferenças entre o desenho e a pintura são notadas por Ferino-Pagden [1989, p. 262]: o grupo da *Madonna* é deslocado mais para a direita; o fundo arquitetônico adquire mais espaço; falta a cena da mulher com as galinhas e também o jardim que se vê pelo vão do arco; o eixo diagonal e a assimetria são mais pronunciados no desenho; a arquitetura não traz os detalhes definidos, como o nicho com a estátua. O uso da aquarela cria um efeito de claro-escuro fortíssimo, o mesmo que se encontra na pintura, colocando em evidência a intenção de se trabalhar com o forte jogo de claro-escuro e atestando a noção prévia da atmosfera desejada na obra acabada em pintura. Ferino-Pagden acredita que justamente esse uso da aquarela no desenho dos Uffizi tenha induzido a uma atribuição desse desenho a Lelio Orsi.

Bibliografia: FERINO-PAGDEN, 1986/1987, p. 262; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 262; MASSARI, 1993, p. 208-209, fig. 102; GNANN, 1999, p. 300-301; HOMBERG-PINASSI, in COX-REARICK, 1999, p. 42.

[2] Reprodução da composição do painel Fugger em Paris, Museu do Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 3611. Esse desenho tem atribuição a Raffaellino del Colle feita por Smyth em 1915. Monbeig-Goguel não acredita que seja obra desse aluno de Giulio Romano. Bibliografia: SMYTH, 1971, p. 71, nota 155; MONBEIG-GOGUEL, 1978, p. 14, nota 31; MASSARI, 1993, p. 209; GNANN, 1999, p. 300.

Gravura:

Madonna com Menino, São João Menino, São José, São Tiago e São Marcos [587]
Mario Cartaro (Viterbo, at. a partir de 1560 – Nápoles, 16 de abril de 1620). Água-forte; 40,8 x 29,5cm. Fondo Corsini, 31584, vol. 34 H 24. Inscrições: em baixo, à direita: MK e ML, *cum privilegio*. À esquerda: IULII ROMANI INVENTUM /MICHAELIS LUCENCIS OPERA /RAEPRESENTATUM /ILLUSTRISSIMO Q DOMINO /IULIANO CAESARINO /D. D. ANT. LA FRERII. No livro que o leão tem entre as patas: PAX /TIBI /MARCE /VA /GEL /ISTA. Foram acrescentadas: *Ioannes Orlandi formis ro:/ 1602* e *Antonio Carenzani / formis Romae 1605*. A gravura é dedicada a Giulio Cesarini, mas traz também o nome de Mario Cartaro e as iniciais Michele Lucchese, gravador e comerciante de gravuras ativo em Roma de 1553 a 1604. Massari [1993, p. 208] está com Federici, que a atribui a Cartaro. Para essa autora, a gravura foi feita por Cartaro e depois editada por Lucchese, que também exercia uma atividade editorial. Na gravura aparece a mulher com galinha e pintinhos, a estátua no nicho, o jardim. Exatamente como ocorre com o desenho dos Uffizi, a gravura de Cartaro fornece um testemunho adicional para a compreensão das formas originais criadas por Giulio.
Bibliografia: GORI GANDELLINI, II, 1808, p. 186 (Lucchese); BRULLIOT, I, 1832, n. 542; D'ARCO, 1838, XLIII, n. 96 (Lucchese); NAGLER, *Die monogrammisten*, 1858-1879, I, p. 633, n. 1456/11 (Cartaro) e II, p. 624, n. 1977/5 (Lucchese); PASSAVANT, VI, 1864, p. 167, n. 5 (Lucchese); e p. 159, n. 42 (Cartaro); FEDERICI, 1898, p. 544-545 (Cartaro); MASSARI, 1993, p. 208-209, fig. 193 (Cartaro); GNANN, 1999, p. 300.
Cópias

Dessa pintura, há um grande número de cópias elencadas, o que testemunha o prestígio e a fama da composição de Giulio Romano. Em diversas coleções e sob o nome de diversos artistas encontram-se pinturas que retomam a obra ou apenas o motivo da *Madonna*. Um dos artista que mais fará uso dos motivos da pintura de Anima é Raffaellino del Colle. Witcombe [1989, p. 56] analisa os empréstimos identificáveis na obra desse pintor (que possuía o cartão da obra), mostrando uma tentativa consciente de Raffaellino de retomar a maneira de Giulio e chegando a colocar como afirmativa a questão de sua participação na pala Fugger. Sua *Anunciação* (início dos anos 1520) traz a figura feminina muito próxima da Madonna do painel Fugger na parte inferior do corpo. A *Ascensão da Virgem* (c. 1540-1549), na igreja de Santa Maria de Valdabisso in Piobbico, mostra uma figura de São Paulo identificável com a de São Marcos da Fugger; e o São Jerônimo da obra de Valdabisso remete ao São Tiago de Anima. A *Sagrada Família com os santos João Batista, Pedro e Paulo e Antônio Abade* "(1543), na igreja de Santa Maria dei Servi, em Sant'Angelo in Vado, empresta várias figuras da pintura de Giulio. A *Madonna com o Menino e Santos*, da igreja de San Francesco, em Cagli, é hoje, com base no que foi dito e nos empréstimos à Fugger, atribuída a Raffaellino, considerada uma paráfrase da pala Fugger, colocada num momento de equilíbrio artístico, entre o classicismo rafaelesco de Giulio Romano e a Maneira estética vasariana.
Bibliografia: DAL POGGETTO, 1983, p. 437-438, n. 123; LO BIANCO, 1984, p. 101-102; WITCOMBE, 1989, p. 56; GNANN, 1999, p. 300; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 94, nota 84; GNANN, 1999, p. 300.
[1] *Madonna com Menino, São João Menino, São José, São Tiago e São Marcos* [588]

Óleo sobre tela; 260 x 148cm. Frascati, altar-mór da igreja dos Cappuccini. Acredita-se que a pintura seja datada da época da fundação da igreja, em 1573 [cf. Negri, 1980, p. 127-134]. Lo Bianco [1984, p. 99] sugere uma data anterior a 1579 (que é a data da consagração da igreja) e da inundação do Tibre (1577). Segundo Lo Bianco [op. cit.] e Vinti [1995, p. 29-30], é atribuível ao círculo de G. Muziano, a cuja supervisão foi confiada a decoração da igreja entre 1575 e 1579. Parece-nos plausível a sugestão de Lo Bianco [op. cit.] de que o tipo de interpretação do rosto da Virgem poderia fazer supor a execução por um artista de cultura flamenga.

A cópia da pintura de Santa Maria dell'Anima em Frascati é o melhor testemunho, o mais preciso, da aparência original da composição de Giulio Romano, repetindo com cuidado e fidelidade os detalhes da parte superior, o que faz crer que também repita os da parte inferior. As dimensões são próximas das do original, apesar da obra ter sido reproduzida sobre tela. O cotejo

com a pintura de Anima – "sem levar em conta a falta de habilidade do copista" – indica a possibilidade de alterações também no drapeado de São Marcos da cintura para baixo, onde parece ter sido retrabalhado: a perna esquerda do santo encontra-se mais esticada, o pé ampliado e o desenho da sandália modificado. O padrão das pregas da túnica de são Tiago é tratado de modo diverso, assim como o drapeado sobre os joelhos da Virgem e o desenho de sua sandália. Bibliografia: NEGRI, 1980, p. 127-134; LO BIANCO, 1984, p. 99; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 94, nota 84.

[2] Cópia da obra na igreja da Annunziata, em Fondi. **[3-4]** Ferino-Pagden, 1989, p. 94. nota 84: duas cópias na Tchecoslováquia: uma em Hradic, outra em Opary; a última reproduzindo o estado atual da obra de Anima.

164 Sant'Anna na pala Fugger:

Lohninger [1909, p. 99] concorda com Vasari, reafirmando a identificação da mulher do fuso [589] com Sant'Anna. Porém, acredita-se, hoje, que Vasari comete um engano. O autor refere-se à mulher velha ao fundo, segurando um fuso, como sendo Sant'Anna. Trata-se simplesmente se uma figura feminina que poderíamos dizer 'de gênero', em vestimentas e atitudes cotidianas. Essas figuras, sobretudo as femininas em idade mais avançada, ou as serviçais, são bastante comuns na obra de Giulio Romano, sempre ocupadas com o trabalho doméstico ou entretidas com a bisbilhotice da vida alheia. É mais um dos detalhes cotidianos que Giulio acrescenta à sua composição, no mesmo nível da cesta de costura, por exemplo, na *Madonna della gatta*. São detalhes de ilustração terrena que contribuem para uma dessacralização do tema. Porém, há várias tentativas de se procurar significados subjacentes para essas inserções inusitadas. Como a gata e o cão da *Madonna della Gatta*, onde se quis ver a convivência harmoniosa de opostos, aqui, para Lo Bianco [1984, p. 100], essa figura feminina com o atributo do fuso poderia aludir à brevidade da vida terrena: o fio do fuso simbolizaria o "fragilíssimo fio dos nossos dias", conforme Ripa, em sua *Iconologia*, o que ainda estaria de acordo com a finalidade sepulcral da capela Fugger. Massari [1993, p. 209] também cita o erro de Vasari ao identificar a figura com Sant'Anna.

165 O leão e as restaurações do painel Fugger:

Como se sabe, através de documentos **/doc. a-d/**, o painel de Anima sofre diversas e sérias intervenções após danos causados por enchentes do Tibre que inundam a igreja. São tentativas de restauração e intervenção com repinturas que acabaram por desvirtuar o aspecto da imagem em alguns pontos. O principal desses pontos está na parte inferior, justamente sobre a figura do leão [590], tão elogiada por Vasari, que é completamente refeita, não permitindo que a comparemos com o texto em sua ênfase às qualidades naturalistas de tal figura. Hartt [1958, p. 57] fala das restaurações como algo que deve ser levado em conta ao se pensar na alteração dos tons, muito escuros, salientando que Hess [1947, p. 96, 136] superestima os efeitos das restaurações desse painel.

Lo Bianco [1984, p. 101] cita todo o processo das inundações e sucessivas restaurações malsucedidas. A prova de que o leão represnetado no quadro tem repinturas está na comparação com a cópia de Frascati (acima), onde o animal se diferencia totalmente daquele de Anima, não apenas pela postura, mas pela tipologia à esfinge [591], que, em sua inspiração antiquária, parece mais conforme às orientações de Giulio. As asas, em primeiro plano, poderiam corresponder aos adjetivos "suaves" e "plumosas" empregados por Vasari, qualidades essas que na pala de Anima não se percebem. O leão pintado por Giulio, inspirado em um gosto arquelógico modelava-se, segundo a autora, provavelmente naquele que Rafael pintara na *Visão de Ezequiel* (Pitti, Florença), onde se notam as mesmas grandes patas e as asas variegadas da cópia de Frascati. A restauração oitocentesca, no entanto, substituiu a combinação [original] intelectual de elementos rafaelescos e

antiquariais por uma tipologia 'romântica' de leão, com a cabeça realisticamente representada até quase os pêlos do focinho e voltada para o alto em atitude de ferocidade.

A pintura encontrava-se na capela Fugger, na igreja de Santa Maria dell'Anima, a uma altura de cerca de dois metros do chão, o que faz supor que deve ter tido contato direto com a água, em sua parte inferior, nas inundações de 1577 e 1598. Essa porção do quadro tornou-se então vulnerável e sujeita às inúmeras intervenções de restauro de que se têm notícia. A madeira pode ter-se movimentado, destacando a pintura em algumas áreas. A primeira restauração atribui-se a Carlo Saraceni em 1617: julgada unanimemente como negativa, pesada e arbitrária repintura. Giovanni Baglione fala assim da intervenção de Saraceni: "*...lo ritoccò in modo che guastollo; dove egli operò più di Giulio non ha apparenza, e a tutti i professori molto dispiacque ch'egli in opera così rara ardisse di mettere licenziosamente la mano*". Celio [(1638) 1967, p. 48] escreve sobre a restauração de Saraceni: "*Quella di Giulio la guastò il fiume quando innondò* (...) *e doppo non solo racconciarono il guasto, ma guastorono quello, che non aveva tocco il fiume*"; ou seja, que Saraceni restaurou o que o rio tinha arruinado, mas também arruinou o que o não tinha sido tocado pela água.

Em 1682, novos danos causados pela umidade atingem o painel. Dessa vez, não a enchente, mas uma forte chuva que teria penetrado pela janela e atingido a obra. A restauração foi confiada a Carlo Maratta, àquela época empenhado nos trabalhos da igreja. "Coube a Maratta o bom senso de não recolocar a pintura em lugar evidentemente insalubre. Em vez disso, colocou-a na sacristia da mesma igreja" [Lo Bianco, op. cit.]. Bottari escreve que "*nel 1683 venne levato* [o quadro] *dall'altar maggior e ristorato da Carlo Maratta, collocandosi quindi nella sagrestia di quella stessa chiesa di santa Maria dell'Anima.*" Na segunda metade do Setecentos, houve mais um restauro, antes do deslocamento para o altar-mór. Sabe-se disso através de uma relação feita pelo pintor-restaurador Palmaroli, em 1819, sobre as restaurações da imagem. Palmaroli cita como responsável pelo procedimento um certo "senhor Rauch Tedesco, aluno do senhor Maron."

Depois, já no início do século XIX, tendo voltado de Paris avariada pela viagem, a obra sofre mais uma intervenção, citada e executada pelo mesmo Palmaroli, convocado por Francisco I da Alemanha, que financiou o procedimento. O artista, nessa ocasião, fala da madeira empenada na parte inferior (afastamento dos eixos), de partes levantando-se difusamente na porção inferior, de madeira apodrecida nas junções. Substitui a madeira podre e desempena o quadro, afinando sua profundidade onde necessário, colocou ainda ripas ortogonais para dar maior firmeza à obra. A respeito da superfície pictórica, afirma ter removido as últimas intervenções, preenchendo apenas as linhas de ruptura do quadro. Hess [1947, p. 96] atribui a Palmaroli a colocação do leão, mas isso é impossível de provar, assim como de estabelecer uma datação mais precisa para tal figura. Sabe-se apenas que o leão não é original, em comparação com a cópia coeva. Witcombe [op. cit.], contudo, afirma que é nesse restauro de 1819 que a figura do animal é inteiramente refeita.

A seguir, os arquivos de Santa Maria dell'Anima mostram outra intervenção, feita por Costantino Buonini, que declara ter encontrado a obra em péssimas condições. Ele desfaz o trabalho de Palmaroli e substitui a madeira colocada pelo primeiro por novas peças. Afirma também ter tido que "*rimesticare tutti i pezzi mancanti e ridipingere e restaurare e ripulire tutto il quadro*". Faz uma referência a Francesco Szoldatics, por sua atuação na parte que faltava da obra. A respeito, Marcone [1984, p. 99] publica um documento conservado no arquivo de Santa Maria dell'Anima onde se lê que o Szoldatics era "*artista aiutante*"e que tinha sido preciso a ajuda de "*un valente artista per la parte che nel quadro era del tutto mancante*". Um exame da obra indica que essa zona que faltava parece corresponder com a parte inferior onde se encontra o leão.

Pode-se datar essa intervenção entre os anos de 1889 – data do início do reitorado de Nagen (1899-1902), que assinou documentos relativos ao retsauro – e 1903 – ano da morte do pintor nazareno Francesco de Rohden (1817-1903), também firmatário do ato. Assim, desses documentos tem-se a certeza da total repintura da parte inferior. Depois dessa data não se tem mais notícias de intervenções ou deslocamentos da obra. No entanto, o exame das partes restauradas indica uma

intervenção muito mais recente do que os primeiros anos do século XX. Em 1983, foi realizada, pela Soprintendenza per i beni Artistici e Storici di Roma, uma intervenção conservativa destinada à consolidação da película pictórica que mal se mantinha aderida na parte inferior do painel. Para mais informações sobre as condições técnicas atuais da obra, cf. Lo Bianco [1984, p. 103-105].

Portanto, o leão que se mostra hoje no painel de Anima é uma figura inteiramente refeita sobre aquela originalmente pintada por Giulio Romano. De acordo com o desenho preparatório dos Uffizi, o leão original voltava a cabeça para a sua direita e tinha o Evangelho entre as patas. Além disso, a tipologia do leão original é legível na cópia da obra de Giulio em Frascati. Para Lo Bianco [1989, p. 126], o leão original propunha uma iconografia à esfinge, de gosto arqueológico, que se unia ao gosto do pintor pela notação animalista – visível no detalhe da galinha com os pintinhos que aparecem ao fundo. Exemplo semelhante pode ser observado no candelabro da *Madonna della Gatta*, onde se vêem esfinges – elementos de implicações arqueologizantes – representadas nos pés.

Bibliografia:

CELIO, [1638], 1967, p. 48; D'ARCO, 1842, p. 29-30; MILANESI, 1906, V, p. 533, nota 1; HARTT, I, 1958, p. 57; LO BIANCO, 1984, p. 101; MARCONE, 1984, p. 99; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 262; LO BIANCO, 1989, p. 126; WITCOMBE, 1989, p. 55.

Documentos:

/doc. a/ Archivio di Santa Maria dell'Anima, datado de 13 de agosto de 1682, fol. 128 diz: "... *il quadro* (...) *portato in casa dal signor Carlo per ritoccarlo e ripararlo dal danno patito per pioggia penetrata dalla finestra vicina*".

/doc. b/ Giornale Arcadico, 1819, III, p. 414: Relação do restaurador Pietro Palmaroli: "*Il quadro di Giulio Romano, esistente qui in Roma nella Chiesa dell'Anima, soffrì molto danno per una escrescenza del Tevere, poiché essendo arrivata l'acqua a toccare circa mezzo palmo del medesimo, e non essendo stato subito rimediato con quelle precauzioni, ch'erano necessarie per impedire il danno, si estese questo colla sua umidità, nella parte inferiore del medesimo*".

/doc. c/ Archivio di Santa Maria dell'Anima, doc. B Vb. Costantino Buonini, que declara ter encontrado a obra em péssimas condições, desfez o trabalho de Palmaroli e substituiu a madeira colocada pelo primeiro por novas peças. Afirma também ter tido que "*rimesticare tutti i pezzi mancanti e ridipingere e restaurare e ripulire tutto il quadro*".

/doc. d/ Documento de 30 de janeiro de 1599, Ms. Urb. Lat. 1067, Bibli. Vat. "*La Chiesa di san Apollinare conquassata dalla inondazione resta inofficiata finché si ristori si come anco la Chiesa di San Giacomo de Spagnoli et l'Anima et anco la Rotonda*".

166 "..*Corte /certe alle...*"

O texto original traz '*corte' alle'*. Barocchi [1966, p. 600] sugere a correção por '*certe*' – Exatamente como faz Milanesi [1906], nossa edição de referência –, alegando que o leão representado não tem, na realidade asas 'curtas'. Acrescenta ainda a autora que, além disso, "*la frase ricostruisce un tipico sintagma vasariano: 'la Temperanza con certe ali mirabili'...*" Devemos lembrar, no entanto, que a obra é seriamente danificada na enchente do Tibre de 1598, sendo, a seguir, restaurada por Carlo Saraceni e, depois, outras duas vezes: em 1862, por Carlo Maratta, e novamente em 1819. Assim, apresenta-se quase totalmente repintada em sua porção inferior, onde se encontra o citado leão, trazendo hoje alterações significativas. Uma cópia da obra original, na igreja dos Capuchinos, em Frascati, realizada no século XVI, coloca em destaque a total reformulação dessa figura, justamente a mais alterada. Assim, acreditamos que não seja possível basear-se apenas numa noção subjetiva do que seriam asas curtas ou não para um leão, sobretudo quando a obra original foi descaracterizada. Por outro lado, a autora cita o sintagma vasariano, reforçando, e com razão, sua tese.

Nós optamos, contudo, por manter o texto intacto, traduzindo a palavra '*corte*'. Witcombe [1989, p. 55-57] escreve: "*The copy evidently records the original lion, and allows us to understand*

what Vasari meant when he described the beast as having short wings on its shoulders, 'with feathers so soft and plumy'". Esse autor, conhecendo ou não os problemas do sintagma vasariano, acredita, ao ver a cópia do original, que as asas do leão são curtas, adequadas às palavras do texto". Lo Bianco [1984, p. 101] concorda com a palavra "corte" "*...senza che il medesimo leone ha corte ali sopra le spallle...*" Em verdade, tomando como base a cópia de Frascati, nenhuma grande alteração parece ter sido feita quanto ao comprimento das asas no momento da repintura. O mais significativo é a redução do volume e a diferença de textura, mais áspera na cópia, não lembrando muito os adjetivos vasarianos '*piumose e morbide*'. Na edição Torrentiniana, a descrição é um pouco diversa, valorizando exatamente a textura das asas: "*le ali di quello più di piume e di penne, che di colori contraffatte.*"
Barocchi [1966, p. 600] cita as edições que trazem '*certe ali*': BOTTARI, II, 454; DELLA VALLE, VII, 207; *Class. It.*, X, 293; AUDIN, III, 657; MONTANI-MASSELLI, 709 (c. I); RANALLI, II, 681; PECCHIAI, II, 851.

167 "...imitar tanto a natureza..." Naturalismo

Neste ponto, Vasari reformula em palavras a mesma idéia que já tinha expresso em seu comentário sobre a *Madonna della Gatta*: "tão natural, que parecia viva". Aqui, o comentário é dirigido à figura do leão, que originalmente teria "asas plumosas e macias", e tanto, que seria difícil crer que a mão humana pudesse imitar tão bem a natureza. Na *Gatta*, também um animal é a base do comentário. Esse detalhe do naturalismo do toque pictórico é um testemunho da propensão de Giulio a esse tipo de iconografia animalista, evidente ainda em outras obras suas. O jardim secreto que se entrevê no interior da êxedra é igualmente pintado com minúcia e virtuosismo, até deixar-nos reconhecer as plantas e a maçã sob o muro – e pode-se pensar na interpretação feita da cesta de costura presente na *Gatta*, nos tecidos do berço na *Madonna della Quercia*, etc.

168 O edifício circular

Vasari elogia o edifício que Giulio constrói como um cenário arquitetônico no fundo da composição. A idéia de cenografia está presente, mas velada, nas palavras do autor, que faz a analogia da forma circular de um teatro com a do edifício em questão.

Trata-se da visão de uma galeria circular, cuja volta é percebida de modo claro através das linhas do chão e pelos vãos das pilastras dóricas. Giulio, mais uma vez, dispensa especial atenção ao elemento arquitetônico, tratando-o de modo detalhado: articula e anima as paredes com jogos de pilastras e nichos, representa a abóbada trabalhada em lacunário octogonal, uma estátua no nicho, uma dançarina em estuque sobre uma pilastra, um lance de escadas que desce até o espaço onde a Virgem se senta sobre um trono improvisado de blocos de pedra. Os efeitos diversificados da luz ao penetrar tal estrutura são igualmente tratados com cuidado e fidelidade, contribuindo para a precisão do efeito de profundidade e de volume. Um arbusto que aparece entre os arcos faz pensar num jardim interno, secreto.

Alguns dsses detalhes não seriam simples particulares secundários, mas menções eruditas de antiguidades que Giulio conhecia muito bem. Além disso, a citação do antigo é aqui reinventada, mediada e intelectual. A abóbada de lacunário octagonal pode remeter à Basílica de Constantino [Hartt, op. cit.] ou ser entendida apenas como uma citação genérica do antigo [Lo Bianco, op. cit.]. A decoração fragmentária a estuque que se vê nas pilastras poderia derivar, segundo Lo Bianco [op. cit], da *Domus Aurea*. Quanto à galeria circular propriamente, essa é, por vezes, vinculada a formas presentes na igreja de Santa Costanza, com a qual, segundo Hartt [1958, I, p. 41], teria pouco a ver. É o mesmo autor quem faz a identificação da forma arquitetônica empregada por Giulio no painel de *Anima* com uma livre reconstrução da êxedra do foro de Trajano, vizinho à casa de Giulio em Roma. Essa identificação vem hoje aceita com unanimidade pela crítica. O cotejo da forma empregada por Giulio com um desenho anônimo do já citado *Codice de Fossombrone* – que traz

reproduções de figuras de quadros ou estudos de Rafael e de relevos antigos – representando o interior do semicírculo do Mercado de Trajano [593] não deixa dúvidas sobre a origem antiga da citação arquitetônica do painel Fugger [cf. Tafuri, 1989, p. 304]. Para Lo Bianco [1984, p. 99-100], parece que Giulio tenha transposto o exterior ao interior do foro de Trajano, complicando e alternando seu esquema, inserindo estátuas nos nichos e o motivo de pilastras apoiadas sobre embasamentos altos, numa solução de "clara derivação renascentista". As variações arbitrárias do dado real, transfigurado pela sobreposição de outros elementos, derivaria, de acordo com Lo Bianco [1989, p. 125] dessa atitude cenográfica lembrada por Vasari. Enquanto Frommel [1984, p. 311] aproxima a galeria de protótipos arquitetônicos de *Villa Madama*, essa articulação espacial é vista por Hartt [op. cit.] como o germe da galeria de entrada do palácio Te.

169 Mulher com galinhas e pintinhos

Já comentamos que Vasari menciona a mulher com o fuso como sendo Sant'Anna. No entanto, logo adiante, o autor nos fala dessa figura com as galinhas e pintinhos entre as estátuas do fundo, nitidamente se destacando de qualquer idéia a respeito de Sant'Anna. D'Arco [1842, p. 30], por sua vez, cita "mulheres que cuidam de galinhas", ressaltando um dos aspectos mais comentados a propósito dessa presença inusitada numa imagem sacra: "*...e fanno poco concerto coll'istoria quanto al decoro, perchè vi sono certe donne, che curano le galline, e non legano coll'istoria sacra e con la fabbrica di quel gran palazzo che si finge che abitino*". E cita, também (*id., ibid.*, p. 29), a edição de Vasari dos *Classici italiani* (vol. X), onde, em uma nota, diz-se a propósito das figuras do fundo: "*...nel casamento che gira, vi sono certe figurette picciole tanto alla moderna dipinte che paiono de' Caracci*".

Há diversas interpretações e justificativas para a inclusão dessas figuras de gênero. Como se viu, a representação, sempre naturalista, do elemento cotidiano e prosaico, do ambiente doméstico, é uma das fortes características da obra pictórica da juventude de Giulio, presente mesmo em temas sacros, exatamente como ocorre aqui. Enquanto Resta e Hess [1947, p. 96] não vêem acordo entre a galinha e os pintinhos com o tema sacro do primeiro plano, Ferino-Pagden [1989, p. 77, 262] lembrando que o desenho preparatório não continha a idéia como projeto inicial, ressalta a idéia expressa na pintura de uma simples contraposição entre divino e humano. Já Hartt [1958, I, p. 56] acredita que a figura da mulher com a galinha e pintinhos deve estar presente na *Madonna dell'Anima* não apenas como um delicioso motivo de gênero, mas com um definido propósito teológico, e interpreta o detalhe como uma referência ao conhecido trecho de Mateus (XXIII, 37) contra Jerusalém.

> "Jerusalém, Jerusalém, que mata os profetas e apedreja aqueles a que vos são enviados, quantas vezes eu quis reunir vossos filhos, como uma galinha reúne os seus pintinhos sob as asas, e não quisestes! Eis que vossa casa vos é deixada deserta. Porque vos digo de agora em diante não me vereis mais, até que digam Bendito é aquele que vem em nome do Senhor".

Outra possibilidade é trazida por Weil-Garris Posner [1970, p. 137], confirmando e ampliando uma hipótese de Lohninger [1909, p. 99]: a galinha e os pintinhos seriam um símbolo de gênero da proteção da Madonna de Anima aos Fuggers. Para tanto, Lohninger confirma a identificação da mulher do fuso com Sant'Anna, conforme Vasari. Weil-Garris Posner [op. cit.], porém, chama atenção para o fato de que a galinha não recolhe os pintinhos sob suas asas, conforme a passagem de Mateus emcnionada acima. Além disso, a mulher com o fuso não parece aproximar-se dos animais para alimentá-los. A chave do significado da pintura deve ser procurada talvez na família Fugger, já que os aspectos mais facilmente interpretáveis orientam para essa direção.

Lo Bianco [1984, p. 100-101; 1989, p. 126] segue um rumo semelhante ao de Lohninger. A autora recorre a Ferro [1623, p. 356], que descreve a *impresa* que associa a figuração da galinha com os pintinhos ao moto "*recipit et tuetur*": algo como "recolhe e guarda (debaixo do olho),

protege". Assim, citando o *Teatro delle Imprese* e o moto '*recipit et tuetur*', ela confirma o detalhe da galinha com os pintinhos como imbuído de valor simbólico. a conotação emblemática evidenciaria o nexo da destinação da obra para a capela sepulcral dos Fugger. A imagem da galinha com os pintinhos, associada por Ferro ao moto '*recipit et tuetur*' torna-se símbolo justamente da proteção dada pela Madonna de Anima aos membros da família Fugger. Essa hipótese ganha corpo depois se se interpreta a figura feminina ao fundo com o atributo do fuso como alusiva à caducidade da vida terrena, e isso está em sintonia com a finalidade sepulcral da capela para a qual o painel foi encomendado.

170 Os *putti* talvez pintados por alunos

Em relação aos *putti* que erguem a tenda que vela a luz do pátio, escurecendo a cena e dividindo o espaço cotidiano daquele sagrado e seguram a coroa sobre a cabeça da Virgem, Hartt [1958, p. 57] colocara a hipótese de que possam ter sido realizados por alunos de Giulio Romano, sobretudo Benedetto Pagni da Pescia. Lo Bianco [1984, p. 101] concorda com o autor, acreditando "...visível a participação de auxiliares especialmente nos três anjinhos ao alto..."

171 Os tons escuros do quadro

Mais uma vez Vasari critica o emprego dos tons escuros na obra de Giulio. A primeira crítica tinha sido feita a propósito do afresco da *Batalha de Constantino*/. Trata-se agora de transpor basicamento o mesmo julgamento negativo a uma pintura de cavalete. Nesta passagem, entretanto, o autor emite alguns comentários sobre as técnicas empregadas, lamentando o uso excessivo de pigmentos escuros, originalmente presentes na imagem. Gnann [1999, p. 30] enxerga através das palavras de Vasari talvez a crítica mais ampla de uma época posterior na qual essa atmosfera de intenso claro-escuro que se vê no painel Fugger não corresponderia mais ao gosto vigente.

Primeiramente, deve-se lembrar que o quadro de Santa Maria dell'Anima faz parte de um grupo de pinturas – executadas em Roma após a morte de Rafael e antes da partida de Giulio para Mântua – que ainda debatiam e /ou desenvolviam as implicações luminísticas da última fase de Rafael, presentes em pinturas como o noturno da *Libertação de São Pedro* ou *A transfiguração*. Do conjunto das obras de Giulio nesse tempo, a *Madonna de Anima* é certamente a que se mostra mais profundamente mergulhada em sombras que ressaltam, pelo contraste com as partes intensamente iluminadas, os efeitos de claro-escuro [cf. Weil-Garris Posner, 1970, p. 137]. Em 1945, Briganti considerava "absurdas e discordantes" as zonas de luz nessa obra. Giulio aplica densas camadas de '*nerofumo*' sobre cores luminosas e cambiantes. O reSultado aproxima-se dos efeitos dramáticos, porque Giulio combina o tratamento naturalista das formas com o exagero do claro-escuro, de modo que as formas parecem emergir da escuridão, meio fantasmagóricas, iluminadas apenas pela luz que vem do fundo. Os efeitos de luz e textura que surgem aqui, embora sejam comparáveis aos que se vêem em outras obras do artista, são explorados num grau mais intenso: há um adensamento dos tons fumosos, escuros, dos negros profundos, contribuindo para a criação de "um ilusionismo dramático, novo e poderoso" [Hartt, 1958, p. 56-57] que será mais amplamente trabalhado no período mantuano, sobretudo na Sala de Psiquê. As cores emergem banhadas em luz para serem logo mergulhadas novamente em sombra. O rosa cambiante da veste da Virgem é o vermelho talvez simbolicamente desfigurado pelo claror sobre o ponto fulcral da obra: torna-se branco onde a luz o atinge em cheio, negro onde é sombra. O holofote coloca-se sobre atuação do grupo protagonista. O vermelho e o amarelo de Marcos mostram-se saturados e puros: o amarelo passa à sombra como marrom, à luz como amarelo mais claro. As vestes verdes de Tiago embebem-se em sombra mais docemente, sem recortes abruptos: o verde iluminado torna-se amarelo. As carnações são feitas das mesmas gamas que o fundo, destacadas pela luz cortante que as faz brancas. Nessas peculiaridades,

onde a habilidade do artista cenógrafo aparece, Hartt [op. cit.] vê o amadurecimento de uma linguagem de caráter plenamente 'maneirista'.

É interessante destacar, a propósito da temática da luz e sombra na pintura de Anima, as conclusões de Lo Bianco [1989, p. 93]. A autora faz uma análise desses efeitos a partir de uma reconstituição imaginária da ambientação, supondo o quadro em seu lugar original: sobre o altar da capela Fugger. Como se viu, após as intempéries sofridas pela obra, esta é deslocada para o latra-mór da igreja, deixando portanto a capela. No altar-mór, diz Lo Bianco, há uma perda do efeito original, diluído num espaço mais amplo e complexamente iluminado. A obra foi planejada para o altar da pequena capela, iluminada apenas por uma única janela acima – que fazia parte da construção original [Lohninger] – e provavelmente por luzes de velas, de modo que, para o espectador, o reSultado deveria assemelhar-se a uma visão, "porque a pala ocupava um espaço proporcionalmente muito maior, apresentando-se não como um quadro emoldurado, mas como um tipo de extensão cenográfica sobrenatural do espaço arquitetônico limitado, e no qual a visão sagrada revelava-se com intensidade e ambiguidade dramática através da estrutura em forma de portal da edícula de mármore escuro do altar."

172 "*...dell'alido...*"

A palavra '*alido*' ['seco', 'ressequido', 'árido'] é empregada por Vasari nesta passagem como substantivo, enquanto seu uso mais freqüente parece ser como adjetivo. O *Vocabolario degli Accademici della Crusca* [1863, vol. I, p. 350] indica a origem latina em "*aridus*" e nos fornece a acepção de "*arido, secco, quasi privo di uomore*" ou ainda, em sentido figurado, "*magro*" e "*duro*". Como substantivo, "*aridità*". Este é o único trecho em toda a obra das *Vite* em que Vasari emprega a palavra. Ao utilizá-la aqui, fica evidente a referência ao aspecto técnico da manipulação dos pigmentos escuros –, vegetais, animais ou mineirais –, que menciona, os quais sempre têm em si, em sua natureza, algo de seco; secura devida, muito provavelmente, ao processo de queima indicado pelo próprio Vasari: carvão, marfim e papel queimados.

173 "*nero di fumo*"

O *nerofumo* ou *nero di fumo* (de *nero* + *fumo*, talvez sobre o modelo do espanhol '*negro de humo*') é um "depósito de finíssimas partículas de carvão, obtido por combustão incompleta de substâncias orgânicas (gas. *catrame*) e usado na fabricação de resinas, gomas, tintas, vernizes, pigmentos, etc". [Garzanti, 2001, p. 1426]. O *nerofumo* é um dos principais pigmentos negros que entram na composição da tinta para gravura, mas isoladamente não tem corpo para penetrar os sulcos. Vasari usa ainda o termo "*fumo da stampatori*", donde se entende que o pigmento *nerofumo* era empregado nas tintas para gravura. Uma das duas passagens em que Vasari emprega esse termo está na Vida de Rafael, justamente no ponto em que se critica o emprego dos tons escuros, como faz Giulio Romano. Ferino-Pagden [1996, p. 30] menciona o uso do '*nerofumo*' na obra de Giulio Romano, sobretudo nesse período de interregno do papado de Adriano VI.

Já o processo de queima do marfim deu origem ao chamado 'preto de marfim', um dos pigmentos negros mais usados ainda hoje, mas com a substituição do marfim por ossos [Mayer, (1969) 1991, p. 209].

Ainda sobre a alteração de pigmentos, Joannides e Young [1995, p. 735] fazem uma diferenciação dos motivos que levaram certas obras de Giulio Romano a escurecer. Os autores citam o fenômeno do escurecimento do *verdigris*, um pigmento muito comum, amplamente empregado na pintura italiana do período, que, ao envelhecer, ganhava um tom amarronzado. Na pintura flamenga, isso não ocorria, porque a alteração do pigmento estava diretamente ligada ao seu veículo de diluição, que era outro na Itália. Esse fenômeno acontece na *Madonna Wellington*, de Apsley House, contemporânea do painel Fugger.

174 Os discípulos de Giulio em Roma:

Sabe-se que Giulio, juntamente com Penni, herda o ateliê de Rafael, permanecendo junto de Penni enquanto terminavam as obras do mestre que haviam permanecido inacabadas. Depois disso, a dupla se desfaz, os dois dividem o que havia sido herdado, e cada um toma um rumo diverso. A notoriedade de Giulio sobe após a realização da *sala de Constantino*, e o artista continua a trabalhar em Roma, sobretudo em obras de destinação privada para comitentes igualmente 'herdados' de Rafael e para outros que arrebanha por si mesmo. Realzia, nesse tempo, obras de pintura e de arquitetura, para as quais certamente contou com auxiliares.

Vem novamente de Vasari a parca informação que se tem sobre os artistas que auxiliavam Giulio em Roma e que com ele aprenderam. Muito pouco se sabe a respeito da 'escola' de Giulio Romano em Roma, se é que se pode empregar o termo 'escola'. É D'Arco [1842, p. 20] quem nos fala dessa possibilidade, para a qual não encontramos respaldo posterior, mas vale citar: "*Diviso dal Penni, Giulio aperse in sua casa una pubblica scuola, a cui convennero a quegli che per la morte di Raffaello non avevano ancor compito lo studio dell'arte*". E o autor segue, repetindo exatamente os mesmos nomes citados por Vasari como os que foram os primeiros discípulos de Giulio, inclusive errando onde aquele erra, no nome de Papacello (veja-se nota abaixo): "*...ed altri che furono interamente creati del Pippi. Un Bartolommeo da Castiglione, un Tommaso Papparello da Cortona, un Bendetto Pagni da Pescia, un Giovanni del Lione, un Raffaello del Colle di Borgo San Sepolcro vi si contarono, e furono al maestro carissimi*".

Belluzzi [1988, p. 12] nos fala brevemente sobre "colaboradores" de Giulio, parceiros com quem o artista trabalha em cooperação. Entre esses, Giovanni da Udine (como se viu, na *villa* Madama, com quem Giulio entra em atrito), Polidoro da Caravaggio e o próprio Penni. A seguir, o autor nos diz que Giulio parecia "preferir a assistência de jovens ajudantes como Raffaellino del Colle ou Batolomeo Merlino da Bologna, sobre os quais podia exercer uma autoridade plena". Nem todos esses jovens mencionados são remanescentes do ateliê de Rafael, não conseguindo Giulio obter a autoridade e o carisma necessários para evitar a desintegração e dispersão daquela grande escola. Por outro lado, pode-se pensar que, nos últimos e frenéticos anos da vida de Rafael, Giulio obteve do mestre uma grande liberdade na seleção e orientação dos interessados em juntar-se ao ateliê. Isso deve ter levado o artista a escolhas pessoais, donde se pode imaginar que um primeiro núcleo de sua futura escola já se insinuava ali, aderindo definitivamente ao seu partido após a morte de Rafael.

175 Bartolomeo da Castiglione

Quase nada se conhece sobre esse artista. No Thieme /Becker, ele vem mencionado como "Bartolommeo da Castiglioni", pintor italiano do século XVI, com a lembrança de sua citação por Vasari entre os alunos de Giulio Romano; apenas isso. Hartt [1958, p. 38] e Belluzzi [1988, p. 15] citam um certo Bartolomeo Merlino da Bologna como discípulo de Giulio no período Romano. Trata-se muito provavelmente da mesma pessoa, uma vez que esse artista é citado no testamento de Giulio datado de 1524, ao lado de Raffaellino del Colle **/doc.a/** Receberia, à morte de Giulio, segundo o testamento, uma lembrança como a dos outros citados. Bartolomeo Merlino da Bologna é ainda citado como testemunha no documento que atesta o pagamento de parte do dote de Gerolama Pippi, irmã de Giulio, ao escultor Lorenzetto.

Bibliografia: THIEME /BECKER [ed. 1992] *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. vol. 1-2, p. 568; HARTT, 1958, p. 38; BELLUZZI, 1988, p. 15.

Documentos:

/doc. a/ 29 de outubro de 1523, Roma. Pagamento do dote de Gerolama Pippi, irmã de Giulio Romano, ao escultor Lorenzetto. ASRoma, 30 Notai Capitolini, uff. 1, notaio de Perellis Sanus, vol. 1, c. 55v.-56v.: "*...Actum Romae in regione Montiumin domo solitae habitationis dicti domini Iullii, presentibus et cetera, domino Dominico Francisci de Saccutiis, et Bartholomeo alias Merlino quondam Lucae de Blondis de*

Bononia et Rafaele quondam Michaelis Angeli del Colle, de burgo Sancti Sepulcri florentino, testibus et cetera." Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 41; FROMMEL, 1973, II, p. 216; GOMBRICH, 1984, p. 74; FERRARI, 1992, I, p. 456-47.
/doc. b/. 29 de abril de 1524, Roma. Testamento de Giulio Romanoi. ASRoma, Collegio dei notai capitolini, notaio de Ruffis Petrus, vol. 103, c. 42r. -v.: *"...item voluit et mandavit quod Bartholomeo alias Merlino de Bononia, eiusdem testatoris garzono, detur aliquit ad voluntatem et discretionem heredis infrascripti ad hoc ut possit idem Bartholomeus de eius magistro et patrono perpetuo recordari..."* Bibliografia: LANCIANI, 1899, p. 113-115; FERRARI, 1992, I, p. 58-59.

176

Papacello: Tommaso Bernabei /Bernabei

Melhor documentado que Bartolomeo Merlino, vem Tommaso Bernabei, conhecido pelo apelido de 'Papacello', e não 'Paparello', como escreve Vasari. A correção do apelido e a indicação precisa do nome desse artista são feitas por Milanesi [1906, vol. V, p. 533, nota 2, e III, p. 694, nota 4]. Vasari menciona, na *Vida* de Luca Signorelli, um "Maso Papacello" e, em seguida, "Tommaso" – que teriam tarbalhado com Caporali –, que Milanesi demonstra tratar-se da mesma pessoa.

Esse artista nasce em Cortona por volta de 1500 e morre em 18 de maio de 1559, em Cortona ou Perugia. É filho de Arcangelo di Barnabeo da Cortona. Aluno de Luca Signorelli, ajudante de Giulio Romano em Roma. Em 1523, colabora com Giambattista Caporali na execução da decoração do interior da *villa* do cardeal Silvio Passerini, perto de Cortona. Entre suas obras mais conhecidas estão *A anunciação*, *A Conceição* (feita para Giovan Battista Vagnucci em 1524) e *A adoração dos Magos* (para Andréa di Mario Baldacchini em 1527), todas na igreja de Santa Maria del Calcinaio, também nas imediações de Cortona. Milanesi narra que no tempo de Bottari, a Accademia Etrusca di Cortona possuia um livro de desenhos supostamente feito por Bernabei, que continha ainda o seu retrato. Mas esse livro desapareceu. Hartt [1944, p. 75] diz que Vasari pode ter-se enganado ao citar o nome de Bernabei entre os assistentes de Rafael nas *stanze*, o que se confirmaria por Salmi [1923-1923], que conta que que no momento em que Rafael realiza esses trabaljos, Bernabei estaria ainda em sua cidade natal, Cortona.
Bibliografia:
VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, III, p. 694, nota 3; CRISPOLTI, Perugia Augusta, 1648, p. 26; TITI, 1763; ORSINI, Guida di Perugia, 1784, p. 267, 327; PINUCCI, *Memorie Storiche della chiesa del Calcinaio*... Florença, 1792; LANZI, 1795-1796; MARIOTTI, *Lettere Perugine*, p. 238; RICCI, 1834, II, 456; MILANESI /PINI, 1876, II, p. 160; CAVALCASELLE /CROWE, 1898, 8, 520; LABÒ, in THIEME /BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*... [ed. 1992] vol. 25-26, p. 216; VENTURI, 1913, VII/2, p. 406, 409; VOSS, 1920; GNOLI, 1923, p. 311; SALMI, 1923-24, p. 167-182; BOMBE, 1929; HARTT, 1944, p. 75; BÉNÉZIT, 1976, VIII, p. 117; KANTER, 1992, p. 95-102.

177

Benedetto Pagni da Pescia

Pintor, aluno de Giulio Romano, nascido em c. 1504 e falecido em 1578. É considerado ativo de c. de 1520 em diante. Vem de Pescia e teria sido treinado no ateliê de Rafael. Assiste Giulio Romano em Roma e vai com ele, em 1524, para Mântua, onde trabalha na decoração do Palazzo Te, sobretudo na *Sala dos Cavalos*, na *Loggia di David* e na *sala de Psiquê*. Em 1533, provavelmente passa por Florença em seu retorno a Pescia. É lembrado por obras como *O martírio de São Lourenço*, em San Barnaba; *O inferno*, *O purgatório* e *O paraíso*, na capela Sant'Antonio em Sant'Andrea; *Madonna com são Roque e Madalena*, em Santo Egídio; as Bodas de Canã, na catedral de Pescia; *Santo André, São João Evangelista, Santo Estevão e São Miguel Arcanjo* (1522-1553), para a catedral de Pisa, hoje no Museo Nazionale di San Matteo.

Na *Vida* de Giulio Romano da edição Giuntina, Benedetto Pagni vem citado diversas vezes [linhas 384, 915, 918-925]. Vasari, inclusive, fecha a biografia de Giulio falando desse seu discípulo, quando cita duas obras dele e descreve uma delas. No entanto, Benedetto, ao que parece, não trabalhou tanto com Giulio quanto Rinaldo Mantovano. Ao citar e favorecer Benedetto Pagni, Vasari parece querer citar o discípulo de Giulio desde Roma, que o acompanha ao Norte. Ressalta

Vasari que Pagni tornou-se excelente e honrou Giulio precisamente com um quadro que exalta Florença, passagem na qual não perde a oportunidade de evocar e louvar seu patrão, o duque Cosimo I. Na edição Torrentiniana, vale notar, Vasari omite o nome de Benedetto entre os dos discípulos romanos de Giulio, citando apenas Raffaello dal Colle e Giovanni dal Leone. Ao final, onde na Giuntina este aparece como o seu melhor seguidor (sem que isso seja dito), Vasari, na Torrentiniana, [892] (id., ibid., p. 837), remete a Rinaldo Mantovano.

Bibliografia:

VASARI, 1550 /BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, 1986, II, 885, 892, p. 831; CRESPI, 1772, p. 63; LANZI, 1792; TICOZZI; SUSANI, 1830; ANSALDI, 1872, p. 258-260; NAGLER, X; INTRA, 1883, p. 86, 104, 150, 153; *Archivio Storico dell'arte*, 6, 1893, p. 448, 456; *L'Arte*, 2, 1899, p. 253, 393; THIEME /BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*... [ed. 1992] vol. 25-26, p. 144; HARTT, 1944, p. 75; HARTT, 1958, I, p. 38; TOMORY, 1976, p. 32; OBERHUBER, 1996, p. 145; AMBROSINI, 1999, p. 653.

178

Giovanni del Leone/Lione

Este é certamente o aluno de Rafael e colaborador de Giulio Romano do qual se tem menos notícias. Um dos pouquíssimos fatos conhecidos sobre ele é que, como Raffaellino del Colle, nasce em Borgo San Sepolcro. É possível que tenha se formado, juntamente com Raffaellino del Colle, em San Sepolcro, na escola de Giovanni di Pietro, do Spagna, um colaborador de Perugino [Droghini, 2001, p. 34, nota 33]. Depois, sabe-se que estava entre os auxiliares de Rafael nos trabalhos das *Stanze* do Vaticano, provavelmente tendo chegado ali com Raffaellino. Além disso, seu nome aparece num recenseamento da população de Roma feito durante o saque de 1527 [Gnoli, 1894; Witcombe, 1989]. Vasari, na edição das *Vite* de 1550, escreve: "*Aveva Giulio a' servigi suoi in Roma Giovanni dal Leone e Raffaello dal Colle da'l Borgo a San Sepolcro, i quali erano molto destri nel mettere in opera le cose ch'egli disegnava*... Em ambas as edições das *Vite*, Giovanni, sempre na biografia de Giulio Romano, Giovanni del Lione é citado ao lado de Raffaellino nos trabalho da Sala de Constantino e, de modo generalizado, em "muitas outras obras".

Hartt [1944, p. 75], embora se lamente da dificuldade de se fazer atribuições a ele, uma vez que é tão desconhecido, arrisca-se, contudo, a lhe atribuir – a ele ou a Pellegrino da Modena – a execução do afresco do *Juramento de Leão III*, na *Stanza dell'Incendio*: "*The journeyman who executed the former I felt might be identified with Giovanni del Lione, of whom we know nothing, or with Pellegrino da Modena*". É importante lembrar que Hartt critica a baixa qualidade 'tolerada' por Rafael nesses afrescos.

Bibliografia: VASARI, 1550 /BELLOSI –PREVITALLI –ROSSI, 1986, II, 886, p. 831.GNOLI, 1894, p. 444; HARTT, 1944, p. 75; HARTT, 1958, I, p.22; WITCOMBE, 1989, p. 60, nota 10; ROSSI, 1991/1996, p. 831, nota 15; DROGHINI, 2001, p. 34, nota 33, p. 46.

179

Raffaellino dal Colle di Borgo San Sepolcro

Seu verdadeiro nome é Raffaello di Michelangelo di Luca dal Colle. Sétimo filho de Michelangelo del Colle, tem seu nascimento colocado entre os anos de 1494 e 1497 [Droghini, 2001, p. 19], na localidade de Colle, vizinha a San Sepolcro. O diminutivo Raffaellino é somente aplicado a partir do século XVII. Pouco se sabe sobre os primeiros anos de sua formação,não tendo sobrevivido qualquer obra sua que pudesse ser remetida a esse período. Deve ter-se formado, entretanto, no âmbito de San Sepolcro, em algum ateliê local, mas certamente na tradição umbra. Há a hipótese de que Raffaellino, ao lado de Giovanni del Leone, seu conterrâneo, tenha sido aluno de Giovanni di Pietro, dito o Spagna – um dos maiores colaboradores de Perugino. A ida dos dois artistas para Roma e sua entrada no ateliê de Rafael pode ter uma origem comum, provavelmente feita por intermédio desse meio artístico dominado pelo Spagna, ou, ainda, através de Tommaso Bernabei, o Papacello [Droghini, op. cit. p. 34, nota 33]. Não se sabe a data de chegada de Raffaellino a Roma e nem mesmo se sabe ao certo – e esta é uma questão fundamental – se ele chega à cidade antes ou depois da morte de Rafael. Celio [1638, p. 127] cita sua participação nos

trabalhos da *Loggia* de Psiquê, na Farnesina, mas a falta de documentos não permite conclusões sobre o fato. Sua primeira obra documentada data de 1519: um tabernáculo para a igreja della Misericordia di Sansepolcro. É mencionado ainda como um dos participantes dos trabalhos das *Logge* do Vaticano. Droghini [op. cit., p. 22] crê na possibilidade de Raffaellino ter entrado para o ateliê de Rafael quando este, ocupadíssimo, no final de sua vida, entregava a Giulio Romano a tarefa de selecionar e orientar os novos auxiliares. Assim, é muito provável que Raffaellino se encontrasse sob a orientação de Giulio Romano antes de 1520.

Raffaellino é dito ausente num documento de Sansepolcro datado de 12 de agosto de 1522, donde se deduz que estivesse em Roma [Droghini, op. cit.]. Seu nome reaparece no documento que fala do dote da irmã de Giulio /**doc. a**/, datado de 23 de outubro de 1523, e, depois disso, no testamento de Giulio Romano, datado de29 de abril de 1524 /**doc. b**/. Nesse testamento que Giulio faz em 1524, Raffaellino vem descrito como "*garzone*"de Giulio, que lhe deixa "um dos melhores mantos e chapéus do dito testador" e todas as suas obras, acabadas ou não, suas ferramentas e instrumentos de trabalho, à exceção das antiguidades. Tal testamento sugere um elevado grau de confiança que Giulio depositava em Raffaellino, "um artista medíocre", segundo Hartt [1958, I p. 38]. Raffaellino auxilia Giulio na Sala de Constantino, como narra Vasari a seguir, e nas outras obras mencionadas pelo aretino. De Vasari, entende-se que o estilo de Raffaellino era muito próximo ao de Giulio ["*...molto osservando la maniera di Giulio nel mettere in opera le cose che disegnava loro...*" V, p. 534]. Quando Giulio parte para Mântua, no outono de 1524, o artista decide voltar a Sansepolcro. Entre 1524 e 1525, dedica-se à realização da *Ressurreição* para a catedral de Sansepolcro, obra de notável remissão a Rafael e a Giulio, justamente sublinhada por Vasari [1568, VI, p. 214]. No tempo em que vive e trabalha em sua cidade natal, Raffaellino conquista fama e riqueza. Entre suas obras do período estão uma *Ascensão da Virgem* (1526-1527), uma *Sagrada Família com São Jerônimo* (c. 1527) e a luneta com o *Pai Eterno e anjos* em San Lorenzo (c. 1527-1528).

Raffaellino, que possuía o cartão de Giulio Romano para o painel Fugger, toma emprestado esse desenho em diversas de suas composições. Sua *Anunciação* tem data sugerida no início dos anos 1520, logo depois de seu retorno a Città di Castello. Tanto essa obra quanto a *Ressurreição*, mostram Raffaellino trabalhando em seu modo mais rafaelesco. Depois, nos anos de 1530, o estilo do artista muda, e tornando-se mais amaneirado, talvez como reSultado de seu contato com Rosso Fiorentino em Sansepolcro e Città di Castello, em 1527-1528, e de suas experiências em Villa Imperiale, em Pesaro, onde trabalha entre 1529 e 1532 como participante de um grupo dirigido por Girolamo Genga, junto com artistas como o jovem Bronzino. Em 1536, Rafaellino conhece Vasari, quando este o convida para ir a Florença auxiliar nos preparativos para a recepção a Carlos V. A seguir, realiza uma giuliesca *Ascensão da Virgem*, na igreja de Santa Maria de Valdabisso in Piobbico (c. 1540). Executa uma *Sagrada Família com os santos João Batista, Pedro e Paulo e Antônio Abade*, na igreja de Santa Maria dei Servi, em Sant'Angelo in Vado, obra que remete inteiramente ao painel Fugger (1543). Há, nessa fase da obra de Raffaellino, a manifestação de uma retomada consciente do estilo de Rafael ou de Giulio. A *Madonna com o Menino e Santos*, da igreja de San Francesco, em Cagli, é hoje, com base no que foi dito e nos empréstimos ao painel Fugger, do qual é considerada uma paráfrase, "atribuída a Raffaellino e colocada num momento de equilíbrio artístico, entre o classicismo rafaelesco de Giulio Romano e a Maneira estética vasariana" [Witcombe, op. cit.]. Em 1545, colabora com Vasari na decoração a fresco do refeitório de Monteoliveto, em Nápoles. Em 1546, novamente com Vasari, trabalha na *Sala dos Cem Dias*, no palácio da Cancelleria, em Roma. Bronzino o convida para auxiliá-lo na preparação dos cartões para tapeçarias da *Sala del Dugento*, no Palazzo Vecchio de Florença. Essas são informações vasarianas providenciais, uma vez que muitas das obras descritas ainda existem. Em sua produção tardia, Raffaellino acrescenta aos ensinamentos de Giulio de sua primeira formação, influências mediadas por Bronzino, Rosso e Vasari, criando "um estilo notadamente maneirista" [Witcombe].

A interpretação dessa postura de retomadas feita pelo artista, somada ao fato de que, até bem recentemente, eram escarsas as notícas sobre ele, acaba por gerar manifestações negativas da crítica, como aquela feita por Hartt [1944 e 1958], que o considera um pintor mediocre. Para Hartt, o trabalho maduro de Raffaellino seria facilmente identificável "pela mistura de motivos da escola de Rafael e de seus outros mestres (...) Suas figuras são pesadas, seu drapeado é seco e áspero. Seus fundos são quase que invariavelmente as ruínas romanas em paisagens heróicas, como aquela criada por Rafael no fundo do afresco de Atila (...) Suas figuras têm expressividade incerta; o claro-escuro não é muito controlado e mistura-se ao colorido bolorento, rançoso, áspero, de ardósia..." Esse autor atribui ao jovem Raffaellino, embora com restrições, os trabalhos que julgava de qualidade inferior nas *stanze*, como a *Coroação de Carlos Magno*, na *stanza dell'Incendio*. Segundo Hartt, o pintor sofre uma completa desintegração em seus trabalhos posteriores.

Entre os artistas que colaboraram com Giulio no período romano, Raffaellino é, sem dúvida, o mais destacado por Vasari. Segundo Witcombe [1989, p. 51], o motivo do destaque da figura de Raffaellino na *Vida* de Giulio estaria no fato de que ele foi o primeiro mestre de Cristofano Gherardi, um aluno benquisto de Vasari. Apesar de Vasari não lhe dedicar uma biografia, suas atividades são citadas, de modo disperso, no conjunto da obra.

Documentos:

/doc. a/ 29 de outubro de 1523, Roma. Caução de Lorenzetto a Giulio Romano pelo dote de Gerolama Pippi. ASRoma, 30, Notai Capitolini, uff. 1, notaio de Perellis Sanus, vol. 1, c. 55v.- 56v.: "*...Actum Romae in regione Montium in domo solitae habitationis dicti domini Iulii, presentibus et cetera, domino Dominico Franscisci de Saccutiis (...) e Rafaele quondam Michaelis Angeli del Colle, de burgo Sancti Sepulcri florentino, testibus et cetera.*" Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 311, doc. 41; FROMMEL, 1973, II, p. 216; GOMBRICH, 1984, p. 74; FERRARI, 1992, I, p. 46-47.

/doc. b/ 29 de abril de 1524, Roma. Primeiro testamento de Giulio Romano. ASRoma, Collegio dei notai capotolini, notaio de Ruffis Petrus, vol. 103, c. 42r.- v.: " ... *Nobilis vir Iulius quondam Petri Pippi, civis romani regionis Montium, sanus mente et corpore timens cause future mortis* (...) *item reliquit Rafaelli Michaelis Angeli dal Colle del borgo Sancti Sepulcri, eiusdem testatoris garzono, omnia et singula laboreria per eundem testatorem incepta et non perfecta, ac instrumenta et suppellectilia spectantia et pertinentia ad exercitum pictoris tantum et non ultra, exceptis omnibus antiquitatibus marmoreis et non marmorei, tam in domo quam extra existentibus; item reliquit eidem Rafaelli del borgo umam cappam et unum saionem de cappis et saionibus melioribus ipsius testatoris, panni nigri...*" Bibliografia: LANCIANI, 1988, p. 113-115; FERRARI, 1992, p. 58-60.

Bibliografia:

VASARI, 1568. /MILANESI, 1875-1885: V, p. 99, 533-534; VI, p. 213-214, 228-229, 318; VII, p. 599; VIII, p. 252-253; LANZI, [1792-1808] 1968, I, p. 316; CAVALCASELLE /CROWE, 1885, II, p. 533-534; COLESCHI, 1886, p. 255-258; PATZAK, 1908, p. 225-241; BOMBE, 1912, p. 215-218; VENTURI, 1926, IX, 5, p. 607-620; HARTT, 1944, p. 74; ALIBERTI GAUDIOSO, 1973, p. 368-379; SAPORI, 1974/75-1975/76, p. 167-192; DACOS, 1977, p. 108-109; DAL POGGETTO, 1983, p. 414-439; FACCHIELLI, 1998; DROGHINI, 2001.

180 Raffaellino e Lione na Sala de Constantino:

Não se sabe ao certo qual a precisão dessa notícia vasariana, uam vez que os documentos existentes (o livro-caixa no arquivo de Santa Maria Novella, em Florença) informam que os únicos artistas pagos pelo trabalho da sala de Constantino são Giulio Romano e Giovafrancesco Penni. Como se viu nas notas anteriores, referentes a Giovanni del Lione e Raffaellino del Colle, é incerta a data de chegada a Roma desses artistas de Sansepolcro, o que impossibilita qualquer tentativa mais precisa de atribuições, principalmente a Giovani del Lione, de quem quase nada se sabe. Contudo, a crítica do século XX buscou na comparação estilística uma forma tantativa de atribuir os trabalhos no Vaticano a Raffaellino. Hartt, por exemplo [1958, p. 38], crê numa passagem de Raffaellino pela Sala de Constantino depois que Giulio Romano tinha deixado Roma. Esse autor, que em 1944 [p. 74, 76, 83] atribui a Raffaellino uma extensa porção do afresco da *Batalha de*

Constantino, depois [1958, I, p. 51] se retrata, não tendo sido bem recebido. Entretanto, Witcombe [1989, p. 51] nos lembra que Vasari e Raffaellino se conheciam pessoalmente e trabalharam juntos em várias ocasiões. Portanto, não haveria muitos motivos para se duvidar do aretino quanto às informações fornecidas, que devem ter sido passadas a ele pelo próprio artista. Com base nesse mesmo argumento, pode-se pensar também numa confirmação de Giovane del Lione, sempre ao lado de Raffaellino. É preciso notar, em adição, que a mesma notícia do empenho do artista de Sansepolcro na *Sala de Constantino* é repetida por Vasari na *Vida* de Gherardi [1568 /Milanesi, VI, p. 213]. Em 1979, Quednau faz a a revisão das diversas atribuições da participação de Raffaellino nessa sala desde o século XVII. Os trabalhos de Polidoro da Caravaggio e de Maturino igualmente têm sido vistos (desde o século XVIII) nessa sala, mas na pintura do embasamento.
Bibliografia: LANZI, [1792-1808], I, p. 316; HARTT, 1944, p. 74, 76, 83; HARTT, 1958, p. 48-49; QUEDNAU, 1979, p. 118-130; QUEDNAU, 1986, p. 248; WITCOMBE, 1989, p. 51.

181

A participação de Raffaellino del Colle nas obras de Giulio:

Essa passagem do texto vasariano já rendeu muita elucubração por parte da crítica, que parece tentada a atribuir a Raffaellino o que não consegue fazer encaixar nas obras de Giulio nem de Rafael. Não há, contudo, documentação qualquer que fundamente tais conjecturas.

Muito já se pensou a propósito da participação de Raffaellino del Colle na produção do ateliê de Rafael. O mesmo não se dá com os trabalhos produzidos sob o comando de Giulio Romano. Há um imenso elenco de obras rafaelescas às quais os eruditos alternadamente remetem o pincel de Raffaellino; e entre as que já tiveram ou têm atribuição, parcial ou total, ao artista de Sansepolcro, pode-se mencionar: as cenas de *Moisés e a água da rocha*, *Salomão e Sheba* e a figura de Deus na *Criação dos animais*, nas *Logge* [Dacos, 1977, p. 94, 108-109]; o pendente com *Vênus indicando Psiquê a Cupido* e outras figuras da *Loggia* da Farnesina, as figuras do Batista, da Madalena [sic] e do Anjo na *Sagrada família de Francisco I*, no afresco da *Coroação de Carlos Magno*, na *Stanza dell'Incendio*; a *Visitação* do Prado, a *Madonna della Quercia*, a *Madonna della Rosa*, o *São João Batista* do Louvre, a *Santa Margarida* de Viena, a *Madonna das Flores*, a *Fornarina* do Barberini, a *Madonna della Rosa*, o *São João Batista* do Louvre [cf. Hartt, 1944, 1958; Freedberg, 1971; Witcombe, 1989].

Quanto às obras do período independente de Giulio em Roma, as tentativas de atribuição a Raffaellino são reduzidas em número. Witcombe [op. cit.] tenta mostrar a participação de do pintor no painel Fugger, atribuindo-lhe a responsabilidade da transferência do cartão ao suporte pictórico e alguma participação na pintura propriamente – como nos anjos sobre a Virgem. O mesmo autor [id., ibid.] coloca ainda a hipótese de Rafaellino ter auxiliado na execução do *Noli Me Tangere*, no Prado, que hoje vem considerada como obra de Penni com o auxílio de Leonardo da Pistoia. Outra obra mencionada é a *Dama no espelho* do museu Pushkin. Para todas essas obras não exitem documentos que comprovem as atribuições (totais ou parciais) ao artista. São atribuições nascidas de comparações com trabalhos igualmente longe de terem sua autenticidade claramente comprovada. Em muitos casos, a autenticidade reSulta dum processo de eliminação, atribuindo-se a Raffaellino obras onde nem a mão de Rafael, nem de Giulio e nem de Penni são decididamente vistas – como é o caso de Hartt em 1944. Em certa medida, isso é o que acontece também na relação Rafael-Giulio Romano.
Bibliografia: TITI, 1675; CELIO, [1638] 1937, p. 111; VENTURI, 1926, IX, 5, p. 607; HARTT, 1958, p. 76; FREEDBERG, 1961, p. 369; DACOS, 1977, p. 94, 108-109; WITCOMBE, 1989.

182

Zecca vecchia in Banchi

O nome "Banchi" refere-se justamente à área onde fora construída a antiga "*zecca vecchia*", a casa da moeda papal. Era onde se concentravam, em Roma, as negociações financeiras; local sempre cheio de banqueiros, negociantes, escrivãos, etc., que se beneficiavam ainda da localização

estratégica no acesso a São Pedro, passagem para a Ponte de Sant'Angelo. Nessa região, vivia e trabalhava, por exemplo, o banqueiro sienês Agostino Chigi. Hoje, o nome "Banchi" estende-se tanto à Via del Banco di Santo Spirito [594] quanto à via dei Banchi Vecchi.

A "zecca vecchia" é instituída – na atual via del Banco di santo Spirito – em 1504, por ordem do papa Julio II. O edifício é provavelmente iniciado por Bramante e completado por Antonio da Sangallo, o jovem. Este arquiteto é ainda o responsável pela criação da fachada [595], iniciada em 1520 por ordem do cardeal Giulio de' Medici, o futuro Clemente VII, obra que participa do projeto mediciano de reorganização urbana da região 'de' Banchi' iniciado com Leão X. Vasari escreve na *Vita* de Antonio da Sangallo, o jovem: "*Fece Antonio in Banchi la facciata della Zecca Vecchia di Roma, com bellissima grazia in quello angolo girato in tondo, che è tenuto cosa difficile e miracolosa: e in quell'opera mise l'arme del papa*" [1568 /Milanesi, 1880, V, p. 458].

Nesse edifício, a casa da moeda funciona até 1541. No ano de 1665, por vontade do papa Alexandre VII (Fabio Chigi), o palácio torna-se a sede do Banco di Santo Spirito, fundado pelo papa Paulo V em 1606, conforme a inscrição no centro do arco na fachada principal. Nesse período, várias modificações e trabalhos de reestruturação são feitos, atingindo desde as fundações até redefinições das fachadas.

183 Raffaellino e Lione nos trabalhos perto da Zecca Vecchia

Trata-se de uma obra desaparecida, realizada num edifício não precisado, próximo à casa da moeda. Ao contrário do que comumente ocorre no desenvolvimento da biografia de Giulio reescrita paraa edição de 1568, na Torrentiniana Vasari fornece mais dados a respeito dessa obra, aqui compactados. Diz o autor [1550 /Bellosi-Previtalli-Rossi, 1986, II, 886, p. 831]: "*Per il che gli [a raffaellino e a Giovanni del Lione] condur vicino alla Zecca un'arme, assegnandone la meta per ciascuno, situata allatto a Santa Maria Chiesina, vicino alla Zecca vecchia in Banchi, nella quale sono due figure che reggono l'ornamento col capo. E nella sala grande che fece, essi una gran parte colorirono e condussero di quelle cose che vi sono.*"

Na passagem de uma edição a outra, como se vê, uma informações importante é acrescentada: em 1550, Vasari não menciona que o brasão referido é de Clemente VII, um dado fundamental para um servidor dos Medicis. Contudo, o autor dá outro ponto de referência para a localização da pintura, que seria também vizinho à igreja de santa Maria Chiesina [a pequena igreja de Santa Maria della Purificazione, destruída no século XIX]; donde se conclui que o edifício que abrigava a pintura deveria estar no espaço entre a igrejinha [mas esta do lado oposto] e a casa da moeda. Depois, também importante, Vasari omite a realização de outros trabalhos no local, especificamente "na sala grande", obras das quais nada se sabe. Portanto, o que se pode afirmar é que, estando Vasari correto na menção a Clemente VII e considerando-se o brasão desse papa o tema do afresco citado em 1568, este não poderia ser datado de antes de 18 de novembro de 1523, quando Giulio de' Medici é eleito papa.

A propósito da obra perdida, os autores tendem a repetir o texto vasariano. Hartt [1958, I, p. 258] fala muito brevemente dessa pintura num dos últimos capítulos de sua monografia, intitulado "*The lost works*", referindo-se a ele entre os afrescos romanos perdidos e limitando-se apenas a dizer que "...não há como reconstituir a aparência original de cada um deles". D'Arco [1842, p. 30] reproduz quase textualmente esse trecho de Vasari: "*E questi discepoli* [Giovanni del Lione e Raffaello del Colle] *colla invenzione sua* [de Giulio] *fecero appunto allora un grande stemma per papa Clemente con due figure a guisa di termini che la tengono in mezzo, presso la zecchia vecchia in Banchi...*" Na nota 3 da mesma página, D'Arco acrescenta que o tal brasão ainda existia:

> "*l'arma di Clemente VII esiste pur oggi in Banchi vecchi dipinta sopra alla casa di proprietà dei canonici di Santa Maria Maggiore. È sostenuta da due putti sufficientemente conservati; da un lato si scorge a chiaroscuro colorito un mascherone contornato da festoni, e doveva essere ripetuto*

anche dall'altra parte, ma venne distrutto nell'aprirvi delle finestre a comodo di chi abita quel luogo."

Bibliografia: VASARI, 1550 /BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, 1986, II, 886, p. 83; MARTIRE, (1610), 1969; *Ritratto di Roma Moderna*, 1645, p. 243-244; D'ARCO, 1842, p. 30; HARTT, 1958, I, p. 258; WITCOMBE, 1989, p. 52; DROGHINI, 2001, p. 153.

A inexistência, ao que se sabe, de documentos e notícias relativas a essa obra de Giulio Romano realizada com a colaboração de seus alunos não impediu que Tafuri [1989, p. 302] sugerisse a relação de um desenho de Giulio com a obra desaparecida:

Estudo para tabernáculo papal com emblema [597]

Desenho a pena e nanquim marrom; 45,4 x 33,4cm. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. N. 1998.10. O desenho mostra um escudo coroado pelos emblemas papais – a tiara papal e as chaves – sustentado por dois anjos, enquanto outros estão a brincar aqui e ali, como se viu na decoração da sala de Constantino. Um deles parece querer sair do quadro, no canto superior direito, enquanto outro passa por baixo do escudo. Como observa Tafuri [op. cit.], a cena é enquadrada por pilastras coríntias apoiadas em pedestais que se projetam, encimadas por uma cornija apenas esboçada. A cena é animada, "é como se o artista tivesse apanhado atores e cenógrafos num palco poucos minutos antes da abertura das cortinas". Para o autor, no desenho, os anjos substituiríam as hermas mencionadas por Vasari.

Contudo, Bambach e Wolk-Simon [1999] rejeitam essa possibilidade, alegando que o desenho –, cuja função não é conhecida ainda e cujo escudo em branco não permite a identificação do papa – seria típico daqueles empregados para a decoração efêmera em cerimônias do estado. Além disso, a estrutura arquitetônica que emoldura a cena, em forma de tabernáculo, não poderia referir-se a um afresco, mas a um aparato efêmero. As autoras deslocam o desenho tradicionalmente situado no período romano de Giulio para aquele mantuano, o que se justificaria pelo estilo mais caligráfico da obra. Mesmo em se tratando de heráldica papal, as autoras preterem uma datação anterior à partida de Giulio para Mântua, no verão de 1524, em favor de uma data em c. 1538: a hipótese seria a do envio do desenho a Michelangelo Anselmi em Parma, para a realização de aparatos efêmeros para a passagem do papa Paulo III pela cidade naquele ano. A hipótese é aceita por Aste [1999].

Bambach e Wolk-Simon parecem corretas, pois, como se sabe, até pelo próprio Vasari, Giulio desenha para essas ocasiões, criando aparatos cênicos e triunfais, sobretudo em Mântua. Porém, acreditamos que a estrutura desenhada não pode ser definida exatamente como efêmera, pois fica ambíguo se é a representação de uma imagem dentro de uma parede, onde os elementos arquitetônicos seriam concretos. Bibliografia: GERE, 1987, p. 222-223, n. 66; TAFURI, 1989, p. 302; FERINO-PAGDEN, 1989, 80; BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 175-177, fig. 10; ASTE, 1999, 42, p. 136.

184

A Virgem cobrindo o Menino no Palazzo Della Valle

Assim como o afresco do palácio di Santo Spirito, esse, no palácio do cardeal Della Valle não sobreviveu. Hartt [1958, I, p. 258] menciona esse afresco juntamente com aquele de via del Banco di S. Spirito no capítulo de sua monografia intitulado "*The lost works*", no item "*Lost frescoes in Rome*", dos quais a reconstituição da aparência original seria impossível. Novamente, a principal fonte para a obra é o texto vasariano. Nele, o autor conta que Raffaellino del Colle dessa vez trabalha sozinho – embora sempre com desenho de Giulio. Mais clara é a versão dde 1550 [Bellosi-Previtalli-Rossi, 1986, 886, p. 831]: "*Fece poi Giulio a Raffael Borghese solo condurre sopra la porta di dentro del cardinale della Valle una Nostra Donna, la quale cuopre un fanciullo che dorme, e Santo Andrea e San Niccolò, che maravigliosamente furono lodati.*"

O afresco do palácio do cardeal Della Valle [598] – defronte à igreja de Sant'Andrea della Valle – pode bem ser imaginado pela descrição de Vasari: a obra parece ter tido composição similar

ao tipo da *Madonna do Diadema*, da escola de Rafael (Penni?), no Louvre, em que a Virgem é representada delicadamente erguendo o véu que cobre o Menino adormecido, para mostrá-lo ao pequeno João Batista, chegando para adorá-lo. Esse modelo compositivo, como vimos, é uma variação do protótipo rafaelesco da *Madonna di Loreto*, onde, diferentemente, o Menino está acordado.

O problema do texto vasariano estaria na interpretação do gesto da Virgem. Enquanto Vasari narra o gesto de cobrir, a crítica julga, e acertadamente, que,a co contrário, ela está a descobrir o Menino, justamente para poder mostrá-lo ao Batista e aos santos. No entanto, nota-sc que Vasari descreve a *Madonna di Loreto* de Rafael como "cobrindo" igualmente a criança [Milanesi, IV, p. 339], o que é entendido como um engano. Possivelmente Vasari deve ter repetido o erro ao descrever o ato da mesma forma na *Vita* de Giulio, onde, ao invés, levantaria o véu para revelar a Criança dormindo aos santos que ali estariam.

Uma segunda contribuição para a história dessa imagem pode ser encontrada em D'Arco [(1838)1842, p. 30, e nota 3], que, ao escrever em 1838, menciona seu péssimo estado de conservação, fornece uma medida aproximada do suporte e corrige sua localização dentro do edifício: não na luneta da parte interna da porta de entrada, mas numa parede adjacente. O autor também acrescenta que a figura de São Nicolau não existia mais, sem saber explicar se se tratava de um engano de Vasari ou se a imagem mencionada pelo aretino desapareceu. Ele escreve:

> *"ed entro la porta del palazzo Valle in un mezzo tondo una Vergine che ricopre di un panno il dormiente Gesù... (...) ...palazzo Della Valle ma nella facciata accanto a quella porta è in un'ovata di grandezza di circa quattro piedi, la Vergine col Bimbo e Sant'Andrea in gionocchio, pittura tutta ritocca da inesperto pittore, ed assai guasta. In questa non è traccia del San Niccolò, di cui disse il Vasari, nè sapremmo dire se fosse coperto posteriormente o perduto, o se il Vasari s'inganasse in discriverla, avendo quel lavoro saggiaciuto a tante vicende."*

Witcombe [1989, p. 52] narra que, mais tarde, Raffaellino del Colle voltará a empregar esse tipo de tema na *Adoração do Menino* no Oratório do Corpus Domini, em San Pietro in Gubbio; obra que pode referir-se também àquela supracitada de Rafael [veja-se também Droghini, 2001, p. 100-101, n. 27]. Mas Raffaellino irá retomar o motivo também na *Adoração dos Pastores*, no Museo Civico de Pesaro [Droghini, op. cit.. p. 67-68, n. 11].

Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, IV, p. 339; LANZI, 1808, I, p. 133; D'ARCO, (1838) 1842, p. 30, e nota 3; CAVALCASELLE /CROWE 1885, II, p. 108-109; WITCOMBE, 1989, p. 61, nota 13; DROGHINI, 2001, p. 67-68, 100-101, 152.

185 Baldassare Turini da Pescia

Baldassare Turini nasce em Pescia, em 1486. É filho de Turino Turini e de Lionarda di ser Niccolao Forti. Ainda hoje, é escasso o conhecimento sobre esse personagem lembrado por sua relação com a família Medici e com o ambiente artístico romano e por sua atividade como construtor, tanto em Roma quanto em Pescia. Porvavelmente tenha recebido uma educação em jurisprudência. Suas relações com a família Médici data de sua primeira juventude, e o vínculo estreito é documentado pela ampla correspondência com essa família.

Transfere-se para Roma quando da eleição de Giovanni de' Medici ao papado. Clérigo na corte de Leão X, confidente do papa, é feito seu datário em 5 de abril de 1518. Empenha-se nas atividades da dataria até a morte do papa. Em seu exercício do cargo, eleva a igreja de Pescia, paroquial, à condição de *propositura* e *collegiata*. Arcebispo de Pescia, consegue privilégios para sua igreja. Com a morte de Leão X, tem de deixar o cargo de datário. Durante o pontificado de Adriano VI, sua posição econômica e social muda. Sob o pontificado de Clemente VII, é feito seu primeiro secretário; sob Paulo III, torna-se núncio apostólico, enviado ao imperador Carlos V.

Parece ter sido hábil na economia, tendop conseguido reunir uma grande fortuna, a ponto de poder fazer empréstimos a Leão X. Contudo, emprega somas elevadas na aquisição de terrenos em Pescia ou no Gianicolo, e de imóveis em Roma. Morre em Roma, no dia 15 de outubro de 1543, aos 57 anos de idade. É sepultadao em sua capela na catedral de Pescia, onde o sobrinho Giulio manda esculpir um mausoléu em mármore em sua homenagem, que é obra de Raffaello di Montelupo.

Em Roma, Baldassare trava e cultiva relações com artistas e literatos, tornando-se uma figura destacada como comitente de pintura e arquitetura, protetor de artistas. É amigo pessoal de Rafael e, junto com Branconio dell'Àquila, seu executor testamentário. Sabe-se de suas relações com Baccio Bandinelli e com Francesco Francia. É posível que fosse um colecionador de antiguidades. Na catedral de Pescia, manda construir, por Baccio d'Agnolo Fiorentino, a suntuosa capela do Santíssimo Sacramento, na qual coloca a *Madonna do Baldaquino*, de Rafael, adquirida após a morte do pintor. Torna-se amigo de Giulio Romano e, mais tarde, à partida deste para Mântua, seu executor testamentário, segundo mostram diversos documentos, principalmente aqueles relativos ao pagamento da Sala de Constantino.

Bibliografia: GAYE, 1839-1840; ANSALDI, 1887, p. 223-229; CECCHI-COTURRI, 1961, p. 322-325; LILIUS, 1981, p. 38-42; CONFORTI, 1985, p. 35-43; CONFORTI, [1981] 1987; BELLUZZI, 1988, 16.

186 Monte Gianicolo, Roma

O Monte Gianicolo, situado à margem direita do Rio Tibre, tem seu nome derivado do deus Jano, que, segundo a *Eneida*, teria fundado uma vila, em tempos remotos, naquele lugar. Jano é o deus de duas faces, muito celebrado pelos romanos, considerado o moderador dos tempos de paz e guerra. Diz-se que o Monte Gianicolo era reservado a seu culto. Lugar estratégico no acesso à cidade, o Gianicolo foi divido a meio, sob o papado de Urbano VIII, com a ampliação da muralha Adriana. O lugar é considerado muito agradável, pelo belíssimo e amplo panorama que oferece da cidade de Roma [599].

187 Villa Lante al Gianicolo

Vasari aqui se refere à *villa* Lante al Gianicolo, que, embora tenha sido realizada para Baldassare Turini da Pescia, passa depois à família Lante, da qual adquire o nome que permanece até os dias atuais. Em c. 1807, o cardeal Lante promove uma reforma no edifício, da qual encarrega o arquiteto Valadier (1762-1831), introdutor de modificações que seguem o gosto neoclássico de seu período. Entre as modificações estão: a inserção dos balcões do pavimento principal, a adição da escadaria diante da fachada, o fechamento dos vãos da galeria, a supressão do frontão em arco do portal de entrada e a construção dos pilares laterais que sustentam vasos. Também foram feitas modificações na decoração dos ambientes internos. A seguir, a *villa* passa à família Borghese. O cardeal Borghese vende a propriedade, em 1837, às monjas do *Sacro Cuore*, que ali instalam o seu noviciado e um orfanato. Desde 1954, a *villa* Lante abriga o Institum Romanum Finlandiae.

Escassos são os dados a respeito da construção da *villa* Lante, o que dificulta a análise dos problemas relativos à fase projetual. Vasari, outra vez, é a fonte mais importante. A maior parte dos documentos remanescentes refere-se apenas à aquisição do terreno, e o estabelecimento do arco temporal no qual a construção se insere é feito com base em dados indiretos. Lilius [1981, p. 40] nos apresenta um *terminus post quem* e *um terminus ante quem* para a data de de início da *villa*: uma carta escrita por Baldassare Turini em 1514, na qual ele relata não estar pensando em iniciar a construção tão logo, e uma carta de Castiglione a Andrea Piperario, de 8 de maio de 1523, onde ele pergunta se Turini estava pensando em dar continuidade à construção, indicando uma interrupção em trabalhos já iniciados [Bottari /Ticozzi, (1766)1822-1825, V, p. 244]. Muito provavelmente a causa da interrupção tenha sido a mudança econômica e social que Turini tem de enfrentar com a morte de Leão X, que lhe devia 16.000 ducados. Somente com a ascensão de Clemente VII ao

papado é que Turini é restituído, podendo reiniciar as obras no Gianicolo. Frommel [1989, p. 292] narra que, em 31 de janeiro de 1525, Clemente VII hospeda-se ali, num indício de que as obras estavam já bem adiantadas. A data de 1531, inscrita no estuque da *loggia* acima do salão, deve marcar o final dos trabalhos de decoração e, assim, da obra como um todo.

A data de início permanece desconhecida, mas parece certa a suposição de Frommel de uma datação após a morte de Rafael. Para o autor [op. cit.], baseando-se na afirmação categórica de Vasari sobre a autoria de Giulio, se Rafael, amigo próximo de Turini, fosse vivo, o projeto certamente seria confiado a ele. Frommel sugere, portanto, o início em 1520.

Giulio, que estava encarregado de criar um *casino* no parque para as estadias de verão, sem grandes pretensões, deve ter feito modificações no projeto durante o período de interrupção das obras, sobretudo nos planos superiores, ainda não realizados. O inusitado projeto criado por Giulio Romano leva em conta os desejos específicos de Turini, sobretudo a idéia de erguer sua *villa* justamente sobre o local onde estariam – ou teriam estado – as ruínas da *villa* de Marziale. Como escreve Frommel [op. cit.], Turini deve ter-se dado conta de que "*soltanto Giulio gli avrebbe edificato un* Gesamtkunstwerk *anticheggiante nello spirito di Raffaello.*" Haveria indícios de que, de fato, as ruínas que ali existiam anteriormente eram as do edifício antigo, e Giulio as engloba em sua construção.

Giulio concebe a planta do edifício a partir do tema dominante do quadrado perfeito e de sua diagonal, excluindo-se a *loggia* do jardim [602603]. Os quatro ambientes internos do pavimento principal são igualmente quadrados. O edifício soma à simplicidade de sua divisão interna uma articulação delicada, irregular e muito leve dos planos da fachada. Embora a simetria axial seja mantida nos quatro lados externos, há dissonâncias. As ordens são reduzidas a proporções de miniatura, mantidas dentro de delicadas projeções. A estrutura é muito estreita comparada à altura, e muito vazada por arcos e janelas. Para Hartt [1958, I, p. 40], a villa Lante faz aparecer o lado lírico da natureza de Giulio Romano.

A fachada principal [604] tem como características dominantes o dinamismo e um verticalismo acentuado. Giulio cria contrastes entre o plano inferior e o superior: um é mais pesado, o outro imaterial. A estrutura plástica do plano inferior culmina no portal com frontão em arco, em nítido destaque. Usa pilares de larguras diferentes: mais largos nos cantos, mais estreitos no centro; usa semicolunas no portal. Sobre a fachada, nossos olhos caminham na horizontal, seguindo a gradação dos pilares mais largos aos mais estreitos; depois tomam o rumo vertical, indo dos pilares do plano térreo às pilastras dóricas do principal, àquelas, cada vez mais sutis, jônicas, do plano superior, e, finalmente, alcançam as pilastrinhas do ático. Há uma redução da velocidade do olhar em seu movimento horizontal, das extremidades ao centro, e de baixo para cima, sempre conduzido dos elementos mais pesados e estáveis aos mais leves. As janelas do plano superior seguem livres até a arquitrave como se fossem pilares, e ganham delicadas volutas jônicas, levemente destacadas.

As pilastras dóricas e semicolunas têm volume maior porque têm de segurar as arcadas da galeria e cercar a construção; mas a ordem jônica, no pavimento principal, parece ser apenas desenhada nas paredes, com as projeções muito restritas [606]. Em ambas as ordens, o entablamento é reduzido à arquitrave e cornija, tornando mais leve a estrutura. A duplicação das pilastras em ambos os pavimentos e o ático dividido como painéis enfatizam a continuidade vertical, só interrompida no portal de entrada, onde as duas pilastras centrais dóricas tornam-se semicolunas e eram, originalmente, coroadas por um frontão em arco, como se observa no detalhe do afresco de Polidoro da Caravaggio [607].

A galeria, que toma toda a extensão de uma das laterais do edifício, era inteiramente aberta – não apenas entre os três arcos, mas no intercolúnio – para a vista panorâmica de Roma. Giulio divide o espaço em cinco vãos, em vez dos três que se vêem na fachada da frente, empregando colunas delgadas em vez de pilastras: "ele amplia o motivo da serliana bramantesca com arcadas laterais" [608-609] [Frommel, op. cit., p. 115]; e as três arcadas interrompem a arquitrave, simplesmente eliminada. Para compensar esse avanço, na parte externa, as janelas cegas do

pavimento superior são suspensas até a arquitrave, parecendo flutuar. Há uma negligência da lógica tectônica. Na articulação espacial, pode-se entrever a galeria de Davi, no Te. O motivo da pilastra dupla dos cantos, que se vê na fachada, é repetido nas terminações da galeria. A cobertura é feita em abóbada de berço, mas encontra-se hoje descaracterizada por decorações neoclássicas do século XIX. Sua articulação, contudo, em termos de duas nervuras longitudinais cortadas por duas transversais (correspondentes às colunas), formando painéis no teto, é muito próxima daquela adotada para a galeria de Davi. É a primeira das estruturas verdadeiramente abertas do Cinquecento. A nota 34, mesma página, diz que Hartt acredita que a fachada dos fundos dos Uffizi, de Vasari, sobre o Arno, é uma derivação direta da *villa* Lante.

O interior da construção é simples. Uma passagem de entrada é coberta com uma abóbada de berço em lacunário. Essa passagem divide quatro salas simetricamente colocadas. A sala central, também quadrada, tem cobertura piramidal. Mais dois quartos simétricos laterais e outro que leva à galeria. Três ambientes menores do pavimento principal deveriam ser destinados à criadagem; a cozinha e as áreas de serviço encontram-se no subsolo.

Na *villa* Lante já podem ser observadas as características que irão permear a obra arquitetônica de Giulio Romano em Mântua: assimetria consciente; uma atectônica deliberada e o estímulo do casual: disso resultarão os caprichos arbitrários do Te [Frommel, 1989, p. 117].

Bibliografia:

BOTTARI, 1766, V, p. 160; D'ARCO, 1842, p. 33; GOMBRICH, 1933, p. 29-34; PRANDI /STEINBY, 1954; HARTT, 1958, I, p. 62-64; SHEARMAN, 1968; O'GORMAN, 1971; LOTTI, 1976; FROMMEL, 1973, I, p. 113-117; DACOS, 1976, p. 46-51; COFFIN, 1979-1980, p. 196-202; LILIUS, 1981; MARCONI, 1981; STENIUS, 1981; CONFORTI, 1995, p. 35-43; KELLER, 1986, p. 349-355; BELLUZZI, 1988, p. 9, 12, 14; FROMMEL, 1989, p. 112-117, 292-293; MAGNUS BRUUN, 1996, p. 141-162; STEINBY, 1996.

188

Estuques e revestimentos na *villa* Lante

Para a construção da *villa* Lante, Giulio utiliza materiais baratos e de bom efeito. Um deles é o *peperino*, também dito *'piperno'* ou *'peperigno'*, uma pedra de origem vulcânica, granulada de pontos escuros, encontrada no campo romano e nos Campi Flegrei. Era, junto com o *tufo*, o material empregado na construção romana antes da introdução do mármore travertino. O outro material utilizado pro Giulio na villa Lante é o tijolo. Em ambos os casos, o acabamento é feito com um revestimento em estuque, proporcionando ao edifício uma aparência muito próxima à do mármore. Giulio emprega o mármore nas colunas da galeria, mas não no restante do edifício, onde substitui esse material nobre e caro comumente pelo *peperino*, sempre revestido com estuque. O emprego do *peperino* estucado já tinha sido introduzido por Rafael nos palácios de Jacopo da Brescia e de Branconio dell'Aquila.

Quanto ao estuque, este é empregado amplamente *villa* Lante, dentro e fora do edifício, não tanto para revestir as superfícies construídas com os materiais menos nobres, quanto para dar corpo à decoração. Originalmente, esse revestimento cobria as fachadas e as cornijas, em cor branca [Marconi, 1981; Frommel, 1989]. No ático, havia ainda sobre o revestimento, uma pintura que imitava o mármore, mas esta desapareceu por completo. A abóbada da galeria é decorada também em estuque branco, e é, em sua maior parte, obra de Giovanni da Udine [610]. Ali, uma inscrição indica o término dos trabalhos decorativos em 1531.

Bibliografia: DACOS, 1976, p. 46-51; LILIUS, 1981, p. 299-347; MARCONI, 1981; KELLER, 1988, p. 123-124; FORCELLINO, 1989, p. 305; FROMMEL, 1989, p. 117; FORCELLINO, 1990, p. 38; BALDWIN-BROWN, 1996, p. 35-36.

189

Decoração pictórica da *villa* Lante e autoria da execução

A principal decoração de *villa* Lante está na sala, voltada ao Norte. As paredes da sala [611] são decoradas por placas quadradas e retangulares imitando o mármore colorido. Todavia, encontram-se hoje muito danificadas na porção superior, e sobre as portas foram adicionados

relevos neoclássicos em estuque. Frommel [1996, p. 113] diz a respeito: "Na decoração, Giulio desenvolve uma festosidade que não se encontra nem mesmo na Roma dos Medicis. Na sala, as simuladas incrustações de mármore da parede criam uma união perfeita com os afrescos, as grotescas e as esculturas da abóbada, como Giulio deve talvez ter visto nas *ville* imperiais. Mas mesmo neste caso, vê-se como o cálculo sistemático de Giulio supera a antigüidade". A abóbada da sala era trabalhada com pinturas em afresco e ornamentada com estuque. Quando o cardeal Borghese vende a *villa*, no século XIX, esses afrescos são removidos, possivelmente adquiridos por Henriette Hertz e instalados no palácio Zuccari, onde hoje se encontram como parte da Biblioteca Hertziana. Outras partes foram cobertas com branco, quando funcionava na *villa* um orfanato, e tiveram de ser recuperadas e restauradas. Uma aquarela feita àquela época mostra o aspecto geral da decoração da abóbada [613]. A iconografia é a da história do Gianicolo, que vem extraída de diversas fontes antigas. Não se sabe, porém, quem é o autor do programa iconográfico, embora o nome de Tommaso Inghirami tenha sido sugerido – mas descartado porque este morre em 1516 –, o de Paolo Giovio [Lilius] e também o de Egidio da Viterbo [Coffin, 1984, p. 696]. Nesselrath [1984, p. 421] menciona a relação dos frisos antigos do teatro marítimo da *Villa* Adriana com os afrescos destacados da abóbada da sala. A execução do trabalho não está em conformidade com o que afirma Vasari, que a atribui a Giulio Romano e seus auxiliares. Novamente é Lilius quem define, de modo convincente, a mão de Polidoro da Caravaggio, que deve ser o autor de duas das cenas principais, possivelmente com a participação de Maturino.

Outros afrescos, muito mal conservados, ainda se mostram nas abóbadas de dois dos pequenos quartos obedecendo a um mesmo esquema figurativo [614]: um com medalhões de retratos de Dante, Boccaccio, Petrarca e Rafael, e outro retratando suas mulheres [615][1958, I, p. 63]. Lilius identifica vários retratos como imagens provenientes de pinturas de Rafael, como o retrato do próprio pintor, o da Fornarina, o de Dante, Petrarca, Poliziano, etc.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 63; DACOS, 1976, p. 46-51; LILIUS, 1981, p. 135-297, 349-362; NESSELRATH, 1984, p. 421; FROMMEL, 1989, p. 113.

190 As histórias de Numa Pompílio

Essas pinturas, que Vasari atribui a Giulio Romano e seus ajudantes, são aquelas que originalmente foram pintadas a fresco na abóbada da sala. As cenas são extraídas de Tito Lívio (*História de Roma*), Plutarco e Virgílio (*Eneida* e *Éclogas*), e têm em comum uma narrativa que se passa nas proximidades do Monte Gianicolo – o que se confirma pelo afresco em que a *villa* é representada ao fundo, mais ou menos como Giulio faz no afresco da *Batalha de Constantino* ao mostrar a *villa* Madama. Vasari refere-se apenas a histórias de Numa Pompílio, uma iconografia muito rara no Renascimento, sugerindo uma limitação da iconografia. Porém, como foi dito, trata-se de um programa delimitado de outra forma, a partir da representação de histórias retiradas das fontes antigas e necessariamente passadas nos arredores do Gianicolo. É uma forma diversa – e muito coerente – de se fazer a remissão à antiguidade. A coerência vem de uma espécie de unidade que é conferida ao conjunto da obra (arquitetura e decoração) pela orientação ditada pelo antigo: a construção ergue-se no exato local onde se encontrava o edifício de Marziale; é realizada sobre ruínas desse edifício, com materiais e técnicas recuperadas do antigo, e é completada por um conjunto pictórico cuja temática é extraída de fontes literárias antigas e as imagens reSultantes trazem em si a referência ao local onde elas mesmas se encontram.

Na abóbada, são quatro retângulos maiores, com as passagens principais, colocados entre dois retâgulos mais estreitos. As cenas principais representam: *O encontro de Jano e Saturno*; *A fuga de Clélia*; *A libertação de Clélia* e *A descoberta do túmulo de Numa Pompílio e os livros sibilinos*. As oito cenas secundárias são: *Numa Pomplilio sacrifica à Vesta*, *A construção do templo de Jano*, *Jano implora à Paz para destruir as armas*; *A castração de Urano*; *Orazio Coclite sobre a ponte*; *Muzio Scevola*; *Fama*; e *A estátua eqüestre de Clélia* [615 a 627]. Essas obras foram transportadas em 1837.

Bibliografia: MARABOTTINI, 1969, p. 62-73; HARTT, 1958, I, p. 62-63; DACOS, 1976, p. 46-51; LILIUS, 1981, p. 135-162, 349-362; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 92.

191

As pinturas da *stufa*

A palavra 'banheiro' não traduz exatamente a italiana '*stufa*': o local aquecido onde se tomam banhos quentes. Hartt [1958, I, p. 261], citando a narrativa de Alfonso Ulloa, traduz por "*bath room*", nuançando, entre colchetes : "*stufa: bath, stove, or hot-house*". De acordo com Frommel [1989, p. 293], que se remete ao texto vasariano nessa passagem, a *stufa* de *villa* Lante "desapareceu misteriosamente". Lilius [1981, p. 83] situa a *stufa* no canto noroeste do pavimento térreo, enquanto Frommel [1989, p. 117] menciona o térreo, mas nas proximidades da cozinha. De qualquer forma, Lilius não descobre sinais dos afrescos mencionados e elogiados por Vasari como sendo da mão de Giulio e de joven s ajudantes seus. Entre esses ajudantes deveriam estar os mesmos que trabalharam os afrescos da sala; entre eles, Polidoro da Caravaggio, Maturino Fiorentino e Vincenzo Tamagni da San Gimignano.

Hartt, em 1958, relata que a série de afrescos que decoravam a *stufa* encontravam-se então no palácio Zuccari, e para ele, seria impossível uma autoria de Giulio, porque aquelas pinturas nada teriam em comum com o estilo de Giulio. No entanto, Hartt baseava-se em atribuições precedentes [de Voss, 1920; Baumgart, 1931] incorretas, pois essee afrescos da *stufa* nunca foram localizados.
Bibliografia: VOSS, 1920, p. 82; BAUMAGART, 1931, p. 49; HARTT, 1958, I, p. 261; COFFIN, 1979, p. 262; CONFORTI, 1985, p. 35-43; FROMMEL, 1989, p. 293;

192

Gravuras de Raimondi

De acordo com o próprio Vasari [Milanesi,1906, vol. V, p. 417], essas gravuras teriam sido feitas por Marcantonio Raimondi:

> "*Dopo queste cose Giulio Romano, il quale vivente Raffaello suo maestro non volle mai per modestia far alcuna delle sue cose stampare, per non parere di voler competere con esso lui; fece, dopo che egli fu morto, intagliare a Marcantonio due battaglie di cavalli bellissime in carte assai grandi, e tutte le storie di Venere, d'Apollo e di Iacinto, che egli aveva fatto di pittura nella stufa che è alla vigna di messer Baldassarre Turini da Pescia...*"

Embora Vasari nos indique o nome de Raimondi – que omite na *Vida* de Giulio –, não há, até onde sabemos, indicações a respeito dessas gravuras. Uma gravura do tema de Apolo e Jacinto de autoria de Caraglio é lembrada por Talvacchia [1989, p. 283]. Depois, pode-se apenas mencionar a existência de duas gravuras realizadas a partir de pinturas da decoração de *villa* Lante atribuídas a Giulio Romano, mas pertencentes aos afrescos da sala. Essas gravuras, estudadas por Massari [1992] representam as duas histórias de Clélia e são de autoria de Pierre Milan, ativo em Fontainebleau na metade do século XVI.

A temática mencionada por Vasari nas pinturas da *stufa*, aquela dos mitos amorosos, remete, sem dúvida, às realizações da escola de Rafael na *stufetta* do cardeal Bibbiena no palácio Vaticano, das quais Giulio participa ativamente. Pode-se pensar, talvez, no desenho de Giulio representando Apolo e Jacinto [ou Ciparisso], no Nationalmuseum de Estocolmo. Esse desenho, realizado à pena e aquarela – portanto divergente em termos técnicos daqueles atribuídos a Giulio para a série da *stufetta* de Bibbiena – pode ser aproximado de algumas obras de Giulio em seu período romano principalmente pelo tratamento do erotismo, que se caracteriza pela sutileza dos gestos mais ou menos explícitos de um par amoroso e pela inserção de uma terceira figura que observa a cena (desde o afresco com *Rebeca e Eliezer*, nas *logge*; nos *Modi*; nos *Amantes*, de São Petersburgo). Mais adiante na carreira de Giulio, o tratamento da imagem erotizada parece caminhar mais e mais em direção ao explícito. É aproximadamente desse período em que Giulio Romano trabalha em *villa* Lante que podem ser datados seus desenhos dos *Modi*, depois gravados por Marcantonio Raimondi, embora existam muitas composições de mitos eróticos criadas por

Giulio e executadas por Raimondi. O desenho de Apolo e Jacinto talvez possa ser datado desse período.
Bibliografia: TALVACCHIA, 1989, p. 283; MASSARI, 1993, p. 101-102; ASTE, 1999, p. 44-47.

193 Outras obras de arquitetura realizadas em Roma por Giulio Romano (ou a ele atribuídas) e que não são citadas por Vasari são o palácio Branconio dell'Aquila e o Palazzo Adimari, também chamado 'Salviati alla Lungara'[projeto de 1521].

194 Palazzo Alberini (Cicciaporci) [629-630]

O palácio Alberini corresponde ao atual Cicciaporci, situado na via del Banco di Santo Spirito, n. 12. A obra é realizada para o senhor Giulio degli Alberini, canônico de São Pedro, falecido em 1531. Posteriormente, a residência passa aos Cicciaporci, e o local torna-se a sede da "Presidenza del Rione Ponte".

A história do projeto e da construção desse palácio, bastante complexa, é perturbada pela narrativa de Vasari, que, mais uma vez, se contradiz grosseiramente. Escreve o aretino em 1550: "*Fece* [Giulio] *per Roma diverse cose d'architettura a diverse persone, come il disegno della casa de gli Alberini in Banchi, il quale disegnò Giulio per ordine di Raffaello*". Ou seja, Vasari atribui a Rafael o projeto da obra que Giulio teria levado adiante. Na edição de 1558, o autor inverte a narrativa dizendo que mesmo que se pense que fosse criação de Rafael, era de Giulio Romano. Vasari repete a mesma situação que apresenta para a *villa* Madama, passando de Rafael a Giulio uma obra arquitetônica sem se preocupar com a evidente contradição. Aqui, nesta passagem, o autor acrescenta, como que para encerrar uma questão que nem discute, um "ainda que muitos pensem que venha de Rafael". Como no caso de *villa* Madama, essa é uma das afirmativas mais polêmicas feitas por Vasari na biografia de Giulio.

O problema atributivo torna-se portanto o ponto central da discussão sobre o edifício, e assistimos a uma versão para a arquitetura da interminável oscilação das atribuições entre Rafael e seu discípulo. Em sua monografia, Hartt [1958, p. 65, nota 36] rejeita a atribuição do palácio Alberini a Giulio. Bonelli [1960] e Lotz [1974] igualmente duvidam dessa autoria, enquanto Shearman, em 1967, e Frommel, em 1973, sugerem a colaboração entre mestre e aluno, e Ray [1974] atribui a obra unicamente a Rafael. A realidade é que Giulio pode ter participado, por volta de 1517-1518, ao lado de Rafael, da elaboração de projetos arquitetônicos tais como o do palácio dell'Aquila, da própria *villa* Madama e do Alberini. Contudo, até hoje não foram encontrados esboços comprovadamente originais de sua mão para esses projetos, o que impossibilita uma definição sobre o quanto e como o artista deve ter tomado parte nesses empreendimentos [cf. Frommel, 1989, p. 97], embora um desenho dos Uffizi para o palácio Branconio dell'Aquila lhe seja atribuído.

Enquanto o edifício apresenta características vinculáveis ao estilo do último Rafael, como o predomínio da horizontalidade, por exemplo, outros traços sugerem a possibilidade de influência de Giulio: na tendência à abstração, vista na desmaterialização gradativa – de baixo para cima – dos planos, para a qual contribui a solução decorativa do emprego do relevo parietal. Para uma visão do palácio mais próxima do original, veja-se a gravura de Vasi [630]. Algumas dessas características são relevadas por D'Arco [1842, p. 32] em sua descrição do palácio, que se volta para a atribuição (que não questiona) a Giulio:

> "*Similmente un'altro* [palácio] *ne disegnò il Pippi per Messer Giovanni degli Alberini da questo fatto erigere nella via de' Banchi, il quale comprende, oltre la porta d'ingresso, quattro botteghe, che seguendo la naturale forma dei volti son terminate da mezze lune, entro cui si annicchiano certe quadrilunghe finestre; e sopra al piano terreno se ne innalzano due altri, il primo decorato di pilastri o lesene, il secondo di riquadrature fatte a rilievo*".

Em Windsor [inv. 10484], encontra-se um desenho para um portal de *vigna* que sustenta uma atribuição a Giulio Romano. Trata-se de um estudo para a propriedade do irmão de Giulio Alberini, Giovanni, localizada fora de porta Portese: testemunho de uma obra perdida de Giulio e da continuidade da relação do artista com a família Alberini.
Biliografia: VASARI, 1550 /BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, 1986, 886, p. 831; D'ARCO, 1842, p. 32; MILANESI, 1906, V, p. 534, nota 3; GNOLI, 1910-1911, p. 70; HARTT, 1958, p. 65, nota 36; BONELLI, 1960, p. 58-60; SHEARMAN, 1967, p. 354-368; FROMMEL, 1973, I, p. 108-109, II, p. 12; LOTZ, 1974, p. 180; RAY, 1974, p. p. 247; FROMMEL, 1984, p. 30-31; PAGLIARA, 1984, p. 171; PAGLIARA, 1986, p. 331-342; BELLUSI, 1988, p. 12; FROMMEL, 1989, p. 97-98.

195 Hoje Piazza Sant'Eustachio [631]

196 Palazzo Maccarani ou Cenci Maccarani ou Stati-Maccarani ou Di Brazzà [632]

Trata-se da obra de arquitetura mais significativa para a compreensão do desenvolvimento do estilo arquiteônico de Giulio em Mântua. No entanto, Vasari faz uma menção muito sumária dessa obra na *Vida* de Giulio Romano, quando nem sequer o nome do palácio é precisado, e o autor apenas se limita a fornecer sua localização, o que acaba por anular valor do elogio que se segue: "...que por ser de bela ordem foi realizado realizado em gravura". Embora o laconismo também tenha ditado a referência ao palácio Stati na edição torrentiniana, ali o elogio parece um pouco mais entusiasmado, pelo emprego do adjetivo em sua forma superlativa: "... *e così quello del palazzo che si vedi su la piazza della Dogana, che nel vero è cosa bellissima.*"

Trata-se do palácio Maccarani, também conhecido por Stati-Maccarani, Cenci-Maccarani ou Di Brazzà. Giulio realiza a obra para Cristoforo Stati [ou 'Staci', 'Stacci'], um comitente que se diferenciava dos que Giulio já havia servido, pois era seu patrício e jovem como ele. Á sua morte, o palácio passa a seu filho Cesare Stati, que o vende à família Cenci. É sob esse último nome que Vasari menciona o edifício [como "casa Cenci"; Vasari 1568 /Barocchi-Bettarini, VI, p. 221, 34], enquanto as fontes mais antigas referem-se a ele pelo primeiro ['Staci']. No final do século XVIII, o palácio é vendido à família Maccarani, e desde o início do século XX, é propriedade da família Di Brazzà. Em 1964, passa ao senado italiano. Uma abrangente restauração é empreendida no fim do século passado.

A encomenda e elaboração do projeto são comumente datadas entre os anos de 1522-1523, o que atestaria um aumento muito rápido do prestígio de Giulio como arquiteto, na construção de um palácio de grande importância na prestigiosa Piazza di Sant'Eustachio. Giulio é requisitado por Cristoforo Stati para reformar algumas casas antigas que possuía num terreno de disposição complexa, aparentemente quadrado mas irregular, de modo que o projeto desse palácio será determinado, em grande medida, por partes das estruturas mais antigas, como se nota no pátio interno [633]. A datação sugerida por Frommel [1989, p. 294] considera a possibilidade de execução da obra somente após a morte de Leão X – o que quer dizer sob o pontificado de Adriano VI –, que empreende a reforma de vários edifícios vizinhos na intenção de construir um complexo unitário, o que teria colocado obstáculos às intenções de Cristoforo Stati.

A fachada do Stati consiste de três pavimentos: os dois primeiros têm uma mesma altura, e o terceiro tem dois terços da altura de cada um dos anteriores. Giulio elabora um jogo de contrastes entre o térreo maciço e os pavimentos superiores, muito mais leves e delicados. Na parte inferior, há blocos pesados, formas que tendem ao chão – que Hartt, em 1958, compara a forças elementares da natureza. No *piano nobile* e no superior, as formas se refinam, são mais leves: quanto mais sobem, mais se tornam frágeis e mais tendem à abstração; e quanto mais são abstraídas, mais acentuam a verticalidade. "As verticais se erguem ao mesmo tempo em que se estinguem lentamente" [Hartt, 1958].

O pavimento térreo é realizado em obra rústica, enquanto os outros dois são lisos. No centro, há um portal dórico com frontão [634], ladeado por duas *botteghe* de cada lado, com

pequenas janelas de mezanino acima delas. A alternância da altura dos blocos rústicos sugere movimento e dinamismo. As janelas do *mezanino* se apóiam sobre sete chaves enormes e cuneiformes, suspensas sobre as *botteghe*. A rústica maciça e o tratamento das lojas do plano inferior do Maccarani são herança bramantesca. – na casa de Rafael [635], mas Giulio inova ao criar pilastras rústicas no portal. Não há sinal de ruptura repentina com o Bramante da casa de Rafael ou com o Rafael do Palazzo Vidoni [636] e Branconio dell'Aquila [637]. Há muito pouco nessa fachada que não derive diretamente de Bramante ou de Rafael, mesmo os blocos rusticados dentro dos frontões; mas uma mudança essencial aparece. Na casa de Rafael, a rústica é feita de blocos estáticos e maciços; no Vidoni, a rústica é atravessada por um movimento horizontal ligeiro. No Maccarani, a rústica é vista apenas em segundo olhar, não por cobrir toda a superficie, mas por ser dividida em faixas horizontais, nas quais os dintéis gigantes se engrenam para formar os frontões das lojas. Sobre os dintéis estão as horizontais oblongas das janelas do mezanino [cf. Hartt, 1958, I, p. 40-41].

O primeiro pavimento é articulado com pilastras duplas, emoldurando cinco janelas encimadas por frontões, alternando arco e triângulo – como no Branconio dell'Aquila. Cada grupo de pilastras e cada nicho de janela ficam sobre um *podium* em separado, que se apóia sobre a primeira cornija. A arquitrave é fragmentada.

Uma cornija inteiriça e estreita divide o térreo do primeiro pavimento. O impulso vertical das 'faixas' em rústica é continuado nas pilastras, que se fundem ao entablamento de modo que parecem não ter capitel, e a arquitrave passa por cima delas, em sua espessura, como uma fita. No último pavimento, essas fitas verticais fundem-se às linhas horizontais, criando uma moldura que divide o conjunto em painéis horizontais e verticais alternados.

No interior do edifício, um pátio descentralizado, pois é determinado por um velho muro; assimetria dos muros laterais: dissonâncias. A dinâmica das bossagens inicia-se aqui no palazzo Stati. o pátio do Maccarani é de uma castidade bramantesca, que não reaparecerá no estilo de Giulio até os útlimos anos de sua vida.

Para Giulio, a arquitetura é feita de forças vivas. "Os elementos de Giulio são a corrente do conflito dinâmico que levará ao barroco" [Hartt, 1958]. Essa animação das formas Hartt já identificava na arquitetura romana do mercado de Trajano, onde o portal é inteiramente composto de blocos rusticados, integrados à moldura da porta. E novamente volta-se à referência ao antigo, incorporado em Giulio desde a infância. O Maccarani pode ser considerado um embrião do Te: lá o edifício de bloco rusticado vai ser mais amarrado pelas faixas verticais; o portal rusticado vai reaparecer nas formas inusitadas das janelas do pátio do jardim; os dintéis que se expandem retornarão como arcos radiados rusticados.

Bibliografia:
D'ARCO, 1842, p. 32; GOMBRICH, 1933-1934, p. 18-24; HARTT, 1958, I, p. 64-65; FROMMEL, 1973, II, p. 322-326; BELLUZZI, 1988, p. 12, 19, nota 37; FORCELLINO, 1984, p. 119-125; FROMMEL, 1989, p. 117-126, 294-295; FROMMEL, 1996, p. 13-14.

Desenhos:

[1] *Esboço da fachada do palácio Stati* [638]

Raffaello da Montelupo. Desenho. Florença, Uffizi, inv. U 2692 Av.

É um esboço ligeiro de um trecho da fachada do palácio Stati. Esse desenho é longamente analisado por Gombrich em 1934, quando ainda não estava identificado. Hartt [1958, I, p. 64] remetendo-se ao texto de Gombrich em sua análise, destaca a importância do esboço como documento adicional – uma fonte paralela a de Vasari, e muito ampliada em relação a esta – para o conhecimento do edifício. Além de fornecer um documento visual, o artista coloca suas anotações explicativas por toda a folha. Na parte de baixo, lê-se:

> *"La porta delli Staci sta a questo modo e sapiate che le bugnie che sono nel frontone rompono la cornice tanto, che lesce foro insino alo molo sopra alle bugnie e quelle bugnette picole sono in Sul pieno del mebreto e l'altre bugnette sono quato-anche lutimo piano del architrave come vedete /*

Seguito ancora un altro vano di qua e due altri di la / Questi pilastri sono bassini e insaltono sotto il ghocolatoio senza capitello".

O desenho de Raffaello, embora seja descritivo, é realizado com uma liberdade que permite que o artista se manifeste. Ele recorta um módulo e meio da fachada principal e evidencia sua compreensão da natureza fundamental da arquitetura de Giulio através das linhas que ascendem cada vez mais ligeiras e leves e em detalhes como a ampliação da moldura da janela do mezanino, que escalona com mais precisão o movimento para cima impulsionado pelo estreitamento da forma. Bibliografia: GOMBRICH, 1934; HARTT, 1958, I, p. 64; FROMMEL, 1973, II, p. 324, III, tav. 144b; FROMMEL, 1989, p. 295.

[2] *Cópia do projeto de Giulio Romano para a fachada do palácio Stati* [639]

Anônimo do século XVI. Desenho. Windsor Castle, inv. 10470. Anterior a 1550.

As inúmeras diferenças entre esse desenho e a obra realizada (sobretudo a partir da comparação com a gravura mencionada na nota seguinte) poderiam talvez indicar, segundo Frommel [1989, p. 295], um projeto alternativo de Giulio Romano ou um dos estágios de criação antecedente à solução final. As diferenças são vistas em detalhes como as janelas retangulares do último pavimento, as pilastras mais estreitas no pavimento nobre, onde os frontões das janelas são todos triangulares e apoiados sobre *modiglioni*. No térreo, a bossagem menos destacada, o portal é da mesma largura das *botteghe*, não ladeado por pilastras e sem frontão.

197 Segundo Frommel [1989, p. 295], trata-se da gravura representando uma elevação do palácio Stati realizada por Antonio Lafréry (1512-1577) para seu *Speculum Romane Magnificentiae*, de 1549 [640]. Essa gravura traz a inscrição "*Palatium Pauli Stacci e regione divi eustachii ed veterum normam ac formam recens exstructum*". Bibliografia: FROMMEL, 1973, II, p. 234, III, tav. 185c; FROMMEL, 1989, p. 295.

198 'Macel' de' Corbi

'*Macel*', '*macello*' significa o lugar onde se abatem animais para o comércio de sua carne ou o próprio comércio. O *Ritratto di Roma Moderna*... [(1645) 1989, p. 471] conta a seguinte história sobre a origem do nome dessa rua:

> "*...è da sapere, che in questa contrada, detta Macel de' Corvi, mentre li Francesi tenevano assediata la Città di Roma, un Francese di grandissima statura, havendo sfidato un Cavaliero Romano, detto M. Valerio, venne a duelo con esso, e ecco nell'azzuffarsi venne un Corvo, e sopra l'elmo del Romano, fermatosi, al menar dell'armi s'avventava al Francese, levandoli la vista dei colpi con l'ali, e ferendogli la faccia con gli artigli, di modo, che non potendosi più difendere, Valerio l'uccide, e con la vittoria riportò il nome di Corvino; e famoso per sempre restò questo luogo, dove occorse il fatto, e gli fu dirizata una statua con un Corvo nella cima dell'elmo, e fu posta nella vicina piazza d'Augusto.*"

O conde Carlo D'Arco [1842, p. 1, nota 1] escreve que, a seu tempo, o Macello de'Corbi [2-3] ainda podia ainda ser "reconhecido na via di Maforio, que leva ao Foro Romano". A casa paterna de Giulio encontrava-se na imediata vizinhança do Foro Romano e do Campidoglio. A casa ocupava a esquina da via Macel de'Corvi com via di Loreto, no Rione Monti, não muito distante da igreja de Santa Maria de Loreto. Não somente a casa, mas a rua e o quarteirão onde esta ficava desapareceram para dar lugar ao monumento de Vittorio Emmanuel. Hartt [1958, I, p. 5] narra que na via Macel de' Corvi ficava também o estúdio de Michelangelo; e Vasari [1568, IV, p. 369], na vida de Rafael, fala da casa de Lorenzetto, escultor que trabalhava com Rafael e cunhado de Giulio, nessa mesma rua.

199 *Casa de Giulio* em Roma:

Vasari é a única fonte a falar da reforma empreendida por Giulio Romano em sua casa de infância em Roma. Nessa ocasião, o aretino brinda a obra de Giulio com um adjetivo inusitado: 'gracioso'. Essa casa é adquirida por Pietro Pippi o mais tardar no ano de 1500. Belluzzi [1988, p. 15], remetendo-se à nova condição social de Giulio naquele período em que sua fama e riqueza crescem consideravelmente, fala da possível necessidade que o artista devia estar sentindo de dar 'decoro' à sua residência; 'decoro' tal e qual possuíam seus comitentes.

A casa de Giulio Romano vem mencionada por Vasari, nos últimos trechos do período romano de sua vida, como a derradeira obra arquitetônica daquele ciclo. De fato, os únicos testemunhos dessa reforma, elevações realizadas por outros artistas, nos falam de um acordo estilístico com o que se imagina que pudesse existir entre o palácio Stati e o Te. A data para a reforma da propriedade é sugerida, comumente, entre 1523 e 1524, o que vale dizer entre a realização do palácio Stati e a partida de Giulio para Mântua, num tempo de trabalho máximo de apenas dez meses. Frommel [1989, p. 296] acredita que a obra tenha sido iniciada em janeiro de 1524. Já Lo Bianco [1989, p. 125] coloca uma datação antecipada, em 1522, escrevendo: *"L'abbitazione romana di Giulio (...) fu in via Macel de Corbi, in prossimità del Foro di Traiano fino – come ipotizza L. Speliakos Clark – a circa il 1517 quando l'artista dovette trasferirsi stabilmente presso Raffaello. Dopo il '20, sempre secondo lo studioso, Giulio tornò probabilmente nel palazzo del padre e dopo la morte di questi, l'anno sucessivo, iniziò a rinnovare la casa"*. Porém, é preciso concordar com Frommel, que nos lembra que Graziosa, a madrasta de Giulio, sai da casa e vai viver no rione Sant'Angelo, sendo o artista o único herdeiro da propriedade.

Como bem diz Vasari, o conjunto construído é pequenino: somente dois vãos; e dois vãos desiguais, note-se bem, de altura de cerca de 10 metros. Por ocasião da mostra de Mântua, em 1989, uma reconstrução em escala 1:1 foi apresentada por Burns [645], realizada com base em cuidadoso estudo dos quatro desenhos remanescentes do século XVI que testemunham a obra. A fachada mostra dissonâncias, mas o contraste não é mais o de um pavimento térreo pesado com a leveza dos superiores, mas o contraste entre a abertura mais ampla da entrada e o estreitamento de sua vizinha lateral. No projeto da fachada de sua casa, Giulio supera a tradicional simetria axial. Convivem aqui somente forças leves, novamente verticalizadas. O relevo da parede é limitado a uma bossagem mais leve, que, no entanto, agora alcança o pavimento nobre, numa criação inédita em Roma. Nesse pavimento, colunas jônicas ladeiam a janela, formando o que Hartt [1958, I, p. 258] considera o primeiro exemplo de colunas com tambores rústicos que se projetam. A bossagem, dinâmica, ressalta a chave de volta da arcada do portal. Frommel [1996] chama a casa de Giulio em Roma de seu "auto-retrato arquitetônico".

Bibliografia:
GOMBRICH, 1934, p. 83; HARTT, 1958, I, p. 258-259 e II, fig. 526; BURNS, 297; FROMMEL, 1989, p. 296; LO BIANCO, 1989, p. 125; FROMMEL, 1996, p. 14-16.

Desenhos:

[1] *Esboço da casa romana de Giulio* [641]
Raffaello da Montelupo. Desenho à pena à mão livre e naquim sépia; 27,2 x 21,2cm. Florença, Uffizi, U 2692 Ar. Aluno de Lorenzetto, cunhado de Giulio, Raffaello da Montelupo era certamente bem informado. Contudo, esse, segundo Frommel [1989, p. 296], este desenho seria pouco exato. O desenhista não mostra acordo entre a imagem e a anotação que faz: "*Queste bugne della finestra sono piane e la seratura è piu alta che l'altre e di manimano quella che gli va alto piu basso un dito l'una de [l'a]ltra insina a lutima* (...) *invenzione di Giulio Romano.*" [cf. Frommel, op. cit.]. Em outras palavras: à medida que os blocos sobem, cada um se projeta um dedo menos que o anterior; o quer dizer da presença der um ritmo graduado da bossagem.

[2] *Elevação da casa romana de Giulio*. [642]
Giovanni Antonio Dosio. Florença, Uffizi, U 2691 A. É Gombrich [1933, p. 36-43] quem reconhece nesse desenho dos Uffizi a correspondente passagem de Vasari. Para tanto, o autor assinala as analogias entre o portal mostrado no desenho e o do palazzo Maccarani, com as pilastras em rústica

pesada. O tratamento poderoso da chave de volta do arco no desenho também estaria relacionado com a função dos blocos rústicos que invadem o frontão do Maccarani. O motivo do dintel de sete chaves igualmente aparece nos dois lugares. Dosio dá indicações mais precisas da colocação do edifício na rua: ocupa a esquina, avançando para um canto livre da praça mais do que o edifício de trás, ganhando assim uma porção livre no fundo, que permite a Giulio criar uma entrada biaxial. Do outro lado, a casa encosta-se totalmente no edifício vizinho, um pouco mais alto. Dosio ainda demonstra interesse pelas medidas do portal e da bossagem.

[3] *Elevação da casa romana de Giulio*. [643]

Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1709-A. Anônimo italiano da metade do século XVI. O desenhista altera vários dados em relação aos outros três desenhos, sugerindo ser menos fiel ao que deveria ser o edifício. Na folha, vem a inscrição: "*di mano di Giulio*".

[4] *Possível cópia do projeto de Giulio para a fachada da casa romana* [644]

Florença, Biblioteca Nazionale, cód. Magliabecchiano, II-I-429, *f*.6. Anônimo italiano de cerca de 1550. De acordo com Frommel [1989, p. 296], este desenho é o mais confiável para a reconstituição da aparência original da construção, porque as medidas que fornece das partes do edifício correspondem perfeitamente à gráfica. A altura do edifício [10,28m] corresponde exatamente ao dobro de sua largura [5,14m].

Bibliografia: GOMBRICH, 1933, p. 36-43; GOMBRICH, 1934-1935, p. 83; HARTT, 1958, I, p. 258-259; FROMMEL, 1973, p. 218-219; FROMMEL, 1989, p. 296.

200

O melhor artista da Itália...

Entre a morte de Rafael e sua partida para Mântua, Giulio consegue estabelecer definitivamente o seu prestígio, continuando a trabalhar para os antigos comitentes de seu mestre e ampliando esse círculo por sua própria capacidade, obtendo encomendas até mesmo no difícil período do papado de Adriano VI, quando muitos artistas se vêem em dificuldade. Juntamente com a notoriedade, vem a melhoria de suas condições financeiras. Em 1524, quando está por volta de 25 anos, Giulio faz um testamento que é muito esclarecedor sobre sua posição em Roma naqueles anos. Talvez temesse a morte pela peste, que vitimara sua família há não muito tempo. O documento, datado de 29 de abril de 1524, mostra Giulio ainda vivendo no Rione Monti, e suas finanças florescendo. A irmã Girolama havia se casado no ano anterior (1523) com um rico dote de 550 ducados, levantado por Giulio sem o dinheiro do pagamento da *Transfiguração*, que só sairia em 1526. No testamento, Giulio fala quanto gostaria de gastar com o funeral de Girolama e de Lucrezia, com um túmulo para si próprio e missas fúnebres por sua: o total era de 95 ducados de ouro. Uma *villa*, ou *vigna*, é também citada. Não há documentos que comprovem que ele tenha alguma vez deixado Roma antes de partir para Mântua.

Vasari refere-se a Giulio aqui como o melhor artista da Itália, ampliando sobremaneira o julgamento que faz na edição de 1550 [Bellosi-Previtalli, 1986, 886, p. 831], quando diz "*era questo ingegno tanto celebrato di nome e di grado, che la sua fama e dolcezza di natura fu cagione...*" O autor reforça a notoriedade e as qualidades de Giulio naquele instante como uma justificativa para o convite de Federico Gonzaga (do qual falará a seguir), que funciona tanto como arremate do período romano quanto como introdução ao período mantuano da vida do artista.

Que Giulio fosse o melhor artista da Itália é um ponto evidentemente discutível. Pensando apenas dentro dos limites de Roma, é possível encontrar artistas de qualidade muito elevada, como Sebastiano del Piombo, que havia rivalizado com Giulio na questão da Sala de Constantino. É significativo que Vasari ignore um artista de talento comprovado e partidário de Michelangelo – lembrando que estamos falando da edição de 1568, quando Michelangelo já havia morrido – para favorecer Giulio com uma afirmação tão peremptória.

Nos anos que precedem a ida para Mântua, a obra de Giulio já fornece indícios de um fenômeno que irá se confirmar e fortalecer na seqüência de sua carreira: Giulio trabalha em isolamento, o que não significa a ausência de alunos, ajudantes, etc. Trata-se antes de um

isolamento artístico, por ora apenas acenado e apanhado nas 'estranhezas', nas infrações às regras, no afastamento da ortodoxia que sua obra – tanto pictórica quanto arquitetônica – começa a manifestar. A partir desse ponto de vista, Giulio é necessariamente um artista sem rival: porque ele trabalha para si. É um prelúdio da situação de domínio absoluto, sem desafios ou ameaças, que viverá na cena artística mantuana.

Pinturas:

Ceres [646]

Óleo sobre madeira; 38,4 x 31,3cm. Inscrição (apócrifa) em baixo e à esquerda: RAPHAEL URBINAS., uma palavra de cada lado da figura. Paris, Museu do Louvre, inv. 657. A *Ceres* foi tida como o "*volet*" – uma espécie de tampa protetora – da *Petite Sainte Famille* do Louvre, motivo pelo qual seu histórico é praticamente o mesmo histórico da *Petite Sainte Famille*: coleção Adrien Gouffier, cardeal de Boissy; coleção duque de Rouannais; 1662, Louis Henri de Loménie, conde de Brienne; abade de Loménie; Luis XIV, c. 1663 (inventariado por Le Brun); 1690, em Paris; 1692, em Versalhes (1695, no Petit Cabinet; 1709 está na Petite Galerie du Roi; 1750, na Surintendance); 1798, museu do Louvre.

As possibilidades de trajetória dessa pintura são analisadas profundamente por Bacou e Béguin [1983]. Elas narram que Félibien, nos *Entretiens...*, ao distinguir as duas versões da *Pequena Sagrada Família* (Mazarin e Boissy), fala do pequeno *volet* que a cobria, com finalidade protetiva, dizendo que o próprio Rafael a guardava com cuidado. Segundo esse autor, a *Pequena Sagrada Família* teria entrado no gabinete do rei junto com o *volet*. Depois, as duas peças foram separadas, e Hautecoeur pensa que foram separadas pelo próprio Loménie de Brienne. Contudo, Le Brun, em seu inventário, cita uma "*coulisse peinte em graisaille*", com mesmas dimensões e da mesma mão que pintou a *Pequena Sagrada Família*, colocando-as sob o mesmo mesmo número. Em 1695, quando Paillet menciona a "*coulisse de grisaille*", ela já estava separada do quadro, aparecendo, daí em diante, sob o nome de Giulio Romano. Com Bailly (1709), a *Pequena Sagrada Família*, considerada como um Rafael, vem separada da *Ceres*, tida como Giulio Romano.

A atribuição a Giulio sustenta-se ainda hoje, apresentando poucas divergências. Para as mesmas autoras, a *Ceres*, ao contrário do que se pensava, não teria sido concebida originalmente para servir de tampa protetiva à *Pequena Sagrada Família*, porque, além de suas madeiras serem diferentes – a madeira da *Ceres* é diversa do tipo comumemente utilizado em obras autógrafas de Rafael. –, suas dimensões também o são. Além disso, os temas são inconciliáveis.

O problema iconográfico é pensado por vários autores durante os séculos, com reSultados que acompanham as variações da trajetória da imagem. Para Lépicié, a figura feminina ali representada seria uma personificação da Abundância, e deveria ser o modelo para uma fonte: uma afirmação considerada implausível, que é repetida em todos os catálogos do Louvre até Tauzia. Depois Paillard (1881), crendo que o quadro tenha sido pintado por Rafael para o cardeal de Boissy, coloca a imagem em relação ao emblema dos Montmorency, dos quais Gouffier tinha adotado em parte o brasão, e relaciona os seis galhos de trigo às seis abadias das quais ele era comandatário [Bacou /Béguin, op. cit.]. Porém, a imagem representa, na realidade, uma *Ceres*, que apresenta seus atributos: a cornucópia da abundância, os ramos de trigo e as serpentes, representadas pelas alças do vaso que tem perto de si. Nada de estranho nessa confusão, uma vez que a figura da Abundância, particularmente comum na arte italiana, tem como protótipo a imagem clássica da Ceres, sendo a cornucópia seu atributo principal.

O exame radiográfico mostra que o desenho inicial da figura, gravado e bem visível, não foi modificado, mas a decoração das incrustações de mármore sim [Bacou e Béguin, 1983]. A pintura representa uma estatueta de Ceres simulada em mármore branco, acompanhada de atributos simulados em bronze: uma cornucópia (de onde saem seis espigas de trigo) e um vaso adornado por máscara e alças em forma de serpentes. A estatueta é colocada no centro do quadro, dentro de um nicho arrematado por uma concha, num motivo que aparece na *Loggetta* e na *stufetta* do cardeal

Bibbiena [647] e que Giulio retomará em suas decorações mantuanas (na sala dos cavalos, no Te, e na sala de sua própria casa). O pedestal é sustentado por uma máscara cuja boca, escancarada, repete a forma da concha acima, mas invertida. Impossível não lembrar das máscaras pintadas por Giulio mais tarde na *camera delle Imprese* do palácio Te. Uma aproximação pode ser feita entre essa máscara e aquela, em relevo de estuque, que se encontra sob um nicho da mencionada *stufetta*. O nicho dentro do qual se encontra a Ceres, por sua vez, é ladeado por painéis verticais compostos por desenhos geométricos em simulado mármore multicolorido formando faixas planas que contribuem para destacar a vigorosa plasticidade da estatueta. Os recortes geométricos coloridos da superfície, colocados dentro de molduras duplas que se entrecruzam, multiplicando áreas retangulares, remetem à visualidade da decoração pictórica da *Domus Áurea*. O mármore disposto em multiplicidade de cores e formas é um interesse de Giulio no período romano, e pode-se ver outros exemplos disso na *Sagrada Família de Francisco I*, na *Madonna della Gatta*, na *Circuncisão* e na *Flagelação*, utilizados, nesses casos, na representação de pavimentos.

Para Lo Bianco [1989, p. 123], a figura da Ceres guardaria semelhança com a figura esculpida pintada dentro do nicho ao fundo da *Pala Fugger*. idéia com a qual não concordamos. Joannides [1985, p. 22-23], a seu turno, pensa numa derivação da postura da estatueta "obviamente da *Vênus* da *Loggetta* do cardeal Bibbiena", no Vaticano. Vale lembrar que o nome de Penni foi aventado para a autoria da pintura da Ceres por causa dos trabalhos a ele atribuídos na *Loggeta*, empresa da qual Giulio Romano também participa, sendo a *Primavera* desse conjunto decorativo tida como obra sua [Redig de Campos, 1946, XIII]. Contudo, a fonte visual mais provável para a *Ceres* deve ser buscada entre as estátuas antigas de Vênus *Genetrix*, cujos panejamentos tipicamente muito leves e grudados ao corpo, como que 'molhados', evocam indubitavelmente o tratamento que Giulio imprime à sua figura. Em 1983, Bacou e Béguin [op. cit.] colocam a *Ceres* e seu panejamento em confronto com a *Vênus Genitrix* do Museu de Capodimonte, em Nápoles /fig. /, obra que à época de Giulio estava em Roma, na Casa Sassi, e que já havia servido de inspiração a Rafael para a *Judite* de um desenho (1510) outrora na Albertina, em Viena. Contudo, é F. Vinti [1995, p. 15] quem faz a melhor relação, ao colocar lado a lado a Ceres e a *Vênus Genetrix* de Viena, outrora na coleção da família Gonzaga [648]. Observando-se as esculturas de Capodimonte e de Viena, não há dúvidas quanto à fonte: a Ceres retoma minuciosamente o *chiton* e também o contraposto da obra no museu vienense, acrescentando, porém, as partes que no modelo estão amputadas. Segundo Vinti, a *Vênus Genetrix* de Viena é o modelo também para a supracitada *Primavera* na *Loggetta* do Bibbiena. O modelo será mais tarde reutilizado por Giulio nos estuques da *sala del Sole*, no palácio Te [649], e no *sepulcro Strozzi*, em Sant'Andrea de Mântua.

A *Ceres* parece confirmar sua atribuição a Giulio Romano não apenas pela exposição de um vocabulário predileto do artista – conchas, máscaras – e pela interpretação sensual do motivo antigo, mas por outras características, tais como a tipologia das feições, próxima de algumas figuras como a cabeça do hermafrodita colocado acima da *Moderatio* na sala de Constantino, cujo fragmento de cartão está no Museu Horne, em Florença. Além disso, o tratamento das superfícies metálicas pode ser comparado, pelo impasto, a porções de outras obras – como o discutido sino de metal no *Retrato de Leão X*, atribuído a Giulio, e o candelabro da *Madonna della Gatta* [Joannides, op. cit.] – além de remeter, sem dúvida, aos trabalhos em metal realizados pelo Giulio Romano *designer* de objetos utilitários em metal.

Embora a pintura apresente muitas afinidades com os primeiros trabalhos mantuanos de Giulio, a crítica ainda a situa na proximidade da *Pequena Sagrada Família*, entre 1519-1520. Uma exceção é colocada por Vinti [op. cit], que data o quadro do período mantuano de Giulio.

Bibliografia e atribuições:
BRIENNE, [1662], ed. Bonnaffé, 1873, p. 19; FÉLIBIEN, 1666, ed. 1725, II, p. 224-225 (Rafael); BAILLY, [1709], ed. Engerand, 1899, p. 34, n. 7 (Giulio Romano); MARIETTE, *Abecedario*, [1727], ed. Chennevières, 1857-1858, IV, p. 277-278; *Recueil d'estampes*, 1729, I, n. 17, pl. 1; LÉPICIÉ, 1752, I, p. 116; Catálogo do Louvre 1801, n. 917 (Giulio Romano); Catálogo do Louvre, 1804, n. 917 (Giulio Romano);

Catálogo do Louvre, 1816, n. 1031 (Giulio Romano); HAUTECOEUR, Catálogo do Louvre, 1926, n. 1499 (Rafael); Catálogo do Louvre de 1830, n. 1192 (Giulio Romano ou Giovanni da Udine); Catálogo do Louvre, 1837, n. 1192 (Giulio Romano ou Giovanni da Udine); PASSAVANT, 1839, II, p. 320-327; VILLOT I, ed. 1849, n. 431 (Giulio Romano), ed. 1852, n. 387 (escola de Rafael); PASSAVANT, 1860, II, p. 264 (Gian-Francesco Penni); TAUZIA, 1878, n. 375; PAILARD, 1881, p. 308-318; CROWE /CAVALCASELLE, 1882-1885, II, p. 553 (Penni); NOTTÉ, 1887, pl. 71; *Catalogue sommaire*, 1890, n. 1510 (Escola de Rafael); RICCI, Catálogo do Louvre, 1913, n. 1510 (escola de Rafael); HAUTECOEUR, Catálogo do Louvre, 1926, n. 1510 (escola de Rafael); DUSSLER, 1966, p. 58 (Penni); DE VECCHI, 1969, n. 137; DUSSLER, 1971, p. 50 (Penni); *Catalogue sommaire illustré*, BREJON DE LAVERGNÉE /THIEBAUT, 1981, p. 216 (Penni); DE VECCHI /CUZIN, 1981-1982, n. 137; JONES /PENNY, 1983, p. 204 (Giulio Romano e Giovanni da Udine); *Raphaël dans les collections françaises*, 1984, p. 107-109 (Giulio Romano inspirado em Rafael); JOANNIDES, 1985, p. 22-23 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989, p. 70, 72 (Giulio Romano); LO BIANCO, 1989, p. 123; VINTI, 1995, p. 14-15, fig. 6-7 (Giulio Romano).

A circuncisão [650]
Óleo sobre madeira transportada para tela; 115 x 122cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 518. Fontes mais antigas relatam que esse quadro trazia a assinatura de Giulio Romano, provavelmente perdida quando da transferência da pintura para a tela. Proveniência: Muito pouco se sabe a respeito da trajetória do quadro, que deve ter sido encomendado para a família Orsini, pelo que indica a presença da rosa no brasão do tímpano central e ainda as cabeças de urso representadas no altar antigo do primeiro plano [Ferino-Pagden, 1989, p. 73, 94, nota 71]. De acordo com Zapperi, citado por S. Ferino-Pagden [id., ibid.], deveria tratar-se de Cammillo Orsini. A pintura pode ter sido encomendada para a celebração do batismo de um descendente dos Orsinis do sexo masculino. Depois, é Mariette [1729] quem fala da obra, que teria pertencido a Foucquet, superintendenete das finanças, à morte do qual a pintura é vendida a Le Brun e é finalmente adquirida para a coleção de Luis XIV em 1684.

É o mesmo Mariette quem, a partir de uma menção de Vasari [Milanesi, V, p. 178], erroneamente identifica essa pintura com um afresco de mesmo tema de Giovanni Battista Bagnacavallo, aluno de Francia, na capela de Annibale del Corello em San Giacomo Maggiore. Tal atribuição é repetida nos catálogos do Louvre de Villot [1849] e de Ricci [1913]. Em 1980, Nicole Dacos faz a atribuição da pintura a Tommaso Vincidor, com base em certas características emilianas que a obra apresentaria. Finalmente, em 1985, Paul Joannides restitui convincentemente a obra a Giulio Romano, numa atribuição que não veio mais contestada, aceita até mesmo por Oberhuber e Gnann [1999].

A composição faz clara referência àquela de Rafael para a tapeçaria da Sistina representando a *Cura do aleijado*, retomando dela a impostação arquitetônica, mas com modificações significativas. Giulio amplia o espaço em profundidade, empurrando a composição para trás, mostrando uma faixa do pavimento no primeiro plano, e alongando o comprimento das cinco naves do templo. Além disso, o pintor amplia a altura das colunas e mostra o detalhamento da abóbada de berço trabalhada a lacunário poligonal – trata-se de uma referência à *Escola de Atenas* que estará presente em obras temporalmente próximas desta, como a *pala Fugger*, em Santa Maria dell'Anima. Nos limites desse espaço, Giulio introduz uma multidão de aproximadamente oitenta pessoas, e de modo que essa é, segundo Ferino-Pagden [1989, p. 77], ao lado da *Batalha de Constantino*, uma das primeiras pinturas renascentistas a representar uma cena de multidão. A retomada das colunas salomônicas é mais do que uma base fundamentada pelo citado cartão de Rafael, uma vez que essas colunas farão parte do vocabulário arquitetônico de Giulio – pintado ou construído – posteriormente, em Mântua [Gombrich, 1934-1935], inaugurando, inclusive, sua presença em contextos profanos [Belluzzi e Forster, 1989, p. 211]. A interpretação do teto em lacunário, nas naves laterais, aproxima-se muito daquela que Giulio fará na *Sala de Psiquê*, no palácio del Te, em Mântua.

Paul Joannides identifica os elementos que mostram o fundamento rafaelesco dessa composição: a mulher à direita, que dá as costas, aproxima-se da figura da carregadora de água do *Incêndio de Borgo*. A criança seria baseada no Cristo menino da *Sagrada família com São João*, do Kunsthistorisches Museu, Viena; o modo de drapear o panejamento evocaria a Madalena da *Santa Cecília*, que, por sua vez, relaciona-se com aquele expresso na *Santa Margarida*, no Louvre. A este último quadro remeteria ainda tipologia facial feminina, enquanto a masculina evocaria figuras encontradas no *Juramento de Leão*. Já as cabeças idealizadas evocariam aquelas apresentadas na *Sala de Constantino*.

O mesmo autor, ao analisar a pintura em profundidade, salienta nela as qualidades remissíveis à pintura de Giulio Romano do final dos anos de 1510 e início da década seguinte: a combinação da forma agudamente metálica e enfatizada com o mármore colorido e polido, conforme se mostra na *Ceres*; o panejamento deslocado para trás das figuras, em curvas, para registrar seu movimento como padrão decorativo; o tratamento do mármore, idêntico ao da *Ceres*; o impasto do altar, como aquele do sino de Leão X; a morfologia do pequeno São João seria a mesma daquele São João da *Madonna della Quercia*; a precisão do padrão de relevo da composição; a ênfase em formas duras no primeiro plano, colocadas contra um espaço definido; o interesse pelo detalhe focado. A figura de cabelos encaracolados que olha fixamente para o espectador, logo abaixo do *manorah*, encontraria correspondência no terceiro anjo da esquerda, ao alto no *Santo Estevão*.

Ferino-Pagden [op. cit.] analisa o cromatismo refinado, o movimento irriquieto da multidão e o tratamento da luz, num claro-escuro que salpica a superfície do quadro de clarões repentinos, recortando agudamente as colunas e alguns rostos na multidão. Essas características fornecem à pintura um destaque particular, onde Giulio afronta e soluciona problemas difíceis. A autora identifica a jovem de vestes verdes, à direita, com uma figura esboçada no códice de Fossombrone, *foglio* 90*recto*, e coloca a hipótese de que a representação da figura masculinas de perfil na extrema direita possa ser um retrato [id., ibid., p. 94, notas 74 4 75].

Quanto à datação, a mais aceita atualmente vem colocada após a morte de Rafael, em torno de 1520. Joannides a antecipa para 1518, mas não percebe, como fez Ferino-Pagden [1989, p. 94, nota76] a quase impossibilidade de Giulio ter assinado uma obra estando ainda vivo Rafael: um sinal de encomenda dirigida ao aluno. E certamente, salienta o próprio Joannides, uma obra de tal complexidade deve ter sido assinada, confirmando a antiga menção à assinatura de Giulio no painel. Além disso, o estilo do quadro parece confirmar uma data de execução próxima da *Doação de Constantino*, que possuiu algumas figuras similares, e onde o sentido do espaço pode ser comparado.

Bibliografia e atribuições:

MARIETTE, 1729, I, p. 19 (Giovanni Battista Bagnacavallo); D'ARCO, 1838, p. xliii, n. 95; VILLOT, 1849, I, n. 319 (Giovanni Battista Bagnacavallo); WAAGEN, 1854, vol. III, p. 356; RICCI, 1913, I, n. 1438 (Giovanni Battista Bagnacavallo); OBERHUBER, 1972, p. 46 (Giulio Romano); DACOS, 1980, p. 61-70 (Tommaso Vincidor); BACOU /BÉGUIN, 1983, p. 131, n. P8 (Tommaso Vincidor); JOANNIDES, 1985, p. 23 (Giulio Romano); BELLUZZI /FORSTER, 1989, p. 211; BURNS, 1989, p. 232; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 75-77, 94, nota 71 (Giulio Romano); TAFURI, 1989, p. 43, 46 (Giulio Romano); COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 312-313 (Giulio Romano); NESSELRATH, 1993, p. 24, nota 28, p. 205; JAFFÉ, 1994, II, p. 84-85, n. 200; JOANNIDES/YOUNG, 1995, p. 733; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 24; GNANN, 1999, p. 292 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 11-12 (Giulio Romano).

Desenho:

A circuncisão [651]

Modello para a pintura do Louvre. Desenho à pena e nanquim marrom, aquarelado e iluminado em branco; 40,1 x 57,5cm. Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 84. Proveniência: "provavelmente de propriedade do II duque de Devonshire" [Gnann, 1999].

O *modello* de Chatsworth para a *Circuncisão* do Louvre mostra algumas diferenças em relação à pintura, especialmente nos grupo à direita. A mulher atrás daquela que olha o ezpectador

tem sua postura completamente alterada. Um menino, carregando uma cesta com pombos assim como a figura feminina acima dele não passam à pintura, assim como outra criança na extrema direita. A cobertura abobadada não é representada no desenho, bem como o desenho geométrico do pavimento – detalhamentos que reforçam a atribuição da pintura a Giulio Romano. Os panejamentos são interpretados com menos movimento, e de uma forma mais emblemática que decorativa.

Embora esse desenho seja quase universalmente aceito como sendo de Giulio, há atribuições a Giovanfrancesco Penni. Gnann [1999, p. 292], principal defensor dessa atribuição, identifica alguns traços que considera característicos de Penni: a luz mais fluida que na pintura e a expressão tímida e atônita dos personagens, que trazem os lábios entreabertos. Joannides [2000] não concorda com tal atribuição, preferindo o nome de Giulio ao de Penni – salientando plasticidade e solidez muito maiores de Giulio ao lidar com a aquarela e com a aplicação de brancos, o que não se veria nos modelli de Penni – e rebatendo ainda o nome de Tommaso Vincidor, cujos desenhos conhecidos careceriam de inventividade e mostrariam formas hesitantes, frouxas e anatomicamente débeis. Para Nicloe Dacos [1980], o desenho seria preparatório para um afresco ou uma tapeçaria da qual a pintura do Louvre derivaria.

Bibliografia e atribuições:

WAAGEN, 1854, III, p. 356 (Giulio Romano); *Courtauld Institute of Art Inventory of the Chatsworth Old Master Drawings*, p. 26, n. 325 (inspirado em Giulio Romano); OBERHUBER, 1972, p. 46, fig. 49 (Penni); DACOS, 1980, p. 70; BACOU /BÉGUIN, 1983, p. 132; JOANNIDES, 1985, p. 23 (Giulio Romano); BURNS, 1989, p. 232, fig. p. 240 (Giovanfranceso ou Lucca Penni); COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 312-313; NESSELRATH, 1993, p. p. 24, nota 28, p. 205, fig. 219 (Tommaso Vincidor); JAFFÉ, 1994, II, p. 84-85, n. 200 (Giulio Romano); JOANNIDES, 1995, p. 35-36; GNANN, 1999, p. 292, cat. 208 (Penni); JOANNIDES, 2000, p. 11-12 (Giulio Romano).

Gravura:

A Circuncisão [652]

Bernard Lépicié (Paris, 1698-1755). Água-forte e buril; 47,4 x 47cm. Florença, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe. 1729. Inscrições na margem: LA CIRCONCISION DE NOTRE SEIGNEUR JESUS CHRIST / *Tableau de Jules Romain, qui est dans le Cabinet du Roy, peint sur bois / haut de 3 pieds, 5 pouces, large de 3 pieds, 8 pouces, grave par Bernard Lépicié.* Em baixo, à direita, o número *51* [Coccia, in Massari].

Trata-se da reprodução invertida do quadro de Giulio Romano no Louvre. Para Massari [id., ibid.], o traço nervoso e vivaz de Lépicié harmoniza-se com o dinamismo das figuars de Giulio Romano, mas o gravador não teria conseguido interpretar graficamente a "magia cromática" da pintura.

Bibliografia:

MARIETTE, 1741, I, p. 132; HUBER, VIII, 1804, p. 84, n. 1; FÜSSLIN, 1805, p. 202, n. III; DE ANGELIS-GORI GANDELINI, IX, 1811, p. 253, n. 1; D'ARCO, 1838, p. xliii, n. 95; NAGLER, *Künster-Lexicon*, VII, 1839, p. 447, n. 1 e XI, 1841, p. 356; LE BLANC, 1856, II, p. 537, n. 2; PORTALIS-BERALDI, II, 1881, p. 657; RICCI, I, 1913, p. 110, n. 1438; COCCIA, in MASSARI, 1993, p. 312-313, n. 309.

Outras obras não mencionadas por Vasari. *Madonne*:

[1] *Madonnina* ou *Madonna com São João Batista* ou *Piccola Madonna* [653]

Óleo sobre madeira; 28,8 x 25,4cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 422. c. 1515-1516. Bibliografia: VILLOT, 1860, p. 170, n. 294 (Giulio Romano); VENTURI, 1926, p. 382-383, fig. 314 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 24-25, II, fig. 29 (Giulio Romano); BACOU, Catálogo Paris, 1965, p. 22, n. 43 (Giulio Romano); HARTT, 1965, p. 90-91, fig. 2 (Giulio Romano); BRÉJON-LAVERGNÉE /THIÉBAUD, Catálogo do Louvre, 1981, p. 183; GOULD, 1982, p. 483 (Giulio Romano); BACOU /BÉGUIN, 1983, p. 121; FREEDBERG, 1983, p. 60, fig. 1 (Giulio Romano); JOANNIDES, 1983, p. 29 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1983, p. 142 (Giulio Romano); Catálogo Paris 1983-1984a, p. 121, P 1 (Giulio Romano); JOANNIDES, 1985, p. 18, 27-28, tav. 20; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 70, fig. p. 69, 75, p. 251 (Giulio Romano); LO BIANCO, 1989, p. 123; CORDELLIER /PY, 1992, p. 658-659, n. 1069 (Giulio Romano);

SALVY, 1994, fig. p. 26; JOANNIDES, 1995, p. 42 (Giulio Romano); JOANNIDES/YOUNG, 1995, p. 728-730, 732, fig. 12 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1996, p. 27 (Giulio Romano); GNANN, 1999, p. 252-253, n. 177 (Giulio Romano?); WOLK-SIMON, 2000, p. 23, 31, nota 11 (Giulio Romano); JOANNIDES, 2000, p. 10 (Giulio Romano).

[2] *Madonna Hertz* / ou *Madonna e Bambino* [654]
Óleo sobre madeira; 36 x 30,5cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo *Barberini*, Inv. 1661. Bibliografia e atribuições: BERNARDINI, 1917, 96; VENTURI (Giulio Romano), 1926, IX/2, p. 358-359, fig. 292; RICHTER, 1928, p. 38-40, tav. XXVI (Giulio Romano); HARTT, 1944, p. 89-90 (Giulio Romano); HERMANIN, 1948, 209; CARPEGNA, 1955, p. 33; HARTT, 1958, I, p. 54-55, II, fig. 93 (Giulio Romano); MORELLI /RICHTER, 1960, p. 573-574; GOULD, 1982, p. 480 (Giulio Romano); DE VECCHI, Catálogo de Milão, 1984, p. 68, n. 12 (Giulio Romano); LO BIANCO, 1984b, p. 97-99, n. 33 (Giulio Romano); JOANNIDES, 1985, p. 28-29, tav. 21a (Giulio Romano); LO BIANCO, 1989, p. 125; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 71, 270, fig. p. 246 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1989-1990, p. 84, fig. II-81 (Giulio Romano); ONORI/ VODRET, 1989, p. 47; OBERHUBER, 1992, p. 25. nota 11 (Rafael); JOANNIDES/ YOUNG,1995, p. 732-733 (Giulio Romano); FERINO-PAGDEN, 1996, p. 25 (Giulio Romano); OBERHUBER, 1998, p. 260, fig. 4 (Rafael); ONORI/ VODRET,1998, p. 37; GNANN, 1999, p. 250-251, n.176 (Rafael); JOANNIDES, 2000, p. 10, 30 (Giulio Romano).

[3] *Madonna Novar* ou *Vierge à la légende* [655]. National Gallery of Scotland, Edimburgo. 1518-1520. Bibliografia: JOANNIDES, 1985, p. 31-32; JOANNIDES, 1995, p. 41; JOANNIDES /YOUNG, 1995, p. 729; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 27; JOANNIDES, 2000, p. 11 (Giulio Romano).

[4] *Madonna de Apsley House* ou *Madonna Wellington* [656]. Óleo sobre madeira; 58,0 x 37,0cm. Wellington Museum, na Apsley House, em Londres. 1518-1519. Bibliografia: MENGS *apud* DILLON, 1782, p. 87; PASSAVANT, 1836, I, p. 174; PASSAVANT, 1860, II, p. 241; WELLINGTON, 1901, I, n. 88, p. 225-226; VENTURI, 1926, IX, 2, p. 369-371; DELLA PERGOLA, 1959, II, p. 89; DUSSLER, 1971, p. 36; BRIGSTOCKE, 1978, p. 665-666; KAUFFMANN, 1982, n. 145, p. 118; RUSSELL, 1982, p. 297-298; LO BIANCO, 1984, n. 35, p. 105-106; JOANNIDES, 1985, p. 32-34; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 93; JOANNIDES, 1989, p. 61-73; JOANNIDES, 1995, p. 36; JOANNIDES, 1995, p. 41; YOUNG /JOANNIDES, 1995, p. 728-736; JOANNIDES, 2000, p. 10 (Giulio Romano).

[5] *Madonna com Menino e São João* [657]. Óleo sobre madeira; 128 x 86cm. Roma, Galleria Borghese, inv. 374. Bibliografia: DELLA PERGOLA, 1959, II, p. 88-90; ZERI, 1976, n. 366; LO BIANCO, 1984, p. 105, n. 35; JOANNIDES, 1985, p. 34-35 (Giulio Romano); ZERI, 1987, p. 110; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 271 (ateliê de Giulio Romano?); LO BIANCO, 1989, p. 125; JOANNIDES/YOUNG, 1995, p. 732.

[6] *Madonna de Baltimore*. Walters Gallery de Baltimore [658]. Bibliografia: FERINO-PAGDEN, 1989, p. 271; ZERI, 1976, n. 233). JOANNIDES /YOUNG, 1995, p. 732; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 30.

[7] *Madonna Spinola* ou *Sagrada familia Spinola* [659]. Óleo sobre madeira; 76,0 x 63,5cm. Malibu, J. Paul Getty Museum. Bibliografia: JOANNIDES, 1985, p. 36:; FERINO-PAGDEN,1996, p. 27; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 71 (Giulio Romano); JOANNIDES/YOUNG, p. 733; GNANN (Giulio Romano?); JOANNIDES, 2000, p. 11 (Giulio Romano).

[8] *Mulher com espelho* ou *A cortesã* [660]. Óleo sobre madeira. Moscou, Museu Pushkin. Bibliografia: HARTT, 1944, p. 92-93; HARTT, 1958, I, p. 57-58; JOANNIDES, 1995, p. 36; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 30.

Federico II Gonzaga é o quinto marquês e primeiro duque de Mântua (nomeado em 1530). Contemporâneo de Giulio Romano, nasce em 1500, somente um ano após a suposta data de nascimento do artista. Portanto, quando Giulio chega a Mântua, por volta dos vinte cinco anos de idade, o marquês tem vinte e quatro e governa a cidade há. Mas Federico morre antes, em 1540.

Federico é filho de Francesco II Gonzaga, a quem sucede em 1519, e de Isabella d'Este, de Ferrara., uma das personalidade femininas mais destacadas do período. Durante sua infância, vive três anos em Roma, como hóspede na corte do papa Júlio II, o que o torna familiarizado com estilo do alto Renascimento.

A família que governa Mântua tem origem em Gonzaga, um pequeno feudo no Mantovano, e consegue o poder na cidade em 1382, ao derrubar a família Bonaccolsi, governando como os 'Capitani del Popolo' (1328). Luigi Gonzaga (c. 1268 – 1360) é o primeiro Capitano. É apenas sob o imperador Sigismondo que os Gonzagas obtêm o marquesado, em 1433. Sua ascensão ao poder é rápida, mostrando um enriquecimento enorme e, ao mesmo tempo, tão veloz, como nenhuma outra casa reinante da Itália renascentista tinha até então conseguido.

E essa riqueza é desfilada em banquetes e festas, no gosto pela caça ou pela criação de cavalos. Seu amor pela possessão e pela exibição, leva-os ao colecionismo de obras de arte, antiguidades e jóias, mas também à aquisição de muitos bens imóveis e, como conseqüência, à mania das edificações e das faustosas decorações executadas por artistas renomados. A família possui, além do palácio Ducal e o do Te, o palácio de San Sebastiano, um palácio em Milão, outro em Veneza, moradias luxuosas em Marmirolo, Gonzaga, Bosco Fontana, Borgoforte, Goito, Spinosa, Porto, Poggioreale, Sacchetta, Cavriana, Pietole e Revere, uma *villa* no lago Garda, em Maderno, outra em Frascati. Os Gonzagas quase sempre empregavam artistas de fora, de modo que em Mântua trabalham, em várias gerações, além de Giulio Romano, Pisanello, Alberti, Luciano Laurana, Luca Fancelli, Andrea Mantegna, Correggio, Rubens e Fetti, para citar os maiores. Vários humanistas são igualmente mantidos por eles em sua corte: Vittorino da Feltre, Mario Equicola, Paride da Ceresara. Seus estábulos eram famosos, não apenas fornecendo cavalos para seu próprio uso militar ou de caça, mas também para várias cortes da Europa. Sua criação de cavalos era uma fonte de renda considerável para a família. Em 1627, essa vontade de ostentação acabará por demandar mais recursos do que o estado possuía.

Em agosto de 1509, o pai de Federico, Francesco Gonzaga, que tinha aderido à liga de Cambrai contra Veneza, é capturado pelo exército dessa cidade e enviado para lá como prisioneiro. Nesse instante, Isabella assume as negociações diplomáticas para a libertação de seu marido. Como condição para a soltura de Francesco, Federico deveria ser mandado para a corte papal. Luzio [1886, p. 509] nos conta sobre os anos em que Federico passa em Roma, onde é especialmente querido por Júlio II, parecendo ter sido uma criança de grande encanto pessoal, mas voluntarioso e um tanto afetado pelo domínio e proteção de Isabella. Nesses três anos, Federico pode ver de perto os trabalhos de Michelangelo na Sistina e os de Rafael na *Stanza della Segnatura*, onde será retratado.

Aos 19 anos de idade, em 1519, assume o lugar de seu pai; aos 21, torna-se líder militar, conseguindo destacar-se por sua atuação na ocupação de Milão. Por suas realizações na Batalha de Pavia, Carlos V o presenteia com a *impresa* do Monte Olimpo. Leão X faz de Federico o capitão geral dos exércitos da Igreja por três anos. Em 1523, Adriano VI lhe escreve quatro cartas, pedindo que liderasse suas tropas, o que preocupa sobremaneira Isabella d'Este, temerosa de uma oposição de Federico ao império, uma vez que a prosperidade de Mântua dependia de sua proteção. Contudo, Federico assinara uma garantia de defender o estado papal contra qualquer inimigo, inclusive o império, o que leva Isabella a furtar o documento dos arquivos do Vaticano. Mais tarde, expirado o contrato e descoberto o furto por Clemente VII, Federico tem que insistir para vê-lo renovado, e Clemente acaba por aceitá-la. Assim, Federico, sem qualquer escrúpulo, é novamente o 'defensor da Igreja'. Sua conduta terá grande responsabilidade no saque de Roma, em 1527. É ele quem permite que as tropas de Bourbon e de Frundsberg passem pelo seu território, ordenando que não

haja resistência, enquanto envia presentes a Frundsberg e faz o que pode para bloquear os esforços de Giovanni delle Bande Nere para alcançar o exército imperial. O saque de Roma é ainda uma oportunidade de obter de antiguidades para seu palácio mantuano. Em 1529 ele coloca seu exército a serviço do império numa nova aliança contra o papado, mas agora para subjugar a República Florentina. E ele colhe os frutos de seus serviços a Carlos V quando, em 8 de abril de 1530, o Imperador lhe concede o título de duque. De acordo com Gucciardini [ed. 1857-1867, IV, p. 233], "*il marchese di Mantova vale pôco.*"

Politicamente cínico, Federico tem uma vida privada licenciosa, com o conhecimento de Isabella, que parece ter-se aproveitado da inclinação do filho e usar suas criadas para obter o que queria politicamente. Porém, Isabella fica furiosa com o relacionamento de Federico com Isabella Boschetti. Arranja cardinalato para seu outro fillho, Ercole, e um casamento para Federico, com Maria Paleologa, filha do último marquês de Monferrato, na fronteira do Piemonte, descendentes de imperadores bizantinos. O casamento não será consumado, pois Federico e sua mãe mudam de planos, pedindo a anulação do casamento a Clemente VII. Nesse meio tempo, morre o irmão de Maria Paleologa, e eles voltam à primeira idéia, revertendo a ação de anulação do casamento e Federico encontrando-se novamente casado com ela. Mas Maria morre logo, e Federico desposa a única herdeira do marquesado, Margherita, irmã de Maria. Através de Carlos V, Federico consegue, em 1536, ser o próximo marquês de Monferrato.

Como comitente e patrono das artes, é compulsivo. Adquire obras de Correggio; empenha-se por três anos na tentativa de trazer Giulio Romano para servi-lo em Mântua. O mais conhecido retrato de Federico é obra de Ticiano [661], que também trabalha no palácio Ducal. A maior obra arquitetônica empreendida por Federico é certamente o palácio do Te. Mas, além disso, utiliza-se de Giulio Romano para ampliar o palácio Ducal, construir em Marmirolo e promover um ampla reforma de engenharia urbanística na cidade, o que mantém Giulio Romano sobrecarregado até o restante de sua vida.

Bibliografia: GUICCIARDINI /CANESTRINI, 1857-1867; LUZIO, 1886, p. 509-582; LUZIO, 1908; LUZIO, 1913, p. 19; GELLI, 1926, p. 110; HARTT, 1958, I, p. 67; MARANI /PERINA-TELLINI, 1961; RIZZATTI, 1970; AMADEI /MARANI, 1975; CASTAGNA, 1976; CHAMBERS, 1977; CHAMBERS, 1981; GOMBRICHI, 1981, p. 77-85; PRAZ 1981, p. 65-75; ERBESATO, 1987, p. 3-10; PERINA, 1990, p. 7-10; IOTTI, 1993; BROWN, 1995; CIERI-VIA, 1995; IOTTI, 1995; VENTURA, 1995; BROWN, 1996; ERCOLANI-COCCHI, 1996; FERRARI, 1996; MALACARNE, 1996; PERINA-TELLINI, 1996; ROMANI, 1996; THOMAS, 1996; CANOVA, 1999.

202

"...súplicas e promessas..."

Federico, como se viu, é criado num ambiente refinado em Mântua, influenciado pelas atividades de Isabella como promotora das artes, relacionada com um círculo muito estreito de humanistas e cortesãos, exímia colecionadora de mármores, bronzes, antiguidades, instrumenots musicais, jóias: senhora de mundo erudito e refinado que perde em brilho quando Federico conhece o impacto da corte de Júlio II. A estadia romana é certamente decisiva para a formação cultural de Federico. Ao voltar a Mântua, traz consigo a experiência das novidades romanas. Mas em Mântua, desde a morte de Andrea Mantegna em 1506, nenhum artista dessse quilate consegue firmar-se com destaque. Sabe-se que Federico encomenda o projeto de um sepulcro para seu pai a Rafael /doc. a/, o que indica seu olhar para o ambiente artístico romano. E Federico começa a desejar ter a seu serviço, em sua terra, um artista talentoso que pudesse dar forma artística à grandiosidade que almejava: "um novo talento ao qual confiar não somente a promoção das artes figurativas, mas também a construção da imagem do príncipe e do próprio estado" [Perina, 1990, p. 7].

Que Federico vinha sondando Giulio há muito tempo, isso é provado por vários documentos, sobretudo da correspondência do marquês com Castiglione, seu embaixador em Roma. Uma carta de Castiglione a Federico, datada de 16 de dezembro de 1521, mostra que Federico convida para sua corte não somente Giulio Romano, mas também Penni, sem qualquer indicação de

preferência por um ou outro. E os dois respondem que irão sem demora, assim que terminarem a Sala de Constantino e se assim o novo papa desejasse "porque parece-lhes uma grande honra servi-lo". Depois, eleito Adriano, ambos provavelmente se imobilizam na expectativa de concluir o prestigioso trabalho. Para Hartt [1958, I, p. 64], talvez Giulio ainda estivesse muito ocupado com os trabalhos pendentes de Rafael. O artista, embora se revele bastante inclinado à mudança, não deixa Roma. Em outra carta, de 8 de maio de 1523, escrita de Mântua a Andrea Piperario **/doc. b/**, Castiglione pede a Piperario que tente convencer Giulio a ir para aquela cidade de todos os jeitos. Quanto a Penni, não se sabe por quê, não é mais citado em relação à ida para Mântua, desde a carta de Castiglione de 13 de fevereiro de de 1523, quando este envia saudações a Gianfrancesco.

Os documentos, portanto, confirmam a escrita de Vasari em 1568: Castiglione é o eficiente intermediário entre Giulio e Federico nas negociações e nas tentativas de convencimento do pintor a trocar Roma por Mântua. Belluzzi [1988, p. 12] nos fala que a "*...immagine vasariana di Baldassare che presenta l'artista amico al marchese consacra il ruolo di primo piano svolto dal diplomatico mantovano nella vicenda*". No entanto, em 1550, a edição torrentiniana é significativamente mais concisa ao falar da tratativa: "*...che la sua fama e dolcezza* [de Giulio] *fu cagione che, sendo per suoi bisogni capitato a Roma Federico Gonzaga, primo Duca di Mantova, amicissimo di Messer Pietro Aretino, et egli domestico di Giulio, in tanta grazia lo raccolse per essere amatore delle virtú che non cessò di accarezzarlo, si che lo condusse in Mantova a' suoi servigi*". Aqui, Giulio é introduzido a Federico por Pietro Aretino, não havendo menção do nome de Castiglione. Muito embora Castiglione já estivesse vivendo em Roma, é igualmente possível que a apresentação tenha sido feita por Aretino. Evidentemente, trata-se de dois momentos diversos, mesmo porque a ida a Roma de Federico não é mencionada em 1568. Frommel [1996, p. 16] acredita que Federico tenha conhecido Giulio Romano antes da morte de Rafael, provevelmente em seu ateliê quando ambos eram muito jovens. Contudo, Belluzzi [1998, p. 16, 20, nota 76] nos fala da rápida passagem de Federico por Roma, em agosto de 1522, para assistir à coroação de Adriano VI, circunstância em que Giulio e Federico devem ter travado os primeiros contatos profissionais. Nessa ocasião, o marquês teria pedido a ele um modelo em madeira para Marmirolo. A interrupção dos trabalhos nas *stanze* faz com que o marques renove e insista no pedido, não como político, mas em tom pessoal. Belluzzi lembra ainda que, em 10 de setembro daquele ano, poucos dias após ter retornado de Roma, Federico envia a Castiglione o projeto para sua villa de Marmirolo **/doc. c/**.

Bibliografia:

VASARI, 1550 /BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, 1986, 886, p. 831; BOTTARI /TICOZZI, 1822-1825, V, p. 240; LUZIO, A., 1913, p. 238; HARTT, 1958, p. 67; BELLUZZI, 1988, p. 12; FERRARI, 1992, I, p. 22, 35.

Documentos:

/doc. a/ 29 de setembro de 1521. Roma. Carta de Baldassare Castiglione a Paolo Giovio sobre um desenho de Rafael para o sepulcro do marquês Francesco II Gonzaga. ASMN, Archivio Castiglioni, b. 23, manoscrito H.: "*...dico ch'io vi feci già fare un disegno per un sepolcro del signor marchese Francesco da Raffaello, che Dio dia pace all'uno et all'altro, ma l'illustrissimo signor marchese suo figliolo non si è mai deliberato di farlo fare, risolvendosi, io mi ricorderò di questo vostro amico et opereò ch'egli l'habbia...*" Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 25.

/doc. b/ 8 de maio de 1523. Mântua. Carta de Baldassare Castiglione a Andrea Piperario. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Latino 8280, c. 93r,-94r.: "*...harei avuto caro haver quelle teste cuncie e che Giulio fusse venuto, perch'io ho fatto fare alcuni camerini, li quale desidero extremamente de adornare, si che quando vi occorerà in pro*[po]*sito, confortatelo a venir ogni modo.* (...)". Bibliografia: BOTTARI /TICOZZI, 1822-1825, V, p. 243-246; D'ARCO, 1838, appendice II, p. XXVII, doc. 31; FERRARI, 1992, I, p. 25.

/doc. c/ 10 de setembro de 1522. Gonzaga. Carta de Federico II Gonzaga a Baldassare Castiglione sobre o projeto de Marmirolo. ASMN, A.G. , Copialettere, b. 2964, lib. 19, 28v.: "*Magnifice et cetera, mandamovi seicento ducati d'oro per il presente cavallaro per pagar l'organo et far quanto sapeti (...) Inviamovi anche per questo il disegno di Marmirolo. Bene valete...*" Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 25.

203

Licença do papa

A licença de Clemente VII seria apenas uma formalização. Imagina-se que Giulio devia devia estar descontente e frustrado com sua situação em Roma, talvez sem expectativas de um desenvolvimento destacado paar seu trabalho. Provavelmente ele adia a ida para Mântua na espera de realizar a Sala de Constantino e, assim conseguir destaque, ampliars eu círculo de comitentes etc. E é verdade que isso acontece. Porém não deve ter acontecido na medida exata em que Giulio desejava. Quando Clemente VII era apenas o cardeal Giulio de'Medici, deu-lhe a construção de *villa* Madama. Depois, como papa, não mantém o entusiasmo pelo artista. Talvez Giulio esperasse o preciso reconhecimento que seria a obtenção da direção do canteiro de São Pedro, que, em vez disso, é dada a Antonio da Sangallo, o jovem, bem como a direção dos grandes projetos oficiais romanos. Isso pode-se intuir pelo próprio texto de Vasari, ao final da vida de Giulio, quando o tão esperado reconhecimento chega, após a morte de Sangallo. E ele desejava ir e voltar para sua pátria da maneira mais prestigiosa possível.

Por que Giulio teria esperado pela retomada da sala de Constantino no momento mais difícil, o do papado de Adriano VI, se já tinha o convite de Federico? Porque ele sabia, como Sebastiano del Piombo também sabia, da capacidade de projeção profissional que aquela obra lhe traria. Giulio, portanto, parece ter ganhado tempo, terminando a pintura da sala, esperando para ver como sua situação seria conduzida. Em não se interessando Clemente VII, decide partir para Mântua, onde certamente teria o prestígio e o reconhecimento que desejava. Para Frommel [1996, p. 16], Giulio deve ter sentido que poderia melhor realizar "o seu talento versátil e sobretudo profano numa corte principesca mais mundana"

A partida para Mântua parecia já estar acertada em 29 de julho de 1523, segundo a carta de Castiglione a Andrea Piperario. Castiglione já havia procurado enviar a Giulio o dinheiro para a viagem. Mas a subida de Clemente VII e a retomada dos trabalhos da sala de Constantino prenderam-no em Roma, obrigando-o a adiar a partida. Em 29 de agosto de 1524, Federico escreve novamente a Castiglione, dizendo que ele tinha o maior desejo do mundo de aproveitar o grande gênio [de Giulio] em arquitetura e pintura, e que então ele fizesse o possível para trazê-lo consigo, que algumas coisas tinham sido deixadas inacabadas em Marmirolo [sua *villa*], à espera de conselhos de Gulio: "então não falhe, senão nossa obra ficará imperfeita" Em setembro de 1524, Giulio parece satisfeito com o andamento da sala de Constantino e decide partir. Bibliografia: D'ARCO, 1857, II, p. 95; LUZIO, 1913, p. 238; HARTT, 1958, p. 67; FROMMEL, 1996, p. 15; BELLUZZI, 1998, p. 15.

204

Ao ir o conde ao imperador

Castiglione, nomeado núncio apostólico, é enviado por Clemente VII para exercer sua função junt à corte de Crlos V, na Espanha. Castiglione planeja o caminho com uma parada em Loreto, para fazer um voto, e outra em Mântua, sua cidade de origem. Giulio o acompanha. Numa carta datada de 4 de outubro de 1524 **/doc. a/**, Castiglione escreve a Federico que eles estavam prontos para partir. Outra carta, de 7 de outubro, de Angelo Germanello a Federico II, indica a partida de ambos no dia 6 de outubro **/doc. b/**. Hartt [op. cit.] salienta que o fato de se tomar a estrada de Loreto seria importante porque indicaria – também pela falta de evidência documental – que, mesmo em sua partida para o Norte, Giulio nunca esteve em Florença. Além disso, nesse caminho escolhido, eles devem ter passado por Loreto e por Rimini, onde podem ter visto obras de Alberti, Giuliano da Sangallo, Bramante, Melozzo da Forlì e Signorelli. Bibliografia: GAYE, n. 71, 1838; D'ARCO, 1842, p. 22, 24, n. 7; MILANESI, 1906, vol. V, p. 535, nota 1; HARTT, 1958, p. 38, 68; BELUZZI, 1988, p. 16; FROMMEL, 1996, p. 16.

Documentos:

/doc. a/ 4 de outubro de 1524. Roma. Carta de Baldassare Castiglione a Federico II Gonzaga. ASMN, A.G., b. 868, c. 329r.: *"...hora non mi occorre dir altro se non che dimani, piacendo a nostro Dio, metteromi in camino, e farò la strada de Loreto..."* Bibliografia: D'ARCO, 1838, p. 25; FERRARI, 1993, p. 69.

/**doc. b**/ 7 de outubro de 1524. Carta de Angelo Germanello a Federico II Gonzaga. ASMN, A.G., b. 868, c. 564r.: "*...El conte Baldassare heri partette da Roma per andare al suo viagio de Spagna, fa la via da Urbino...*". Bibliografia: FERRARI, 1993, p. 69.

205 Mântua

Mântua, cidade lombarda de origem mítica, estende-se sobre duas pequenas ilhas formadas pelo rio Mincio. Ao circundar a cidade, o Mincio recebe os nomes de lago Superiore, di Mezzo e Inferiore. Uma quarta vertente foi aterrada no final do século XVIII. Essa carcaterística inSular da cidade contiuiu, por um longo tempo, sua maior defesa. Terra natal do poeta Virgílio, é impossível não identificar seus versos das *Bucólicas* na quieta paisagem da planície verde e fértil, nos prados contínuos espelhados em água: "*qui fresche acque, qui tenere prati...*". É comparável, em aspecto e poesia, a uma pequena Veneza, ainda mais serena, que se entende à distância, como uma comprida faixa tricolor em azul, verde e terracota [663]. Quase que invariavelmente, as descrições da paisagem mantuana incluem termos que sugerem uma paleta suave, esmaecida, estendida em quadros ricos "não de lirismo romântico, mas de geórgica calssicidade" [Pacchioni, 1930, p. 2]: 'amplo horizonte', 'vasta planície', 'verde esfumatura', 'imóvel melancolia', 'solidão austera', 'solidão solene','natureza serena', 'crespúsculo lento', 'crepúsculo violáceo', 'longamente estendida'...

Quando Giulio Romano chega à Mântua, no século XVI, a cidade era consideravelmente grande e rica. Cerca de quarenta mil pessoas viviam ali, enquanto em Florença eram estimadas 70 mil. Tinha uma planície muito fértil e vivia uma prosperidade financeira que vinha sendo conduzida com astúcia pelos Gonzagas; uma prosperidade até desproporcional em relação ao tamanho de seu território. Vivia da agricultura, de poucas mas florescentes indústrias e de uma atividade comercial notável [Hartt, 1958, I, p. 68-69]. Localizava-se em um ponto crucial dos caminhos para o Norte italiano, que os Gonzagas souberam aproveitar com a cobrança de um pesado pedágio [Luzio, 1913, p. 1-18]. Mais tarde, no século XIX, uma reestruturação da cidade aterrou canais e destruiu várias igrejas.

A chegada de Giulio Romano a Mântua, segundo Belluzzi [1988, p. 16], "perturba profundamente o equilíbrio hierárquico entre os artistas a serviço dos Gonzagas". O arquiteto Batista Covo tem que deixar as grandes pretensões de lado, e irá juntar-se a Giulio; Lorenzo Costa, que há muito tempo servia a família, já decaído e em fim de carreira, acaba por se retirar. Mas o mais afetado é o pintor Lorenzo Leombruno, autor da decoração pictórica do apartamento de Isabela d'Este. Embora considerado por Federico, "o marquês considera que Lorenzo ainda não alcançou a excelência e a perfeição esperada, pela falta de modelos antigos e modernos. Tal julgamento abrange mesmo indiretamente Lorenzo Costa e registra com lucidez os limites da cultura figurativa mantuana depois da morte de Mantegna. Para além de seu talento pessoal, a supremacia de Giulio baseia-se, portanto em sua erudição arqueológica e em sua familiaridade com as obras dos maiores artistas italianos." [id., ibid.].

Bibliografia: D'ARCO, 1842, p. 40-41; PACCHIONI, 1930; HARTT, 1958, p. 68-69; PECCORARI, 1977, p. 325-348; CASTI-MORESCHI, 1982, p. 131-141; FIORINI-GALASSI, 1983, p. 3-20; BELLUZZI, 1988, p. 16; CONTI, 1995, p. 36-50; BELLUZZI, 1998, p. 18-19.

206 Vasari diz que Castiglione apresenta Giulio ao marquês nesse instante, mas, como se viu nas notas precedentes, Giulio e Federico provavelmente já se conheciam.

207 Casa doada pelo duque

Um documento em Mântua, datado de 13 de junho de 1526 /**doc. a**/, trata da doação de uma casa por Federico a Giulio. O documento, um decreto de Federico, é introduzido por uma exaltação da

dignidade da arte da pintura e da consideração de Alexandre por Apeles. Por semelhante consideração, num paralelo com o antigo, Federico então cede ao seu Apeles uma casa na *contrada* do Leopardo, anexa à igreja de Sant'Andrea. Contudo, Giulio deveria pagar por ela uma taxa anual de 30 *soldi*, como sua parte em aluguel ao capelão. Não muito depois, em fevereiro de 1527 **/doc. b/**, Giulio é citado como morador da *contrada* Pusterla, numa larga rua renascentista seguindo o canal Rio, perto de porta Pusterla. Bibliografia: D'ARCO, 1857, p. 97; MILANESI, 1906, vol. V, p. 535-536, nota 2; HARTT, 1958, I, p. 314; FERRARI, 1992, I, p. 196-200.
Documentos:
/doc. a/ 13 de junho de 1526. Mântua. ASMN, A.G., Decreti, lib. 37, c. 261v. -262r.: "*De consensu nostro. Federicus etcetera (...) dilectum nostrum Iulim Pippi romanum, ipsum gratissimum habemus ac cum eodem benigne agere decrevimus; tenore igitur presentium, vigore nostri arbitrii et de plenitudine potestatis qua publice fungimur hac in nostra civitate Mantuae totoque eius marchionatu et dominio, ex certaque nostri scientia, motu proprio et animo bene deliberato per nos, heredes et successores nostros prefato Iulio pro se, heredibus et successoribus suis quibuscunque ac quibus dederit, salvo tamen semper iure primiceriatus Sancti Andreae, cui solvuntur soldi triginta singulo anno, damus, tradimus et donamus ac titulo purae, simplicis et irrevocabilis donationis inter vivos concedimus quandam domum positam in hac urbe nostra in vico Leonispardi penes viam communem a primo latere, iura eccelesiae Divi Andreae a 2° et 3°, Bernardinum mantuanum, dictum Ricinum, de Barbettis a 4° , salvis aliis confinibus verioribus si qui forent, ad habenddum, tenendum et possidendum et quicquid sibi eiusque heredibus...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XIX-XX, doc. 22; HARTT, 1958, I, p. 314, doc. 69; FERRARI, 1992, I, p. 158-159.
/doc. b/ 16 de fevereiro de 1527. Mântua. ASDMN, Archivio Sant'Andrea, Catasto Fozia, I, c. 70v-71v. : "*...spectabilem dominum Iulium, filium quondam domini Petri de Pipo romanus, generalem superiorem fbricarum prefati illustrissimi domini nostri domini marchionis Mantuae, civem et habitatorem Mantuae in contrata Pusterlae...*" Bibliografia: D'ARCO, 1857, II, p. 97-98, doc. 125; HARTT, 1958, I, p. 314, doc. 74; FERRARI, 1992, I, p. 197.

208 '*Piatto*': "Appannaggio, rendita, quale il sovrano si attribuiva per le spese della corte e dell'amministrazione statale, o conferiva a dignitari e a funzionari per il mantenimento e le spese della carica ricoperta o della funzione svolta; la quota periodica di tale assegnamento." [Battaglia, XII, 1986, p. 320]. O autor cita como exemplo o próprio texto vasariano da vida de Giulio Romano, na passagem em que nos encontramos.

209 O *Vocabolario degli Accademici della Crusca* [1878, vol. III, p. 958] dá a seguinte definição da palavra '*creato*': "*Dicevasi un tempo colui che era stato creato, ossia educato, nella casa di qualche grande, o anche di privato cittadino, dal quale poi era investito di alcun grado o ufficio, ovvero tirato su in una data professione o arte, o comecchessia bene avviato, onde spesso diveniva suo dipendente.*"

210 A '*canna*' é uma unidade de medida empregada em várias regiões da Itália no passado. Uma unidade podia variar de 2 a 2,60m.

211 Outras regalias conferidas a Giulio pelo marquês

Vasari insiste nas doações e honras concedidas a Giulio logo ao chegar em Mântua o que subentende uma aceitação e afirmação imediata do artista. Federico cumula Giulio de regalias, como se entende de vários documentos, e igualmente de trabalho, de modo que, em pouco tempo, o artista está sobrecarregado de funções públicas e multiplica sua fortuna. Federico fez de Giulio, através de um decreto, um cidadão mantuano, juntamente com seu meio-irmão Giovanbattista del Corno e seus descendentes para sempre.

Depois de três meses de sua chegada, em 31 de agosto de 1526 **/doc. a/**, Federico, em elogioso documento, transforma Giulio em "*nobile e vicario di corte*" e o nomeia para um lucrativo

cargo deixado vago por um certo Girolamo Archari: "*superintendente generale delle fabbriche dello Stato*", ou seja, superintendente geral das obras dos Gonzagas, não apenas na cidade, mas em todo o estado de Mântua. Hartt [1958, I, p. 74 e 314, doc. 73] lembra a semelhança do cargo concedido a Giulio e aquele que ocupava Rafael em Roma. Contudo, as tarefas exigidas a Giulio eram as mais variadas e bastante distantes de qualquer projeto artístico: supervisionar o nível, ver se todos os porões eram iluminados por janelas, impedir que se construíssem chaminés no nível das ruas, ver se não havia impedimentos ao tráfego nas estradas e supervisionar a manutenção das sarjetas, de modo que elas pudessem carregar a água para o esgoto. Em 4 de setembro de 1526 **/doc. b/**, um documento trata da cessão de emolumentos (retribuição) e receita a Giulio Romano. Nesse caso, a cessão da renda de um moinho na ponte dei Molini. Em 20 de novembro do mesmo ano **/doc. c/**, um decreto coloca sob sua responsabilidade a pavimentação de toda a cidade. Giulio receberia anualmente uma quantia de mais de 500 ducados de ouro pelos encargos dos quais o incumbira o duque. Essa quantia, com o passar do tempo, teria sido grandemente aumentada. O documento descreve lisonjeiramente as habilidades de Giulio e promete a ele e à sua familia todos os privilégios e insenções, incluindo imunidade contra prisão. Em 13 de fevereiro de 1528 **/doc. d/**, documento que trata da isenção de taxas a Giulio Romano para o transporte de madeira. Em 21 de julho de 1528 **/doc. e/**, concessão a Giulio do usufruto do moinho e de sua renda por toda a vida, incluindo quaisquer edifícios e máquinas que viessem a ser adquiridos ou construídos pelo estado para sua ampliação.

Bibliografia: D'ARCO, 1842, doc. 23; MILANESI, 1906, vol. V, p. 535-536, nota 2; CARPI, 1918-1920, p. 35-39, n. 3; HARTT, 1958, p. 73 e 316, doc. 89; CARPEGGIANI, 1987, p. 37-38.

Documentos:

/doc. a/ 31 de agosto de 1526. Mântua. "*...Quam ob rem satis iam exploratam habentes sufficentiam ei integritatem dilectissimi civis nostri Iulii Pippi romani,pictoris nostri, eundem vicarium nostrum curiae fabricarumque nostrarum tam in civitate nostra Mantuae quam in toto reliquo statu et dominio nostro praesidem et superiorem eligimus, creamus et constituimus a die presenti usque ad nostrae benepalcitum voluntatis eum salario, preeminentiis, auctoritate et bailia per precessores suos, et presertim per magnificum equitem quondam dominum Hieronimum Archarium nuper defunctum, hactenus haberi ac percipi solitis dictoque officio spectantibus...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 104-105, doc. 3; HARTT, 1958, I, p. 314, doc. 70; FERRARI, 1992, I, p. 171-172.

/doc. b/ 4 de setembro de 1526. Mântua. ASMN, A.G., Patenti, lib. 5, c. 134v.: "Dominus Iulius Pipus romanus die III septembris 1526, relatione domini Ioannis Iacobi Calandrae, habuit a Baptista de Abbatibus litteras patentes in forma opportuna, pro quibus sibi concessa sunt omnia emolumenta et introitus serre posite sub Ponte Molendinorum, etiam cum auctoritate ipsam serram locandi ad beneplacitum domini nostri." Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 172.

/doc. c/ 20 de novembro de 1526. ASMN, A.G. Patenti, lib. 5, c. 418r e v.: "*...Proximis superioribus diebus elegimus constituimusque curiae nostre vicarium ac prefectum fabricarum nostrarum nobilem Iulium Pippi romanum cum de eius industria et sufficientia optime informati essemus nundum eas experti. Nunc autem cum expertum exploratumque habeamus ipsum in architectura valere non minus quam in pictura, qua in arte admodum eum excellere minime dubbium est, non modo non penitet nos prime electionis, verum stiam maiorem ei authoritatem maioremque potestatem tribuere statuimus quo facilius in ea qua urbis nostre decorem concernunt et ornamentm munia sua obire valeat (...) confirmamus ac denuo creamus et constituimos vicarium curiae nostrum prefatumque omnium fabricarum nostrarum tam in urbe quam in toto dominio nostro et praecidem viarum in dicta nostra urbe sternendarum sive salegandarum, cum salario, preheminentiis et emolumentis hactenus per eum perceptis et ipso officio spectantibus ac etiam cum auctoritate dandi facultatem seu licentiam, quam tamen per decreta nostra confirmari iubemus, quibuscumque ei videbitur, habito convenienti respectu decori urbis et civium commodo, qui aedificare possint super vias publicas, subteranea loca fabricari illisque per fenestras lucem dare, fenestras pro fornicibus subterraneis facere, vias ante eorum parietes aequare ac dictos parietes reducere ad ordinem aliorum ibi continguorum et partem seu partes eorum in viis publicis ligna vel alia impedimenta teneant ac eas mundas teneri faciendi quo aque defluere possint liberius ad colacas et ad alia purgamentorum receptacula, quae omnia cum percepimus ad dictum prefecture officium pertinere et ne in sternendis sive salegandis viis inter officiales et operários aliqua oriri possit contentio, declaramus e volumus quod ipse*

Iulius...". Bibliografia: CARPI, 1920, p. 105-107, doc. 4; HARTT, 1958, I, p. 314, doc. 73; FERRARI, 1992, I, p. 183-184.

/doc. d/ 13 de fevereiro de 1528. Mântua. ASMN, A. G., Decreti, lib. 38, c. 108v. : "*...Havendo noi li di passati preposto alla casa nostra della Rassica, ove se secano li legni per fare travi e assi, il nobile Iulio Pippi romano, et datoli cura de tenere forniti de tali legni la corte et fabriche nostre, per li quali et per li altri bisogni è necessário molte volte fare condurre a Mantua legnami, cosi forastieri come terreri (...) fin tanto che il detto Iulio haverà da noi la prefata casa (...) accaderà fare condurre (..) il legname, vengano da che luoco si vogliano, o terieri o forastieri, tante volte quante accaderà, li lassino liberamente et senza impedimento alcuno di qualunque sorte de datio, traversia, fondinave o altro andare, stare et passare per li luochi et passi del dominio nodtro et condurle a Mantua, cosi per acqua come per terra...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XXI, doc. 23; HARTT, 1958, I, p. 316, doc. 89; FERRARI, 1992, I, p. 249-250.

/doc. e/ 21 de julho de 1528. Mântua. ASMN. A.G. Decreti, lib. 38, c. 162v. -163r.: "*...damus prefato Iulio et concedimus dictam serram et locum locare cuicunque voluerit ac de eo ac cum quocunque contrahere libere et in eum quo cum contraxerti trasnferre omnia iura et emolumenta ac cum potestate eiusdem Iulii substituendi alium eius loco ad vitam ipsius substitui, modo et forma quibus dicto Iuio concessimus...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XXI-XXII, doc. 24; HARTT, 1958, I, p. 318, doc. 104; FERRARI, 1992, I, p. 286-287.

212 "*...Porta di San Bastiano...*"

O lugar denominado Te era uma ilha até o final do século XIX. Essa ilha ligava-se à cidade por meio de uma ponte de oito ou, perto da igreja homônima, construída por Alberti, e da casa de Mantegna. Uma ponte mais curta ligava o Te aos prados do continente. A porta a que se refere Vasari neste trecho não consta – com esse nome de 'San Bastiano' – dos antigos elencos de edificações ou descrições da cidade. O *quartiere* mencionado é certamente o de *San Martino*, e a região do *quartiere* é 'dei Monticelli' ou del 'Redevallo'. No final do século XIV, uma rua de Monticelli, dita 'dei predicatori', ganha o nome de 'Pusterla', derivado da família 'De Pusterla', que chega a Mântua nessa época e vive num palácio da região (hoje via Príncipe Amedeo). Do nome da família e da rua, vem o nome da porta – Porta Pusterla [664] – que identificamos com aquela que Vasari chama 'de San Bastiano' [665], pela referência ao palácio adjacente (erguido por Lodovico Gonzaga). A porta Pusterla, que arremata a rua homônima já nas proximidades do Redevallo (hoje via del Risorgimento), abria-se à ponte que conduzia à ilha do Te. Demolida em 1909, essa porta, Segundo Davari [(1897) 1975, p. 81], parecia ter sido simples e pequena em sua origem – indícios trazidos durante a demolição – a ponto de não poder ser considerada uma porta de cidade. De qualquer modo, diz Belluzzi [1998, p. 13], "era o arremate de um eixo urbano que adquire um destaque cada vez maior com a edificação do palácio de San Sebastiano." Hoje se sabe que Giulio Romano pretendia, juntamente com a construção do Te, refazer a Porta Pusterla. Um desenho em Estocolmo [Nationalamuseum, 360/1863] e outro em Viena [Albertina, 14203 4 14204], considerados por Hartt [1958] como estudos para a porta Giulia, construída a partir de desenho de Giulio em 1549, foram identificados por Tafuri [1989, p. 380-382] como projetos para a porta do Te/Pusterla.

Bibliografia: DAVARI, (1897) 1975, p. 81; HARTT, I, 1958, p. 69, 92; PACCAGNINI, 1960, p. 41-43; BELLUZZI, 1976; CASTI-MORESCHI, 1982; TAFURI, 1989, p. 380-382, 491; SUITNER, 1990, p. 11; BELLUZZI, 1998, p. 13.

213 Certamente poderíamos traduzir "um tiro de seteira" como 'logo ali', 'pertinho', ou, para fazer o acordo com a imagem passada por Vasari – mas talvez anacrônica –, "distante um tirinho de espingarda".

214 O nome 'Te'

Até o final do século XIX, como se disse, o Te era uma ilha ligada à cidade por meio de uma ponte maior, que levava à Porta Pusterla, e uma menor, que levav aos prados do continente. No tempo de Federico II, conta Hartt [1958, I, p. 68-69], o lugar era "um paraíso coberto de papoulas", pois, em 1536, o duque encomenda 1500 mudas da flor ao abade de San Bendetto Po, para plantar ali, como prova um documento publicado por Luzio [1913, p. 244]. O palácio que Giulio constrói ali para Federico toma, portanto, o nome dessa ilha. O palácio vem assim chamado pela primeira vez num documento de 1527.

O nome desse palácio – a palavra "Te" – é encontrada em diversas grafias em todos os tempos e por vários historiadores: 'T', 'Te', 'The', 'Tè','Ti', 'Thi'. Bastante comum é a grafia 'Tè', acentuada, empregada, pro exemplo, por Carlo D'Arco [1838/1842]. Vasari, nas duas edições da *Vida* de Giulio Romano, escreve simplesmente 'T', como se fosse uma referência à letra do alfabeto que emprega na forma maiúscula. E então chega-se a uma das questões mais discutidas, que é a da origem do apelativo "Te". São tantas as versões quantas são as grafias; a busca da etimologia mistura-se à vontade de interpretação, de modo que já se tentou explicar a proveniência por diferentes meios, passando da botânica à geometria. Uma das versões mais difundidas durante séculos baseia-se na crença de que os dois caminhos (eixos) da ilha se tocariam de modo a formar um 'T' [Berselli, 1967, p. 282]. Depois, acredita-se que a própria configuração do palácio evocaria o formato dessa letra, e até uma planta do palácio, alterada, foi publicada com essa deformação [cf. Belluzzi, 1998, p. 11]. Ippoliti [1993, p. 1394], em suas notas filológicas a uma edição das *Vite* de Vasari, coloca o significado do nome como '*luogo dei tigli*' – '*tiglieto*' – ou seja, 'lugar das tílias'. Luzio já esclarecia, em 1913 [p. 240], que as tílias que ali são vistas foram plantadas no século XVIII. Outra versão, talvez a mais fantasiosa, vem de uma mencionada derivação de 'Teia', o último rei dos Ostrogodos. Além desses exemplos históricos, pode-se ver uma demonstração da confusão que o apelativo suscita ainda hoje em traduções do nome do edifício por "Palácio do Chá" [cf. tradução para o português de Chastel, *A arte italiana*, 1991, p. 430].

A partir do final do século XVII, as pesquisas realizadas na documentação existente indicam que o nome tem uma derivação toponímica, e sua forma abreviada 'Te', seria uma contração do topônimo '*Tejeto*' [Belluzi, op. cit.]. Milanesi [1906] retoma essa idéia, julgando ser mais provável que o apelativo viesse de uma abreviação do antigo nome *Teietto*. Esse nome, por sua vez, também aparece na história mantuana com diversas grafias, tais como '*Theyeto*', '*Tejeto*' e '*Teietto*', e é encontrado em mapas do século XIV simplesmente por *Te* ou *The*. Luzio [op. cit.] considera o nome uma corruptela da palavra latina '*teges*' [*parva domus*].

Pacagnini [1960, p. 38] conta que o lugar que dá acesso a ilha do Te conservava um aspecto suburbano e tinha amplas zonas de caráter rural, conforme indicariam as denominações de certas localidades como '*tegetum*', "que derivaria do nome das antigas casas de palha dos camponeses ('*teze*' ou '*tezze*' cabana)". Assim, '*teieto*' é variante de '*tezeto*', que vem do latim '*attegia*', que quer dizer 'cabana', 'choça'.

Bibliografia: VASARI, 1550 /BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, 1986, 886, p. 831; D'ARCO, 1842, p. 41-42; LUZIO, 1906, p. 138; MILANESI, 1906, vol. V, p. 536, nota 2; LUZIO, 1913, p. 240-244; RESTORI, 1937, V, p. 485; HARTT, 1958, I, p. 68-69, 92, nota 1; ROSSI, (1986) 1991, p. 832, nota 21; IPPOLITI, 1993, p. 1394; BELLUZZI, 1998, p. 11.

215 É bastante conhecida a paixão dos Gonzagas pelos cavalos, que possuíam estábulos no Te à época de Federico II. O início da criação está vinculado às suas atividades bélicas e à necessidade de primar por uma raça de elevada qualidade. Seus estábulos, a princípio, forneciam cavalos para seu próprio uso – militar ou de caça –, mas, com o tempo, passaram a enviá-los a outras cortes européias: uma atividade que proporcionava à família uma fonte de renda considerável.

Castagna [1976] escreve sobre a formação dos estábulos dos Gonzagas. A autora pesquisa a vasta documentação que é fonte de notícias sobre o desenvolvimento dessa atividade na família. Segundo a autora, o início da criação, modesto, pode ser situado nos tempos de Lodovico Gonzaga,

que, em apenas vinte anos, a contar de 1461 [ASMN, A.G. b. 1228], consegue desenvolver a criação que se tornará das mais conhecidas em toda a Europa [cf. Castagna, 1976, p. 14]. Os primeiros cavalos são sicilianos, sardos ou napolitanos. Depois, com Federico I e Francesco II, os animais são buscados na Espanha, em Constantinopla, na Tunísia ou onde quer que soubessem haver cavalos de qualidade especial. Em 1491, Francisco II escreve à sua irmã, falando da admiração do duque de Ferrara pelos 125 cavalos que possuíam somente nos estábulos da família em Gonzaga, dos quais 75 eram da melhor raça. Na mesma carta, o marquês menciona o envio de animais para corridas em Pisa e em Florença. Essa paixão pela atividade criadora é passada a Federico II por seu pai. Na ausência do filho, Francesco lhe escreve para contar sobre a criação, contando que conseguiram oitenta animais machos em um único ano e do magnífico potro que queriam presentear ao rei da Inglaterra, apesar de que dois dos cavalos de Federico – lamentava-se – tinham morrido [ASMN, A.G. b. 2122]. Bibliografia: HARTT, I, 1958, p. 71, 92; CASTAGNA, 1976, p. 14-31; IOTTI, 1995, p. 80-82. MALACARNE, 1995.

216 'Ispasso': a funcão do Te

'*Ispasso*'; hoje '*spasso*'. A palavra refere-se a qualquer atividade realizada com a finalidade de promover o prazer, a diversão, o relaxamento: um significado que se poderia traduzir, sem dúvida, por 'lazer', mas grandemente identificado com aquele do antigo *otium* que se buscava justamente nas *ville* romanas. Belluzzi [1998, p. 20, nota 22] menciona alguns documentos onde são feitas referências à ilha do Te como esse local de lazer. Em 1459, o marquês Lodovico leva alguns hóspedes para o Te para mostra uma fêmea de Leopardo correndo. Em 1490, por exemplo, a marquesa Barbara diz "*Nui tenemo quello loco del The per nostro piacere*" [Davari, 1925, p. 10 apud Belluzzi, op. cit.]. Um das declarações mais conhecidas é feita por Isabella d'Este. Uma carta, datada de 1492, pede lebres para o Te, descrevendo-o como "um lugar cercado de água (...) onde nós gostamos de nos divertir de vez em quando"[Luzio,1913, p. 240; Hartt, 1958, I, p. 92: "*loco circumdato de aqua (..) dove volemo potere pigliare qualche volta piacere*"], ou diz que pretende transformar a ilha num "*parco*" onde ir "*a pigliare recreatione*" [ASMN, A.G. b. 2991. lib. 1. c. 94, 95, 98]. Portanto, além de fornecer espaço à criação de cavalos da família Gonzaga, a ilha do Te servia de local de recreação há bastante tempo, exatamente como informa Vasari. Portanto, o palácio do Te será construído em total concordância com a função anteriormente exercida pela ilha do Te para os Gonzagas; e é essa também a função das antigas *ville*.

Porém, pensando na iconografia da Sala de Psiquê, que Giulio pintará em breve no palácio ali construído, é preciso lembrar um dos significados que derivam da palavra 'ispasso', derivado desse significado mais amplo de 'prazer' que é o sentido de '*intensa gioia amorosa; pieno appagamento*', o que inclui o prazer sexual [Battaglia, 1998, XIX, p. 736]. Oberhuber [1996, p. 42] diz que o palácio deveria servir à "preferida e futura esposa", ou seja, ao Federico que em breve se casaria. Para o autor, ao planejar os pequenos aposentos femininos, com seus quartos de vestir, Federico pensava em seu casamento iminente e até "na princesa da Polônia", mas não faz menção à Isabella Boschetti, com quem Federico mantinha um relacionamento amoroso por muitos anos, nem ao fato de que desejava criar um lugar onde pudesse desfrutar com tranqüilidade de sua companhia. A respeito dessa questão, diz Perina [1961, p. 447]: "*L'edificio fu concepito da Federico come dimora di evasione, in funzione del suo amore per Isabella Boschetti. La passione di Federico suscitò la gelosia sdegnata di Isabella d'Este, sopratutto quando il figlio, nel 1528, giunse ad annullare il matrimonio com Maria Paleologa e a pensare ad un'unione legale con la Boschetti.*"

Outras funções são dadas ao palácio: este servirá também de local de grandes recepções, como aquela para Carlos V, de festas de vitória para o Federico militar.

217 Esse parágrafo introduz a mais longa seqüência, na *Vida* de Giulio, concernente à descrição crítica de uma obra do artista: é o início dos trabalhos no Te. Esse trecho inteiro em que Vasari

narra como o marquês pede a Giulio o aproveitamento das antigas paredes de seus estábulos e, a seguir, gostando do reSultado, decide-se pela realização de um palácio completo, não constava da edição das *Vite* de 1550. Aqui estão presentes duas informações importantes: a da utilização das partes de uma construção preexistente [como Giulio fizera em *villa* Lante] e, depois, que é partir do reSultado mostrado por esse trecho inicial e modesto que Federico concebe a idéia da ampliação do edifício. Entretanto, apenas nos últimos anos houve uma revalorização – por parte da crítica – dessas notícias fornecidas por Vasari. Belluzzi [1998, p. 11] bem oberva que, precisamente nesse ponto, a narrativa torna-se tão envolvente que poucos se deram ao trabalho de prestar atenção no que o autor fala sobre o aproveitamento das paredes que já existiam.

É Shearman que, em 1967, levanta os primeiros argumentos positivos a favor da confirmação das palavras de Vasari. Mais tarde, em 1989, os estudiosos vêm confirmar a correção de ambos, partindo de análises dos reSultados das pesquisas arqueológicas empreendidas durante os trabalhos de restauração realizados entre 1987 e 1989. É possível, diz Belluzzi [1998, p. 12], que a base do palácio do Te tenha sido determinada pela disposição quadrangular das paredes dos antigos estábulos, formados em um esquema de pátio fechado comum na planície do Po. É precisamente a sala dos Cavalos e os ambientes adjacentes do corpo Norte do edifício que parecem ser as partes mais condicionadas pelas antigas estruturas. Belluzzi [1998, p. 12] nos fala que a confirmação definitiva foi recentemente feita por restos de afrescos [Basile, 1994, p. 71] encontrados na sala de Ovídio e na sala dos Cavalos. Assim, a "primeira sala, que se vê ao entrar" tem hoje confirmada sua identificação com a sala dos Cavalos, bem como se confirma ainda o início das obras pelo corpo Norte. Dentro da cronologia das obras, essa é tida como a primeira fase da construção. O corpo do edifício até então construído é representado num dos afrescos da sala de Ovídio.
Bibliografia: SHEARMANN, 1967; HARTT, 1958, I, p. 88- 92; CARPEGGIANI, 1987, p. 47-50; SUITNER, 1990, p. 11-12; OBERHUBER, 1996, p. 42; BELLUZZI, 1998, p. 11-13.

218 Não há pedreiras; o material empregado:

Vasari está correto. Por falta de pedras para edificação no território mantuano e pela dificuldade de importá-las em quantidade suficiente, as construções da cidade eram feitas de tijolos, usando-se a pedra somente para a ornamentação. Muitos edifícios, assim frágeis, acabaram em ruínas, como é o caso de várias construções feitas para a família Gonzaga – inclusive Marmirolo, onde Giulio trabalha contemporaneamente. No Te, a exceção é feita pelas quatro colunas rústicas da entrada, que são os maiores elementos em pedra existentes no palácio. Além disso, as pedras são empregadas somente para o feitio de lareiras e portas. São pedras calcárias de coloração bastante variada (branco, amarelo, rosa, vermelho), vindas da região de Verona e do Trentino [cf. Belluzzi,1998, p. 23].

Se a cerâmica tem a desvantagem da pouca durabilidade, apresenta, por outro lado, a possibilidade do recurso de revestimento em estuque, o que Giulio sabe explorar muito bem. O reSultado é um tratamento pictórico das superfícies, que explora detalhamentos e possibilita a realização de texturas diversas e em graus variados de distribuição e pressão. Mais de meio século antes, Alberti já tinha sido obrigado a usar os mesmos materiais em Mântua. Mas, diferentemente de Giulio Romano, não busca tentou ocultar suas características naturais. Contudo, Giulio, ao envolver a cerâmica em estuque, o faz de uma maneira criativa, explorando os contrastes entre as superfície modeladas e lisas, produzindo um rico efeito de *chiaroscuro*. Rafael também estudara o uso dos tijolos [*Raffaello architetto*, 1984, p. 421].

Os trabalhos em estuque concebidos por Giulio para o Palazzo Te abrangem, como o próprio Vasari nos narra, desde a cobertura de elementos estruturais até a mais fina decoração dos interiores. Mesmo o emprego do estuque tem que ser adequado, em Mântua, às possibilidades locais. De acordo com Forcellino [1990, p. 37-38], Giulio recorre, no Te, a uma composição diversa da fórmula do estuque que usara em *villa* Lante: uma versão local feita à base de cal e areia clara

proveniente das erosões do calcário dolomítico (comum na região), ao invés do pó de mármore, que, a exemplo do próprio mármore, utiliza apenas em alguns pontos.
Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 88, 70, 102-103; BELLUZZI, 1998, p. 23-24.

219 "... à guisa de um grande palácio..."

Hartt [1958, I, p. 96] aproveita as palavras de Vasari e faz o seu comentário: "No entanto, como Vasari diz, é somente 'a guisa de um grande palácio', e a incongruência entre a seriedade aparentemente intensa das forças arquitetônicas e a escala muito modesta do edifício real é uma das fontes principais de seu charme."Suitner [1990, p. 12], por sua vez, lamenta-se que nem as recentes pesquisas arqueológicas e nem as fontes documentárias existentes tenham dado conta de nos explicar se à relação de contraposição feita por Vasari do "*basso principio*" com o "*grande edificio*" refere-se à continuação da primeira transformação do estábulo em um pequeno edifício ou do pequeno edifício num palácio inteiro. Acreditamos que esta seja uma questão de menor importância, uma vez que Vasari não parece referir-se apenas à passagem do pequeno ao grande, ou seja, a algo mensurável, mas à obra como um todo, em termos de função e de qualidade artística. Ao escrever que Federico, vendo o reSultado da primeira intervenção, decide-se pela construção do palácio, está falando, como escreve Belluzzi [1998, p. 23] "da força persuasiva da arte". Federico é o sujeito de uma ação provocada por Giulio. Federico não se decide, mas é convencido.

A propósito das palavras de Vasari, pode-se mencionar o uso, considerado errôneo, do termo 'palácio' para o edifício construído no Te. Em se tratando de um lugar fora da cidade, dedicado ao *otium*, o termo mais adequado é certamente '*villa*' do Te. Belluzzi [1998, p. 45] lembra, contudo, que no inventário das cortes de Federico Gonzaga, há uma classificação hierárquica para os bens imóveis da família. Aparecem ali "*palazzi*", "*palacine*", "*casamenti*" e "*case*". O termo '*palazzo*' é empregado metodicamente para denominar as mais importantes residências não urbanas de Federico. Entre essas, estão o Te, Marmirolo, Pietole e Marengo, todas caracterizadas pela presença de "*sale*", "*saloti*", "*logie*", "*peschiere*", "*zardini*" e "*broli*". Além disso, vale lembrar que no correr do século XVI, as *ville* estão cada vez mais próximas da cidade, levando Palladio [1570] a pensar no melhor termo para denominar seus edifícios. No caso do Te, a proximidade com a cidade é ainda maior. De qualquer forma, 'palácio do Te' é a expressão dominante em todos os tempos, de Vasari ao próprio Belluzi [1998], que nos esclarece o emprego específico do termo para continuar a referir-se ao Te como um 'palácio'.
Bibliografia: PALLADIO, 1570, II, 3, p. 18; HARTT, 1958, I, p. 96; CARPEGGIANI, 1972, p. 6-8; SUITNER, 1990, p. 12; BELLUZZI,1998, p. 23, 45.

220 A ordem rústica

A palavra vem do latim '*rusticum*' (o que é relativo ao campo), que deriva, por sua vez, de '*rus*' (campo). De seu significado original, colhe-se o sentido que é aplicado à arquitetura: 'sem acabamento', 'tosco', 'bruto'. A palavra pode referir-se tanto a uma parte ampla de um edifício, como por exemplo, uma parede inteira ou a fachada de um pavimento inteiro 'rústicos', quanto ao tratamento de partes menores e não estruturais do edifício (frontões, chaves de volta, dintéis, tambores, capitéis, etc.) ou ainda ao tratamento de uma única peça, como um bloco de pedra que compõe um conjunto. O aspecto é sempre irregular, com reentrâncias e saliências, alternâncias de texturas conseguidas por Sulcos escavados (vermiculados), picotes, cortes, que se imprimem com ferramentas à superfície da peça, conferindo-lhe um aspecto dinâmico e pictórico.

Giulio Romano fará da ordem rústica um elemento essencial de sua arquitetura, empregando-a em maior ou menor grau, e sempre com variedade, como se observa ainda em Roma. Para a obra de Giulio, os protótipos têm de ser buscados na obra de Rafael e na de Bramante, dos quais o artista parte para um desenvolvimento ampliado, diverso, muitas vezes de caráter experimental ou exagerado até a bizarria. Um exemplo extremo será visto na chamada 'Rústica'

(Mostra) do palácio Ducal [666], da qual Vasari não fala, mesmo porque não chegou a conhecer. É Gombrich – cuja tese de doutorado, em 1933, consiste num aprofundado estudo do palácio Te – quem primeiramente postula a existência de um conflito entre os elementos formais e as forças destrutivas naturais simbolizadas pelo tratamento rústico na obra de Giulio. A 'obra rústica', em Giulio será dali em diante, comumente contraposta à 'ordem arquitetônica', num confronto direto e criador de tensões entre 'natureza' e 'artifício'. O autor cita passagens de Serlio [Cod. Icon. 190, Libro IV, 133], onde "a violenta rústica de Giulio é explorada como um dispositivo expressivo", e, nesta passagem, Hartt [1958] vê em Gombrich a primeira tentativa sistemática de encontrar uma base textual para a fantasia da arquitetura dita maneirista.
Bibliografia: GOMBRICH, 1933; HARTT, 1958; CARPEGGIANI /PERINA, 1987, p. 54; CHASTEL, (1969) 1989, p. 324-326.

221 "...por Giulio dirigidos muitos mestres..."

O trabalho de Giulio no Te não consistia apenas em projetar a arquitetura e desenhar toda a decoração de cada ambiente. Giulio também dirigia as obras, organizando, distribuindo e verificando o trabalho de um canteiro de obras imenso. Para sua excelente atuação nesse papel, Giulio pôde confiar na experiência adquirida nos anos de trabalho junto a Rafael em Roma. Juntando-se a isso os cargos que o artista acumula na supervisão de obras em Mântua, imagina-se a sobrecarga de trabalho e o progressivo afastamento do feitio da obra. Para cumpir todas as suas funções, Giulio é obrigado a delegar cada vez mais partes do trabalho, especialmente – o que muito se lamenta – no trabalho dos pincéis. Na decoração dss primeiras salas do Te e até a de Psiquê, a pintura de Giulio ainda pode ser precisada. Em relação a Giulio Romano, Belluzzi [1998, p. 36] fala do afastamento do artista criador –desenhista – da excução da obra como algo muito comum nesse período (a começar do próprio Rafael) ressaltando o impressionante afastamento de Giulio e o espaço concedido aos alunos no trabalho de colorir os afrescos como sendo "de uma amplitude inusitada". O mesmo autor ressalta uma carta de um funcionário dos Gonzagas a Federico II, onde ele relata ter visto Giulio com a "cabeça cheia", "tão ocupado em desenhar e dar o que fazer a tantos homens, por que vivem de seu pão, que não tem tempo de atendê-los, mas apenas de dar uma olhada neles por dia" /**doc. a**/. Essa carta, embora seja mais tardia e referente aos trabalhos no palácio Ducal, reflete o mesmo ritmo absurdo de todos as obras que Giulio executa para Federico, inclusive o Te, como se verá. O que é interesante no relato desse funcionário é o destaque, coincidente com aquele feito por Vasari ao longo de toda a biografia da edição giuntina, de Giulio Romano como criador e desenhista: seu desenho é o que provê alimento – literalmente – a muitos homens.

Além dos ajudantes que Vasari enumera na *Vida* de Giulio, há um elenco adicional, cujos nomes vêm extraídos dos muitos documentos relativos à construção: ordens de pagamento, recibos, etc. O número de auxiliares era flutuante, variando de acordo com o andamento das obras e com a disponibilidade de encontrá-los na cidade (sem contar fatalidades tais como uma epidemia de peste). Belluzzi [1998, p. 39] cita a existência de 18 pintores empregado ao mesmo tempo no Te em 1531. Entre os mestres-de-obra, pode-se mencionar o arquiteto Battista Covo, o mais qualificado, responsável pela solução de problemas técnicos, figura imprescindível. Covo, tinha servido a Isabella d' Este e perde seu lugar privilegiado na corte dos Gonzagas com a chegada de Giulio, exatamente como acontece com Lorenzo Leombruno. Mas o papel de Covo era totalmente executivo, apenas obedecendo às ordens de Giulio. Depois da morte de Giulio, esse arquiteto ocupará seu cargo como superintendente das obras públicas de Mântua. Também se encontra nos documentos mestre Francesco Donino, antigo colaborador de Battista Covo, e Giovanni Tartaglia, ambos como supervisores. Empenhados na fase de decoração, pode-se citar: os pintores Fermo da Caravaggio, Benedetto Pagni, Gerolamo da Pontremoli, Luca da Faenza; Primaticcio; Bozino, Anselmo de Ganis (Guazzi), Agostino da Mozzanega, Luca Tedesco, ou Fiammingo; o escultor Niccolò da Milano; os estucadores Andrea e Biagio dei Conti, e Benedetto Bertoldo, chamado, "il

Pretino"; os entalhadores Gaspare degli Amigoni, Antonio e Paolo della Mola (irmãos que teriam trabalhado para Isabella d'Este na decoração de sua *grotta*); o ourives Recanati.
Bibliografia: BERTOLOTTI, 1899; HARTT, 1958, I, p. 79; FERRARI, 1992, I; BELLUZZI, 1998, p. 36-37.
Documento:
/doc a/ 23 de maio de 1538. Mântua. ASMN, A. G., b. 2526. cc. 354r.-355v. Carta de Aurelio Recordati a Federico II Gonzaga sobre as obras no palácio Ducal.: "*...Messer Iulio, che à il capo pieno, gie fatto fare certe cosette mò qui mò lì, che impeno tanto et fanno tanto bel veder dil mondo, di sorte che non credo che l'habia par per tanto la è...*" *Messer Iulio, che à il capo pieno, gie fatto fare certe cosette mò qui mò lì, che impeno tanto et fanno tanto bel veder dil mondo, di sorte che non credo che l'habia par per tanto la è (...) In tutti questi lochi si lavora con quella pressa che piace a quelli che gie lavorano e non come piace a quelli che li solicitano (...) Messer Iulio ha tanto che far, a dir il vero, in disignar e dare daffare a tanti homeni che tutti vivano dil suo pane, ch'el non ha tempo de poterli solicitar, salvo che dargli una ochiatta al giorno: pur Fiat voluntas Domini...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 140-141, doc. 42; HARTT, 1958, I, p. 189, n. 15, e p. 327, doc. 206; ANNALORO. Doc. XXIII; FERRARI, 1992, II, p. 764.

222

Cronologia da obra e condições de trabalho:

Os estudiosos concordam em dividir realização do palácio Te em três fases distintas. A primeira delas é concernente à reestruturação do antigo estábulo por Giulio, o que reSulta sobretudo na reorganização dos ambientes internos do lado voltado a Norte: da sala de Ovídio à sala de Psiquê. Esse ciclo é terminado em 1528. A segunda fase trata da construção do restante do palácio e, ao mesmo tempo, do início dos trabalhos de decoração dos ambientes já edificados. Não se sabe, porém, se o s três corpos restantes do edifício foram trabalhados simultânea ou gradualmente. Com base nos documentos, é possível dizer que, entre o final de 1526 e o início de 1527, as obras de estruturação já se estendiam por todo o edifício, inclusive nas partes externas, como os viveiros. Durante o ano de 1528, há uma intensificação das atividades: trabalha-se o teto da sala dos Cavalos, as pinturas da sala de Psiquê, a sala dos Ventos e o mezanino sobre ela, o mezanino sobre a sala de Ovídio, a sala Águias, e é iniciada a construção do apartamento do jardim secreto. Esse apartamento será concluído apenas em 1534. Entre 1530 e 1532 – o que quer dizer entre as duas visitas de Carlos V – , são enfatizadas as obras de acabamento, principalmente a decoração da galeria de Davi e a pintura da sala dos Gigantes (estes ainda em curso em 1534). Somente em 1529 é que começam a aparecer as primeiras referências ao trabalho de acabamento externo; e é essa a terceira fase, na qual são trabalhadas as fachadas, embora isso seja feito de modo contínuo por volta de 1532 e 1533. Há indícios de que essas obras são iniciadas pelo corpo oriental, voltado para o pátio e jardim, quando a pintura de um friso na fachada é mencionada.

A passagem de Vasari faz pensar na facilidade e rapidez com que Giulio conduziu até o fim essa imensa obra. No entanto, os inúmeros documentos guardados no Archivio Gonzaga, dentro do Archivio di Stato di Mantova, indicam-nos o contrário. Através de cartas e relatórios de despesas, aparece clara a imagem de Giulio Romano como um homem sobrecarregado, trabalhando sob pressão e ameaças, lidando com inúmeras dificuldades para cumprir os prazos e inteiramente submetido à vontade de Federico II.

Federico estava sempre inteirado do que se passava em sua obra do Te. Quase diariamente, recebia de seu secretário Giovanni Giacomo Calandra ou de seu tesoureiro Carlo Bologna (além de Ippolito Calandra, Annibale Maffei e Aurelio Recordati) notícias minuciosas sobre o andamento dos trabalhos. Em várias cartas enviadas a Giulio, o marquês, sempre impaciente, delimita prazos que Giulio nunca consegue vencer. Numa delas, Federico, em palavras ásperas, mostra seu descontentamento com o andamento vagaroso das obras, ameaçando colocar outros pintores no lugar de Giulio para terminar o que ele não consegue. Federico, capaz de grandes elogios a Giulio, é igualmente capaz capaz de ameaças **/doc. b/**.

A resposta de Giulio ao marquês nos provê certa noção a propósito de suas difíceis condições de trabalho. Giulio, entristecido, se lamenta ao marquês por não ter conseguido cumprir o

prazo exigido e diz que, se dependesse apenas dele, ele se deixaria trancar "naquela sala" até que a obra fosse terminada; porém ele nada podia contra os planos da sorte. A seguir, cita a Federico, um a um, todos os seus homens trabalhando no Te, explicando o por quê do atraso das obras. Vários tinham caído com a peste, outros encontravam-se trancados em casa, com suspeita. Cita uma lista de pagamento devido a seu pessoal e também as despesas que vinha tendo, do próprio bolso, até com medicamentos que buscava para seus ajudantes: dos 25 ducados semanais que deveria receber, o tesoureiro só lhe repassava, com dificuldade, 10, 12 ou 15. A partir dessas duas cartas, portanto, pode-se entender o quanto Giulio trabalhava sob pressão, com prazos apertados, cobranças excessivas, pouco dinheiro e reveses da sorte. Ainda assim, ao final, Giulio se despede "humildemente" beijando as mãos de seu senhor **/doc. c/**.

Outros documentos semelhantes em tom e conteúdo nos mostram que, dois anos mais tarde, o ritmo de trabalho e a pressão permaneciam inalterados. Em 7 de outubro de 1531, Federico escreve a Giulio de Monferrato, a terra de sua Margherita Paleóloga, dizendo querer pronto todo o trabalho no Te até o dia 20 daquele mesmo mês para a recepção de sua noiva. Diz que ele receberia o dinheiro de três semanas em uma só e que, se fosse preciso, contratasse mais gente de qualquer jeito. A carta termina com nova ameaça: "*Perhò non mancate, perché non haverete alcuna scusa, et noi si doleressimo di voi quando a quel tempo non fusse finito il lavorero.*" **/doc. d/**. Infelizmente, em 10 de novembro, outra carta de Federico a Giulio sai de casal Monferrato, quando Federico diz de seu grande descontentamento em saber do não cumprimento dos prazos, reclama dos gastos, muito maiores do que Giulio dissera, define a próxima quinta-feira como o novo prazo final e pede que Giulio não dê motivo para desprezá-lo **/doc. e/**.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 74-75, 88,106-107; CARPEGGIANI, 1972; VERHEYEN, 1977, p. 136, doc. I; SUITNER, 1990, p. 11-16; FERRARI,1992, I, p. 123-124; BELLUZZI, 1998.

Documentos:

/doc. a/ 26 de fevereiro de 1526. Mântua. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2930, lib. 285, c. 52v. Carta de Federico a Antonio Bonafino.: "*...perché per la fabrica nostra che al presente facemo fare Sul Te havemo bisogno de seicento pezi di zesso, per fare finire alcuni lochi quali desideramo si finiscano con ogni presteza...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 250, n. 1; DAVARI, 1904, p. 9, n. 5; DAVARI, 1925, p. 14, n. 5:

/doc. b/ 25 de julho de 1528. Marmirolo. Carta de Federico Gonzaga a Giulio Romano, sobre os trabalhos do Te. ASMN, A.G., Copialettere, b. 2969, lib. 43, c. 9r. : "*Iulio, perché intendemo che niuno pictor lavora alle camere nostre dil palazzo dil Te, pensamo che non si finirano né per tutto augusto come ni havete promisso, né per semptembri, né octobri; et ancor ni siamo spassati che ni siati mancati di tanti termini che aveti preso a finirle, ni avedemo che ancor quest'altro termine pigliato andarà molto inanti con pocha satisfaction nostra, perhò vi dicemo che se le voleti finir al termine promissoni che li faciati lavorar diligentemente; quando che non lo vogliati far, provederemo di altri pictori che li finirano, bene valete.*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 20; HARTT, 1958, p. 74 e 318, doc. 105; FERRARI, I, 1992, I, p. 287-288.

/doc. c/ 31 de agosto de 1528. Mântua. Carta de Giulio Romano a Federico Gonzaga. ASMN, Autografi, b. 7, cc. 222r-223r.: "*..la magior penna ch'io possa ricevere si è quanto vostra excellentia sia turbata, perchè la maggior grolia* [sic] *ch'io sento quando mi sento in la sua gratia, quale non mancarà mai per el mio desio et con l'opera mia conservarla, et s'el vi sia grato fattimi serrare drento in quel camarone fin ch'el sia finito. Ma non posso contra al voler divino perché la fortuna questo anno à rotti magior desegni...*" (...) "*...per essere io con tutti li miei fino alla massara et regazo amalati; et per mantenere el credito ho mantenuto alle mie spese di medico et medicine et spetierie et pollastri, acciò li venga voglia di stare assidui in lo lavoro: se io mi son stato 2 dì, non ho fatto come quelli che per una febre stanno un mese in camera a riaversi...*" (...) "*et in tutto dove so e posso cerco fidelmente servire et mantenere la gratia de vostra excellentia, alla quale humilmente mi ricomando et li baso la mano...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 252; DAVARI, 1904, p. 20-23; DAVARI, 1925, p. 24; CARPI, 1920, p. 108-110, doc.8; HARTT, I, 1958, p. 75 e 318, doc. 108; VERHEYEN, 1977, p. 141, doc. 42; FERRARI, 1992, I, p. 290-292.

/doc. d/ 7 de outubro de 1531. Casale Monferrato. Carta de Federico II a Giulio Romano. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2934, lib. 304a, c. 5r. Bibliografia: PUNGILEONI, 1830, p. 350; GAYE, 1849, II, p. 23, doc. CLXXI; HARTT, 1958, I, p.75 e 319, doc. 119; FERRARI, 1992, I, p. 432-433.

/doc. e/ 10 de novembro de 1531. Casale Monferrato. Carta de Federico II a Giulio Romano. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2934, lib. 304a., c. 44r.: "*Iulio, con nostro grande dispiacere havemo noticia che ancora non*

sono fornite le stantie et alloggiamenti che volevati havere acconcio alla più longa alli tre dil presente, né è già che vi siino mancati dinari, che sapemo bene ni sono spesi la mità più di quelli che dicevati essere il bisogno e molto e molto ni maravigliamo da voi che così lentamente si sii lavorato et vi dicemo che se iovedì proximo, che quel giorno deliberamo essere in Mantua ad ogni modo, non ritrovamo tutte le stantie et alloggiamenti finiti et forniti dil tutto che si possino habitare, ni accorrociaremo con voi di tal manera che vi dispiacerà summamente, perhò non ni date causa si sdegno contra voi." Bibliografia: PUNGILEONI, 1830, p. 353; GAYE, 1840, II, p. 241-242, doc. CLXXIX; HARTT, 1958, I, p. 76 e 320, doc. 141; FERRARI, 1992, I, p. 476-477.

223 Plantas do Te

Uma das palntas mais antigas do Te é aquela desenhada por Jacopo Strada em 1567 [668]. As plantas do Palácio Te são conhecidas através de publicações desde o final do século XVIII. Num dos mapas mais importantes e conhecidos, por outro lado, o do engenheiro Gabrielle Bertazzolo [mapa de 1596 e 1628], a ilha do Te e o palácio vêm representados nitidamente [669], em vôo de pássaro, com os jardins labirínticos e a paisagem de água e verde a seu redor. Milanesi [1906, vol. V, p. 537, nota 1] cita a planta que aparece na *Descrizione storica delle Pitture del Reggio-Ducale Palazzo del Te fuori della porta di Mantova, detta Pusterla* (Mântua, 1783), de Bottani [670], na qual aparecem as construções que ladeavam o jardim maior (provavelmente anteriores à intervenção de Giulio Romano), como dois jardins fechados, e ainda aparecem os nichos diante delas, com as duas fontes e bacias de recolhimento da água. Richardson [1722] publica no terceiro volume de sua obra [1722-1754] uma planta completamente imprecisa e errônea do palácio: é uma planta em forma de Te, baseada na narrativa de viagem de seu filho, uma vez que o próprio Richardson não estivera em Mântua.

Um desenho do caderno mantuano de esboços atribuídos a Marten van Heemskerk contribui para a reconstrução da aparência original do palácio Te. Uma planta baixa, desenhada no *folio* 23 *v.*, embora tenha omitido partes do edifício, mostra-o em aspecto labiríntico, bem como o jardim é, ali, precisamente um labirinto [671].

Bibliografia: RICHARDSON, 1722-1754; BOTTANI, 1783; D'ARCO, (1838) 1842, p. 44-47; Milanesi [1906, vol. V, p. 537, nota 1; HARTT, 1958, I, p. 90-100; CARPEGGIANI, 1972; ERBESATO, 1987, p. 34; GOMBRICH, 1984; BELLUZZI, 1998, p. 11-12.

224 "O edifício é quadrado..." A planta do Te

A planta do Te, considerada uma das melhores invenções de Giulio [Frommel, 1996, p. 16], é muito simples, possuindo, como diz Vasari uma forma perfeitamente quadrada. Sua estrutura a quatro alas segue o ideal de uma casa antiga de um único pavimento com peristilo que Giulio retoma como uma galeria de jardim. Hartt [1958, I, p. 93] relaciona essa planta quadrada do Te à do palácio Farnese, e ambas seriam provavelmente baseadas na planta de Vitrúvio para uma casa romana, conforme aparece numa edição veneziana de Fra Giocondo, de 1501.

No segmento central de cada um dos lados, há uma galeria. O jardim, colocado no mesmo eixo do centro do edifício, alongando-o, permite que, de um portal de entrada, se tenha uma visão em profundidade que passa por vários planos diferentes da construção. E isso é "muito rafaelesco e romano", lembrando a axialidade da impostação desejada por Rafael na planta de *villa* Madama. Contudo, o olhar não atravessa rapidamente toda a construção, detendo-se em alguns obstáculos que o refreiam: a galeria principal – de Davi – é separada do jardim por um viveiro de peixes, e uma pequena ponte sobre ele conduz do edifício ao jardim. Depois, no mesmo eixo, o olhar é barrado novamente por outra galeria, agora substituída por uma arcada do século XVIII. Para Hartt [op. cit.], o princípio rafaelesco do eixo fixo que flui – e não obstrui – na profundidade é substituído por outro, de ápices dramáticos.

Bibliografia:

SERLIO, 1537, p. XVIIIv; CADIOLI, 1763, p. 92-106; BOATTANI, 1783; D'ARCO, 1838,; GAYE, 1840, II; D'ARCO, 1857; INTRA, 1887; ROMANO, 1892; DAVARI, 1899; DAVARI, 1904; MILANESI, 1905, V, p. 535-544; LUZIO, 1913; HÜLSEN /EGGER, 1913-1916; CARPI, 1918-1920, p. 35-63; DAVARI, 1925; GOMBRICH, 1933; NEGRI, 1954; PACCAGNINI, 1957; HARTT, 1958, I, p. 91-160; MARANI /PERINA, 1961; SHEARMAN, 1967; FORSTER /TUTTLE, 1971; CARPEGGIANI, 1972; VERHEYEN, 1972; busch, 1973, p. 193-219; BELLUZZI /CAPEZZALI, 1976; VERHEYEN, 1977; ERBESARO, 1981; CHAMBERS /MARTINEAU, 1981; SCHIZZAROTTO, 1981; ALLIES, 1983; GOMBRICH, 1984; HARPRATH, 1984; BELLUZZI, 1987; CARPEGGIABI /PERINA, 1987, p. 46-102; BELLUZZI /FORSTER, 1989, p. 317-335; FROMMEL, 1996, p. 16.

225 Cortile / pátio interno:

Vasari aqui está se referindo ao chamado '*cortile d'onore*', ou seja, o pátio central quadrangular no espaço interno formado pelas quatro alas do edifício. Nota-se uma mudança no estilo de Giulio entre as primeiras realizações de duas fachadas externas e as do pátio. Os documentos indicam seis anos de diferença entre a execuçãos desses trechos, o que seria tempo suficiente para o artista ter mudado de estilo consideravelmente.

Em se comparando as fachadas externas [672-675] com as do pátio interno [676-680], a primeira diferença que se observa é que as externas são tratadas com mais suavidade, como se fossem um relevo; as do pátio interno, pelo contrário, ganham em força plástica, em formas comparáveis à da escultura plena. Nas três fachadas externas, Giulio emprega pilastras, enquanto que no pátio interno ele usa semicolunas e colunas com volumes maciços, e um entablamento muito projetado, dando a impressão de um pórtico contínuo em torno do pátio. A rústica é feita em termos de blocos chanfrados, dobrados em ângulos mais que nas lastras achatadas, como no externo; ou seja, a bossagem do pátio interno é feita com blocos mais salientes, com maior projeção. A largura das fileiras é variável: há fileiras de blocos mais estreitos e outras de blocos mais largos. Além disso, ocasionalmente, aqui e ali irrompe um bloco ainda mais áspero. Em cada janela com edícula [com o frontão] os dois blocos de ângulo mais altos e os penúltimos (um antes do mais baixo) são rústicos. As enormes chaves de volta são rústicas e bem mais destacadas – para frente e para cima ao mesmo tempo – do que o restante das chaves, parecendo assim empurrar para o alto a arquitrave.

Giulio concebe as fachadas de tal modo que nenhum elemento se conforma às expectativas, jogando com surpresas, variando a combinação de formas exaustivamente. O espectador que tenta enxergar e delimitar semelhanças e diferenças entre as fachads, internas ou externas, encontra-se como que num jogo de sete erros – multiplicados pela fantasia do arquiteto.

Fachadas Norte e Sul, externas e internas:

A fachada setentrional externa tem uma entrada centralizada em portal composto por três arcos iguais. O restante da fachada é articulado por pilastras em ritmo regular entre as quais encontram-se janelas retangulares encimadas por painéis cegos oblongos encostados à delicada arquitrave. Contudo, o último intercolúnio é emoldurado por pilastras duplas, das quais a última form ao ângulo. Um nicho estreito e arredondado – quase uma ogiva – encontra-se entre o primeiro par de pilastras, como um detalhe completamente dissonante. Não há fachada externa para o lado Sul, mas sim uma parede lisa, em três pavimentos sem divisão por arquitrave, aberta por várias janelas distribuídas de modo irregular e duas portas externas nas laterais.

As fachadas norte e sul do pátio interno repetem a entrada da fachada externa norte em arco triplo centralizado, mas são articuladas com semicolunas simples que não se duplicam em nenhum momento. Entre elas, janelas coroadas por tabernáculos de frontão triangular sustentados por volutas nas laterais. No centro do frontão, uma chave se destaca em trabalho rústico. Acima de cada uma das janelas, um painel oblongo.

Fachadas Leste e Oeste, externas e internas:

As fachadas Leste e Oeste, tanto externas quanto internas, são as principais fachadas do edifício, por estarem sobre o eixo de condução de todo o projeto. A fachada ocidental externa é a

que Giulio havia previsto como a entrada principal, por dar início ao eixo que coliga todo o edifício. Vê-se apenas um portal em arco simples, ladeado por pilastras duplas, no vão das quais escava-se um nicho. Os outros intercolúnios trazem janelas retangulares encimadas por painéis oblongos. O último intercolúnio é mais estreito e tem um nicho redondo ao centro; o arremate é feito pela adição de uma pilastra no ângulo. A fachada oriental externa será discutida adiante nas notas sobre o jardim e a galeria de Davi.

As fachadas Leste e Oeste do pátio interno também se correspondem. Ambas possuem uma a entrada central em um único arco encimado por frontão, mas com diferenças apenas nos frontões. O portal norte é coroado por um frontão triangular sustentado por volutas laterais e destacando a chave central em profundidade e ainda pelo trabalho de obra rústica. O portal da fachada oriental não vem sustentado por volutas, mas por colunas inteiras; e seu frontão é preenchido com cerâmica rusticada, parecendo ser somente determinado por uma moldura. A chave desse portal é transformada em uma máscara barbada. O entablamento dórico mostra o friso de triglifos e métopes, com *guttae* aderentes à arquitrave. As duas colunas dóricas que suportam o entablamento do portal são reduções exatas a dois terços do tamanho daquelas do pátio.

Mas Giulio introduz novas mudanças: aqui, em vez das semicolunas que se encontram nas fachadas Norte e Sul, há o emprego colunas inteiras. Nessas fachadas, as colunas vêm em pares que ladeiam alternadamente nichos arredondados no plano inferior com janelas oblongas acima (e este são os intercolúnios mais estreitos) e janelas cegas, retangulares e coroadas por um tabernáculo de frontão triangular. Nas fachadas L e O predomina aparentemente a riqueza plástica da ordem dórica. Mas alguns detalhes muito inusitados vêm perturbar essa ordem: no centro de cada frontão há um bloco rústico. Em sua direção, acima, encostando na arquitrave, há um bloco retangular igualmente rústico. Imediatamente acima de cada um desses blocos, bem como no centro do intercolúnio mais estreito, um dos triglifos do friso simplesmente é deslocado para baixo, levando consigo o bloco da arquitrave, como se estivessem escorregando, deixando um buraco acima. Nenhuma dissonância mais perspicaz poderia ser introduzida, uma reviravolta da ordem estrutural. Hartt [1958, I, p. 95] vincula essa "loucura" ao pensamento de Giulio formado em meio às ruínas romanas.

Hartt [1958, I] nos lembra que vemos o pátio hoje sem um importante elemento: o ático. Um documento **/doc. b/**, erroneamente interpretado no passado por Davari [1904], fornece sua medida exata, de modo que se sabe que o ático tinha a metade da altura das fachadas e que deveria ser colocado apenas nas porções centrais de cada uma e apenas entre as duas colunas internas de cada um dos pares de colunas externos das fachadas Leste e Oeste. Ou seja, criava-se um forte efeito de descontinuidade. Para Hartt [op. cit.], isso deve ter sido intolerável para as gerações seguintes, que o demoliram. A demolição no Te foi feita, segundo Bottani, no início do século XVIII, quando o arquiteto Doriciglio Moscatelli Battaglia restaurou o palácio.

Quanto à decoração das fachadas do pátio interno, esta é realizada entre 1533 e 1534. o exterior era certamente decorado em cores, agora perdidas sob o amarelo uniforme da pintura dos austríacos. Um documento lembra a pintura de cinco janelas (painéis) cegas por Luca da Faenza **/doc. b/**., enquanto outro cita o empenho de Fermo da caravaggio **/doc. a/**. Sabe-se que esses requadros recebem decoração em afresco. Alguns traços da decoração pictórica, muito débeis, ainda podem ser observados nas janelas do mezanino, intocadas pelos austríacos: uma janela com vidros recortados; outra janela, mas aberta; uma figura feminina numa terceira janela, segurando uma ânfora com flores [679]. O caráter ilusionista parece ter predominado no programa decorativo do pátio. a pintura abaixo do entablamento, apagada pelos austríacos. As métopes da fachada alternam emblemas dos Gonzagas com elmos e escudos em volta de todo o edifício.

Bibliografia: DAVARI, 1904, p. 10; CARPI, 1918-1920, n. 55; HARTT, 1958, I, p. 95-98 e 523, doc.161; GOMBRICH, 1984, p. 27; GOMBRICH, 1991, p. 33-40; ERBESATO, 1987, p. 27-28; BELLUZZI /FORSTER, 1989, p. 317-335; FROMMEL, 1996, p. 16.

Documentos:

Um documento datado de 31 de agosto de 1533, é uma ordem de pagamento a Pretino por 80 máscaras e métopes no friso em volta do pátio do Te [Carpi, 1918-1920, n. 53]. Outro, de 30 de setembro de 1533, é ordem de pagamento a Andrea de Conti por 52 métopes no pátio interno do Te [Carpi, 1918-1920, n. 55].

/doc. a/ 15 de abril de 1534. Mântua. Ordem de pagamento por trabalhos no Te. ASMN, A. G., Autografi, b. 7, c. 308r.-v.: "*...facia pagamento a Fermo da Caravazo pictore per haver lavorato, de comisiono del spectabile messer Iulio Romano (...) a depingere quatri muraglie, che sono di sopra al cornisono de tutte quatro le faciate del cortilo del palatio del Te, quale muraglie sono longe bracia quatrocenti e alte cinque e sono facte requadrate de quadre sfondate divise de certe pillastreli, quali possano in drito sopra le colone tonde che sono in ditti faciate, e dicte pillastreli sono dipinto d'un friseto over foliami di chiaro e schuro, poi d'intorno a li quadri, che sono tra l'uno pilastrello e l'altro, li è dipinto un alto frisetto, pur de simel colori, e ne li quadri grandi sfondati li è dipinto fogliami grandi como alcuni monstri de varie animali, como arpie e tigri, e de putini dipinti pur di chiaro ...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 250; DAVARI, 1904, p. 10; DAVARI, 1925, p. 15; HARTT, 1958, I, p. 97-98 e 324, doc. 167; VERHEYEN, 1977, p. 143-144, doc. 69; FERRARI, 1992, I, p. 623.

/doc. b/ 7 de outubro de 1534. Mântua. ASMN, A. G., Autografi, b. 7, c. 313r. –v. Ordem de pagamento por trabalhos no Te, datada de: "*...facia pagamento a Lucha da Faientia, dicto Figurino, depintor, per haver lavorato al pallazzo del Te a depingere cinque quadri in frescho colorite in cinque fenestre finti nel cortillo de dicto pallazzo ...*" Bibliografia: D'ARCO, 1857, II, p. 121, doc. 158; DAVARI, 1899, p. 393, 396 e 397; DAVARI, 1904, p. 42, 54, n. 43, 59, n.49; DAVARI, 1925, p. 36, 46, n. 43, 52, n. 49; HARTT, 1958, I, p. 96 e 325, doc. 173; VERHEYEN, 1977, p. 144, doc. 77; FERRARI, 1992, I, p. 608.

226 A descrição que Vasari faz da distribuição dos aposentos e partes do palácio do Te é confusa, e ele se engana em vários momentos, trocando um aposento por outro, ou indicando erroneamente sua localização. O autor parece começar a leitura do palácio não de seu exterior, como alguém que se aproximasse do edifício, mas do centro do pátio interno. Na verdade, as quatro entradas às quais ele se refere podem bem ser entendidas como as duas galerias [no corpo Norte e corpo Leste] e os dois vestíbulos [no corpo Sul e Oeste] que permitem o acesso de quem se encontra no pátio aberto ao interior do edifício, porque o Te não possui quatro entradas a partir do exterior, nas fachadas externas, mas apenas duas: a entrada Norte, pela galeria das Musas, que é a entrada atual; e a entrada na fachada ocidental, que corresponde ao ingresso original do palácio. Veja-se a vista aérea [680].

É compreensível o ponto de vista tomado por Vasari para a descrição do palácio a partir do pátio central aberto, uma vez que, ao se entrar pelo vestíbulo de ingresso [681] – que é a entrada original, a que Vasari deve utilizado – este já corta a extensão perpendicular do corpo do edifício, abrindo-se diretamente para o pátio e permitindo que o olhar siga o eixo que é determinado até o horizonte a partir dessa entrada. É certamente mais sedutor seguir esse eixo, saindo, portanto, no pátio, do que entrar por qualquer dos lados, para as salas. O vestíbulo de ingresso é um convite à visita ao pátio e ao jardim, mais que um convite de entrada para as salas.

227 Esse trecho no qual Vasari descreve a distribuição das partes do Te é um dos mais ambíguos da *Vida* de Giulio Romano. A "grandíssima galeria" é certamente a galeria de Davi [no corpo Leste], que conduz ao jardim e conhecida por suas notáveis dimensões e pela beleza de sua arquitetura. Portanto, Vasari parece ter trocado as duas primeiras entradas que menciona. Entrava-se pelo vestíbulo de ingresso [no lado Oeste] [682] com sua abóbada de berço, que atravessa (a palavra que Vasari emprega é sugestiva e adequada, porque se tem, precisamente a idéia de perfuração) o corpo do edifício como um túnel. Imediatamente à frente, o olho chega à galeria de Davi [no corpo Leste] [683] e, por meio desta, ao jardim [684]. Mas para chegar à galeria de David é preciso percorrer a largura do pátio central. O que Vasari chama aqui de "grandíssima galeria" é, o vestíbulo de ingresso, e a segunda galeria que menciona é a de Davi: a grandíssima galeria do palácio, pela qual, necessariamente se tem acesso ao jardim cercado.

O Vestíbulo de ingresso:

O *vestibulum* era elemento da casa antiga de um só pavimento. O vestíbulo de ingresso do palácio do Te era, originalmente o que seu nome indica: o recinto de entrada para o palácio. Vasari diz "*loggia*" para esse vestíbulo, talvez pela divisão em uma nave central e duas laterais. A nave central é coberta por uma abóbada de berço, trabalhada em lacunário de malha de octógonos combinados alternadamente a quadrados, criando uma relação dinâmica de continuidade horizontal e diagonal. Segundo Hartt [1958, I, p. 96], o protótipo seria novamente a basílica de Constantino. Esse motivo é usado por Giulio Romano no fundo do *painel Fugger*. Hartt ainda aproxima esse vestíbulo à galeria de entrada do palazzo Farnese de Antonio da Sangallo, o Jovem, e ambos derivariam do modelo da casa romana como descrita por Vitrúvio na edição veneziana de Fra Giocondo.

Quatro colunas de mármore em obra rústica [686] sustentam a arquitrave. Em contraste com o fuste rústico estão os delicados capitéis e bases, todos lisos. As duas naves laterais têm cobertura plana a caixote, trabalhada em estuque. As paredes das naves laterais são articuladas por pilastras, mas estas, à semelhança das colunas, são rústicas. Na arquitrave, sobre o centro de cada intercolúnio, aparece uma chave também em obra rústica, criando um ritmo. Cria-se um contraste poderoso entre o delicado refinamento dos capitéis e bases e a aspereza dos fustes.

Lembramos a análise emprendida por Gombrich, que vê o contraste entre o rústico e o liso (ou entre o rústico e o dórico) na obra de Giulio, como uma forma peculiar de expressão desse artista para o contraste, ou uma espécie de medição de forças, entre a natureza e o artifício. Há, diz Gombrich [1984, p. 43] um confronto entre o "ainda não formado" e o "perfeitamente acabado", entre "uma matéria quase informe" e "um sistema de clarissimas articulações e de rigorosa precisão formal". Esse autor coloca que tal contraste não é obra dos caprichos de Giulio Romano, mas, apoiando-se no texto de Serlio [1537, IV, 133v.], esclarece a mistura uso que os antigos romanos faziam das ordens dórica, jônica e corintia com a rústica. Dessa rara mistura, o exemplo italiano de Serlio é justamente o palácio do Te.

De acordo com Hartt [op. cit.], Palladio teria copiado quase literalmente esse vestíbulo na entrada do palácio Thiene, em Vicenza.

Bibliografia: SERLIO, 1537, 133v.; HARTT, 1958, I, p. 93-94, 96; GOMBRICH, 1984, p. 29; GOMBRICH, 1991, p. 41-45; CARPEGGIANI /PERINA, 1987, p. 54; ERBESATO, 1987, p. 25-26; BELLUZZI /FORSTER, 1989, p. 321; SUITNER, 1991, p. 17-46; FROMMEL, 1996, p. 16.

228

A fachada do jardim

A fachada do jardim é uma parte do corpo da galeria de Davi, que, quase como um edifício autônomo – e monumental –, vem deslocada para frente em relação ao restante da fachada e é encimada por um frontão que aparece, do lado externo, sobre o centro da fachada [687-688]. Assim, a parte externa da galeria de Davi constitui o centro da fachada do jardim, destacado pelo avanço do bloco em relação às duas alas laterais. A ordem do resto da fachada tem dois terços da altura daquela da galeria, e suas colunas são muito mais delgadas.

Cada ala da fachada é composta de quatro *loggette*; e em cada ala não há duas *loggette* iguais. São quatro arcos em cada ala que ladeia a galeria de David. Os arcos dos cantos são suportados por uma pilastra (em vez de coluna) no ângulo da fachada e duas pilastras na parte interna da fachada. Entre o primeiro e o segundo arco há um nicho (cego). Os segundos arcos são suportados por pilastras duplas dos dois lados. Os terceiros poderiam ser chamados de motivos palladianos: um arco suportado por duas colunas livres seguidas por uma abertura, um vão. Esses motivos aparecem pela primeira vez na igreja de San Sebastiano, de Alberti, em Mântua, mas também empregados por Peruzzi em Carpi. O quarto par de arcos, os que emolduram a galeria de David, também são motivos palladianos, mas se apóiam em uma só pilastra, em vez de duas, como o terceiro par. Mas o esquema pode ser lido de outra forma: como dois arcos sobre pilastras unidos

por um pier composto por dois pares de pilastras ladeando um nicho. De qualquer forma que se leia a articulação, sua complexidade é surpreendente.

A ordem nobre das colunas fica, de acordo com a tradição Bramante-Rafael, sobre um pedestal de obra rústica. Aqui, o plano rústico não invade o plano nobre, mas apenas o sustenta. Os arcos que contornam o viveiro de peixes são simples, com dintéis pouco enfatizados. Segundo Jacopo Strada, eles foram feitos para prover abrigo sombreado aos peixes. Hartt [1958, I, p. 100-101] lembra que um peixe pulando fora d'água é um dos emblemas dos Gonzagas. Esse autor, refletindo sobre o que deveria ter sido a aparência original dessa fachada, com pinturas afrescadas nas partes superiores e lisas, acredita que, da forma como hoje se apresentam, como massas brancas, acabam por sobrecarregar e tirar a leveza do jogo de plenos e vazios dessa fachada. Com as pinturas, o efeito então deveria ser diverso.

Os documentos **/doc. a/** mostram que Fermo da Caravaggio pintou os afrescos dos panos, do frontão da galeria e de uma das alas, num trabalho executado entre 8 de março até setembro de 1532. Hartt [1958, I, p. 100] mostra dois desenhos para panos, que se encaixariam na descrição trazida pelos documentos [689-690]: são vitórias e espólios. As Vitórias seriam para lembrar as de Carlos V. A despeito das diferenças formais, o princípio geral da decoração da fachada do jardim era aquele do arco triunfal romano, como o de Septímio Severo e Constantino. São belos desenhos; a torção dos corpos é imensa. Retoma as vitórias do arco de Tito, em Roma, e as torce, como se fossem de pano ou massa; rompe a simetria das figuras, ainda presente no desenho 164; arrojo. Mas, no desenho 164, a figura central, de pé e frontal, corresponde exatamente à continuidade do pilar do edifício, enquanto a dissimetria do 165 é possível por ser um pano de canto, de ângulo, fechando a lateral do edifício, mais trapezóide que triangular.

Documento:

/doc. a/ 11 de outubro de 1532. Mântua. Ordem de pagamento para obras do Te. ASMN, A.G., Autografi, b. 7, c. 297r e v.: "... *facia pagamento a Fermo da Caravazo pictor per haver facto e depinto li infrascripti lavorieri al pallazo del Te* (...) *per haver depinto al dicto pallazo la parte de la faciata verso la peschera da la logia final al giocho de la balleta, la quala faciata è depinta de molti e varii figuri e balausti* (...) *per haver depinto la faciata verso la peschera de la logia e depinta con figuri de vitori grandi del naturalo con vari spolie, troffei e cornisamenti...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XIII, doc. 13; DAVARI, 1899, p. 393 e 395; DAVARI, 1904, p. 42 e 53; DAVARI, 1925, p. 36 e 44; LUZIO, 1906, p. 142; HARTT, 1958, I, p. 100 e 321-322, doc. 155; VERHEYEN, 1977, p. 143, doc. 66; FERRARI, 1992, I, p. 517-518.

O jardim:

A galeria de Davi é separada do jardim por um viveiro de peixes. Uma pequena ponte é que conduz, de fato, do edifício ao jardim, materializando o eixo imaginário, comparável, como se disse, àquele pretendido para a *villa* Madama: um eixo que leva de fora da construção para dentro dela e novamente para o exterior, passando por um pátio interno aberto e por uma galeria ampla que desemboca num jardim. Erbesato [1987, p. 34] fala de Isabella d'Este e Federico II enviando seus jardineiros a Veneza, para estudar os jardins daquela cidade. O vasto jardim do Te, colocado no lado ocidental do edifício, é murado. Hartt [1958, I, p. 102-102] nos conta que o jardim original foi completamente alterado e que devia ter sido uma continuidade para a qual a fachada da galeria de Davi seria um elemento decisivo. Strada descrevera dois jardins reservados e uma "belíssima galeria não abobadada" unindo-os. Os dois jardins reservados são os dois jardins murados de cada lado do grande jardim aberto. Gombrich [1934] e Hess [1947] sugeriram que a tal *loggia* que uniria os dois jardins laterais poderia ser deduzida de um dos medalhões na *sala dos Ventos* [691]: ali há uma êxedra suportada por grupos de quatro colunas, como as da loggia de Davi. A êxedra que existe atualmente no local, encerrando o jardim e delimitando o edifício em sua extremidade ocidental, datada do século XVIII, tem 15 arcos; a do medalhão tem 7, de forma que poderia haver correspondência entre os espaços ocupados pelas atuais pilastras e os grupos de quatro colunas. O motivo permite passear entre colunas e sob arcos.

A análise da planta do Te desenhada por Bottani [670], de 1783, mostra duas pequenas construções ladeando os viveiros de peixes: uma nomeada "*scuderia*", a outra sem nome. Hartt acha que pode ser a casa do jardineiro descrita por Strada. Deveria haver ainda, como 'fachada'dessas casas, nichos, de cada um dos lados, contendo 3 outros menores, um deles voltado para os viveiros. Hartt [1958, I, p. 100-101], baseando-se na leitura da planta de Bottani, diz que ali deveria ter água corrente, em fontes e grandes bacias, e que do último nicho sairia água continuamente para o viveiro. Isso seria ainda descrito por Strada. A construção do lado Norte é uma casa de ferramentas com repartições internas removidas. Isso deve ter ocorrdio antes de 1838, quando D'Arco mostra sua planta sem os nichos. Poderia-se imaginar a fachada do jardim não apenas continuada na êxedra, mas erguendo-se da água, continuada e refletida na água, abraçando a água na forma das duas fontes que, com seus nichos, deuses rios e estátuas, continuava a jorrar mais água. Esse seria o labirinto dos Gonzagas no meio da água, como a Mântua dos Gonzagas está literalmente cercada de água por todos os lados, não apenas a ilha do Te. Hartt vincula ainda um desenho atribuído a Heemskerck ou a Posthumus, no caderno II de Heemskerck [*f.23v.*] a um possível traçado original labiríntico do jardim [671], amarrando assim sua idéia a propósito da metáfora do labirinto cara aos Gonzagas como dominate no conjunto do Te.

Bibliografia: GOMBRICH, 1934; HESS, 1947; HARTT, 1958, I, p. 94, 99-102; GOMBRICH, 1984, p. 31-35; CARPEGGIANI /PERINA, 1987, p. 50-51; ERBESATO, 1987, p. 71-80; GOMBRICH, 1991, p. 47-57; BELLUZZI, 1998, p. 53-62.

229 A propósito da divisão do edifício em apartamentos, como menciona Vasari, é preciso lembrar que a divisão de cada um dos corpos do palácio ao centro por uma galeria implica numa distribuição interna de quatro apartamentos em forma de 'L', agrupados em torno das salas dos cantos. Esses apartamentos são assim definidos como Nordeste, Noroeste, Sudoeste e Sudeste. Segundo a narrativa de Jacopo Strada, o apartamento sudeste inteiro, não decorado, servia para os domésticos, a guarda e seus oficiais. Como se disse, a fachada Sul não é trabalhada e nem mesmo os apartamento desse lado do edifício, o que inclui a galeria, que nunca foi terminada tendo sido coberta por um teto de madeira no final do século XVI. Tanto Giulio Romano quanto Federico II atribuíam uma importância menor ao corpo Sul e ao apartamento Sudeste do Te, provavelmente por sua função de abrigo de áreas de serviço e quartos da criadagem. Os primeiros quatro quartos do apartamento Nordeste também foram deixados em branco, e não se sabe qual era a sua função. Havia cinco pequenas escadarias que conduziam ao mezanino, ao apartamento dos servos. O pequeno vestíbulo contígua à galeria das Musas nunca foi decorado com estuque ou afresco. Todos os outros quartos e galerias são decorados com afrescos e estuques dourados em vários estágios de preservação [Cf. Hartt, 1958, I, p. 105-107].

Nosso autor engana-se mais uma vez. Como foi explanado, as primeiras duas entradas às quais Vasari se refere têm de ser identificadas com as Leste e Oeste, no eixo do direcionamento do edifício. Agora, ele cita as outras duas entradas, que só podem ser, portanto, Norte e Sul – a partir do pátio interno –, mas as menciona decoradas de estuques e pinturas. Ora, as duas "entradas" ornadas de estuques e pinturas são, na realidade, a galeria de Davi, no corpo Leste, e a galeria das Musas, no corpo Norte. Enquanto a galeria de Davi desemboca diretamente no jardim, sendo parte integrante da fachada externa Leste, a das Musas é precedida de um pequeno vestíbulo sem decoração.

Galeria das Musas [692-696]

A galeria das Musas abre-se em três arcos rústicos para o pátio; suas pilastras são dóricas, e o entablamento é reduzido apenas à cornija, sustentando uma abóbada de berço dividida em três segmentos por nervuras transversais correspondentes às pilastras. Cada um desses três segmentos são divididos em caixotes em forma de cruz grega, e cada uma delas é dividida, por sua vez, em cinco quadrados. Os quatro braços de cada cruz são decorados com ornamento vegetal em estuque

delimitados por faixas de hieróglifos afrescadas em cor vermelha. Um moldura de estuque complementa os relevos representado as Musas no quadrado correpondente ao centro de cada uma das nove cruzes – nove musas, nove cruzes.

Os espaços entre as molduras das cruzes e as cornijas e entre as molduras e as nervuras transversais da abóbada têm a forma de um 'T', o que Hartt [1958, I, p. 105] que poderia ser uma brincadeira com o nome do palácio: há dez 'T' para cada segmento – o espaço entre uma nervura e outra e a cornija –, trinta ao todo. Eles são decorados com ornamento vegetal e pintados em cores vibrantes. Predomina o efeito de um padrão instável, dinâmico, pela alternância contínua entre as cruzes e os espaços em 'T', bem como o contraste entre o branco das formas modeladas em estuque e as cores brilhantes. A abóbada tem o caráter do arabesco por tudo.

Há uma luneta afrescada em cada lateral superior da galeria – muito danificadas. Uma considerada por muito tempo como representação da ninfa *Castália* [Hartt, 1958], é hoje interpretada como uma *Alegoria das artes mantuanas* [Belluzzi, 1998] [697]. A segunda luneta traz *Apolo, Pégasus e o rio Hipócrenes* [698]. Apesar do mal estado de conservação, pode-se aproximar seu estilo daquele que se mostra na sala de Psiquê e na dos Gigantes, o que indicaria uma atribuição a Rinaldo Mantovano [Carpi, 1913, p. 10]. Sob as lunetas e sobre os frontões das portas que levam aos quartos, *putti* e águias (muito repintados) ladeiam emblemas dos Gonzagas. As pilastras foram alteradas, no século XVIII, com uma imitação de mármore. Entre elas, nos arcos cegos voltados ao pátio, pode-se entrever resquícios de pinturas de paisagens. Hartt [op. cit.], ao identificar duas das figuras representadas nessas paisagens como *Eurídice*, (aparentemente sendo mordida por uma serpente) e *Orfeu* (que a segue) e reunindo-as às Musas, sugere uma interpretação – plausível – para a iconografia da galeria como uma celebração do interesse do príncipe pelas artes. Erbesato [1987, p. 35] sugere, para a presença dos hieróglifos, uma derivação do *Asno de ouro*, de Apuleio, que é a fonte maior da sala de Psiquê, e lembra também a difusão do conhecimento sobre o Egito pelo literato veneziano Pierio Valeriano.

Sobre a galeria de David, falaremos dela adiante, na seqüência do texto de Vasari, que a menciona individualmente.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 101-107; ERBESATO, 1987, p. 34-36; PERINA, 1991, p. 52-55;

230 Sala dos Cavalos

A sala – dos cavalos – "que é introduzida pela primeria entrada", diz Vasari, confirmando seu engano em relação à disposição das entradas e galerias no trecho acima.

A sala dos Cavalos é o maior dos aposentos do palácio [699-700]. É comumente chamada de *'salotto'* nos documentos. Sua função era a de abrigar as recepções, festas e banquetes de Federico. Giulio teria começado os trabalhos dessa sala anexa à de Psiquê logo depois de sua chegada a Mântua, por volta de 1525-1526.

As paredes são articuladas em termos de ordem clássica, e essa ordem ali é amarrada à intrincada composição do pesado teto de madeira a lacunário. A massa arquitetônica é amarrada pelas faixas verticais que prolongam os eixos das pilastras no lacunário do teto. Assim, a ordem arquitetônica coincide com o aparato ilusionista da arquitetura pintada. A articulação é feita com pilastras coríntias pintadas imitando o mármore e sustentando a arquitrave. Uma cornija tridimensional em madeira dourada é encimada por um friso de colorido vibrante com volutas vegetais e *putti* que bricam [701]. As pilastras são duplas e simples na parte central das paredes curtas. Entre as pilastras, nichos arredondados alternam-se a aberturas retangulares: dois nichos e um retângulo para as paredes curtas, três nichos e dois retângulos para as longas. Nos cinco nichos redondos, estão estátuas simuladas de deuses: *Júpiter*, *Juno*, *Vênus*, *Marte* e *Vulcano* (este sobre a lareira rústica) [703-704]. Essas estátuas são repintadas no século XVIII; a figura de Marte, com a seccção da parede em que se encontra e a cabeça do cavalo vizinho são inteiramente restaurados. Nos cinco meios-nichos sobre as janelas são pintados os bustos de *Antinoo*, *Cleópatra*, dois

romanos barbados – Marco Antonio e Adriano? [Hartt, 1958] – e um busto feminino não identificado; quase totalmente repintados [705-707].

Entre os pares de pilastras, na parte superior, há painéis afrescados em monocromia imitando o bronze com fortes tons de vermelho e dourado. São histórias do mito de Hércules em seis de seus trabalhos: Hércules e o touro, Hércules e Cérbero, Hércules preparando-se para degolar Nessus, Hércules e Anteu, Hércules e a Hidra e Hércules e o Leão de Neméia [708-709].

É Hartt quem faz uma tentativa de análise iconográfica do conjunto, tentanto amarrar os motivos. Para esse autor [1958], a escolha de Hércules parece ter sido motivada pelo fato de que ele era tebano e casou-se com uma princesa tebana, Megara, filha de Creonte. Sob esse mesmo Creonte, Manto, a filha do advinho cego Tirésias, veio para a Itália, onde seu filho, Ocnos, fundou a cidade de Mântua, nomeando-a em homenagem à sua mãe, três séculos antes da fundação de Roma. Júpiter é o pai de Hércules: a águia dos Gonzagas é também o pássaro de Júpiter e Júpiter governa no Monte Olimpo, que é uma *impresa* dos Gonzagas. Assim, do ponto de vista heráldico, Júpiter é muito apropriado para um edifício dos Gonzagas. Além disso, 'Hércules' é um nome favorito tanto na família Gonzaga quanto na d'Este. Os deuses do Olimpo pertencem a tal ciclo, e Vulcano assume um papel dominante sobre a lareira, vinculando-se ao elemento do fogo, acenando a seu papel como ferreiro, no qual utiliza o fogo para dominar o ferro que, por sua vez, domina os cavalos.

Abaixo de cada um desses falsos relevos, no espaço retangular, um dos cavalos de Federico Gonzaga é retratado diante de uma paisagem campestre emoldurada: janelas escancarada . São seis corcéis, os campeões da criação de Federico II [710-713]. Eles são pintados com cor local, cores reais, e seus perfis se destacam contra a estrutura de mármore. A seqüência de sua disposição pela sala alterna os de pelagem clara e os de pelagem escura. "Eles aparecem como mágica, interrompendo a articulação: é a existência mútua de dois sistemas de ilusão exclusivos, como na *sala de Constantino* eram as tapeçarias e os nichos dos papas" [Hartt, op. cit.].

Impera aqui a dissonância entre o classicismo da arquitetura e o naturalismo dos retratos de cavalos. Pilastras, nichos e estátuas são em tons de mármore pálido; o intercolúnio e as molduras das aberturas retangulares imitam mármores em veio: amarelo, verde e azul claro, vermelho queimado, cinza, rosa e violeta. Contra essa harmonia de cores baixas na escala tonal, vem o forte vermelho acastanhado das falsas placas de bronze com luzes douradas, provocando grande contraste. A harmonia muda novamente nos tons gêmeos do friso, com seu fundo cinza azulado contra os quais se destacam o verde vibrante, violeta, rosa e branco e os tons de carne dos *putti*, alguns de ponta-cabeça e em pirutas. O toque final era originalmente dado pelo revestimento das partes inferiores da parede em couro vermelho e dourado **/doc. a/**.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 112-115; GOMBRICH, 1984, p. 59-61; ERBESATO, 1987, p. 36-39; PERINA, 1991, p. 55-60; OBERHUBER, 1996, p. 41-42;

Documentos:

/doc. / 11 de fevereiro de 1527. Mântua. Carta de Federico Gonzaga a Francesco Gonzaga, embaixador de Mântua. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2931, li. 290, c. 22r.: "*volemo che faciati far li corami per li paramenti del nostro palazzo del Te (...) dicemovi che li apparamenti del salotto e del camarotto hanno ad esser di coramo rosso; in tutti li spatii volemo che siano indorati, ma li frisi et collonelle, o compartimenti d'essi spatii, volemo che siano indorati ...*" Bibliografia: LUZIO, 1906, p. 43; LUZIO, 1913, p. 244-245; HARTT, 1958, I, p. 105 e 315, doc. 83; VERHEYEN, 1977, p. 137, doc. 4; FERRARI, 1992, I, p. 196-197.

231

Diferentemente do que nos conta Vasari, a sala dos Cavalos não tem cobertura abobadada, mas um pesadíssimo teto plano trabalhado em nadeira a lacunário e inteiramente decorado. Como se disse na norta anterior, Giulio Romano amarra todo o conjunto arquitetônico prolongando o eixo das pilastras até o teto. Os prolongamentos das pilastras falsas das paredes mais compridas sobem para o teto e se transformam em vigas de tiras duplas que são trançadas; e essas "parecem mover-se como o abrir e fechar de uma tesoura" [Hartt, 1958]. As vigas horizontais passam por entre as

tramas torcidas das vigas verticais, como numa urdidura. Assim disposto sobre a ordem arquitetônica, o teto produz um efeito inusitado.

Cada caixote do lacunário é ornamentado alternadamente com rosetas e com a *impresa* do Monte Olimpo, ambas emolduradas com o motivo do meandro grego que também está presente na fachada do edifício. Nos espaços pentagonais formados pela torção das vigas, aparece a *impresa* do lagarto, que se alterna a pequenos triângulos onde se vêem máscaras trágicas. O entalhe em madeira do teto foi executado por Gaspare degli Amigoni, que foi pago por isso em 14 de fevereiro e 27 de maio de 1528 **/doc. a e b/**. O pavimento da sala espelha o desenho do teto, porém é mais tardio: obra de Paolo Pozzo no final do século XVIII.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 112-133; ERBESATO, 1987, p. 38-39.

Documentos:

/doc. a/ 14 de fevereiro de 1528. Mântua. ASMN, Autografi, b. 7, c. 276r. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio do Te.: "*...facia pagamento a maestro Gasparo de li Amigoni intaliatore, per havere fatto rosse cinquantatre de piella large once otto, grosse once tre, tornite e intaliate a foliami dopio, per bisogno del zuffo de la parte del palazzo del Te verso la citade* (...)" . Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 251, n. 2; DAVARI, 1904, p. 14, n. 9; DAVARI, 1925, p. 18, n. 9; HARTT, 1958, I, p. 113, n. 9 e 316, doc. 90; VERHEYEN, 1977, p. 139, doc. 27; FERRARI, 1992, I, p. 250-251

/doc. b/ 27 de maio de 1528. Mântua. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio do Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 263r.: "*...facia pagamento a maestro Gasparo di Amigoni, intaliatore da lignamo, per havere intaliato quantitade de rosoni de piella large once otto l'una, intaliate a foliami, per bisogno del zuffo del cuperto del palazo novo del Te* (...) *Primo, maestro gasparo suprascripto de' havere per rossoni cinquanta sei, a soldi ut supra l'uno, monta 126 libre...*" Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 113, n. 9 e 317; VERHEYEN, 1977, p. 140, doc. 35; FERRARI, 1992, I, p. 279-280.

232

Os retratos dos cavalos

Muito já se discutiu a respeito de serem ou não os cavalos que Giulio Romano pinta no salão do Te os primeiros retratos de cavalos da história da arte. Para Hartt [1958], isso não é verdadeiro, porque na primeira partição das *logge* do Vaticano, entre as grotescas, estariam dois cavalos representados em mesma visão que os do Te e equipados com sela e arreio, o que lhes dotaria de caráter individualizado. Se são ou não os primeiros, não sabemos dizer, mas são certamente os retratos dos melhores animais dos estábulos de Federico II. Os nomes que os acompanham – detalhe mencionado por Vasari aqui – são o melhor testemunho disso. Hoje, dois dos nomes não são mais legíveis, perdidos pela corrosão ou mesmo pela falta do reboco em alguns pontos. Mas quatro dos seis corcéis puderam ser identificados: 'Battaglia' (parede Norte), 'Dario' (parede Norte), 'Morel Favorito'(parede Sul, da lareira) e 'Glorioso' (parede Oeste. A identificação foi possível, em parte, pelo estudo de desenhos de arquitetura atribuídos a Jacopo Strada [Verheyen, 1967] em Düsseldorf [Kupferckkabinett], dos quais um representa fielmente a sala dos Cavalos do Te. Strada, "desenhista medíocre, mas extremamente preciso" [Castagna, 1995, p. 38], anota embaixo da representação de três dos animais seus respectivos nomes, copiando-os nos locais onde se encontravam originalmente: no degrau da falsa arquitetura. Somente três dos nomes são legíveis no desenho: *Battaglia*, *Dario* e *Glorioso*. O *Morel Favorito* é identificado pela leitura *in loco*, melhor conservada e ainda visível.

A paixão dos Gonzagas pelos cavalos é tão forte, que vários ambientes em suas residências possuem uma 'sala dos Cavalos': assim é no palácio Ducal, em Marmirolo e no apartamento de Tróia do mesmo Ducal.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 114, nota 10; VERHEYEN, 1967; PERINA, 1987, p. 55; CASTAGNA, 1990, p. 109-112; CASTAGNA, 1995, p. 17-18.

233 Novo equívoco de Vasari, pois não há cães representados junto com os cavalos, nem em qualquer outra parte dessa sala. Sobre esse engano, referem-se Milanesi [1906, vol. V, p. 537, nota 2] e Hartt [1958, I, p. 112-113, 124, nota 23].

234 Rinaldo Mantovano

O mais destacado aluno e colaborador de Giulio Romano. Não se conhece a data de seu nascimento; mas é Vasari, aqui na vida de Giulio, quem conta que Rinaldo morre precocemente. Seu período de atividade é delimitado entre c. 1527 e 1539, sempre em Mântua. Rinaldo aparece nos documentos desde 1527, justamente em seu trabalho na sala dos Cavalos. No palácio do Te, participa ainda da decoração da Sala dos Ventos, da Sala das Águias, da galeria de Davi e da sala dos Gigantes, onde sua mão é identificada nas maiores proporções. Depois, em 1531, é mencionado nos trabalhos decorativos do castelo de San Giorgio para o casamento de Federico II e Margherita Paleóloga. Também é ativo na chamada '*palazzina della Paleologa*', o apartamento construído para a noiva de Federico dentro do palácio Ducal. Entre 1532 e 1536, é documentado na pintura da sala dos Gigantes, no Te. De 1536 a 1539, está nos afrescos do palácio Ducal: na sala de Tróia e no *camerino* de' Falconi. Os afrescos da capela Boschetti, em Sant'Andrea de Mântua, são obra de sua mão a partir de projeto de Giulio Romano. A Rinaldo ainda são atribuídos, com restrições, a decoração da capela San Sebastiano, também em Sant'Andrea.

Vasari está citando Rinaldo pela primeira vez aqui. De fato, Rinaldo, muitíssimo criticado pela qualidade de seu trabalho, vem a tornar-se um dos maiores colaboradores de Giulio, não apenas na decoração do Te, mas nas obras de Mântua. Vasari o menciona em muitas passagens da biografia de Giulio: aqui, na sala de Psiquê, na sala dos Gigantes, na capela Boschetti e no trecho final. Rinaldo trabalha [individualmente] ainda outras obras, como "telas de altar que embelezam igrejas mantuanas". A partir dos métodos de trabalho no ateliê, entende-se que Giulio devia preferir os executores mecânicos, e esse é o perfil de Rinaldo. Hartt [1958, I, p. 79-80], sem pena, diz que esse artista "assassinava os desenhos de Giulio", e mesmo assim, é mantido naquele ateliê até o final. Ele parece ser o especialista em animais, e mais tarde executa os falcões para a sala dos Falcões no Ducale.

Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, 1878-1885, VI, p. 489; LANZI, 1795-1796; SUSANI, 1830, p. 85, 127, 129; FACCIOLI, 1833; D'Arco, 1857; MÜNDLER, 1869, II, p. 239; BERTOLOTTI, 1885, p. 165; FERRI, 1890; DAVARI, 1899, p. 253, 394; MATEUCCI, 1902; LIPHART, 1913, p. 269; LUZIO, 1913; CAVALCASELLE /CROWE, 1914, 6, p. 25; CARPI, 1920; LOUKOMSKI, 1922; VENTURI, IX/2, 1926, p. 375; COTTAFAVI, 1928-1929, p. 278; FILIPPINI, 1929-1930, p 204; SCAEFFER, 1929, p. 13; MOSCHETTI, in THIEME /BECKER, vol. 27/28, 1934, p. 361; HARTT, 1958, I, p. 79-80, 113; MARANI /PERINA, 1961 (II), p. 435-474, 1965 (III), p. 327-330; BÉNÉZIT, 1976, VII, p. 150-151; CARPEGGIANI /PERINA, 1987, p. 40, 42, 102, 108; *Giulio Romano*, catálogo da exposição de 1989, p. 343, 346, 364, 370, 385, 396; AMATURO, 1996, vol. 26, p. 404; BELLUZZI, 1998, p. 36-40.

Pagni e Rinaldo Mantovano na sala dos Cavalos:

É correta a afirmação de Vasari sobre o trabalho de Benedetto Pagni e Rinaldo Mantovano na sala dos Cavalos. Nos documentos, a sala não vem citada por seu nome, mas pelas dimensões e pelo fato de ser ter, em vários documentos, outras salas identificadas precisamente, chegando-se à dos Cavalos por eliminação. Sobre os dois pintores destacados por Vasari, os documentos existentes são muito precisos, de forma que é possível calcular quantos dias cada um trabalhou: 263 dias cada um. Porém, muitos dos auxiliares de Giulio realizaram pinturas ali, o que é atestado pelos mesmos documentos que mencionam Pagni e Rinaldo. São citados: um certo Bozino, que trabalha 240 dias; Fermo, 62 dias; e Girolamo [da Pontremoli], somente 6. De Bozino, não se sabe nada; de Fermo, que é geralmente pago pelos frisos. Hartt menciona que Fermo trabalha 240 dias a 12 *soldi* por dia, enquanto os outros pintores começam com 20 *soldi* por dia e depois passam a 22, o que poderia

indicar ser ele o pintor das arquiteturas. Ele não volta a aparecer nas prestações de conta das obras do Te.

Mais duas questões têm sido colocadas sobre as pinturas da sala dos Cavalos. A primeira questiona a participação do próprio Giulio Romano, freqüentemente excluído da realização dos afrescos ou limitado a correções e intervenções menores; e a segunda é a da identificação das diferentes mãos nas diversas partes, inclusive a de Giulio. Rossi [Vasari, 1550 /1986, p. 832, nota 23] fala que os afrescos da sala dos Cavalos foram executados por Rinaldo Mantovano e Benedetto Pagni, conforme o texto vasariano, mas que o trabalho de Giulio na pintura seria limitado à "execução dos dois *putti* sobre a janela perto da entrada, parte do friso". Hartt [1958, I, p. 113], avesso à pintura de Rinaldo, sugeria, em 1958, que este realizara algumas das estátuas e relevos pintados e que o resto teria sido feito por Pagni. Segundo Hartt [1958, I, p. 113], Carpi [1918-1920, p.10] "arbitrariamente atribui as paisagens a Luca da Faenza e o friso a Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanega, mas nenhum desses é mencionado nos pagamentos". Enquanto Luca da Faenza não aparece nos registros antes de 1531, outros documentos mostram que Anselmo e Agostino estão, de fato, trabalhando na sala dos Cavalos na última metade de 1528 **/doc. a – doc./**. Perina [1991, p. 55] afirma a participação de Rinaldo, Benedetto Pagni, Fermo da Carvaggio, Gerolamo da Pontremoli, Luca da Faenza, Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanega. Para a distribuição dos trabalhos, a autora sugere: de Rinaldo, *Júpiter*, *Juno*, *Vênus*, *Hércules e Anteu* e *Hércules e o leão de Neméia*; de Pagni, *Hércules e Cérbero*, *Hércules e a Hidra*; de Anselmo Guazzi e Agostino da Mozzanega, as paisagens; de Fermo da Caravaggio, o friso com os putti; e, finalmente, ao próprio Giulio Romano, as figuras dos cavalos e *Hércules e Djanira*.

Bibliografia: DAVARI,1899, p. 26, n. 17; CARPI, 1918-1920, p.10; HARTT, 1958, I, p. 79-80, 113, nota 9; PERINA, 1987, p. 55-60; OBERHUBER, 1996, p. 45.

Documentos:

/doc. / 16 de setembro de 1527. Mântua. Ordem de pagamento para obras no Te relativas ao período de 17 de junho a 14 de setembro de 1527. ASMN, Autografi, b. 7., c. 273r. -v.: "*...facia pagamento a spectabile messer Iulio Romano (...), per altri tanti per lui spesi in havere pagato li infrascripiti depintori e doratori (...) primo, el Pesso depintor/ operi 62 a soldi 20/ Item, Rinaldo depintor ope/ri 62 a soldi 20 / Item, Fermo depintor, ope/ri 36 a soldi 20...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 250; DAVARI, 1904, p. 9, n. 5; DAVARI, 1925, p. 14, n. 5; HARTT, 1958, I, p. 113 e 314, doc. 77; VERHEYEN, 1977, p. 138, doc. 13; FERRARI , 1992, I, p. 225-227.

/doc. / 14 de janeiro de 1528. Mântua. Ordem de pagamento para obras no Te relativas ao período de 15 de setembro ao fim de dezmebro de 1527. ASMN, Autografi, b. 7., cc. 274r.-275r.-v.: "*...facia pagamento a spectabile messer Iulio Romano (...), per altri tanti per lui spesi in havere pagato li infrascripiti depintori e doratori (...) Primo, el Pesia depintor/ operi 93 a soldi 22 piccoli 6/ Item, Rinaldo depintor ope/ri 93 a soldi 22 piccoli 6 ...*" [Fermo não vem citado desta vez]. Bibliografia: CARPI, 1920, p. 144-145, doc. 47; HARTT, 1958, I, p. 113 e 316, doc. 88; VERHEYEN, 1977, p. 138, doc. 16; FERRARI, 1992, I, p. 244-247.

/doc. / 11 de março de 1528. Mântua. Ordem de pagamento para obras no Te relativas ao período de 1° de janeiro a 9 de março de 1528. ASMN, Autografi, b. 7., c. 283r.: "*...facia pagamento a Recanati dorador, per altri tanti per lui spesi in havere pagato le infrascripite opere da depintori et doratori ...(...) Primo, Pesia depintor ope/ri 108 a soldi 22 ½ / Item, Rinaldo depintor ope/ri 108 a soldi 22 piccoli 6 / Item, Fermo depintor, ope/ri 26 a soldi 22 piccoli 6...*" [nos três documentos é citado ainda um certo Bozino, pintor] *Bibliografia*: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. VII, doc. 2; CARPI, 1920, p. 146, doc. 48; HARTT, 1958, I, p. 113 e 317, doc. 98; VERHEYEN, 1977, p. 139, doc. 24; FERRARI, 1992, I, p. 274-275.

/doc. / 15 de julho de 1528. Mântua. Ordem de pagamento por trabalhos no Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 288r.-v.: "*...Augustino depintore per havere depinto li infrascritti lavorieri per bisogno del palazo nuovo del Te (...) d'acordo ut infra, comenzando a dì 10 de marzo 1528 per tuto 16 de zugno 1528 (...) per havere depinto una suffita de una aamera de'dito palazo verso el giocho de la baleta, depinta de colori fini de varie sorte, con figure colorite et maschare et foliami et cornice intaliate de penello, secondo el bisogno de dita camera, monta la sua fatura ducati vinti cinque a soldi 93 per ducato et ducati cinque per lavoreri azionti in dita suffita (...) Item, de'havere per havere depinto friso in dita camera fati a groteschi de pietra, de colori fini di varie sorte, monta libre quaranta. Item, de'havere per giornate due a soldi vinti per opera per*

depinzere uno camino ..." Bibliografia: D'ARCO, 1857, II, p. 102. doc. 132; HARTT (1958, I, p. 113, n. 9 e 318, doc. 101; VERHEYEN, 1977, p. 140, doc. 34; FERRARI, 1992, I, p. 283-284.
/**doc**. / Hartt [1958, I, p. 113, n. 9 e 318, doc. 108a] cita outra ordem de pagamento que seria relativa a sala dos Cavalos, "unpublished", que não consta do elenco de Daniela Ferrari: "*Mantua, Archivio Gonzaga, aut. Pitt., cass. 7, fasc. I, no. 14. M.co D. Thex.ro ... 'facia pagamento a M. Augustino depintore de mozanega per havere depincto uno friso fatto alla grotesche con fiore e mostre et figura colorito in una camera de la zolia del palazo verso el gioco de la baletta...*'"

235 "...*nel vero, così bene, che paiono vivi*":

A expressão 'nel vero', bastante querida por Vasari, é empregada aqui no sentido adverbial que este costumeiramente lhe confere: 'verdadeiramente', 'realmente'. No entanto, Vasari não deixa de criar um jogo de palavras interessante ao utilizar a expressão para referir-se, na seqüência imediata, à perfeita imitação da natureza que essas figuras representam. Expressão semelhante é usada no comentário à *Madonna della gatta*, também com referência a um animal. No conjunto da sala, é notável a intenção de enganar os olhos. Giulio recria o ambiente: na falsa arquitetura de mármores de coloração variada, na falsa decoração de gosto clássico, com falsos relevos em bronze dourado e falsas estátuas e bustos marmóreos, nas falsas janelas abertas para falsas paisagens e nos falsos cavalos que posam para retratos nesse interior suntuoso. O detalhe naturalista vai ao ponto de um estudo cuidadoso da incidência da iluminação real e da projeção das sombras falsas [714].

236 A sala de Psiquê [715]

Chega-se a um dos pontos altos da *Vida* de Giulio Romano e, certamente, da carreira do artista. Vasari dá início à análise do ciclo pictórico da sala de Psiquê. Na edição torrentiniana, o trecho relativo a essa sala é visivelmente menor, embora o conteúdo crítico seja aproximadamente o mesmo: aqui e lá predominam o elogio e a surpresa quanto à capacidade de invenção ('caprichosa'), à habilidade do desenho (pelos escorços arrojados) e à destreza na imitação do real. A edição de 1568 mantém basicamente os mesmos pontos e valores do julgamento crítico de 1550, mas recebe acréscimos – e bastante detalhados – da ordem da descritividade. Vasari inicia assim em 1550:

> "*Arrivasi poi in una stanza, ch'è sul canto del palazzo, nella quale sono nella volta le storie di Psiche, veramente bellissime, e nel mezzo alcuni dei che scortano al di sotto in su, che di rilievo e non dipinti paiono. La forza de i quali buca la volta con la bellezza de' contorni e con lo essere di colori con dottissima arte dipinti.*"

O canto ao qual se refere Vasari é o que se volta para o Nordeste. Exatamente como descrito, o acesso à sala é feito através daquela dos Cavalos, pela porta da parede Oeste, de modo que a parede situada à esquerda de quem entra por ali (parede N) abre-se em uma janela para o lado da cidade, enquanto a parede da frente, com duas janelas, volta-se para o Leste, para o pátio; e, finalmente, a parede do lado direito (S) é rasgada por uma porta, abaixo da linha das pinturas, que conduz à Sala dos Ventos.

Essa sala constitui o núcleo mais importante da primeira fase decorativa do Te. Sua função, ao que se sabe, é também a de recepção. Contudo, suas dimensões menores em relação à dos Cavalos sugerem recepções de caráter mais íntimo, a um número limitado de pessoas. Ali, Federico II oferece um banquete a Carlos V. No friso da sala, sobre um fundo dourado, vêm distribuídas as palavras que definem a função da sala (e do Te como um todo), para além das recepções sociais e das procupações políticas:

FEDERICVS.GONZAGA.II.MAR.V.MAN.ET.REIP.FLOR.CAPITANVS.GENERALIS
HONESTO.OCIO.POST.LABORES.AD.REPARANDAM
VIRT.QUIETI.CONSTRVI.MANDAVIT

Ou seja: "*Federicus Gonzaga II Marchio V Sanctae Romanae Ecclesiae et Repulicae Florentinae Capitanneus Generalis Honesto Ocio post Labores ad Reparandam Virtutem Quieti Construi Mandavit*" (Federico Gonzaga, quinto marquês de Mântua, capitão geral da Santa Igreja Romana e da República Florentina, mandou construir este lugar para um lazer honesto após o trabalho a fim de restaurar suas forças na tranquilidade).

A decoração é distribuída na abóbada, nas lunetas e nas paredes da sala, cujo colorido gêmeo, vibrante e intenso, parece fazê-la brilhar. Na abóbada, as cenas são pintadas a óleo sobre a superfície de madeira estucada; nas paredes, trabalha-se a fresco. As molduras dos recortes pictóricos são pintadas nas cores dourado, vermelho, verde e azul turquesa. Essas cenas têm caráter e textura diversos: na abóbada, impõe-se o caráter noturno, feito de mistério – e, muitas vezes, de silêncio –, mostrado pelo contraste dos tons metálicos dos drapeados e o azul escuro do céu. Mundo celeste, onírico, onde prevalecem "brancos de carnações e asas (...) nuvens de tempestade, azuis negros dos fundos" [Hartt, 1958, I, p. 128-129]. Nas partes inferiores, predomina a atmosfera de festa em paisagens abertas, luminosas e frescas, ricas na interpretação da variedade e da materialidade das coisas. Completando a decoração, havia, no centro do ambiente, uma estátua de *Vênus*, obra de Jacopo Sansovino, muito elogiada por Aretino [*Lettere*], por se capaz de despertar o desejo em quem quer que a olhasse. Como a sala dos Cavalos, a de Psiquê possuía originalmente um revestimento em couro vermelho e dourado na porção inferior das paredes por todo o seu perímetro.

O espectador que entra na sala recebe o grande impacto da decoração muito suntuosa, ainda hoje viva nas cores e destacada pelo emprego de douraduras. O tema é extraído da fábula de Apuleio, que aqui vem dividida em vinte e três cenass pela abóbada e pela porção superior das paredes. É uma pintura sensual, cenográfica, que se distancia da medida e composta harmonia rafaelesca de seu precedente imediato na Farnesina. Há uma continuidade no conjunto das pinturas que Giulio ainda não havia mostrado e que terá seu ápice na Sala dos Gigantes, adiante. As cenas mais marcantes da história de Psiquê são desenvolvidas principalmente na abóbada, cujo ponto mais alto corresponde à apoteose. Mas Giulio as distribui ainda pela parte superior das paredes e as faz descer em duas grandes cenas nas paredes cegas. Ao contrário do que se acaba de ver na sala dos Cavalos, aqui as partições das paredes e da cobertura não são acentuadas pela pintura. A estrutura arquitetônica da sala é camuflada pelas cores. Sob a pintura, desaparecem as divisões e articulações, os limites tendem à dissolução, as figuras movimentam-se soltas, as superfícies abrem-se em todas as direções. Como observa Hartt [1958], libertos do princípio decorativo amarrado à estrutura arquitetônica, a abóbada e o prolongamento pintado da parede parecem flutuar sobre a cabeça do visitante.

Não é possível precisar as datas de início e término dos trabalhos. Os poucos documentos remanescentes mostram a proximidade da conclusão em meados de 1528. Grande parte dos estudiosos concordam em datar os trabalhos de 1527 a 1528, seguindo Verheyen [1977, p. 117]. Já Oberhuber [1989, p. 343] e Belluzzi [1998, p. 371] acreditam que apenas um ano de trabalho seria insuficiente para um empreendimento tão detalhado, antecipando a datação para 1526-1528. Belluzzi [op. cit.] apóia-se num documento de junho de 1526 **/doc. a/**, em que Federico II está providenciando cerca de duzentos pincéis para se pintar a óleo no Te, exatamente como é feita a abóbada da sala de Psiquê. De qualquer modo, em 1528, os artistas são vistos trabalhando sob grande pressão de Federico II, ansioso por vê-la concluída. Numa carta de 25 de julho, o marquês, furioso, reclama o não cumprimento do prazo prometido por Giulio para o término da sala, ameaçando substituí-lo **/doc. b/**. Assim, em 03 de agosto, escreve ao pintor Lorenzo Costa, pedindo que este lhe enviasse Lupino, que o servia, para auxiliar a conclusão de "*quela camera del Te già principia*ta..." **/doc. c/**. Em 31 de agosto, a sala não estava pronta, e Giulio escreve ao marquês **/doc. d/**, em tom de tristeza e impotência, dizendo que nem que fossem trancados na Sala de Psiquê ["*quel camarone*"], poderiam [ele e Rinaldo] fazer em dois dias aquilo que qualquer um de seus homens, afastados com a suspeita de terem contraído peste, fariam em um mês de trabalho. Os

documentos nos dizem que havia vários ajudantes doentes – desde a serva até o garoto ajudante –, alguns de quarentena, impedidos de trabalhar pelo *comune*. Giulio, desesperado com os prazos, chega a pagar, do seu bolso, médicos, remédios e até frangos para a alimentação dessa gente. Acrescenta que, no entanto, ele e Rinaldo continuam a trabalhar. Em 1530, por ocasião da primeira visita do imperador Carlos V ao Te, o apartamento de Psiquê já estava terminado.

Documentos:

/doc. a/ 7 de junho de 1526. Mântua. Pedido de Federico II a Giovanni Borromeo, embaixador mantuano. ASMN, A.G., Copialettere, b. 2930, lib. 285, c. 142r.: "*...volemo che ne mandiati una o vero doi libre de lacha de grana fina et una scatola di penelli de ogni sorte, per lavorare a oglio, che sieno al numero sino a ducento et vedeti de mandarneli piu presto che vi serà possibilie, per il bisogno che ne havemo per fare lavorare alla fabbrica nostra fori di Santo Sebastiano.*" Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 154.

/doc. b/ 25 de julho de 1528. Carta de Federico II Gonzaga a Giulio Romano. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2969, lib. 43, c. 9r. :"*Iulio, perché intendemo che niuno pictor lavora alle camere nostre dil palazzo dil Te, pensamo che non si finirano né per tutto augusto come ni havete promisso, né per semptembri, né octobri* (...) *perhò vi dicemo che le voleti finir al termine promissoni che li faciati lavorar diligentemente; quando che non lo vogliati far, provederemo di altri pictori che li finirano...*" Bibliografia: GAYE, 1840, II, p. 163, doc. CXII; DAVARI, 1899, p. 252; DAVARI, 1904, p. 20; DAVARI, 1925, p. 22, n. 15; HARTT, 1958, I, p. 127 e p. 318, doc. 105; VERHEYEN, 1977, p. 140, doc. 38; FERRARI, 1992, I, p. 287-288.

/doc. c/ 03 de agosto de 1528. Carta de Federico II Gonzaga a Lorenzo Costa sobre os trabalhos no Te. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2931, c. 51r.: "*...perché desideramo molto vedere fornita quella camera del Te già principiata per poterli allogiare questo inverno, volemo che serviati al spectabile Iulio Romano de Lopino vostro, che dice in commedia in nostro servitio, sin tanto che sarà fornita dita camera...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 252; DAVARI, 1904, p. 20; DAVARI, 1925, p. 24, n. 16; LUZIO, 1906, p. 141; LUZIO, 1913, p. 243; HARTT, 1958, I, p. 127 e p. 318, doc. 107; VERHEYEN, 1977, p. 141, doc. 40; FERRARI, 1992, I, p. 289.

/doc. d/ 31 de agosto de 1528. Mântua. Carta de Giulio Romano a Federico II Gonzaga, sobre o andamento dos trabalhos no Te. ASMN, Autografi, b. 7, cc. 222r.-223r.: "*Excellentissimo signore et mio observandissimo patrone, la magior pena ch'io possa ricevere si è quanto vostra excellentia sia turbata, perché la maggior grolia (sic) ch'io sento quando mi sento in la sua gratia, quale non mancarà mai per el mio desiderio et con l'opera mia conservarla, et s'el vi sia grato fattimi serrare drento in qual camarone fin ch'el sia finito. Ma non posso contra al voler divino perché la fortuna questo anno à rotti magior desegni, in però che non se è sequito gagliardamente el lavorare, per essere io con tutti li mei fino alla massara et regazzo amalati; et per mantenere el credito ho mantenuto alle mie spese di medico et medicine et spetierie et pollastri, acciò li venga voglia di stare assidui in lo lavoro: se io mi son stato 2 dì, non ho fatto come quelli che per una febre stanno un mese in camera a riaversi* (...) *Hogie* (...) *si sequita la delli Venti e lo camerone, Rinaldo e mi...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 252; DAVARI, 1904, p. 20-23; DAVARI, 1925, p. 24; HARTT, 1958, I, p. 127 e p. 318, doc. 108; VERHEYEN, 1977, p. 141, doc. 42; FERRARI,1992, I, p. 290-292.

Bibliografia:

VASARI, 1550 /BELLOSI-PREVITALLI-ROSSI, 1986, II, 887, p. 832; SCARAMUCCIA, 1674, p. 119-120; VOLTA, 1783, p. 43-54; GOMBRICH, 1951, p. 119-125; PACCAGNINI, 1957; HARTT, 1958, I, p. 9-10, 107, 126-140; MARANI /PERINA, 1961, p. 442-443; VERHEYEN, 1972, p. 53-68; SCHIZZEROTTO, 1981, p. 174; GOMBRICH, 1984, p. 37-38; SCALABRINI, 1984, p. 58; ARASSE, 1985; CARPEGGIANI, 1985, p. 55-67; POLTRONIERI -BASSANI- GADI, 1985, p. 23-26; CARPEGGIANI /PERINA, 1987, p. 76-84; ERBESATO, 1987, p. 40-51; SIGNORINI, 1987; BASILE, 1988, p. 49-68; ARASSE, 1990, p. 11-14; GOMBRICH, 1991, p. 62-70; NOIREAU, 1991, p. 121-125; PERINA, 1991, p. 60-77; INGRES /PONTIGGIA, 1995, p. 69-70; OBERHUBER, 1996, p. 41-42; BELLUZZI, 1998, p. 144-147, 168-169, 371-390; CAVICCHIOLI, 2002, p. 83-100.

237

Divisão da abóbada [716]

O teto abobadado é sustentado por doze grandes consoles talhados em forma de folha de acanto. Hartt [1958, p. 9], que a propósito de Giulio Romano tem o olhar sempre voltado para a Roma antiga e suas ruínas, diz do lacunário da abóbada da sala de Psiquê como repetindo aquele da

abóbada de berço do arco de Tito. Desses consoles nascem quatro nervuras duplas de ângulos que vão reunir-se no centro e ao alto, no quadrado maior. Acima de cada console nasce um octógono, e são em número de oito. Entre cada um dos octógonos, um quadrado pequeno – cujo lado tem a medida de um lado do octógono – traz uma roseta ao centro. Entre os octógonos e o quadrado central, há semi-octógonos. Assim, no espaço compreendido por cada nervura dupla estão dois octógonos, lado a lado. Entre eles, sobre a nervura, um losango mostra a salamadra dos Gonzagas. Cria-se uma rede de molduras formais: octogonais, semi-octogonais, quadradas, de modo que nessa rede geométrica a estrutura da abóbada esconde-se, e tão bem, "que ela parece flutuar" [Hartt, 1958, p. 128], apoiada em nada; isso já faz parte do jogo ilusionístico.

Para Hartt [op. cit.], a decoração subordina-se inteiramente à estrutura do edifício, ou seja, haveria ali uma subordinação da pintura à arquitetura, quando Gulio partiria do que é determinado por pilastras, ângulos, traves, etc. para dividir o possível em recortes diversos e quadrinhos. Além disso, Giulio usa elementos que seriam estruturais-decorativos, como decoração apenas: aqui, com pequeninas cariátides unicamente decorativas; trabalhando a ilusão de que elementos decorativos poderiam ser estruturais, camuflando a estrutura concreta e criando outra, fictícia, falsamente insuficiente. Parece-nos, contudo, haver uma espécie de ambivalência na concepção do esquema decorativo que, embora seja determinado pela estrutura do edifício, é deliberadamente camuflado sob a pintura para criar a ilusão de um outro espaço. É, certamente, um primeiro passo de Giulio em direção à quebra dos limites e das molduras que alcançará plenamente na sala dos Gigantes.

238 "...quatro octógonos..." [717-720]

Vasari chama 'octógonos' aos semi-octógonos. Em número de quatro são apenas os semi-octógonos que emolduram o quadrado central no ponto mais elevado da abóbada. Os octógonos, em número de oito, têm um de seus lados em comum com os semi-octógonos, mas encontram-se abaixo deles.

Semi-octógonos:

Segundo Belluzzi [1998, p. 380], a interrogação que se coloca sobre os semi-octógonos que coroam o quadrado central diz respeito à natureza de sua relação com a narrativa de Apuleio. Em princípio, conclui, não há relação direta.

[1] Lado Sul: Cupido ferindo-se com uma des suas flechas e segurando seu o arco. Há uma pequena gota de sangue que resulta da ferida provocada pela flecha, mas, do chão, não é possível vê-la. A cena trata do momento em que Cupido, ao ver Psique pela primeira vez, fere-se com sua própria flecha e apaixona-se por ela, que, ao contrário, ele deria ferir para que se apaixonasse pelo mais vil dos humanos.

[2] Lado Leste: Figura feminina nua, de costas – evocando, pela impostação, a Hebe no *Banquete* da Farnesina –, sentada sobre uma ânfora, acompanhada de três *putti* e mais ânforas.

[3] Lado Norte: uma figura feminina nua, de pé, centralizada, vertendo água de um pequeno jarro, olhando para baixo, com um *putto pisciatore* à direita e outro à esquerda. Novamente, para Hartt [op. cit.], seria a segunda das Graças. No lado Oeste, Hartt diz ser Thalia, com um jarro pequeno, em vez das ânforas carregadas por suas irmãs. Ela vem ladeada por dois *putti*, um dos quais, chamado "*putto pisciatore*", lança um jato de urina, como indica seu nome, sobre a cabeça dos espectadores e dos convivas de Federico. Trata-se de um motivo jocoso, difundido na arte antiga e na do Renascimento, sem pré em conexão com a iconografia da água, fontes e com o mundo dionisíaco [Signorini, 1989, p. 19-20; Belluzzi, 1998, p. 389]

[4] Lado Oeste: uma figura feminina nua, sentada sobre nuvens, vertendo água de uma grande ânfora, acompanhada de dois *putti*. Para Hartt [op. cit.], a terceira das Graças.

Hartt, para explicar a sua identificação dessa figuras femininas com as Graças, faz uma manobra intelectual com a qual maior parte dos estudiosos hoje não concorda. São figuras femininas, nuas, uma delas vista de costas. Todas elas carregam potes ou ânforas contendo água – elemento que Hartt procura associar ao próprio palácio do Te em suas leituras – que estariam

espargindo sobre o banquete representado na parede. Cita Apuleio, "*Gratiae spargebant balsama*", na interpretação do *Asno de ouro* feita por Beroaldo em 1500; e apóia-se ainda no precedente da Farnesina, onde as Graças seriam vistas conversando com Cupido num dos penachos, numa passagem inexistente em Apuleio – identificação essa ainda hoje duvidosa, e depois reaparecem no teto, no banquete, quando uma delas derrama água sobre Cupido e Psiquê. Paccagnini identifica Psiquê e suas duas irmãs – o que parece muito improvável. Verheyen [1972, p. 117], Signorini [1989, p. 19], Oberhuber [1989, p. 345] e Belluzzi [1998, p. 380] interpretam-nas simplesmente como náiades, pelo elemento aquático. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 12, 134-135; VERHEYEN, 1972, p. 117; OBERHUBER, 1989, p. 345; SIGNORINI, 1989, p. 19-20; BELLUZZI, 1998, p. 380.

239 O quadrado central [721-722] abriga o final apoteótico da história de Apuleio. Ali está represeetada a cena do casamento celeste de Cupido e Psiquê. Depois da epopéia passada por Psiquê em todo o seu sofrimento terreno, conforme o desenvolvimento das cenas dos octógonos e das lunetas, chega-se ao epílogo da narrativa apuleiana, coerentemente disposto no ponto mais alto da abóbada, ao centro: ápice narrativo e visual. Na Farnesina, Rafael concebe essa passagem do conto isolando Psiquê e Mercúrio numa das extremidades do afresco, no instante em que este lhe oferece a taça de ambrosia – a imortalidade. Giulio, por sua vez, representa o casamento pelo encontro das mãos de Cupido e Psiquê, cada um disposto num lado do quadrado central, em torno do qual os outros deuses vêm distribuídos. É, sem dúvida, uma interpretação original, quando se compara essa solução àquela de Rafael, que deve arranjar muitas figuras em torno de uma mesa retangular e acaba isolando Psiquê e Mercúrio para marcar o ponto crucial da narração. As mãos do casal se tocam sobre a cabeça do espectador parado no centro da sala. Mais acima, num buraco de luz amarela, percebe-se a figura de Juno e a de Júpiter, cuja mão junta-se às de Cupido e Psiquê, como se os abençoasse, num efeito causado pela sobreposição. O raio que Júpiter tem na mão parece provir daquele encontro 'fulminante'.

240 Iconografia. programa iconográfico:

O amor e a paixão são os temas da sala de Psiquê. A história dessa princesa que se torna imortal – Psiquê é a alma – é muito antiga, derivada dos contos milesianos e difundida pela tradição oral até o século II d.C., quando o romano-africano Lucius Apuleio decide finalmente dar-lhe forma literária ao encaixá-la em seu *O asno de Ouro*, também chamado *As Metamorfoses*. *O asno de Ouro* conta a história de Lucio – provavelmente uma referência autobiográfica – que, acidentalmente transformado em asno, passa as maiores penas até conhecer a deusa Isis, numa espécie de revelação, e libertar-se de sua condição bestial. O conto de Psiquê vem inserido ali como uma história contada dentro da história principal, espelhando-a em dimensão menor: Psiquê, a jovem adorada por sua beleza, desperta o amor de Cupido e sofre os castigos da ira que desperta em Vênus. Psiquê, conto revestido de neoplatonismo, é a alma humana em sua peregrinação terrena, plena de dores, que, por meio do amor de um Deus, ascende e torna-se imortal. Essa é a essência do conto que, esquecido durante a idade Média, volta à luz e vê sua publicação em Roma, em 1469: momento a partir do qual conhecerá inúmeras edições e comentários. Em 1500, Filippo Beroaldo escreve um importante comentário a Apuleio.

Entre as retomadas do conto encontra-se a de Niccolò da Correggio, que, em 1491, compõe para Isabella d'Este a *Fabula di Psiche*, baseada diretamente em Apuleio, mas sem tentativa de exegese simbólica. O conto é narrado por Cupido em primeira pessoa, e atenção particular é dada à beleza de seu palácio. Outro humanista da corte de Isabella, Mario Equicola, escreve *Di natura d'amore*, um compêndio de lendas amorosas no qual dedica um capítulo inteiro a Cupido e Psiquê, obra inacabada até sua morte, em 1525. Hartt [1958, I, p. 136-140] enxerga em Equicola a possibilidade de uma interpretação neoplatônica da fábula na corte de Mântua, mas não crê que a idealização do programa deva-se ao humanista. Esse autor aposta em Paolo Giovio, que tinha

conhecimento de Fulgentius, Equicola e Beroaldo, que conhecia bem Federico, tendo-lhe sugerido algumas de suas *imprese*, e poderia ter recontado a história de Cupido e Psiquê através delas (na decoração da sala de Psiquê estão as *imprese* do labirinto, o monte Olimpo e o lagarto) com todas as suas acepções moralistas e neoplatônicas. Para Hartt [id., ibid.] a decoração indicaria uma espécie de *ascensio* neoplatônica – e literal, se se considera a presença dos leementos terrenos nas partes inferiores da sala e a 'purgação' com a apoteose na abóbada – do pavimento que repete um padrão labiríntico "à cabeça do deus supremo".

Inumeráveis são as possibilidades de interpretação de um conto cuja característica marcante é a polissemia. E assim tem sido em relação ao ciclo do Te. Para D'Arco [1838, p. 34-35], a sala ilustraria as diferentes formas de amor: do celestial ao bestial. Intra [1887, p. 72], enxerga o ciclo como alusivo à relação amorosa de Federico com Isabella Boschetti, entendendo a Vênus furiosa como Isabella d'Este e Psiquê como a Boschetti; ou seja, acredita numa interpretação do mito nos termos da história pessoal de Federico. Verheyen [1972, p. 38-43], afasta a possibilidade de escolha, por parte de Federico, de uma interpretação neoplatônica – incompatível com a personalidade do marquês –, como faz Hartt [1958]. Signorini [1985] ressalta a colocação da escultura representando Vênus no centro do ambiente como uma afirmação do significado do amor de que se revestiria a sala. Para Arasse [1985, p. 16], trata-se de colocar a relação do amor com a visibilidade e a invisibilidade – mas essa é uma interpretação que se ancora, novamente, no neoplatonismo. E assim por diante. É Gombrich [1978, p. 155-156] quem percebe a derivação das cenas de Vênus, Marte e Adônis (nas paredes), da *Hypnerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna [1499], o que é aceito com unanimidade. A divergência fica por conta da hipótese de que as cenas maiores das paredes – as do banquete – seriam também inspiradas no *Sonho de Polifilo*, onde, segundo Belluzzi [op. cit.], nada de parecido é narrado. De Belluzi [id., ibid.] vem ainda a excelente leitura da sala em termos da coexistência dos dois vértices implícitos no conto: "parábola edificante" e "entretenimento licencioso", que o autor entende como uma manifestação da forma peculiar de Giulio se expressar, oscilante entre norma e licença, natureza a artifício. A arte de Giulio Romano, diz Belluzzi, "joga com a fórmula retórica do oxímoro que associa polaridades divergentes: euritmia e irregularidades, elementos acabados e materiais rústicos, citações intelectualísticas e realismo duro."

Bibliografia:
D'ARCO, 1838, p. 34-35; INTRA, 1887, p. 72; HARTT, 1958, I, p. 130, 136-140; VERHEYEN, 1972, p. 38-43; ARASSE, 1985, p. 16; NOIREAU, 1991, p. 121-125; BELLUZZI, 1998, p. 372; CAVICCHIOLI, 2002, p. 83-100.

241 '*al di sotto in su*' (*sotto in su, sottinsù*) [724-726]

Ou seja, 'de baixo para cima'. Essa expressão italiana é comumente empregada em sua forma original por encontrar-se há muito englobada pelo vocabulário da crítica de arte. A tradução foi feita apenas como tentativa de oferecer uma leitura mais clara àqueles que não estão habituados com o vocabulário artístico. O termo refere-se precisamente à representação perspéctica de um objeto que se eleva acima dos olhos do espectador, muitas vezes alterando significativamente suas medidas reais, mas reforçando o efeito ilusionista. É um artifício que será extremamente empregado na representação pictórica em abóbadas e tetos nos séculos XVII e XVIII. Para Giulio Romano, o exemplo mais forte e imediato só pode ter vindo do Mantegna da *Camera picta*, no palácio Ducal de Mântua [727] ou do jovem Correggio, na capela funerária do próprio Mantegna, em Sant'Andrea [728].

Hartt [1944, p. 67-68, nota 6] fala da influência das vistas *al di sotto in su* nos afrescos do ciclo de Psiquê sobre Rubens; uma influência que pode ter sido direta, já que Rubens estava em conexão com a corte de Mântua entre 1600 e 1608, e deve ter visitado muitas vezes o local. Entre as obras do flamengo que denotariam essa influência, Hartt menciona a composição para o teto de São Carlos Borromeo, em Antuérpia, e para o teto da sala de banquetes em Withehall.

242 'Braça'

A '*braccia*' é uma unidade de medida de comprimento, variável entre 58cm e 68cm, usada sobretudo na Itália centro-setentrional. Ainda havia a possibilidade de variações regionais, como a *braccia* mantuana. Em uma carta de Federico II a Francesco Gonzaga, o marquês solicita que se providencie couro colorido e dourado nas medidas que deveriam ser as do "*brazzo mantovano*" [ASMN, A. G., Copialettere, b. 2931, lib. 290, c. 22r]. A planta do palácio Te fornecida por Bottani [1783] traz uma escala em "*brazia mantovane*"colocada ao lado de outra em "*piedi di Parigi*". Em língua portuguêsa, a palavra 'braça' igualmente refere-se a uma antiga unidade de comprimento, mas equivalente a 10 palmos ou 2,2m.

243 Perspectiva, escorço, ilusionismo, *sotto in su*

Neste trecho, Vasari admira o domínio da perspectiva que Giulio possui, bem como o arrojo com o qual a manipula. Cristoforo Sorte menciona um método prático de produzir vistas escorçadas dessa forma, de baixo para cima, que teria aprendido com Giulio Romano. A imagem escorçada era obtida por meio do reflexo de pequenas figuras iluminadas de baixo para cima e projetadas em um espelho reticulado. O ponto de vista para as distorções perspécticas de Giulio na sala de Psiquê é sempre o de um observador de pé no centro da sala. Na distribuição das cenas pelo teto há uma gradual modificação e acentuação das distorções, que são tanto maiores quanto mais as cenas dirigem-se para o alto. Os escorços tornam-se tão agudos no buraco da cena central, que as figuras aparecem acima da cabeça do observador [cf. Hartt, 1958, I, p. 137].
Bibliografia: LOUKOMSKI, bibl. 80, p. 11-21; LOWRY, ; HARTT, 1958, I, p. 10-13, nota 7, 82, 127-129,137.

244 Vasari novamente elogia a capacidade de Giulio em 'enganar' o olho humano. Já vimos as passagens em que Vasari ressalta as figuras "tão naturais que parecem vivas" ou "vivíssimas".

245 Octógonos [729-736]

[1] *Vênus aponta Psiquê para Cupido* [*O asno de ouro*, IV, 30-31]. Esse octógono é o primeiro, mas, no conto de Apuleio, viria concomitante com o segundo ou depois dele, se seguíssemos a história em sua seqüência narrativa. Vê-se Vênus, rodeada por *putti* e sentada em seu carro puxado por cisnes sobre as nuvens, e Cupido, que aponta para baixo, olhando firme para aquela direção e tomando para si, mas repetindo, o gesto imperativo da Vênus na Farnesina, cujo desenho é atribuído ao próprio Giulio. Vênus, ao ver Psiquê receber a adoração de tanta gente, adoração essa que lhe caberia e não a uma mortal, fica furiosa. Chama o filho, Cupido, indica-lhe Psiquê e pede a ele que a vingue, fazendo com que a moça se apaixonasse pelo homem mais vil e repugante que houvesse.
[2] *Psiquê adorada como deusa* [*O Asno de ouro*, IV, 28-29]. Cena acima da porta de entrada. Psiquê, filha de um rei, é jovem de beleza sobre-humana, tanto que sua fama se espalha e gente de todos os cantos aparecem para louva-la, adora-la, como se fosse a própria Vênus. "...Numerosos foram os mortais que, empreendendo grandes viagens e longuínquas travessias, afluíram para ver a gloriosa maravilha do século (...) oferecendo-lhe vítimas e festins (...) coroas e flores..." . Nesse octógono, Psiquê encontra-se à direita, sentada sobre blocos de pedra, mais elevada que aqueles que vêm adora-la. Vê-se as oferendas e o aparato do sacrifício [de pombos? A ave de Vênus]. Ao fundo, vê-se uma construção circular com balaustrada e figurinhas ali inclinadas a observar a cena, como é constante na obra de Giulio.
[3] *Psiquê e o pai diante do oráculo de Apolo* [*O asno de ouro*, IV, 23.]. Psiquê, no entanto, era muito infeliz. Sendo adorada como uma deusa, não havia homem na terra que ousasse aproximar-se dela, enquanto suas duas irmãs, menos bela do que ela, há muito haviam sido desposadas por reis. Seu pai então, preocupado com sua sorte e suspeitando que algum obstáculo divino encontrava-se

ali, vasi ao templo de Apolo em Mileto e pede ao deus um himeneu para Psiquê. Esse responde com uma profecia: Psiquê deveria ser vestida como noiva e conduzida a uma montanha onde seria desposada por um monstro, em núpcias de morte. Nesse octógono, Psiquê aparece ajoelhada diante da estátua de Apolo, abraçada pelo pai, com outras três figuras que aparecem. Domina a arquitetura do templo de ordem dórica: uma coluna de fuste liso, entablamento, degraus. Giulio inicia, com essa passagem, o movimento de zigue-zague que caracteriza a leitura de seu ciclo. Passara-se do primeiro octógono a um seu vizinho, à esquerda, para depois prosseguir a leitura não em direção ao octógono à esquerda deste segundo, mas voltando-se para a direita, à primeira cena à direita do primeiro octógono, provocando um movimento visual na diagonal. Assim, veremos, será feito em toda a abóbada.

[4] *Psiquê levada pelos Zéfiros* [*O asno de ouro*, IV, 35]: "O doce hálito do Zéfiro, caricioso, agitou de um leve tremor a barra de seu vestido, e o encheu de pregas. Soergueu a virgem com um movimento suave e, com tranqüilo sopro, a levou serenamente ao longo da parede rochosa...". Cumprindo o anunciado pelo oráculo, os pais de Psiquê, acompanhados de um cortejo, abandonam-na, em lágrimas, sobre o rochedo indicado. Uma vez só, apagadas as tochas, exaurida a música, chega o Zéfiro, que em vôo a transporta. Giulio trata o tema de um modo absolutamente inusitado, não apenas até o momento (compare-se ao penacho de Rafael na Farnesina), mas como em toda a história da arte posterior. A Psiquê de Giulio é vista di *sotto in su*, enquanto a da Farnesina é vista de cima. Mas o diverso está na interpretação do Zéfiro, apenas rosto e sopro, não como um ou vários meninínhos alados ou não, nem como um único jovem ou mesmo homem. A interpretação da roupa é filológica. O tecido que esvoaça sobre a cabeça, envolvendo toda a figura, é aquele que se tornará, depois de Giulio, lugar-comum na iconografia dessa passagem. E, o mais surpreendente, a presença de Netuno e seu carro, signo marinho, reforçando a idéia de água que se apresenta através de um pote entornado à direita. O mar é referência apenas subentendida e posterior no texto de Apuleio, citado por meio do verbo 'navegar'e da palavra 'navio', referindo-se às passagens em que as irmãs de Psiquê são conduzidas ao rochedo (V, 12, 14 e 21). Hartt [1958, I, p. 130] é quem interpreta o Netuno e seu carro, não mencionados no texto, mas um método de personificar o cenário/ambientação. Cavicchioli [1999, p. 85] diz que Giulio poderia ter-se recordado do desenho rafaelesco com a *Psiquê levada pelos Zéfiros* em Chatsworth [inv. 53.], que tem o motivo do drapeado que se abre com o vento como se fosse uma "vela", palavra utilizada por Niccolò da Correggio em seu texto *La Psiche*, que cria uma imagem forte e longamente descrita.

[5] *Psiquê adormecida na relva.* [*O asno de ouro*, IV, 35-V, 1]: "Ao pé desta, no escavado vale, ele [Zéfiro] a depositou gentilmente no leito da relva florida. Psiquê, nessa ervinha tenra, languidamente estendida sobre o leito da relva úmida de orvalho, serenou de sua perturbação e docemente adormeceu..." A cena interpretada por Giulio já causou acerrado debate, encontrando-se, também esta, fora da seqüência linear. Giulio coloca a quinta cena narrativa antes da sexta cena na abóbada do Te, provocando um movimento de ida e vinda na narração, alterando o ritmo da leitura. A cena fora interpretada por D'arco [1838, p. 31] como sendo Pan e Psiquê, numa passagem muito posterior da história. Pelo recorte compositivo, Giulio transforma o cenário tranqüilo, quase plano e claro, que se imagina a partir de Apuleio, talvez em um bosque. Há um predomínio de tons escuros e surdos: verde escuro, marrons e acinzentados – árvore, solo, relva, pedras. A figura apavorante do sátiro 'sobre' a moça adormecida, é uma antecipação do *Pesadelo* de Füssli. A jovem parece sonhar em ambiente hostil. Mas, como no octógono anterior, onde se vê Netuno como personificação do ambiente, aqui, esse sátiro, somado à videira com seu tronco grosso, incopora e mostra a idéia do bosque.

[6] *Psiquê no festim do palácio de Amor* [*O asno de ouro*,V, 3]. Psiquê, ao cordar, vê-se diante do mais esplendoroso e rico palácio que se pudesse imaginar. Curiosa, entra ali e é recebida por vozes incorpóreas, que a servem, dão-lhe repouso, depois preparam-lhe um banho e, por fim, um banquete, com muita comida e música. "Depois, de súbito, percebeu junto dela um móvel disposto em forma de semicírculo. Os arranjos de um repasto fizeram-na pensar que ele estava colocado ali

para ela, a fim de que se restaurasse, e, de boa vontade, pôs-se à mesa. Logo, vinhos semelhantes ao néctar, e bandejas carregadas de iguarias variadas e abundantes, foram colocados diante dela, sem ninguém para fazer o serviço, e impelidos somente por um sopro..." A imagem criada por Giulio se mostra uma ambientação de caráter fantástico – e até fantomático –, intensificado pelos escorços poderosos e pela iluminação. O rosto de Psiquê é uma máscara branca, claramente destacada. O sombrio invisível é interpretado pelos geniozinhos sob o pano, fugindo na penumbra, semi-escondidos. O círculo branco da mesa vem de Apuleio, assim como as bandejas, reduzidas a um fino halo luminoso. A presença das uvas e das videiras é uma constante nos octógonos, como será também nas paredes.

[7] *Psiquê e as irmãs* [*O asno de ouro*, V, 8]. Giulio ignora em seu ciclo uma das cenas do mito mais representadas em todos os tempos: a do encontro amoroso de Psiquê e Amor. Passa à primeira visita das irmãs. Psiquê, embora apreciasse sobremaneira as visitas noturnas e do marido, começa a enfadar-se com sua vida diurna no palácio. Sente-se só e cansada de ouvir apenas vozes e de não saber quem é seu marido. Começa a entristecer-se e roga ao marido desconhecido que a deixe rever suas irmãs. Este, com o coração suavizado, acaba por permitir o encontro, mas não sem mil advertências sobre o perigo da aproximação. Psiquê ordena então ao Zéfiro que busque as irmãs. Uma vez ali, elas observam, pasmas e com crescente e perigosa inveja, o mundo de riqueza em a irmã, que até então acreditavam morta, vivia. "...mostrou-lhes [Psiquê] as imensas riquezas da casa de ouro, fé-las ouvirem o povo de vozes que a servia (...) saciadas com essa profusão de riquezas verdadeiramente celestiais, começaram elas, no fundo do coração, a nutrir pensamentos de inveja. Uma delas começou a fazer perguntas mais precisas: quem era o dono dessas divinas maravilhas, e que era seu marido? (...) Depois, temendo que a conversa se prolongasse e ela deixasse escapar, por inadvertência, o que resolvera calar, carregou-as de ouro trabalhado, de colares de pedrarias, depois, sem esperar mais, chamou o Zéfiro e as confiou para que as reconduzisse..." Giulio ambienta a cena diante da treliça pergolada de uma videira. A treliça, curva, evoca a armação da arca de Noé das *Logge* do Vaticano. A videira é elemento constante, como aparecerá ainda na cena do banquete, na parede. As três irmãs ocupam o plano intermediário, lado a lado. Psiquê, à direita, oferece-lhes as jóias de que nos fala Apuleio. A luz parece de lua, mas a treliça não projeta sombra, embora venha de cima. Inusitada é, mais uma vez, a ambientação: cena externa, que se afasta da ambientação luxuosa do reino de Cupido descrito por Apuleio. Elas pisam sobre pedras e talvez grama.

[8] *Psiquê descobre Amor* [*O asno de ouro*, V, 22]. Último dos octógonos. Giulio segue em seqüência direta da sétima para a oitava cena. Depois de duas visitas, no intervalo das quais crescera e explodira a inveja e curiosidade das irmãs de Psiquê, essas a convencem retornando ao palácio pela terceira vez, de que o marido é, na verdade, o monstro que oráculo previra. Dizendo-lhe que o marido apenas esperava que nascesse o filho deles para devorar a ambos, as celeradas entregam-lhe uma faca e uma lâmpada. A recomendação é a de acender a luz e cortar a garganta do monstro. E assim faz Psiquê. Enquanto dorme o marido desconhecido, apavorada e empunhando a faca, ela acende a lâmpada. Acende-a para apaixonar-se pelo próprio deus do amor. "Mas assim que a oblação da luz revelou, no seu clarão, os segredos do leito, ela viu a mais feroz de todas as feras selvagens, o dulcíssimo, o adorável monstro. Cupido em pessoa, o deus formoso que formosamente repousava..." Giulio aproveita-se da perspectiva *di sotto in su* para representar o teto em lacunários, como os que ele próprio tantas vezes executara. Pequenas rosetas e decoração em moldura de óvulos e dardos aparecem ali. Esse teto, perdendo-se no escuro, recobre a maior parte da cena. Abaixo dele, Psiquê, inclinada, ergue a chama sobre o marido estendido no leito. Entre o claro da chama que flutua – porque o braço que a ergue esconde-se, bem ao meio, partido pela sombra – e a faca, um intervalo silencioso de penumbra e vazio: centro dramático e físico da composição. E Cupido ainda dorme, sereno.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 130; BELLUZZI, 1998, p. 374-375.

246 *Amorini* [739-748]

Os ângulos mencionados por Vasari são os espaços triangulares e curvos sobre cada luneta, normalmente chamados 'velas'. Em italiano, '*unghie*' (unhas). Os amorini fazem parte de fundos perspécticos em azul profundo, como noturnos. Eles vêm em grupos, cantando, dançando e tocando. São evidentemente inspirados nos *putti* da *loggia* de Psiquê na *villa* Farnesina, mas sem citações literais [Belluzzi, 1998, p. 380].

247 Lunetas [749- 771]

Entendemos que Vasari refira-se às lunetas, ou seja, os espaços semicirculares e fechados na porção superior de um arco, freqüentemente sobre uma janela, ou a área de parede entre uma janela retangular e a abóbada acima dela (nesse último caso, sinônimo de 'tímpano'). Depois de desenrolar-se em idas e vindas labirínticas em torno da abóbada, a história de Psiquê segue seu desenvolvimento nas lunetas que encimam as paredes entre cada console. Essas cenas, em número de doze, abrem um novo capítulo na história, aproximadamente como faz Apuleio em seu conto: passa-se agora às conseqüências da curiosidade imprudente. Para Hartt [1958, I, p. 137], que sobrepõe o esquema da sala à interprtação de Fulgêncio [Belluzzi, 1998,p. 372], as lunetas são uma espécie de purgatório, em que o Desejo [Cupido] e a Alma expiam, com muitas dores e penas, as conseqüências do conselho de Carne e Livre Arbítrio [as irmãs].

[1] *Vênus reprova Amor* [*O asno de ouro*, V, 24]. Primeira luneta da parede Sul. Encantada com a visão de tamanha beleza, Psiquê deixa cair, desastradamente, uma gota de óleo fervente de sua lâmpada sobre os ombros do amado, acordando-o com a dor do ferimento. Assim, depois de ter sua identidade divina revelada, Cupido, conforme prometera, abandona Psiquê. Ela, inconsolável, fica somente com o que possuía antes, e então começa a vagar pelo mundo na tentativa de recuperar seu amor. Cupido, por sua vez, recolhe-se à casa materna, ferido. Vênus é avisada por uma ave do que estava acontecendo entre seu filho e Psiquê. Furiosa, reprova-o severamente, acusando-o de traição. Promete puni-lo através do castigo à própria Psiquê, que passa a perseguir. Giulio representa a cena com vários personagens. Destaca-se Vênus, que, com o dedo em riste, declama seu áspero sermão, enquanto abraça um pequeno servo que ameaça colocar em lugar de seu filho traidor. O rapaz já está equipado com os apetrechos de Cupido: arco, carcaz, as tochas. Cupido parece fugir da mãe, voltando-lhe as costas. Em segundo plano, três servas ou as três Graças – pelo abraço entre elas. Sob essa luneta vem a incrição 'GENERALIS'.

[2] *Ceres e Juno defendem Cupido* [*O asno de ouro*, V, 31]. Segunda luneta da parede Sul. Após as duras palavras, Vênus deixa Cupido. Ceres e Juno acorrem e tentam argumentar, mas em vão. Defendem Cupido, levadas pelo medo de alguma represália do deus traiçoeiro em campo amoroso, deixando Vênus indignada. A cena é representada acima de 'CAPITANEVS'. Giulio coloca Vênus à direita, acompanhada de um *putto*. À sua frente, Ceres e Juno, devidamente identificadas por seus atributos, o bastão de Ceres dividindo a cena transversalmente.

[3] *Psiquê pede ajuda a Ceres* [*O asno de ouro*, VI, 1-3]. Psiquê, correndo o mundo para recuperar seu amor, encontra o templo de Ceres, onde "viu espigas de trigo, amontoadas ou trançadas como coroas, e espigas de cevada..." arrumou tudo em ordem, em sinal de reverência, quando apareceu a própria Ceres. "Então, Psiquê se atirou aos seus pés, orvalhou-os com uma torrente de lágrimas, e, varrendo o solo com os cabelos, implorou-lhe as graças, com muitas preces..." Psiquê implora que Ceres a deixe esconder-se em seu templo, até que a ira de Vênus se aplaque. Esse parece ser o momento representado por Giulio. O templo ao fundo, construção circular [*tholos*] de colunas com volutas. O carro da deusa, conduzido por duas serpentes pode ser visto diante do templo. Psiquê encontra-se ajoelhada diante de Ceres. À direita, uma herma de Príapo, onde se apóiam os instrumentos do cultivo do solo e da colheita: pá, enxada, ceifadeira. A imagem encontra-se sobre 'ET.REIP.FLOR.'.

[4] *Psiquê pede auxílio a Juno* [*O asno de ouro*, VI, 4]. Ceres, embora comovida pelas lágrimas de Psiquê, nega-se a ajudá-la, lembrando à moça seus vínculos com Vênus. Psiquê então segue adiante e encontra novo templo. Ali pára e faz nova oração. Templo de Juno, que, como Ceres, aparece-lhe

em pessoa, "em toda a augusta majestade de seu augusto poder. 'bem que eu queria', disse, 'podes crer, acolher favoravelmente as tuas súplicas. Mas a honra não me permite ir contra a vontade de minha nora Vênus, que eu sempre estimei como filha. De resto, impede-me também a lei que interdita recolher contra a vontade do dono um escravo fugido". Mais simples que a composição anterior, Giulio representa Psiquê novamente à esquerda, de pé diante de Juno. Esta vem sobre seu carro conduzido por pavões, sobre um manto de nuvens. Embaixo, a escrita MAR.V.S.R.E.

[5] *Vênus pede auxílio a Mercúrio* [*O asno de ouro*, VI, 6-7]. Ocorre mais uma inversão na ordem de leitura: salta-se uma cena (n. 6) para depois retonar-se a ela na seqüência do texto de Apuleio. Aqui, Vênus vai ao Olimpo em seu carro puxado por pombas e embelezado por fino trabalho de ouro. Vai pedir a Júpiter que permita colocar a seu serviço o trabalho de Mercúrio como arauto, para que este possa anunciar ao mundo que se busca Psiquê. E Júpiter assim concede. Sobre a imagem, a escrita 'FEDERICVS'.

[6] *Mercúrio arauto* [*O asno de ouro*, VI, 8]. Mercúrio então sai pela terra anunciando que quem detivesse a fugitiva Psiquê ou revelasse seu paradeiro, poderia procurar Mercúrio para receber, como prêmio, "da própria Vênus, sete doces beijos, mais um doce como mel, com um toque da ponta da língua". Esse Mercúrio, ao contrário daquele de Rafael na Farensina, é mais estático, sentando-se sobre nuvens, anunciando a caça à Psiquê através do toque de um corno. Embaixo, a escrita 'GONZAGA II'.

[7] *A punição de Psiquê* [*O asno de ouro*, VI, 9-10]. Psiquê, procurada por todos, decide entregar-se à Vênus. É pega por uma serva da deusa, Consuetude. Uma vez na morada de Vênus, esta ordena que seja tratada por outras duas servas, a Inquietude e a Tristeza, para depois cruelmente espancar a moça com as próprias mãos, batendo-lhe na cabeça, arrancando-lhe os cabelos, despedaçando suas vestes, ameaçando não deixá-la levar a gravidez a termo e fazer dela, Vênus, "uma feliz avó". Giulio mostra Psiquê ao chão tendo os cabelos puxados, ao mesmo tempo por duas servas: a mais velha e feia é Consuetude, o Hábito, enquanto uma terceira segura os açoites e outra argumenta. Quatro *putti* preenchem o fundo, um deles feito apenas de sombra, silhueta. A inscrição aqui é 'MANDAVIT'.

[8] *A primeira prova: a separação dos grãos* [*O asno de ouro*, VI, 10-11]. Depois de tamanha crueldade, Vênus manda que tragam "grãos de trigo, de cevada, de milho, de papoula, de ervilha, de lentilha e de fava..." Apanha vários punhados de cada um, mistura-os e ordena a Psiquê que os separe em montes, arrumando-os em ordem. Tal tarefa deveria estar cumprida "até à tarde", quando a deusa retornasse de uma festa. "Psiquê nem a mão estendeu para aquela confusão inextricável, mas, consternada por essa desumanidade, quedou-se num silencioso estupor". Cupido, encontrando-se na mesma casa, mas separado de sua Psiquê, pede auxílio à formiga, "o humilde animalejo dos campos", que, com piedade da moça, realiza a tarefa. A imagem de Giulio mostra Psiquê entre os diversos montes de sementes. Ela está sentada, apoiando a cabeça numa das mãos, como uma imagem das Melancolias, e com os olhos baixos de desânimo e impotência. Um batalhão de pequenas formigas acorrem a seus pés realizando a impossível tarefa. A inscrição é 'CONSTRVT'.

Desenhos:

[1] *Psiquê entre as sementes*. Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom; 23,9 x 28,5cm. Viena, Albertina, inv. 337 SR 418. É desenho preparatório para a luneta central da parede Norte. Esboço compositivo para a luneta, representando a primeira prova (a separação dos grãos) no centro da parede Norte. O papel tem formato retangular, indicando que a adequação ao formato curvo na parte superior fora, muitas vezes, feita posteriormente. O importante nesses esboços preliminares era a fixação de uma idéia original, depois trabalhada e adequada ao formato destinado. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 140-141; II, fig. 267.

[9] *A segunda prova: a lã de ouro* [*O asno de ouro*, VI, 11-13]. Vênus retorna da festa e fica furiosa, bem sabendo que Psiquê tivera auxílio para realizar tal obra. Ordena-lhe então nova e mortal tarefa: apanhar e trazer à deusa uma quantidade da lã de ouro de certas ovelhas selvagens que habitam as margens de um rio, perto do bosque. Novamente desesperada, mas orientada dessa

vez por um "caniço, humano e simples", habitante do rio, Psiquê recolhe a lã dourada que fica presa na ponta dos ramos que existem no bosque vizinho. E assim pode retornar satisfeita para entregar o pedido à sogra. A composição aqui é diversa: Giulio desloca a ação central dessa segunda prova para o plano de fundo. Vênus aparece, elevada e em seu gesto imperativo, indicando à Psiquê, pouco à frente, um pequeno grupo de ovelhas. Domina a composição, em primeiro plano, uma divindade fluvial, cujas águas escorrem por todos os orifícios, a cabeça metida dentro de uma gruta, à semelhança dos gigantes massacrados pelas pedras em ruína da sala dos Gigantes. Inscrição: 'VIRT.QVIETI.'

[10] *A terceira prova: a água do Estige* [*O asno de ouro*, VI, 13-15]. Retornando à desconfiada Vênus, Psiquê tem a imposição de uma terceira prova expiatória: recolher, em uma urna, um pouco da água da nascente do temível Estige, guardada por dragões. Sempre desejando morrer, em vez de tentar realizar a tarefa, Psiquê é agora auxiliada pela águia de Júpiter, que deve favores a Cupido. A águia apanha a caixinha com suas garras e recolhe rapidamente a água. Psiquê, uma vez mais, retorna com a tarefa cumprida. Essa é uma das mais belas lunetas de todo o ciclo. Psiquê aparece ao alto, ladeada por dois dragões, apanhando a urna das garras da águia. A inscrição: 'POST.LABORES'. Mais uma vez, há o salto na seqüência narrativa.

Desenhos:

[1] *Psiquê e a água do Estige.*, prov. de Merton House, Collection Ellesmere. esboço compositivo para a prova da água do Estige. É, diferentemente de outros esboços para as lunetas, realizado já prevendo o formato final. Hartt (1958, I, p. 141, n. 51) fala de um truque maneirista aqui: as pernas de Psiquê são cortadas à altura do joelho, dando a impressão de que ela emerge do nada (truque já usado por Filippo Lippi, Mantegna e Ghirlandaio). Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 141; II, fig. 271.

[2] *Psiquê e a água do Estige.* [762]. Paris, Museu do Louvre. *Modello* para a terceira prova.

[3] *Psiquê no Estige* [764]. Giulio Romano. Desenho à pena marrom, contornos gravados; 20,5 x 38,9cm. Londres, coleção privada. Inscrição: "Giulio Romano f.", à direita; à esquerda: "n. 1820". Desenho preparatório, possui vários *pentimenti*. Bibliografia: Bridgewater House 1898, n. 133; HARTT, 1958, I, n. 168; OBERHUBER, 1989, p. 348.

Gravura:

[1] *Psiquê no Estige* [765]. Leon Davent.(Fontainebleau, ativo c. 1540-1556). Águaforte; 20,5 x 39,5cm. Fondo Corsini, 116713, vol. 57 N 14.

[11] *A última prova: a descida ao Hades* [O asno de ouro, VI, 16-20]. Na quarta e última prova, Vênus decide acabar com a vida da moça de um modo mais eficaz: obrigando-a a descer ao Hades, de onde ninguém jamais retorna. Com a desculpa de pedir a Perséfone um ungüento de beleza, coloca nas mãos de Psiquê uma caixinha, e dá-lhe ordem de trazer ali dentro o precioso bem, mas com a expressa recomendação de não abri-la. Psiquê segue desconsolada, sabendo que seria seu fim, até encontrar uma torre, que lhe ensina todos os muitos passos que lhe permitirão entrar e sair ilesa do Hades. E ela prossegue, passando e vencendo todos os obstáculos, recebendo, por fim, a caixinha com o conteúdo da divina beleza. Giulio coloca Psiquê ajoelhada diante de Prosérpina, que tem o vaso na mão, ladeada por Hades e uma segunda Fúria, com Cérbero a seus pés. Atrás de Psiquê, uma Fúria medonha e outra figura masculina. A inscrição é 'HONESTO.OCIO'. Note-se que Giulio, em vez de retornar à cena que havia saltado, que é a cena final das lunetas, passa adiante, colocando esta 11ª cena ainda mais longe da 12ª.

Desenhos:

[1] *Psiquê diante de Prosérpina.* Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom aquarelado; 11,5 x 17cm. Londres, British Museum, inv. 1946-7-13-31. Formato retangular. Esboço compositivo para a última prova de Psiquê, representada na luneta da esquerda da parede Oeste. Segundo Oberhuber [1989, p. 347], trata-se do primeiro projeto para a composição, uma vez que o modello do Louvre mostra algumas características do desenho de Giulio após 1527, sobretudo na maior linearidade e redução da profundidade espacial. Uma alteração é notada na figura da Fúria, à direita, que é girada e disposta de lado. Giulio dispensa muita atenção ao sombreado dramático.

Bibliografia: POPHAM, 1935, p. 59, n. 2; HARTT, 1958, I, p. 140-141; II, fig. 269; VERHEYEN, 1977, p. 118; POUNCEY /GERE, 1962, n. 74; OBERHUBER, 1989, p. 347.

[2] *Psiquê no Hades*. [767] Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom aquarelado sobre desenho a lápis preto e papel bege; cantos arredondados; 19,8 x 37cm. Inscrição: "Jul. Ro."Paris, Louvre, inv. 3492. *Modello* para a luneta da quarta e última prova, mostrando, evidentemente, formato e composição finais. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 140-141; II, fig. 270; POUNCEY /GERE, 1962, n. 74; Sotheby & Co, 1972, n. 31977, p. 118; OBERHUBER, 1989, p. 347.

Gravura:

[1] *Psiquê diante de Prosérpina* [768]. Jean Vaquet (?. Ativo em Fontainebleau , c. 1543). Águaforte; 21,0 x 41,4cm. Paris, Biliothèque Nationale, Bb 14. H102960.

[12] *Psiquê salva por Amor* [O asno de ouro, VI, 21-22]. Psiquê, muito tentada por sua curiosidade e desejando ficar ainda mais bela na tentativa de recuperar seu Amor, abre a caixinha logo à saída do Hades. Dela, que de ungüento de beleza nada contém, sai um vapor mortal, que a faz desfalecer. Cupido, sempre acompanhando à distância as peripécias de sua amada, sendo sempre ele quem a socorre, dessa vez vai em pessoa socorrê-la. Alça vôo e, ao vê-la, a desperta com uma picada de sua flecha. Giulio adequa a cena ao formato curvo da luneta. Cupido ao lado de Psiquê, estende suas asas de modo a acompanhar aquela linha curva e o braço que leva a flecha. Psiquê, desfalecida, ainda com o vaso na mão, tem atrás de si, a sombra do Hades e as cabeças de Cérbero. Inscrição: 'AD.REPARANDAM'. Cena muitíssimo difundida em gravura, torna-se o protótipo de inúmeras outras que a arte posterior vai criar.

Desenhos:

[1] *Cupido salva Psiquê* [770]. Paris, Louvre: esboço compositivo para a luneta central da parede Oeste, representando Cupido despertando Psiquê com sua flecha. Formato retangular. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 140-141; II, fig. 268.

248 Atribuições /abóbada:

É mais comum encontrarmos Pagni e Rinaldo mencionados na participação das paredes do que da abóbada, e isso é o que Vasari afirmará logo mais. Acredita-se que Giovambattista Penni, o companheiro de Giulio no ateliê de Rafael, em sua breve passagem por Mântua, tenha trabalhado na decoração da abóbada. Para Hartt [1958, I, p. 129], as pinturas do teto diferem muito umas das outras em qualidade, e, dessas, sete poderiam ser atribuídas a Giulio: "pinturas que por si só valeriam a mais alta consideração de Giulio. Nessas, poderáamos reconhecer a deletéria incompetência de Penni. Mas os outros assistentes eram ainda piores. (...) A Pagni, cujas mãos mal eram capazes de "soletrar"as composições de Giulio, pode-se atribuir a pintura das lunetas, pois estas eram as mais difícies de se ver do chão. Uma das lunetas, contudo, parece ter sido feita por Rinaldo: aquela em que um deus rio mostra-se surpreso por estar jorrando água por cada um de seus orifícios."

249 Os afrescos das paredes [772-773]

Vasari está fazendo menção às cenas principais da sala: aquelas afrescadas sobre as paredes Sul e Oeste, que apresentam os preparativos para o banquete das núpcias de Cupido e Psiquê. Essas paredes, rasgadas apenas por uma porta, abaixo da linha de início das pinturas, permitem a Giulio o desenvolvimento de duas cenas que se mostram como uma: a linha do horizonte interrompida apenas pelos pilares do ângulo marca a unidade espacial dentro da unidade temática. As outras duas paredes, Norte e Leste, são interrompidas por portas e janelas e pela lareira, impossibilitando a solução de continuidade obtida nas anteriores. Nessas, Giulio trabalha cenas menores, distribuídas de modo variado. Sobre a decoração da parte inferior, onde não há afrescos, tem-se um documento, de 11 de fevereiro de 1527 **/doc. a/**, que indica o revestimento de tais partes com couro vermelho e dourado.

Apuleio [*O asno de ouro*, VI, 24] narra a cena do banquete nupcial de Cupido e Psiquê acontecendo no Olimpo. Anos antes, Rafael, na Farnesina, havia criado uma composição em concordância com o autor latino, onde os deuses são todos reunidos em torno de uma comprida mesa, e, enquanto uns comem e bebem, outros dançam e festejam, Cupido e Psiquê mostram-se juntos sobre um triclínio próximo à mesa. No Te, diferentemente, Giulio Romano representa o banquete de núpcias num magnífico cenário idílico, numa "atmosfera de liberdade idílica que encantou Ingres." [Delaborde]. Vasari, que cuida da descrição do que vê, deve ter-se maravilhado diante da riqueza visual e cromática que essas cenas apresentam. A paleta, de cores gêmeas, emprega azuis e verdes profundos, dourados e os tons rosados das carnações; os tons frios de verdes e azuis do fundo destacam os dourados.

Há deuses, sátiros, *amorini*, ninfas, tocadores de címbalos convidando para o banquete. Giulio novamente usa sistemas conflitantes de ilusão [Hartt, 1958, I, p. 128]: nas paredes sem janelas, o artista cria a ilusão do espaço aberto, estendido ao horizonte, tomado – e assim ampliado – por duas paredes. É a ilusão da paisagem natural, aberta. Alguns *putti* brincam sobre um pergolado flutuante. Nas demais paredes, três cenas são pintadas dentro de molduras falsas imitando o mármore, como quadros pendurados, cena dentro de outra. Há uma alternância: na parede Norte, com uma única janela, Giulio coloca acima dela o falso quadro e duas cenas maiores, laterais, o emolduram; na parede Leste, que tem duas janelas, Giulio inverte o esquema, adequando-o: dois falsos quadros vêm sobre as janelas que emolduram o afresco representando *Polifemo*. E há ainda duas cenas grandes na parede Norte.

Conforme estão realizadas e distribuídas pelas paredes, as figuras e as cenas parecem não caber dentro da narrativa de Apuleio, de modo que se sugeriu, há não muito tempo, a inspiração numa fonte literária adicional. Neste caso, a fonte seria a *Hypnerotomachia Poliphili* (*O sonho de Polifilo*, 1499). Dessa obra de Francesco Colonna, podem ter vindo, de fato, as cenas de *Vênus e Marte* no banho e de *Vênus e Adônis*. Muitos autores seguem Verheyen nessa hipótese. Belluzzi [1998, p. 382-383], contudo, discorda. Para o autor, trata-se apenas de uma variação livre de Giulio –'liberdade'essa que é determinada em grande parte pela interferência de seus alunos – sobre o mesmo tema do banquete nupcial, conforme a narrativa de Apuleio. Nem mesmo a antiga nomeação das cenas como *A preparação do banquete* e *O banquete nupcial* ou *O banquete rústico* e *O banquete celestial* Belluzzi entende assim. As duas cenas, portanto, participam de uma mesma passagem e acontecem contemporaneamente. A continuidade formal, com uma linha do horizonte que segue contínua de uma parede à outra, indica já na decoração da sala de Psiquê a inclinação de Giulio às concepções panorâmicas, destituídas de limites, o que o artista vem a realizar plenamente na Sala dos Gigantes e, mais tarede, na sala de Tróia, no palácio Ducal.

A exceção à unidade temático-temporal buscada por Giulio ficaria por conta das imagens de Vênus e Marte, e Vênus e Adônis. Porém, mesmo estas são testadas pelo artista em sua busca da unidade temática. Um importante testmunho disso é fornecido por algumas gravuras executadas a partir de esboços compositivos originais de Giulio: as gravuras de Diana Scultori e de Battista Franco, por exemplo [774, 776-777], reúnem as cenas das paredes às cenas da preparação do banquete (à exceção daquelas nos painéis menores). São imagens de grande valor documentário, porque são realizadas não como uma colagem que reagrupa os elementos pintados, dependente, portanto, da vontade do gravador, mas a partir de originais de Giulio Romano não realizados para a sala. Essa é a prova da intenção do autor de buscar uma solução unitária para as cenas da parede.

Parede Norte:

[1] *O banho de Marte e Vênus* [805] (à esquerda, sobre a janela). O casal divino é representado no banho, auxiliado por Cupido e por *amorini*. As armas de Marte são vistas a seus pés. No entanto, logo a seguir, virá a traição de Vênus, gerando a fuga do caçador Adônis. Verheyen [1972, p. 55], acredita que essa cena seja inspirada num trecho da *Hynerotomachia*, de Colonna, em que Marte junta-se a Vênus "*al sacro fonte cythereo*". Belluzzi [1998, p. 387] ressalta que a presença de Cupido encontra confirmação no texto, mas, por outro lado, a bacia à antiga não corresponde à

descrição literária. A máscara que adorna a bacia remete a um estuque de Giovanni da Udine na *stufetta* do cardeal Bibbiena. O gesto de Marte parece criar um vínculo com a cena do banquete, mas a presença de Cupido em ambas as cenas indica que se passam em tempos diferentes. A cena do banho, de fato, aproxima-se mais daquela, sobre a mesma parede, na qual Vênus tenta reter Adônis em fuga.

Desenhos:

[1] *O banho de Vênus* [806]

Desenho à pena e nanquim marrom sobre carvão preto; 20,6 x 13,7cm. c. 1516-1518. Toronto, Art Gallery of Ontario, inv. 86/246. Atribuído a Giulio Romano por Davidson [1987] com confirmação de Oberhuber [1989, p. 346, 348]. Davidson vincula o desenho a uma cena não realizada do ciclo de Psiquê na Farnesina, datando-o portanto do período romano de Giulio [veja-se nota sobre a *loggia* de Psiquê na Farnesina]. Já Oberhuber o considera como um desenho preparatório para a a sala de Psiquê do Te, considerando o estilo muito próximo ao dos outros estudos para o *Banquete de Psiquê*. Giulio apenas teria modificado alguns motivos antigos. Bibliografia: DAVIDSON, 1987; OBERHUBER, 1989, p. 346, 348; BELLUZZI, 1998, p. 387; ASTE, 1999, p. 34-37, n. 2-3 (Giulio Romano); BAMBACH /WOLK-SIMON, 1999, p. 166-168; JOANNIDES, 2000, p. 15, 36-37.

[2] *Baco e Ariadne* [811] (no centro, sobre a janela, emoldurada). Baco e Ariadne encontram-se abraçados enquanto um sátiro lhes serve vinho. Desapareceu um tigre que estava originalmente ao lado de Ariadne, e o *thyrsos* seguro pelo *putto* está quase ilegível. Filha de Pasifae, meia-irmã do Minotauro, Ariadne é abandonada por Teseu e seduzida por Baco. Hartt [1958, I, p. 137] pontua o episódio como sendo o da traição (de Teseu, aqui), ligando-o àquele de Vênus e Adônis. Ariadne, assim como Dédalo, seriam figuras-chave para o entendimento da iconografia da sala em sua relação com os Gonzagas. Dédalo, ao qual duas cenas são relacionadas, e Ariadne, também com duas cenas, são, respectivamente, o criador do labirinto e aquela que conduz o amante ao centro escuro para, depois, reconduzi-lo ao mundo luminoso. Belluzzi [1998, p. 2387] assinala a inspiração antiga por meio de um sarcófago do British Museum, proveniente de Santa Maria Maggiore.

[3] *Marte perseguindo Adônis* [807] (à direita). Marte, ao surpreender Adônis com Vênus, quer apanhar seu rival. Com a espada desembainhada, tenta alcançar Adônis em fuga, enquanto Vênus tenta retê-lo, segurando-o pelo braço, acabando por pisar sobre uma rosa e se ferindo. O sangue da deusa tinge de vermelho a flor branca. Dois *amorini* participam da cena: um tenta segurar Vênus pelas vestes; outro cai ao chão, entre as pernas de Marte, atropelado pela correria. A figura de Adônis em fuga deriva diretamente daquela de José desembaraçando-se da mulher de Putifar, nas *Logge*; e a coluna salomônica que se mostra à esquerda deriva daquelas da velha São Pedro, por meio dos cartões das tapeçarias de Rafael e do afresco da *Doação de Constantino*, no Vaticano. Hartt [1958] relaciona essa cena ao episódio contido no *Asno de ouro* (II, 26), em que Thelyphron é expulso da casa da jovem viúva. Contudo, é Gombrich [1978, p. 155] quem nota a presença da mesma cena esculpida num dos lados do sepulcro de Adônis em uma ilustração da *Hypnerotomachia*. Belluzzi [1998, p. 388], por sua vez, nos lembra que a fábula da rosa púrpura é bem conhecida no século XVI, tendo sido mencionada por Cartari [1547, p. 256] e por Mario Equicola [1536, p. 60v.], humanista vinculado à corte dos Gonzagas. O autor conclui que a imagem de Giulio deriva do texto de Colonna, mas não parte da gravura que o ilustra, editada por Manuzio.

Desenho:

[1] *Marte e Vênus*. Giulio Romano. Desenho à pena e naquim marrom sobre papel branco; 17,3 x 16,1cm. São Petersburgo, Hermitage, inv. 11839. Desenho não executado em afresco. De diferente formato e dimensões, Oberhuber [1989, p. 349] acredita que possa ter sido cortado na porção superior. Talvez tenha sido pensando para outro lugar na sala. Bibliografia: DOBROKLONSKIJ, 1965, n. 14; GRIGORIEVA, 1982, n. 16; Drawings, 1974, n. 92; OBERHUBER, 1989, p. 249.

Parede Leste:

Nessa parede, há duas janelas, em vez de uma. Giulio planeja das composições como falsos quadros emoldurados por mármore [também falso]:

[1] *Júpiter em forma de serpente seduzindo Olimpia* [813] (à esquerda). A cena de erotismo mais explícito de toda a sala, segundo Signorini [1983, p. 100]. Atrás de Júpiter, o marido dela é cegado por um de seus raios que a águia segura, numa brincadeira de Giulio Romano. Para Hartt [1958], essa cena que não se explica, mas forneceria uma chave para a interpretação do conjunto da sala em termos de erotismo, da mesma forma como o banquete, que normalmente se passa em esfera celestial (nas interpretações de Rafael e de Perino del Vaga, por exemplo), é transferido a "uma terra absolutamente luxuriante e fértil, povoada de ninfas robustas e de sátiros incontrolados". A narrativa é uma junção de episódios narrados por Plutarco [1958, II, 2-3, p. 576-577] na Vida de Alexandre Magno, entre os quais, o de seu nascimento mítico a partir da união de sua mãe, Olímpia, com Júpiter transformado em serpente.
Desenho: Talvacchia [1989, p. 286] menciona um fragmento de desenho na coleção Vermeule, de Boston, com atribuição a Rinaldo Mantovano e executado a partir do afresco. O desenho foi cortado na suaporção inferior, evidentemente por motivo de censura. Bibliografia: *Medals to Masters*, 1987, 3]; TALVACCHIA, 1989, p. 26; BELLUZZI, 1998, p. 389.
Gravura:
[1] *Júpiter e Olimpia* [814]. Giovanni Battista Scultori. Gravura a buril; 16,4 x 21,6cm. Viena, Albertina, inv. It I 29, p. 4. O gravador mostra a cena invertida em relação ao afresco. Altera a posição do raio seguro pela águia, d emodo a não deixá-lo tocar o olho do rei Felipe, mostrando sua não compreensão da história. Omite ainda, por motivo de censura, o órgão sexual de Júpiter.
[2] *Polifemo, Ácis e Galatéia* [815-816] (ao centro). Polifemo apóia um dos pés sobre a lareira do aposento. Hartt [1958] menciona o Polifemo apenas à imagem precedente executada pelo próprio Giulio na *villa* Madama, como única justificativa para sua inserção no ciclo. Ao fundo, à direita, vê-se Galatéia abraçada a Ácis diante do mar. Polifemo, o gigante, em seu amor impossível pela bela ninfa marinha, junta-se ao rol dos monstros que se unem a humanos, como um amor bestial, feito de pura luxúria, assim como a vaca de Pasifae, o Júpiter-serpente e o próprio Lucius-asno.
[3] *Pasifae* [812] (sobre a janela da direita). Pasifae, rainha de Creta, enamorada de um touro (mãe, depois, do Minotauro, nascido dessa união), introduz a vaca construída por Dédalo. Hartt [1958, I, p. 135] recorda, e bem, o episódio contido no *Asno de ouro* (X, 19-22) em que Lucius, em sua forma de asno, foi alvo da paixão sensual de uma jovem e bela matrona. O autor cita Panofsky, que mostrou que, para o autor do Ovídio Moralisado, para Petrus Berchorius, Boccaccio e Natale Conti, Pasifae simboliza a alma humana que renuncia à razão, para vadiar com a bestialidade, em contravenção às leis da natureza e de Deus. Ela habita um reino onde a luxúria escraviza deuses e homens e bestas. Hartt lembra ainda a participação de Dédalo nessa história: ele cria o touro de Pasifae, assim como é também o criador do labirinto.
Parede Sul: *O Banquete de Cupido e Psiquê* [772]
Cena que mostra, ao centro, um armário cheio de louça reluzente para o banquete, e vasos ao chão. Cupido, Psiquê e Volúpia estendem se num triclínio, coroados de guirlandas nupciais por um amorino. Muitos animais misturam-se aos deuses e outros personagens: um satirozinho monta um tigre em primeiro plano – como o menino monta o cão na sala de Constantino –; o elefante e o camelo, citados por Vasari, ladeiam o armário; Sileno, bêbado, senta-se sobre uma cabra, tendo atrás dele um burro seguro por um sátiro. Um cão aninha-se nos panos que caem do divã onde se encontram Cupido, Psiquê e sua filha, Volúpia. Outro cão acompanha a mulher que passa ao fundo carregando uma lebre, um pato, um porco e um coelho mortos, além de uma cesta de ovos. Mais ao fundo, um esboço de burro e, ainda mais longe, outro camelo, um boi, um javali e uma girafa. Uma ninfa, ajoelhada diante de Apolo, evoca a *Madonna de Francisco I*, da cintura para baixo. O colorido de suas vestes, sombreadas num modo puramente pictórico (o tecido é amarelo, a sombra é verde, os tons metálicos) é maravilhoso.
Parede Oeste: *O banquete de Cupido e Psiquê* [773]

Ao centro, a mesa onde se servirá o banquete. Ninfas, sátiros, os meninos que mamam na cabra, Mercúrio chegando, uma fonte, um rio, *putti*, musicistas, mulheres colhendo flores e enfeitando a mesa.

Desenhos:

[1] *O banquete* [778]. Giulio Romano. Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 97. Esboço compositivo, estudo preliminar de composição para o trecho da parede Sul onde aparece Sileno, Baco, o burro; nota-se a inserção de Mercúrio em postura diversa, o planejamento do armário nessa mesma cena, à esquerda, assim como a presença da mesa: três elementos que serão transferidos para a parede Oeste.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 140-141; II, fig. 265; BELLUZZI, 1998, p. 380-381.

[2] *O banquete* [779]. Giulio Romano. Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 96. Esboço compositivo, estudo preliminar de composição para a parede Sul, com Vulcano, Apolo e ninfas; nota-se alteração na postura da ninfa ajoelhada. Aqui, a figura central (Apolo) vem, por vezes, identificada como Humeneu. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 1401-141; II, fig. 266; BELLUZZI, 1998, p. 380-381.

[3] *Divindade fluvial* [780]. Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom sobre papel branco; 17 x 27,3cm. Washington, National Gallery. Estudo de figura para divindade fluvial ao fundo da parede Oeste. Os *pentimenti* que se mostram indicam as decisões realizadas no afresco. Bibliografia: *Bridgewater House 1898*, n. 58; BODMER, 1939, p. 150 (54); TOMORY, 1954, n. 93, tav. XXIX; HARTT, 1958, p. 140, n. 176; *Sotheby & Co*, 1972, n 32; VERHEYEN, 1977, p. 118; *Recent Acquisitions*, 1974, n. 16; OBERHUBER, 1989, p. 349.

[4] *Amorini atormentando um lagarto* [792]. Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom aquarelado, lápis preto, sobre papel branco quadriculado; 13,0 x 27cm. Santa Mônica, coleção privada. Conhecido também por *A impresa do lagarto*. É um esboço já avançado para a composição dos *amorini* na parede Oeste da sala de Psiquê. A *impresa* do lagarto vem representada pelo animal e pela inscrição "*Qvod hvuic deest me torquet*".

[5] *Cabeça de ninfa*. Giulio Romano. Desenho. Turim, Biblioteca Reale, inv. 15658. [793].

Documento:

/doc. a/ 11 de fevereiro de 1527. Carta de Federico Gonzaga a Francesco Gonzaga, embaixador de Mântua. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2931, li. 290, c. 22r.: "*...volemo che faciati far li corami per li paramenti del nostro palazzo del Te* (...) *dicemovi che li apparamenti del salotto e del camarotto hanno ad esser di coramo rosso; in tutti li spatii volemo che siano indorati, ma li frisi et collonelle, o compartimenti d'essi spatii, volemo che siano indorati ...*" Bibliografia: LUZIO, 1906, p. 43; LUZIO, 1913, p. 244-245; HARTT, 196\58, I, p. 105 e 315, doc. 83; VERHEYEN, 1977, p. 137, doc. 4; FERRARI, 1992, I, p. 196-197.

250 Erra Vasari. A figura feminina na parede setentrional da sala é, na realidade, Vênus, que está no banho acompanhada por Marte, Cupido e vários *putti*, na passagem supracitada extraída da *Hynerotomachia Poliphili*, de Francesco Colonna [1499]. Se é verdadeiro que Vasari descreve a pintura da sala de Psiquê a partir de gravuras [Agosti, 1998, p. 141] – que devem ser as de Battista Franco –, então pode ser que esse engano seja devido à ausência dos atributos de Marte na gravura de Franco, onde o artista reúne o banho de Marte e Vênus à cena da preparação do banquete [776-777]. Na pintura, os objetos que caracterizam o deus são vistos com clareza e destaque no chão junto à banheira [805].

251 "*...fioriscono la tavola...*"

A expressão empregada por Vasari pode ser confrontada com a passagem da *Vida* de Rafael onde o autor descreve os afrescos da abóbada da *loggia* de Psiquê na *villa* Farnesina: "*...e così fece le nozze di Psiche com ministri che servon Giove, e le Grazie che spargono i fiori per la tavola...*" [Milanesi, 1906, IV, p. 367].

252 Engana-se Vasari. Na verdade, trata-de não de meninos, mas de pequenos sátiros, e estes estão a sugar as tetas da cabra, mas não daquela sobre a qual está montado Sileno. A imagem citada encontra-se na parede Oeste, exatamente no prolongamento do console que delimita a divisão de HONESTO.OCIO e POST.LABORES.

253 Os vasos e taças

Vasari destaca de modo bastante elogioso a qualidade da pintura de Giulio nesse particular da sala de Psiquê. Aqui, o artista retoma em afresco, e com a mesma facilidade com que pintara a óleo, os conjuntos de objetos que freqüentemente inseria em seus quadros de temática religiosa do período romano. Parece-nos quase contraditório que um artista que sabia trabalhar em escala monumental grandes temas épicos pudesse, ao mesmo tempo e na mesma obra, dedicar-se e deliciar-se com as minúcias de uma natureza morta *avant la lettre*. Oberhuber [1996, p. 45] diz que quando o próprio Giulio pintava "figuras, paisagens, animais, vasos de prata" o resultado era de "um esplendor e uma vivacidade que os seus alunos raramente conseguiam".

Evidentemente, a facilidade que Giulio demonstra na invenção e representação desses objetos está diretamente vinculada ao fato de ser, ele próprio, um desenhista de prataria utilitária. Giulio fornece desenhos continuamente para a prataria dos Gonzagas desde sua chegada a Mântua e até o fim de sua vida. Embora o artista não tivesse sido treinado nesse tipo de trabalho artesanal, ele não apenas criava as peças, mas tinha o hábito de acompanhar sua produção pelo ourives. Isso porque, com freqüência, suas invenções fantásticas, caprichosas, geravam problemas técnicos durante a execução, e as peças tinham de ser refeitas ou os desenhos revistos.

Além de vasos e frascos de todo tipo e função, Giulio cria taças, saleiros, cofres, caixas, cabos e bainhas de cutelaria, candelabros, incenseiros, cintos... peças que enriquece de motivos vegetais, monstruosos, antropomórficos, misturando-os e combinando-os como imaginasse. O guarda-louça representado na sala de Psiquê é um "verdadeiro documento pictórico das invenções giuliescas de prataria" [Bazzotti, 1989, p. 457], mesmo que ali estejam representados objetos de linhas relativamente sóbrias se comparados ao testemunho dos muitos desenhos originais remanescentes.

Esplendor, vivacidade, refinamento: qualidades incorporadas por esses objetos que testemunhavam e certificavam a posição social do nobre ou do 'cortesão'. Como se o brilho e a arte de uma peça pudessem ser identificados com aquele que a possuísse, denunciando seu gosto, sua cultura, seu discernimento. Holman [2000, p. 57], discorrendo sobre a nova posição do artista em relação às artes menores no final do século XV, menciona um trecho do tratado de Pontano sobre o esplendor e a magnificência, escrito no final dos anos de 1490: "Sem arte, nada, pequeno ou grande, pode merecer louvor". Giulio, o artista poliédrico, representa também o papel do criador do gosto. À sua morte, o lamento sincero de Ercole Gonzaga mostra a dimensão de sua influência também nesse aspecto, a ponto de desejar sepultar com o artista todos os seus desejos e seu gosto pela arte, pela construção e pela prataria. Fica claro, nas palavras do cardeal, o papel preponderante de Giulio na determinação do gosto daquela corte.

Bibliografia: BAZZOTTI, 1989, p. 454-465, HOLMAN, 2000, p. 56-67.

254 Vasari emprega em sequência 'vário, rico e copioso': três adjetivos que reforçam a mesma idéia, já expressa pelo 'vário'do preâmbulo, aqui repetida e reforçada.

255 Erra Vasari. Essa imagem não existe no afresco. Psiquê aparece deitada sobre um triclínio juntamente com Cupido e a pequena Volúpia, filha deles. Um *putto* coloca em suas cabeças uma grinalda, duas servas versam a água numa bacia; nenhuma, contudo, serve especificamente a Psiquê, nem ela se encontra distante.

256 Engana-se Vasari. Tal representação não existe na sala de Psiquê. Lembramos aqui a indicação feita por Agosti [1998, p. 181] do "emprego vistoso das gravuras como fonte para a descrição da sala de Psiquê no texto de 1568" [sobre isso fala ainda Borea, 1990, p. 27]. Contudo, o único gravador que Vasari menciona na giuntina em relação à pintura da sala de Psiquê é Battista Franco, e, nas suas duas únicas gravuras remanescentes das composições, quase nada parece incorporar os muitos erros que Vasari comete. Uma vaga sugestão da presença da quadriga de Febo erguendo-se entre as colinas pode ser encontrada junto do grupo de animais ao lado do elefante, mas à distância. E a sugestão vem mais do halo luminoso que envolve a figura do que de uma identificação do grupo conforme as palavras do biógrafo. Por outro lado, a descrição minuciosa das cenas faz supor a escrita de Vasari a partir de algum tipo de material visual concreto, e, nesse caso, poderia tratar-se de gravuras. A idéia da derivação de gravuras parece confirmar-se, em adição, pelo fato de Vasari não descrever as pinturas da abóbada, passando por elas com a indicação genérica das "primeiras histórias de Psiquê, das adversidades...", enquanto as gravuras de Franco somente traduzem os afrescos. Ainda a propósito, vale lembrar a constatação feita por Borea [1990, p. 27] – constatação que a prórpia autora diz ser "óbvia" – da importância das gravuras de tradução para Vasari, que se servia delas quando a memória não ajudava. Fica a dúvida sobre se Vasari, ao voltar a Mântua, em 1566 – dois anos antes da publicação giuntina –, para rever as coisas de Giulio, conseguiu, de fato, realizar o seu intento. Ou seja, fica a dúvida se o autor esteve novamente no Te para refrescar sua memória.

257 As gravuras de Battista Franco

São duas as gravuras de Battista Franco relativas às cenas das paredes, ambas denominadas "O concílio dos deuses" [776-777]. Há divergências observadas no confronto com a pintura, sobretudo no agrupamento numa mesma composição das cenas da preparação do banquete e do banho de Marte e Vênus. O texto vasariano diz que Battista Franco teria gravado as cenas a partir de seus próprios desenhos. Porém, mais do que uma reorganização arbitrária dos elementos figurativos presentes nas pinturas das paredes da sala de Psiquê, as alterações mostradas indicariam a derivação de um desenho de Giulio Romano, testemunhando o pensamento inicial do artista voltado à busca de uma maior unidade narrativa [cf. Belluzzi, 1998, p. 382-383].

Battista Franco

Battista Franco nasce em Veneza por volta de 1510, morrendo na mesma cidade em 1561. Vasari é seu amigo e lhe dedica uma longa biografia na segunda edição das *Vite*. É documentado pela primeira vez em 1536, em Roma, trabalhando na execução de aparatos efêmeros para a recepção a Carlos V. Nessa ocasião, entra em contato com artistas flamengos, entre eles Hermannus Posthumus, com os quais divide o gosto pela antiguidade clássica. É considerado um dos grandes desenhistas de seu tempo. Vasari o emprega, em 1536, na pintura do palácio de Ottaviano de' Medici, em Florença. Ali, pinta a óleo uma cena de *Tarquínio e Lucrecia*. Com a morte de Alessandro, em 1537, Vasari deixa Florença e encarrega Franco de executar as encomendas que havia aceitado. Assim, Franco realiza um *retrato de Clemente VII* e outro de *Ippolito de' Medici*. É lembrado ainda pela pintura de um *Noli me tangere* a partir de cartão de Michelangelo. Pinta para Cosimo I uma batalha onde introduz um Rapto de Ganimedes inspirado em Michelangelo. Para o casamento de Cosimo I com Leonora de Toledo, pinta sobre um arco de Triunfo os feitos de Giovanni delle Bande Nere, irmão do duque. Trabalha as histórias de José com Ridolfo Ghirlandaio em Camaldoli. Volta a Roma em 1541, e copia figura a figura o *Juízo Final* de Michelangelo. Executa uma decoração em afresco no palácio Comaro, com a *Prisão do Battista*. Depois, está em Urbino, a pedido do duque Guidobaldo II della Rovere. Trabalha uma *Ascensão da Virgem*, que dota de características do último Michelangelo, não obtendo muito sucesso. Guidobaldo o emprega então na produção de desenhos para maiólicas, em grande voga, atividade em que obtém bons

resultados, pela sua capacidade como desnhista. Volta a Roma em 1579, quando se dedica ao desenho das antiguidades, com os quais pretendia fazer um livro, mas morre pouco depois. São muitísimos os desenhos de sua mão, mas poucas pinturas. Quanto à sua atividade como gravador, pouco se sabe. É possível que tenha passado pelos ateliês de Salamanca e de Lafréry, em Roma, ainda durante sua juventude, tendo aprendido ali essa arte. Mas é em Veneza, para onde retorna em 1551, que sua obra gravada tem impulso.
Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, VI, p. 571-597; TITI, 1765; BERTHIER, 1765; LANZI, 1808; CICOGNA, 1842, p. 425; ZANOTTO, 1856; BURCKHARDT, Cicerone; MÜNDLER, 1874, p. 132; CALZINI, 1897; CANTALAMESSA, 1902, p. 49-52; BERENSON, 1903, p. GAMBA, 1909, III, p. 148; HADELN, 1911, p. 88, 98, 139; THIEME-BECKER, vol. XI-XII, p. 362-364; BÉNEZIT, 1976, IV, p. 496-497; MASSARI, 1993, p. 190-198.

258 Como diz Milanesi [1906,V, p.], Vasari pode ter recebido essa informação diretamente de Giulio durante sua visita a Mântua, informação que é parcialmente corroborada por Strada e plenamente pelos documentos. Ali trabalharam: Rinaldo Mantovano, Benedetto Pagni, Fermo da Caravaggio e Luca da Faenza, na decoração das paredes. A partir dos documentos, Hartt [1958, I, p. 127] conclui que: Penni ajuda Giulio somente na pintura do teto, antes de 31 de março de 1528; que depois de 9 de maio de 1528, Pagni e Rinaldo estão livres para trabalhar na sala de Psiquê e juntam-se a Giulio na pintura das paredes; que em 31 de agosto de 1528, Giulio e Rinaldo, que tinham estado doentes, voltam ao trabalho.

Algumas lunetas são atribuídas ao antigo companheiro de Giulio, Giovanfrancesco Penni, em sua breve passagem pela cidade. Vasari, entretanto, não o menciona nesta edição nem na de 1550, bem como não especifica em quê exatamente Penni teria colaborado no Te em sua biografia dedicada ao florentino: "*...Giulio se ne andò a Mantova, dove al Marchese lavorò infinite cose; laddove non molto dopo capitando ancor Giovanfrancesco o tiratovi dall'amicizia di Giulio o da speranza di dovervi lavorare, fu sì poco da Giulio accarezzato, ch se ne partì tostamente; e girata la Lombardia...*". Hartt diz: "*Giulio asks to be reimbursed for ten gold scudi he paid to 'Messer Zovan Franco. Romano' who worked several days in the palace*" [Vasari /Milanesi, 1906, IV, p. 646]. Hartt [1958, I, p. 127, nota 25 e p. 316, doc. 95] cita um documento, primeiramente publicado por D'Arco [1838, n.4], que é uma ordem de pagamento a Giovanfrancesco Penni por trabalho feito no palácio Te num período curto de tempo, indicando que a soma por ele recebera era a mesma que recebiam qualquer dos principais assistentes de Giulio (Rinaldo, Pagni e Fermo) por um período maior de trabalho.
Bibliografia: D'ARCO, 1838, nota 4; HARTT, 1958, I, p. 126-127, nota 25 e p. 316, doc. 95; ROSSI, 1986, p. 832, nota 24.

259 Que a obra foi retocada por Giulio Romano, é certo e provado pelas partes onde o retoque é distinto, porque feito a seco. Infelizmente, segundo Belluzzi [1998, p. 372], a maior parte desses retoques, pela diferença técnica, perdeu-se, o que inutilizou a tentativa de Giulio de conferir homogeneidade ao conjunto, acabando por "evidenciar algumas descontinuidades estilísticas."

260 "..como se tivesse sido pintada por ele."

Oberhuber [1996, p. 45] escreve que "o próprio Giulio pegou com frequência no pincel, realizando em modo particularmente grandioso muitas partes da sala de Psiquê." Hartt [1958, I, p. 129] diz que o grupo que compreende *Vênus mostrando Psiquê a Cupido*; *Psiquê levada por Zéfiro*; *Psiquê à mesa*; *Psiquê segurando a lâmpada sobre Cupido* e três dos semi-octógonos estão entre as mais adoráveis coisas que Giulio pintou. Para o autor, Giulio, consciente da limitação de seus assistentes, deve ter querido executar pessoalmente todas as cenas dessa "importante sala". Lamenta a pressa de Federico. O grupo estatuesco de ninfas que rodeiam Apolo, o excelente e musculoso Vulcano, o sensual Baco, o próprio par amoroso no divã, o enorme e meditativo Polifemo, as paisagens e figuras de divindades fluviais idicariam a presença de Giulio, mesmo sob pressão. A

carta (supracitada) de Giulio a Federico, datada de 31 de agosto de 1528, é a prova incontestável da presença de Giulio na sala; e não pouca, uma vez que a maior parte de seus assistentes estava doente naquele período.

261 Vasari aqui faz uma digressão a propósito da importância do mestre, o que certamente remete ao próprio Giulio Romano como discípulo de Rafael. Embora a referência seja aos alunos de Giulio, evidentemente o aretino se aproveita, ainda que de modo não explícito, do discurso. Inclusive a imagem que o autor transmite – não apenas nesse trecho, mas ao longo do texto – é a de Giulio trabalhando exatamente como Rafael na direção de um grande ateliê aberto, onde os colaboradores se alternam e se reciclam em tarefas mais ou menos específicas: Giulio, sempre colocando em prática o que aprendeu com Rafael, é agora o mestre assoberbado de tarefas, mas que está presente no início e no final de cada obra, criando, organizando, orientando, supervisionando e, finalmente, retocando. É mais um sublinhado a tudo o que Giulio deve a seu mestre e à sucessão artística desejada por Vasari.

Entretanto, Giulio aparentemente não possui, em relação aos trabalhos decorativos – porque para a arquitetura conta com a eficiência e o conhecimento de Battista Covo –, um ajudante excepcional que tomasse a frente da empresa em sua ausência, tarefa que cabia a ele mesmo em seus tempos sob Rafael. Isso, mais a urgência e as ameaças de Federico, certamente devem tê-lo levado a intervir cada vez menos na execução de seus alunos, como se verá na sala dos Gigantes. Assim se justifica uma longa história crítica extremamente negativa à qualidade da pintura no Te. Se pensarmos na união entre qualidade de invenção e de execução, a sala de Psiquê é, sem qualquer dúvida, o ápice da obra de Giulio Romano como pintor, comumente relegada a um segundo plano no confronto com a invenção – veja-se bem, 'invenção' – da sala dos Gigantes, pintada quase inteiramente por Rinaldo Mantovano, a quem se deve os longos suspiros de Hartt e de séculos de crítica ao sonhar o que teria sido se ele próprio tivesse manejado os pincéis.

262 Engana-se Vasari. Da sala de Psiquê, passa-se à "*camera dei Venti*". Os frisos aos quais Vasari se refere nesta passagem estão, na realidade, na sala dos Estuques ("*camera degli Stucchi*"). Ou seja, Vasari lembra-se bem da "sala dos Estuques" e de sua decoração, mas não é capaz de evocar precisamente a sua localização dentro do palácio. Logo a seguir, em seu texto, ele dirá que pinturas que realmente pertencem à "sala do Ventos" estão na "*camera delle aquile*" (ou de Faetonte).

263 Sala dos Estuques

Quanto à descrição dessa sala, são poucas as alterações introduzidas por Vasari na edição de 1568. A principal delas é a citação dos nomes de Primaticcio e Giovan Battista Mantovano na execução dos estuques, que não compareciam na torrentiniana. O próprio Primaticcio só é biografado pela giuntina.

Essa sala caracteriza-se pela temática marcial trabalhada em sua quase totalidade em estuque, com inspiração formal na antiguidade romana, especialmente, como esclarece Vasari, nas fileiras de figuras da Coluna Trajana. Belluzzi [1998, p. 423] recorda que a solução de uma decoração sem pinturas, apenas com estuques, era muito difundida na antiguidade romana e, ao contrário, rara no Renascimento.

A sala é retangular, coberta por uma abóbada de berço dividida em 25 lacunários e arrematada, nas duas extremidades, por uma luneta. Cada uma das duas lunetas contém uma outra luneta menor e central, envolta por uma faixa em arco dividida em cinco compartimentos correspondentes às divisões da abóbada. As 25 lacunas do teto possuem, cada uma, um relevo de estuque no centro, representando pequenas cenas. cada lacuna da abóbada tem, ao centro, um relevo de estuque contendo pequenas cenas. Os dez compartimentos das faixas das duas lunetas são

adornados com figuras de vitórias: sentadas, de pé, voando, escrevendo, segurando espólios, etc. Na luneta que está de frente para a janela, vê-se Marte, com sua espada desembainhada e escudo. Na outra luneta, Hércules. Diretamente abaixo da cornija, há duas faixas de frisos contínuos que correm toda a sala, uma sobre a outra [817-818]

A abóbada tem uma temática escolhida no repertório da mitologia clássica, sem relações mais definidas com o restante da decoração da sala. os frisos, que mantêm um alto nível de qualidade e satisfazem as exigências dos desenhos. Os frisos, que foram comumente interpretados como Triunfos do imperador Sigismondo, teriam sido feitos em honra à memória desse monarca que, em 1433, declara marquês o avô de Federico, Giovanfrancesco Gonzaga. A faixa de cima representaria o cortejo de soldados a pé, a de baixo, o cortejo de soldados a cavalo. Hartt, em 1958 [1, p. 149-10], interpreta os frisos como a marcha de um exército imperial antigo, não como um triunfo. Com essa interpretação concorda Belluzzi [op. cit., p. 424-425]. Além dessa interpretações, há aquela que vê as representações simplesmente como cenas de um triunfo genérico [Erbesato, 1987, p. 99].

Muitos e bons são os estucadores que trabalham com Giulio Romano no palácio Te, capazes de realizar obras de todo tipo e tamanho, "desde delicadas gemas e relevos até figuras extraordinariamente vivas, como as harpias da Camera delle Aquile" [Hartt, 1958, I, p. 149]. Oberhuber [1996, p. 45] diz que "o grandioso Hércules"[820] desse aposento, junto com as cenas da Fábula de Esopo (no apartamento do Jardim secreto), estariam entre as melhores esculturas daquele tempo. Pelo grande número de estucadores trabalhando concomitantemente no Te, é difícil determinar a porção de cada um. Vasari cita Primaticcio e Giovanni Battista Mantovano. Hartt [op. cit.] condivide essa opinião, mas atribui os estuques do teto a Giovanni Battista Mantovano e os frisos a Primaticcio. Comumente, os esudiosos consideram os estuques da abóbada menos refinados que os das lunetas. Há atribuições desses trabalhos da abóbada aos irmãos Conti

Quanto à datação, faltam documentos do Te entre os anos de 1529 e 1530, e os documentos de 1532 não se referem à sala. Tomando-se como base a participação de Primaticcio na empreitada, pode-se deduzir que o tempo de execução da decoração coincide com aquele, documentado, em que o nome desse artista aparece nos arquivos: entre 1529 e janeiro de 1531. Para Hartt [1958, I, p. 149], a sala deve ter sido terminada para a primeira visita do imperador a Mântua, em 1531, muito embora Primaticcio seja citado pelos documentos até 1531. Belluzzi [1998, p. 424] e muitos outros autores baseiam-se na narrativa vasariana para determinar aproximadamente a época da realização dessa sala. Vasari, ao mencionar a participação de Primaticcio, faz pensar que a sala estava sendo trabalhada em 1531, porque, na primavera desse ano, o pintor deixa Mântua por Fontainebleau. Belluzzi [op. cit.] menciona a *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia*, que não faz qualquer referência a essa sala, enquanto cita outras. Já Oberhuber crê que a decoração seja mais tardia, realizada entre 1532-1533.

Bibliografia: STRADA, *Ordine*, c. 155r.; BOTTANI, 1783, p. 32; MEYER, 1800, p. 32; D'ARCO, 1838, p. 36; DAVARI, 1899, p. 49; DOLLMAYR, 1901, p. 109-195; MILANESI, 1906, vol. V, p. 540, nota 2; CARPI, 1918-1920, p.23; HARTT, 1958, I, p. 79, 148-150; ERBESATO, 1987, p. 62-63; OBERHUBER, 1989, p. 367; PERINA, 1990, p. 97-99; JANSEN, 1991, p. 371; SAMBIN DE NORCEN, 1995, p. 65-96; OBERHUBER, 1996, p. 43-45; BELLUZZI, 1998, p 422-439.

Documentos:

/doc.a / 27 de setembro de 1527. Carta de Giovanni Giacomo Calandra a Federico Gonzaga. ASMN, A. G., b. 2509, c. 298r.: "*Questa matina son andato al Te et ho veduto la camarea dei Venti alla quale si lavora et di stuchi et di pittura (...) Li maestri dicono che fra otto dì haveranno finito di lavorare di stucco, quel Bolognese lavora anche lui gagliardamente in l'altra camera et ha finiti quelli frisi che vanno intra li compartimenti de la volta, quali frisi sono fatti a puttini; lui dice che vostra excellentia li dette termino fin a san Martino a finire quella camera, et che spera haverla finita a mezo ottobre.*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 252; DAVARI, 1904, p. 24-25; DAVARI, 1925, p. 26; HARTT, 1958, I, p. 79 e 315, doc. 79; VERHEYEN, 1977, p. 138, doc. 17; FERRARI, 1992, I, p. 229.

/doc. b/ 31 de agosto de 1528. Carta de Giulio Romano a Federico II Gonzaga, ASMN, Autografi, b. 7, cc. 222r. -223r.: menciona Primaticcio na lista dos pagamentos devidos. Este vem citado "*el Bologna per li avanzi ..... 6 libre*". Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 252; DAVARI, 1904, p. 20-23; DAVARI, 1925, p. 24; CARPI, 1920, p. 108-110, doc. 8; HARTT, 1958, I, p. 70 e 318, doc. 108; VERHEYEN, 1977, p. 141, doc. 42; FERRARI, 1992, I, p. 291.

/doc. c/ 21 de janeiro de 1531. ASMN, Autografi, b. 7, c. 375r. Primaticcio aparece em lista de despesas da construção do Te entre 16 e 21 de janeiro: "*messer Francesco Primadizo ..... libre 5 ..... soldi – Battista da Chovo*". Bibliografia: CARPI, 1920, p. 146-147, doc. 49; HARTT, F., 1958, I, p. 79 e 318, doc. 112; FERRARI, 1992, I, p. 351-352.

/doc.d/ 28 de janeiro de 1531. ASMN, Autografi, b. 7, c. 401r.: Primaticcio reaparece em lista de despesas da obra do Te entre 23 e 28 de janeiro: "*maestro Francesco Primadizo ..... libre 10 ..... soldi* – " .. / Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. IX, doc. 5; FERRARI, 1992, I, p. 354.

Desenhos:

O estilo de Giulio fica mais linear, mais abstrato, e tende em direção a uma maior distorção da figura, buscando uma composição mais complexa, intrincada e de maior intensidade emocional, como nos vívidos padrões de claro-escuro dos doze desenhos para os relevos da Sala dos Estuques. Essas composições foram muito copiadas. O Louvre tem uma série do século XVII, aparentemente feita por ordem de Rubens e certamente retocada por ele em muitos lugares. Cópias dos temas do teto estão no Louvre. Hartt [1958, I, p. 149] situa a data para a execução dos desenhos no final de 1529.

[1] *Vitória escrevendo 'CAROL'* [821] Florença, Uffizi: esboço a pena para a sala dos estuques. Sanbin de Norcen [1995] conteata o vínculo desse desenho com os estuques da sala.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 149; II, fig. 320; SANBIN DE NORCEN, 1995.

[2-9] Oito *modelli* para os frisos da sala dos estuques. Todos em Paris, Louvre; feitos em aguada. Segundo Hartt (1958, I, p. 149), foram provavelmente dados a Primaticcio para a execução sem maiores intervenções de cartões mais precisos. Foram executados com poucas variações. Mostram a predileção por padrões mais abstratos, que distorcem as musculaturas e os drapeados. O senso de caricatura afiado de Giulio é aqui mostrado na interpretação das mulas, cavalos e nos pomposos advinhos. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 149; II, fig. 312-319.

Gravuras:

Petro Santi Bartoli grava os tais frisos em 26 pranchas que são o maior conjunto interpretativo da decoração dessa sala. Da mesma forma, uma certa Antonietta Stella, ambos citados por Milanesi [1906, vol. V, p. 540, nota 2].

264

Primaticcio

Francesco Primaticcio nasce em Bolonha, em 1504, e morre em Paris, em 1570. Artista de importante papel na escola de Fontainebleau, inicia seus estudos em Bolonha. Entre 1526 e 1531, está trabalhando sobre a direção de Giulio Romano em Mântua, formando-se ali. Vasari nos conta sobre como Francisco I escreve a Federico II Gonzaga solicitando um artista, em 1531, que pudesse realizar para si os trabalhos de arquitetura, pintura e estuque similares aos do Te. E Primaticcio é o enviado de Federico. Béguin [1989, p. 45] acredita que, na verdade, o alvo de Francisco I era o próprio Giulio Romano.

Em abril de 1531, deixa Mântua por Fontainebleau, a convite de Francisco I. Chega a Fontainebleau em 1532, onde entra em contato com Rosso Fiorentino, mestre dos artistas empregados na decoração daquele castelo. Nesse período trabalha sob a marcada influência da arte de Giulio, retomando seus modos de composição. Barocchi [1951, p. 203-223] narra de que forma Primaticcio utilizou as idéias de Giulio na França. Entre 1533 e 1535, decora os aposentos do Rei, não mais existentes. Os aposentos da rainha, ele trabalha entre 1534 e 1537, inspirando-se tanto em Giulio quanto em Rosso. O pórtico da porta Dourada, executado em 1535, é conhecido pelos desenhos preliminares, com o tema de *Hércules e Ônfale*. Coopoera com Rosso no *Pavillon de Pomone* (1535), onde representa os Jardins de Vertuno. Em 1535 é construída a *Galeria baixa* em

Fontainebleau, e a decoração cabe novamente aos dois italianos, bem como, entre 1538 a 1540, o *Pavillon ds Poêles*. Neste último local, não se sabe de quem teria sido a direção dos trabalhos. A rivalidade entre os dois artistas parece ter sempre existido, mesmo que em sua arte coexistisse uma certa afinidade formal e espiritual. À morte de Rosso, em 1541, Primaticcio assume o cargo de chefe da École de Fontainebleau, e seu estilo é renovado: não apenas por ter-se libertado da influência de Rosso, mas por ter entrado em contato com artistas italianos como Parmigianino e Perino del Vaga durante sua estadia italiana em 1540. Os aposentos de mme d'Etampes mostram seu estilo na representação dos nus femininos. Sua grande obra é certamente a *Galeria de Ulisses*, para a qual fornece inúmeros desenhos, sobretudo para a abóbada. Os trabalhos de decoração dessa galeria são realizados a partir de 1541, terminados bem mais tarde, por Niccolò dell'Abate, Dubreil e Dubois. Os projetos para a abóbada da galeria datam de 1547-1559, e mostram motivos de carros e cavalos escorçados. Rubens faz cópias desses trabalhos, num gesto que demonstra o alcance da influência de Primaticcio. Dessa época, c. 1550, data uma tela representando um *Rapto de Helena*. Entre 1551-1556, concebe a decoração da Sala de baile, realizada por Niccolò dell'Abate. Uma pintura com o tema de Ulisses e Penélope, datada de 1560, parece ser, nesse conjunto, a única certamente da mão de Primaticcio.

O papel de diretor das artes de Fontainebleau lhe permitiu dotar essa escola de grande unidade. Primaticcio goza de vários privilégios por parte de Francisco I, que o nomeia Abbé de Saint-Martin de Troyes em 1544. Quando da morte do soberano, Primaticcio é preterido por Philibert de L'Orme, mas, depois, com Catarina de Médicis, vem nomeado o diretor de obras do rei, quando dá início a capela funerária dos Valois em Saint-Denis. O Hôtel de Guise é construído a partir de seus projetos e decorado por Niccolò dell'Abbate com seus desenhos. (1555-1560). Primaticcio é considerado o artista que define o estilo 'belifontano' que, embora possua fortes vínculos com a arte italiana contemporânea, vem a caracterizar um estilo nacional francês. Sua influência se expande a atinge artistas de várias áreas.

Primaticcio, segundo Hartt [1958, I, p. 148] é citado como o "único artista de talento de todo o grupo" dos assistentes de Giulio. O autor suspeita que Primaticcio, por ser o único artista capaz de competir com Giulio naquele grupo, deve ter sido enviado por Federico à França, com a permissão de Giulio, como uma forma de impedir que ele viesse a ofuscá-lo. "Giulio, que nunca teria permitido que Primaticcio brilhasse ali, devia ter em mente o caso de Lorenzo Leonbruno, livrando-se do perigoso assistente." Atribui a Primaticcio a execução de alta qualidade dos estuques dos dois frisos da sala, que, diferentemente daqueles do teto, conseguem cumprir as exigências dos conceitos e da força dos desenhos preparatórios de Giulio. O papel de Primaticcio como 'intérprete' dos desenhos de Giulio é aquele que Vasari sublinha – inclusive, na vida do artista bolonhês. As inúmeras semelhanças entre as vidas e carreiras de Giulio Romano e de Primaticcio fazem pensar numa influência permanente, sentida sobretudo no *modus operandi*, na formação e direção de uma grande e multifacetada escola, realizadora de muitas e imensas obras.

Sobre os trabalhos no Te, Vasari escreve:

"*Dove [no Te] attendendo nello spazio di sei anni con molta diligenza agli studo dell'arte, imparò benissimo a maneggiare i colori e lavorare di stucco: onde fra tutti gli altri giovani che nell'opera detta di quel palazzo s'affaticarono, fu tenuto Francesco de' migliori e quegli che meglio disegnasse e colorisse di tutti; (...) nel medismo palazzo condusse molte cose, che vi si veggiano di pittura con i disegni di Giulio sopradetto*".

Biliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, VII, p. 406; DIMIER, 1900; DIMIER, 1928; BAROCCHI, 1951, p.203-223; JOHNSON, 1969; JOLAIN *ad vocem* 'Primaticcio', in BÉNEZIT, 1976, VIII, p. 492-493; GOZZI, 1977, p. 88-92; SAMBIN DE NORCEN, 1995, p. 65-96.

265 Giovanbatista Mantovano

Giovan Battista Scultori, artista estucador e gravador, nasce em Mântua, em 1503, falecendo na mesma cidade, em 1575. Um dos melhores estucadores que trabalham com Giulio

Romano no palácio do Te, até recentemente não tinha sido corretamente identificado nas listas dos documentos remanescentes por causa das confusões que envolvem seu nome. Segundo Sambin de Norcen [1995, p. 72-73], seu nome, hoje aceito pela crítica, foi determinado somente após estudos aprofundados nos documentos. A confusão vem do fato de que não se sabia se o apelativo "Scultori" era um termo que designava sua profissão ou se era seu verdadeiro sobrenome, já que seus filhos, Adamo e Diana, gravadores, assinam "Scultori".

Um *'scultore'* ou *'sculptor'* vem diferenciado, como observa Sambin de Norcen [op. cit.], nos documentos do Te, de um *"stucher"* – o que denuncia uma organização hierárquica das atividades do ateliê de estuques no Te, como acontece com a pintura, com distribuição precisa de tarefas. Giovan pertence ao primeiro time, um estucador-escultor, mais qualificado, ao qual cabiam os trabalhos mais importantes, freqüentemente relevos; os segundos poderiam ser comparados, pela designação, a um artesão, executando trabalhos mais simples, de função apenas decorativa. A autora conclui que provavelmente o apelativo "scultore" tenha sido originado a partir de sua obra como estucador, embora o termo latino *'sculptor'*, indique ainda um gravador. Mas Giovan não é mencionado nos documentos do Te pelo apelativo "scultore", mas pelo seu nome de família: "Veronese": (Zoan) "Baptista Veronese" ou "Baptista Veronesso". Outra divergência vem da literatura contemporânea, desde Vasari, onde é chamado pelo simples toponímico "Mantovano". Os documentos de arquivos indicam-no como "*Ioanne Baptista filio ser Ioannis Antonii Veronensis, cive Mantua*", ou "*...filio domini Ioannis Antonii de Verona, sculptore mantuano de contrada Unicornu.*" [Sambin de Norcen, op. cit.]. Ainda a propósito do sobrenome de Giovan, esclarece Massari [1993, p. 106] que o artista pode ser encontrado como "Briziano", "Britano", "Bertano" "Ghisi", "Brizza", "Bizzi" e "Birminio".

Giovan tem 21 anos quando Giulio chega a Mântua, e o acompanha nas principais empreitadas: no Te, em Marmirolo, em San Benedetto Po, na catedral, em Santa Bárbara. Em 1547 realiza para Perrenot di Granvelle uma série de 59 desenhos a partir da abóbada da Sistina. Nos trabalhos do Te, Giovabattista Mantovano é o responsável, juntamente com Nicolò da Milano, pelos relevos com figuras e pelos candelabros da sala dos Candelabros, no Te. Seu trabalho – assim como o de Niccolò – como estucador consiste na modelagem de figuras isoladas e/ou organizadas em cenas. Ao mesmo tempo, Andrea Conti e o Pretino modelam cornijas e figuras com função ornamental. No palácio, trabalha na sala das Águias e na dos Estuques, como menciona Vasari.

Giovan foi casado com Osanna, de quem teve quatro filhos: os gravadores Adamo e Diana, Ippolito e a pequena Giulia, morta aos cinco anos de idade. Vasari fala de Giovan na *Vida* de Marcantonio Raimondi.

Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, vol.V, p. 540, nota 1; BASAN, 1767, I, p. 295; BOTTANI, 1783, p. 31, n. 19; HUBER, 1800, III, p. 135-136; GORI-GANDELLINI, 1808, II, p. 195-196; DE ANGELIS /GORI-GANDELLINI, 1812, X, p. 158-159; BARTSCH, 1813, XV, p. 337-383; NAGLER, 1837, V, p. 136; ZANETTI, 1837, p. 458-463; D'ARCO, 1840, I, p. 12-27, II, 5-71; LE BLANC, 1856, p. 293-294; PASSAVANT, 1864, p. 136-137; BERTOLOTTI, 1881, p. 212; BERTOLOTTI, 1890, p. 75; CARPI, 1918-1920, p. 23; HARTT, 1958, I, p. 149, nota 54; PETRUCCI, 1964; PERINA, 1965, p. 671; ALBRICCI, 1976, p. 33-34; MASSARI, 1980, p. 20-26; BOORSCH-J. SPIKE, 1986, p. 9-27; DAVIS, 1988, p. 134-135; OBERHUBER, 1989, p. 154; BELLINI, 1991, p. 286-287; ROSSI, 1991/1986, p. 832, nota 24; PAGANI, 1992, p. 72-75; MASSARI, 1993, p. 106-111; SAMBIN DE NORCEN, 1995, p. 65-96.

266

A sala dos Estuques e a Coluna Trajana.

É correta a afirmação de Vasari. Giulio, de fato, se inspira em cenas da Coluna Trajana – Sua vizinah de infância – para as composições da sala dos Estuques no Te. Foi Dollmayr [1901, p. 190-195] quem primeiro investigou metodicamente os empréstimos arqueológicos de Giulio nos frisos da sala. Hartt [1958, I, p. 149-150] observa que Giulio elimina o fundo pictórico da coluna, reduz o movimento a um plano raso e não emprega as vistas panorâmicas presentes na coluna. Na sala dos Estuques, diz Hartt, as figuras movem-se num mesmo nível, como se caminhassem sobre a

comija, mas apesar da limitação do campo pictórico, Giulio consegue impor uma direção rítmica notável às figuras, que se movem livre e facilmente no espaço raso, como se flutuassem pelo friso, mais devagar nos cantos, acelerando no centro. Os relevos da sala dos Estuques tentariam recriar em espaço interno uma narrativa sem-fim e em único plano das colunas imperiais romanas. Identifica-se aqui, guardadas as diferenças técnicas e expressivas de cada meio, a idéia, que Giulio repetidamente coloca em prática em suas pinturas, de uma história contínua, desenvolvida em termos de composições figurativas intrincadas.

As composições de Giulio são levadas à França provavelmente por Primaticcio ou Strada, onde são assimiladas aos protótipos antigos, de modo que os frisos do Te servem como uma fonte confiável para as colunas imperiais romanas [cf. Belluzzi, 1998, p. 424-425].
Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 9; BELLUZZI, 1998, p. 424-425.

267 Sala das Águias ou de Faetonte [822]

É uma salinha quadrada, pequena, mas de decoração complexa. Um octógono no teto funciona como uma janela aberta, por onde se assiste à queda de Faetonte descrita por Vasari: uma prévia dos tetos barrocos. O octógono é o centro do cruzamento de duas oblíquas, cada uma formada por um relevo em estuque branco e, na seqüência, um nicho dourado em forma de concha e arrematado por uma águia. De ambos os lados de cada águia, duas harpias brancas sobre um console. Os espaços restantes são preenchidos com quatro nichos semicirculares, divididos, cada um, em seis pinturas a fresco. Estes são sustentados por um friso pintado representando uma batalha. Sob cada águia, um escudo branco e dourado ladeado por fitas douradas em volteio e alternados a conjuntos de armas e armaduras em estuque branco, mais fitas douradas e um medalhão dourado com um busto romano em seu interior.

O esquema de cor é vibrante, aparentemente dissonante, mas de uma dissonância que, no conjunto, alcança a harmonia: os tons terrosos-dourados ganham destaque pelo confronto com os azuis cerúleos dos fundos dos nichos pintados, formando uma harmonia complementar indireta pelas nuances escolhidas. Contudo, tal efeito pode ser reforçado pela tonalidade atual das paredes inferiores: ocre. No entanto, é preciso lembrar que estas eram cobertas com couro prateado e cinza /**doc**. de 11/10/1527 /; e o prateado, unido a tanto dourado e aos azuis devia criar, segundo Hartt [op. cit.], o efeito de uma jóia, efeito para o qual contribuem ainda as partições da sala. Completa o ambiente, uma lareira belíssima, canelada em ondas, arrematada por dois ornamentos vegetais nas laterais superiores. O piso, que espelha o desenho do teto, é obra do século XVIII.

Hartt [1958, I, p. 123] atribui as pinturas coloridas dos nichos a Agostino da Mozzanega. Um documento (15 de julho de 1528) mostra que ele trabalha nessa sala entre os dias de 10 de março e 16 de junho de 1528. Não era o melhor dos assistentes; e essa pintura não é nada atraente em detalhes, tendo sido muito danificada e repintada. O octógono central, com o *Faetonte*, deve ser da mão do próprio Giulio. Carpi [1918-1920, p. 20], com base num documento datado de 27 de setembro de 1527, reconhece no bolonhês citado a figura de Primaticcio, atribuindo-lhe os citados frisos com "*puttini*" em estuque branco. Atribui as pinturas aos mesmos artistas que trabalharam na sala dos Ventos, mas sem especificações.

Os nichos pintados dividem-se em duas fileiras de três pequenos campos pintados cada uma. Nove pequenos medalhões de estuco, separados entre si por uma faixa de grotescas, contornam a moldura de cada um dos nichos. As pinturas representam *putti* brincando com os atributos dos deuses e também divindades silvestres e heróis, na terra ou água, com centauros, tritões, cavalos marinhos, enquanto as divindades mesmo estão nos medalhões de estuque da moldura. No alto de cada nicho, dentro do medalhão central superior da moldura, há uma máscara que segura na boca os raios de Júpiter. Os frisos pintados representam as batalhas de gregos e amazonas, lápitas e centauros, bestas selvagens e monstros, nereidas e tritões. Três das quatro cenas em estuque representam raptos: Prosérpina por Plutão, Aminone por Netuno, e Europa por Júpiter. O quarto representa talvez o casamento de Mercúrio com a filha de Dríope [Hartt, 1958, I, p. 126].

O inventário de 1542, feito apenas dois anos após a morte de Federico, diz que havia ali uma cama. Uma pequena escada leva a dois quartos acima. a sala das águias deveria ser o quarto de dormir de Federico. A águia é também um emblema dos Gonzagas, como a águia é também de Júpiter, que fulmina o mortal que ousa ir muito alto. Hartt vê a sala das águias como o cenário dos amores de Federico, onde as delicadezas da corte amorosa contrastam com o fundo da crueldade apaixonada.

Bibliografia: CARPI, 1918-1920, p. 20; HARTT, 1958, I, p. 9, 123-126; ERBESATTO, 1987, p. 56-58; OBERHUBER, 1996, p. 41;

Desenhos:

[1] *Lápitas e centauros*. Esboço compositivo para a sala das Águias. Coleção Devonshire, Chatsworth. Hartt, 1958, II, fig. 216.

[2] Putti *sobre um elefante*. Esboço para medalhão em estuque da sala das Águias. Merton House, Coleção do conde de Ellesmere. Harttm, 1958, II, fig. 220:

[3] *Rapto de Europa. Modello* para o relevo em estuque da sala das Águias. Milão: Ambrosiana (?) Hartt, 1958, II, fig. 222.

[4] *Rapto de Amimone.* Esboço compositivo para relevo em estuque da sala das Águias. Paris, Louvre. Hartt, 1958, II, fig. 223.

[5] *Rapto de Europa*. *Modello* para o relevo em estuque da Sala das Águias. Merton House, Coleção do conde de Ellesmere. Fig. 224.

[6] *Rapto de Prosérpina. Modello* para relevo em estuque da sala das Águias. Paris, École des Beaux-arts. Hartt, 1958, II, fig. 225.

Documentos:

/doc. a/ 11 de fevereiro de 1527. Carta de Federico Gonzaga a Francesco Gonzaga, embaixador de Mântua. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2931, li. 290, c. 22r.: "*volemo che faciati far li corami per li paramenti del nostro palazzo del Te (...) dicemovi che li apparamenti (...) delli dui camarini volemo che siano in questo modo: che nel primo siano di coramo berettino nelli spatii et che medemamente li frisi et collonelle sieno dorate, nel secondo sieno di coramo d'argento , con li frisi et collonelle ut supra ...*" Bibliografia: LUZIO, 1906, p. 43; LUZIO, 1913, p. 244-245; HARTT, 1958, I, p. 105 e 315, doc. 83; VERHEYEN, 1977, p. 137, doc. 4; FERRARI, 1992, I, p. 196-197.

/doc. b/ 27 de setembro de 1527. Carta de Giovanni Giacomo Calandra a Federico Gonzaga. ASMN, A. G., b. 2509, c. 298r.: "*Questa matina son andato al Te et ho veduto la camarea dei Venti alla quale si lavora et di stuchi et di pittura (...) Li maestri dicono che fra otto di haveranno finito di lavorare di stucco, quel Bolognese lavora anche lui gagliardamente in l'altra camera et ha finiti quelli frisi che vanno intra li compartiti de la volta, quali frisi sono fatti a puttini; lui dice che vostra excellentia li dette termino fin a san Martino a finire quella camera, et che spera haverla finita a mezo ottobre...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 252; DAVARI, 1904, p. 24-25; DAVARI, 1925, p. 26; HARTT, 1958, I, p. 79 e 315, doc. 79; VERHEYEN, 1977, p. 138, doc. 17; FERRARI, 1992, I, p. 229.

/doc. c/ 15 de julho de 1528. ordem de pagamento por trabalhos no Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 288r.-v.: "*...facia pagamento a maestro Augustino depintore per havere depinto li infrascritti lavoreri per bisogno del palazo novo del Te (...) comenzando a dì 10 de marzo 1528 per tutto 16 zugno 1528 (...) Item, de' havere per opere quatro a soldi vinti, per bisogno de lavorare in la camera de le Aquile ... libre 4...*" Bibliografia: D'ARCO, 1857, II, p. 102, doc. 132; HARTT, 1958, I, p. 123, n. 22 e p. 318, doc. 101; VERHEYEN, 1977, p. 140, doc. 34; FERRARI, 1992, I, p. 283-284.

/doc. d/ 31 de agosto de 1528. Carta de Giulio a Federico relatando sobre o andamento dos trabalhos e despesas da obra do Te. ASMN, Autografi, b. 7, cc. 22r.-223r.: "*... Hogie si è comenzato a fare la guardarobba sopra alla camara delli Venti...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 252; DAVARI, 1904, p. 20-23; DAVARI, 1925, p. 24; CARPI, 1920, p. 108-110, doc. 8; HARTT, 1958, I, p. 126 e 318, doc. 108; VERHEYEN, 1977, p. 141, doc. 42; FERRARI, 1992, I, p. 290-292.

Mais fantasioso que Giulio Romano na criação de seu Faetonte, ou que Vasari na bela narração desse passo, são os historiadores que descrevem a pintura ao longo de séculos sem poder dar-se conta de que Vasari se enganara. Aqui, Vasari comete um engano que, por muito tempo, leva inúmeros estudiosos ao erro. A imagem pintada no teto da sala não representa a queda de Ícaro, mas a de Faetonte [Ovídio. *Metamorfoses*, livro II]. Apenas um deles, Bottani, dá-se conta da correta identificação iconográfica. Assim, histórias das mais diversas foram inventadas para fazer caber na imagem de Faetonte aquela de Ícaro: a pintura teria sido refeita, danificada, restaurada, etc. Hartt [1958, I, p. 123-126], referindo-se ao texto vasariano, diz que o aretino "mexeu num ninho de vespas quando se referiu à pintura a óleo do teto como sendo 'A queda de Ícaro'". Para Vasari, a pintura era tão realista, que se poderia ouvir o crepitar das penas. Além disso, ele diz ter o desenho original. Berzaghi [1989, p. 394] é quem torna mais límpido o motivo da confusão de Vasari, ao reconhecer a imagem aqui descrita numa pintura da sala dos Cavalos no apartamento de Tróia, no palácio Ducal [823], com atribuição incerta a Luca da Faenza [óleo sobre tela; 40,5 x 57,3cm].

Hartt critica aqui os historiadores que, em vez de confiar em seus olhos, confiam no que chama de "efeito hipnótico" de Vasari, que não cessa nem no século XIX, quando Bottani, que escreve em 1783, esclarece a questão e até mesmo reconhece a forte influência de Vasari. Além disso, Strada, muito antes de Bottani, já reconhece Faetonte. Armenini [1587, p. 161], apesar de descrever a pintura a partir de tê-la visto em seu estado original, conservada, segue Vasari, referindo-se ao personagem como "Ícaro". D'Arco [1838, p. 38] e quanto Milanesi [1906, vol. V, p. 540, nota 3] buscam explicações para a discrepância, supondo que a imagem teria sido tão danificada, a ponto de ter sido substituída, provavelmente no século XVI, por uma representação de Faetonte. Bottani [1783, p. 41], contudo, não apenas reconhece o tema, como ainda aponta que Cadioli [1753, p. 100] tinha sido influenciado por Vasari. Outros crêem que a pintura teria sido estragada com o passar do tempo e teria sido refeita na parte que mostra a queda de Faetonte, mas o autor da restauração seria desconhecido. Para D'Arco [1842, p. 38-39], a obra teria sido restaurada a partir de desenhos originais de Giulio Romano.

Bibliografia: STRADA, 1575, p. 31; ARMENINI, 1587, p. 161; CADIOLI, 1753, p. 100; BOTTANI, 1783, p. 41; D'ARCO, 1842, p. 38-39; MILANESI, 1906, vol. V, p. 540, nota 3; LUZIO, 1913, p. 106; COTTAFAVI, 1928, p. 286; HARTT, 1958, I, p. 123-126, 168; PACCAGNINI, 1969, p. 148, 220; MONBEIG GOGUEL, 1979, p. 273-276; ERBESATO, 1987, p. 56-58; BERZAGHI, 1989, p. 394-395; BELLUZZI, 1998, p. 406-407, 410

Desenho:

[1] *A queda de Ícaro* [824]. Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom, lápis marrom com luzes em branco sobre esboço a carvão preto. Duas folhas reunidas no centro verticalmente; 40,5 x 57,3cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 3499. Proveniência: Vasari; Jabach, Cabinet du Roi. Esse desenho era considerado perdido, mas reencontrado por Monbeig Goguel. A datação é sugerida em torno de 1536, pela relação com a sala dos Cavalos, no Ducal. Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, V, p. 540; MONBEIG GOGUEL, 1979, p. 273-276; BACOU /BÉGUIN, 1983, p. 67-68, n. 76; BERZAGHI, 1989, p. 394-395; BELLUZZI, 1998, p. 407.

269 Aqui Vasari erra. As pinturas a que se refere não estão no mesmo local que as anteriores, mas pertencem, de fato, à chamada "Sala dos Ventos", ou "do Zodíaco". Do modo como escreve, Vasari faz entender que essas pinturas estão na sala das Águias. A propósito desse engano do autor, comenta Belluzzi [1998, p. 393]: "A fortuna crítica da sala dos Ventos inicia-se com um grave passo em falso, pois Vasari a confunde com a sala das Águias e interpreta a decoração de maneira convencional e fortemente redutiva, como "as histórias dos doze meses do ano ..."

270 Sala dos Ventos [825]

Esse aposento tinha a função de sala de estar para Federico, onde recebia os convidados mais próximos e ilustres. Os documentos são inequívocos quanto à denominação do aposento como

'sala dos Ventos". Esse nome aparece em todos os documentos relativos à sala e não foi alterado no curso dos anos. De acordo com os registros, a obra de decoração da sala pode ser colocada entre setembro de 1527 e março de 1528 /**doc. a-i**/.

Como a sala das Águias, esta é de pequenas dimensões. A abóbada se divide em vinte e dois hexágonos trabalhados em afresco. Nervuras correm todo o teto, unindo as imagens em uma rede complicada que permite a leitura dos vinte e dois hexágonos ou de cinco grandes hexágonos, cada um com um painel ao centro. O desenho do teto é espelhado no piso. Na parte superior das paredes, logo abaixo da abóbada, vêm doze medalhões pintados, emoldurados embaixo por guirlandas arrematadas por pequenas figuras de torsos de sátiros em estuque branco. Hartt [1958] diz que "a encantadora idéia de pequenas janelas ovais, como janelinhas de navios pode ter vindo do teto de Parmiggianino em Fontanellato". O esquema de cor é vibrante: o ouro e o verde da folhagem predominam nos medalhões emoldurados acima, num espaço falciforme por mármore vermelho. No meio dessas áreas, há máscaras dos Ventos, com faces infladas, feitas em estuque dourado: são os Ventos responsáveis pelo nome da sala. Nos hexágonos: rosa, branco e azul, criando um efeito de lilás. Os ornamentos de estuque são dourados: nervuras, rosetas, painéis, máscaras e guirlandas, à exceção das figuras de sátiros, que são como hermas brancas. O revestimento das partes inferiores das paredes era feito em couro *'berettino'* – cor cinza – e dourado.

A iconografia, asism como a rede de pinturas, é muito complexa. A estrutura inteira é pródiga em entrecruzamentos, de modo que qualquer interpretação parece possível. Vasari não interpreta bem o significado do conjunto. Gombrich [1950, p. 196] ressalta o erro do aretino. Giacomo Strada, mantuano, também comete o mesmo erro [1577], seguindo Vasari. Cabe a Gombrich [1950; 1978] a contribuição fundamental para o entendimento do programa iconográfico e de suas fontes. Segundo esse autor, nos hexágonos da abóbada estão representados os doze meses do ano alternados aos doze signos do zodíaco. As 10 divindades representadas no círculo interior dos hexágonos, juntamente com Vulcano e Vesta, nos painéis de estuque dourado ladeando o relevo do Monte Olimpo (este central), constituem a lista dos doze deuses olímpicos de Vincenzo Cartari [*Le imagini dei dei degli antichi*, 1581, p. 3] Os signos do zodíaco aparecem envolvendo o Olimpo. Todos os autores consideraram os medalhões conectados com o zodíaco. A fonte mais antiga é Strada [1577, p. 24], que escreve: "*li 12 mesi, et in essi quelli ationi che secondo la stagione più si fa, colloriti in forma di tondi*". Depois, Toscano [1587, p. 26], para quem o aposento representa "*i segni celesti, e quale stella a noi maligni sia, quale in favore*", querendo dizer que nos medalhões estaria representado aquilo que poderia ocorrer de benéfico e de maléfico conosco, de acordo com as estrelas e os meses. Mas há uam discrepância entre o número de signos e o de medalhões: 12 e 16 respectivamente. Existem 16 pontas na rosa-dos-ventos, que é símbolo dos Gonzagas. Gombrich recorre a antigos livros astrológicos como o *Matheseos Libri VIII*, de Firmico Materno [*Matheseos libri VIII*], que, por sua vez, tira informações do poeta da idade de Augusto, Manilio [*Astronomica*]. Gombrich afirma que, quem quer que tenha instruído Giulio na construção da iconografia da sala, tinha em mente os dois autores, segundo os quais não apenas o zodíaco, mas também as constelações que se erguem juntamente com o signo zodiacal teriam influência sobre o destino dos homens.

Em Firmico, há várias constelações elencadas sob cada signo, mas só algumas são escolhidas. Para Hartt [op. cit.], não pareceria coincidência a escolha de Centaurus, que dá excelência em criar cavalos; a presença constante e importância do elemento água (em Áries, Câncer, libra e Peixes), que rodeia Mântua e o Te; a caça (em câncer, libra e leão); pesca (câncer, libra e peixes); a profissão de armas de Federico é aludida em touro e aquário. Sagitário refere-se à paixão de Federico pela construção de palácios; Escorpião aos guardiães de templos (no papel dos Gonzagas da reconstrução da Catedral, de Sant'Andrea e San Sebastiano e Santissima Annunziata, em Florença). A predileção de Federico pela arte do jardim, em Virgem; um toque real em Capricórnio; esportes em Gêmeos e Áries. Sagitário é a única que não cabe direito em nenhum

propósito. Talvez seja uma alusão ao *carcere terreno* da vida mortal. A escolha das passagens parece consistente em celebrar as qualidades e os interesses de Federico [cf.Hartt, 1958, p. 1115-122].

Pode-se resumir a interpretação de Gombrich assim:

Na abóbada:

[1] *Áries* – Constelações: o *Navio*: vida de marinheiro, no mar (Firmicus, viii, 6. 1) / o *Golfinho*: transferido sua posição adequada, sob Capricórnio: excelência em nadar e mergulhar (Firmicus, viii, 15.2). Hartt atribui a pintura a Gerolamo da Pontremoli. Medalhões: navios no mar ao fundo; no primeiro plano, mergulhadores e nadadores .

Áries (2): Constelação: A cabra; preguiça amorosa e flauta rústica (Firmicus, viii, 6.5). Hartt atribui a Rinaldo Mantovano. Medalhão: Uma dança de amantes no campo com música de flautas.

[2] *Touro* – Constelação: Aqueles nascidos quando raios malignos de outra estrela são direcionados às patas do touro, tornam-se famosos gladiadores e morrem em combate (Firmicus, viii,7.5). Hartt: Rinaldo Mantovano. Medalhão: um combate de gladiadores.

[3] *Gêmeos* – Constelação: A *Lebre*: excelência na corrida (Firmicus, viii. 8.1). Medalhão: Atlanta e Hipomenes. Hartt: Pontremoli.

[4] *Câncer* – Constelação: *Burros*: (na imagem lembram veados, pois têm chifres): excelência na caça entre homens e mulheres sob os raios benéficos de Marte (Firmicus, viii, 9. 1-2). Hartt: Rinaldo. Medalhão: Homens e Mulheres caçando.

Câncer (2): Constelação: *Burro*; excelência na pesca com um raio de Netuno (Firmicus, viii, 9. 1-2). Hartt: Pontremoli. Medalhão: Pescadores no rio com redes.

[5] *Leão* – Constelação: *Cachorro*: grande coragem contra bestas selvagens sob raio de Marte (Firmicus, viii, 10.3). Hartt: Rinaldo. Medalhão: Homens nus com espadas lutando contra bestas.

[6] *Virgem* – Constelação: *Coroa*: amor às flores, jardinagem e perfumes (Firmicus, viii, 11.1). Hartt: Rinaldo. Medalhão: Jardineiros no trabalho; rapaz e moça ajudados por Cupido tecendo guirlandas de flores.

[7] *Libra* – Constelação: *Flecha*: caça de pássaros com dispositivos especiais, e de peixe com um tridente. (Firmicus, viii, 12.1). Hartt: Rinaldo. Medalhão: Arqueiros atirando em pássaros com, pescadores com tridente.

[8] *Escorpião* – Constelação: O *Altar*; guardião de templos; habilidade em advinhação (Firmicus, viii, 13.1). Hartt: Pontremoli. Medalhão: um sacerdote entorna a libação sobre as chamas de um altar, enquanto um boi é conduzido ao sacrifício.

Escorpião (2) – Constelação: O *Centauro*; excelência em criação de cavalos (Firmicus, viii, 13.3). Hartt: Rinaldo. Medalhão: um carroceiro dirigindo cavalos.

[9] *Sagitário* – Constelação: *Arcturus* enviando raios de Saturno e Mercúrio; criminosos que perecem nas correntes e em tormentos (Firmicus, viii, 14.1-2). Hartt: Rinaldo. Medalhão: prisioneiros em confinamento torturante.

Sagitário (2) – Constelação: *Arcturus* ergumdo-se contra raios malignos; manutenção de portões em palácios reais (Firmicus, viii, 14. 1-2). Hartt: Rinaldo. Medalhão: uma êxedra num parque; guardiães numa balaustrada.

[10] *Capricórnio* – O *Encantador de cobras*; Marsianos [?] que encantam cobras venenosas. (Firmicus, viii, 15.1). Hartt: Girolamo. Medalhão: um vendedor de antídotos contra veneno de cobra na rua de uma cidade.

[11] *Aquário* – Constelação: a *Águia*; proezas militares; sob raios benignos, libertação e conquista (Firmicus, vii, 16. 1-2). Hartt: Girolamo. Medalhão: Prisioneiros conduzidos diante de um general romano coroado pela Vitória.

[12] *Peixes* – Constelação: A *Baleia*; habilidade para pescar grandes peixes (Firmicus, viii. 17-6). Hartt: Girolamo. Medalhão: pescadores tiram uma fantástica baleia das redes e colocam-na em seu barco.

Gombrich ainda demonstra que os 12 deuses representados no teto seguem a ordem de Manilio. A conexão entre essas divindades e os signos aos quais Manilio as vincula quebra-se no terceiro signo, mas a sucessão é mantida. Vesta e Vulcano são representados em relevo de estuque dourado, em vez de afresco. São as únicas divindades representadas assim, tratamento que as une aos signos zodiacais. Destaque que Hartt [op. cit.] explica pelo fato qe que essas divindades têm seu nome começado com a letra V, e por ser Federico o V marquês de Mântua, e essa inscrição estar por todas as portas. As representações dos 12 meses nos hexágonos entre os signos zodiacais, Gombrich mostrou vir de Lucas Gaurico, que vem sugerido como o autor do programa. Assim: *Janeiro*: Jano, segurando a chave e acompanhado pela serpente da eternidade; *Fevereiro*: um fauno com duas tochas; *Março*; Marte; *Abril*: Nascimento de Vênus; *Maio*: Maia, com o jovem Mercúrio; *Junho*: Juno; *Julho*: Julio César; *Agosto*: Augusto; *Setembro*: Tibério?; *Outubro*: Comodus ou Domiciano; *Novembro*: *putti* colocando um poste de tronco de árvore no chão (fonte desconhecida); *Dezembro*: *putti* colhendo azeitonas (fonte desconhecida).

Os signos distribuem-se corretamente: linhas ligam os opostos, os conjuntos de elementos, etc. Talvez haja correspondências em termos de elementos nos medalhões. Seria preciso saber a relação de Federico com a astrologia.

Quanto à questão atributiva e cronológica, os documentos indicam que os dois primeiros hexágonos realizados são os que representam Jano e os *putti* colhendo azeitonas, prontos em 27 de setembro de 1528. Depois, Anselmo de Guazzi é pago pela pintura de dez hexágonos, Agostino da Mozzanega, por dois e Benedetto Pagni por um. Sabe-se que a execução da abóbada é dada a quatro assistentes e em proporções diversas: Gerolamo da Treviso é mencionado por nove hexágonos, Anselmo Guazzi por dez, Agostino da Mozzanica por dois e Benedetto Pagni por apenas um. De acordo com Belluzzi [1998, p. 394], Giulio não intervém depois para homogeneizar o trabalho, e o contraste entre as pinturas é ressaltado.

Em relação aos afrescos dos medalhões, os documentos não são tão claros. O próprio Giulio é mencionado, ao lado de Rinaldo Mantovano /doc. 31 agosto 1528/ . Há unanimidade em aceitar que os medalhões possuem uma melhor qualidade em relação às pinturas da abóbada, o que pode ser devido justamente à intervnção de Giulio e de seu auxiliar mais competente.

Bibliografia: TOSCANO, 1587, p. 26; ROMANO, 1892, p. 262; CARPI, 1918-1920, p. 49-50; GOMBRICH, 1950, p. 196, n. 1; HARTT, 1958, I, p. 115-122; GOMBRICH, 1978, p. 157-169; SIGNORINI, 1979; LIPPINCOTT, 1984; MANCINI, 1987; OBERHUBER, 1989, p. 350-353; OBERHUBER, 1996, p. 41; BELLUZZI, 1998, p. 390-405.

Desenhos:

Existem dez desenhos para a sala dos Ventos: Dois são esboços rápidos para as composições e os demais são *modelli*, portanto mais acabados. Os desenhos mostram que Giulio previra uma decoração com cenas retangulares no teto, tendo depois que adequá-los ao formato hexagonal. Para adequar os desenhos ao novo formato oval, Giulio não redesenha as cenas, mas simplesmente as corta. Nesse processo, alguns desenhos são invertidos, figuras nas extremidades são excluídas, mas todos são comprimidos nas laterais. Para Hartt [1958, I, p. 123], as pinturas acabadas nunca alcançaram a qualidade dos desenhos, que estariam entre os melhores de Giulio.

[1] *modello* para *Asnos sob raios de Marte* [*Órion?*]. Giulio Romano. Viena, Albertina. Hartt, fig. 211.

[2] *modello* para *A Coroa*. Giulio Romano. Haarlem, Teylersmuseum. Hartt, fig. 212

[3] *modello* para *O Altar*. Giulio Romano. Paris, Louvre. Hartt, fig. 213:

[4] *modello* para *A baleia*. Giulio Romano. Paris, Louvre. Hartt, fig. 214:

[5] *modello* para *Asnos sob raios de Netuno*. Giulio Romano. Paris, Louvre. Hartt, fig. 215:

Documentos:

/doc.a/ 11 de fevereiro de 1527. Carta de Federico Gonzaga a Francesco Gonzaga, embaixador de Mântua. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2931, li. 290, c. 22r.: "*volemo che faciati far li corami per li paramenti del nostro palazzo del Te* (...) *dicemovi che li apparamenti del salotto e del camarotto hanno ad esser di coramo rosso; in tutti li spatii volemo che siano indorati, ma li frisi et collonelle, o compartimenti d'essi spatii, volemo che siano indorati et quelli delli dui camarini volemo che siano in questo modo: che nel primo siano di coramo berettino nelli spatii et che medemamente li frisi et collonelle sieno dorate, nel secondo sieno di coramo d'argento , con li frisi et collonelle ut supra* ..." Bibliografia: LUZIO, 1906, p. 43; LUZIO, 1913, p. 244-245; HARTT, 1958, I, p. 105 e 315, doc. 83; VERHEYEN, 1977, p. 137, doc. 4; FERRARI, 1992, I, p. 196-197.

/doc. b/ 27 de setembro de 1527. Carta de Giovanni Giacomo Calandra a Federico II Gonzaga, relativa aos trabalhos no palácio Te. ASMN, A. G., b. 2509, c. 298r.: "...*Questa matina son andato al Te et ho veduto la camara dai venti alla quale se lavora et di stuchi et di pittura; dicono che dapoi che vostra excellentia non vi fu, hanno fatto sette di quelli mostri che vanno sotto le gozole; in la volta hanno depinto doe di quelli spazii che dicono mandole et commincio la terza; in una hanno fatto un lano, in l'altra putti che cogliono frutti d'una oliva. Li maestri dicono che fra otto dì haveranno finito di lavorare di stuco...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 252; DAVARI, 1904, p. 24-25; DAVARI, 1925, p. 26; HARTT, 1958, I, p. 115, n.11 e 315, doc. 79; VERHEYEN, 1977, p. 138, doc. 17; FERRARI, 1992, I, p. 229.

/doc. c/ 11 de janeiro de 1528. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio Te. ASMN, A.G. Autografi, b. 7, c. 272r.: "...*facia pagamento a magistro Nicolò scultore per havere fatto sedeci mostri, sotto a sedeci peduzi* [?] *de la volta de la camera de li Venti, como una cornice intaliata sopra alle dite mostre, per bisogno de una camera del palazo novo del Te de l'illustrissimo signor nostro, in la parte de la peschera* (...) *libre 48...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 253, n. 3; DAVARI, 1904, p. 26, n. 19; DAVARI, 1925, p. 28, n. 19; HARTT, 1958, I, p. 115, n.11 e 315, doc. 85; VERHEYEN, 1977, p. 138, doc. 18; FERRARI, 1992, I, p. 240-241.

/doc. d/ 11 de janeiro de 1528. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio Te. ASMN, A.G. Autografi, b. 7, c. 270r.: "...*facia pagamento a magistro Nicolò schultore per havere fatto de stucho erpie e folliami e teste de lione in uno cornisone da spalera in la camera de li Venti, in la parte del palazo del Te verso la peschera* (...) *in sodi cinquanta de l'una, a dì III de dicembre 1527...*" [erpie = Hartt transcreve "arpie", "peschiera", "scholtore", e, no lugar de soldi, diz "scudi", [que deve ser o dinheiro de cada jornada, cada dia trabalhado]. Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 253, n. 3; DAVARI, 1904, p. 26, n. 19; DAVARI, 1925, p. 28, n. 19; HARTT, 1958, I, p. 115, n.11 e 315, doc. 86; VERHEYEN, 1977, p. 139, doc. 23; FERRARI, 1992, I, p. 240.

/doc. e/ 20 de fevereiro de 1528. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio Te. ASMN, A.G. Autografi, b. 7, c. 278r.-v.: "...*facia pagamento a maestro Nicolò schultore da Milano, per havere fatto li infrascripti lavoreri de stucho per bisogno de le infrascripite camere del palazo novo del Te* (...) *comenzando a dì primo de dicembre 1527 per tutto ultimo dito.* (...) *Primo, el dito maestro Nicolò soprascripto de' havere per havere fatto setti festoni in la camera di Venti a libre cinque de l'una de sua manifatura ... libre 35.* Bibliografia: D'ARCO, 1857, II, p. 101, doc. 130; DAVARI, 1899, p. 253, n. 3 e p. 393; DAVARI, 1904, p. 26, n. 19 e pág. 32, n. 23; DAVARI, 1925, p. 28, n. 19 e p. 32, n. 23; HARTT, 1958, I, p. 115, n.11 e 316, doc. 91; VERHEYEN, 1977, p. 139, doc. 22; FERRARI, 1992, I, p. 255-256.

/doc. f/ 14 de março de 1528. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio Te. ASMN, A.G. Autografi, b. 7, c. 280r.: "...*facia pagamento a maestro Nicolò schultor per havere fatto li infrascripti festoni de stucho al palazo del Te* (...) *in libre cinque de l'uno de sua manifatura, comenzando a dì 12 de februaro 1528 per tutto 13 marzo 1528.* (...) *Primo, maestro Nicolò suprascripto de' havere per la manifatura de otti festoni, como li suoi ligami fati de stucho, sotto alli peduzi del volto de la camera de li Venti in dito palazo novo ... libre 40...*" Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 115, n.11 e 316, doc. 93; VERHEYEN, 1977, p. 140, doc. 30; FERRARI, 1992, I, p. 261-262.

/doc. g/ 16 de junho de 1528. Ordem de pagamento relativa aos trabalhos do Te. ASMN, A. G. Autografi c. 7, I, n. 10.: "...*facia pagamento a M.ro Andrea stuchiero per havere fatto li infrastanti lavoreri de stucho in la volta dela camera deli venti ...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 26, n. 19; HARTT, 1958, I, p. 317, doc. 99.

/doc. h/ 14 de julho de 1528. Ordem de pagamento relativa aos trabalhos do Te. ASMN, A. G. Autografi, c. 7, I, n. 1.: "... *facia pagamento alli infrascripti depintori per haver depinto vintiuno quadri in una volta dela camera deli venti de quegli quadri sono fati mandorla in la parte del palazo novo del Te verso la peschera* (...) *de diti quadri et dito volta ut infra id dì p. o da Xbr 1527 / Id. Anselmo per haver fato quadri deci listi a libr tre de luno monta / L30 – 0 – 0 / Id. Hiermo dipintor per haver fato quadri nove in dicta camera a pretio*

ut sopra / L. 27 – 0 - / Id. Augustino dipintor per haver fato quadri dui in la stessa camera a pretio ut sopra / L. 6 – 0 – 0. / Id. Benedecto deto el pescia depintor per haver fato uno quadro in dita volta a pretio ut sopra / L. 3 – 0 – 0." Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 26, n. 17; HARTT, 1958, I, p. 317-318, doc. 100.
/doc. i/ 31 de agosto de 1528. Carta de Giulio Romano a Federico II Gonzaga relativa aos trabalhos e despesas para a construção do Te. ASMN, Autografi, b. 7, cc. 222r.-223r.: : "*... Hogie si è comenzato a fare la guardarobba sopra la camara delli Venti et dimane verranno 2 omini a + finire + sequitare il lavoro sopra alle camere verso la città, quale seranno di sopra camere 11, et si sequita la camera delli Venti e lo camerone, Rinaldo et mi...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 252; DAVARI, 1904, p. 20-23; DAVARI, 1925, p. 24, CARPI, 1920, p. 108-110, doc. 8; HARTT,1958, I, p. 318, doc. 108; VERHEYEN, 1977, p. 141, doc. 42; FERRARI, 1992, I, p. 290-292.

271

A galeria de Davi [833-834]

A grande galeria mencionada por Vasari é a Galeria de Davi. É o maior ambiente do palácio, agradável pela amplidão e pela luminosidade, passagem obrigatória entre os dois apartamentos principias – o de Psiquê e o dos Gigantes – e, ao mesmo tempo, com dupla saída: ao pátio interno e ao jardim.

A galeria é um ambiente retangular, com cobertura em abóbada de berço decorada com estuque e pintura. Nas duas lunetas das extremidades, um afresco com as histórias de Davi. A arquitetura da galeria é muito elogiada, distinta pela beleza da frente voltada ao jardim: a galeria abre-se através de três amplas arcadas apoiadas sobre um sistema de quatro colunas. Ou seja, os arcos são sustentados por quatro grupamentos de quatro colunas, todas plenas, exceto os dois pares que encontram as paredes nas extremidades, que se tornam pilastras, para coincidir com a articulação do edifício. Uma espécie de pequena arquitrave quadrangular as reúne. Hartt [1958, I, p. 101] ressalta que a idéia de abrir um lado inteiro da estrutura em forma de uma galeria gigantesca de três arcos livremente voltados para o jardim vem da *villa* Madama. Os grupos das quatro colunas dóricas contra o céu viria da arquitetura pintada na sala das Perspectivas de Peruzzi na Farnesina.

As colunas são maciças e pesadas, mas dão a impressão de leveza, porque são dispostas com amplidão, de forma que o intervalo entre os quatro elementos de cada conjunto torna-se um cubo independente no espaço, criando uma belo jogo de cheios e vazios. Giulio emprega a ordem dórica, porém altera seu caráter essencial: triglifos e métopes são substituídos por um friso delicadamente gravado, combinando ornamentos inspirados no repertório antigo – de palmetas e rosetas, óvulo-e-dardo; conta-e-carretel e outros motivos clássicos. Esses frisos e festões decorados correm por todo o entablamento, criando um efeito que contrasta com a sobriedade da fachada. As colunas possuem fuste liso, mas, no lugar dos capitéis, Giulio insere delicados festões com decoração em estuque derivada de um motivo [óvulo-e-dardo] encontrado no Panteão [Belluzzi, 1998, p. 417]. O jogo de filigranas contribui para acentuar o efeito luminoso e aumentar a leveza da estrutura.

Sobre cada duas colunas do interior da galeria nasce um arco que corta a abóbada de berço transversalmente até alcançar as pilastras diante das colunas. Os arcos são interceptados por nervuras longitudinais, criando três enormes painéis de teto, como em *villa* Lante [Hartt, op. cit.].

As paredes possuem nichos, originalmente destinados a abrigar uma coleção de esculturas que Federico pretendia formar: bustos de *condottieri* famosos. Assim, a galeria vem chamada de "*loggia dei Capitani*". Os nichos permanecem vazios até que a galeria passa a ser chamada de "de Davi". Hoje, os nichos apresentam esculturas do século XVIII.

A pintura da abóbada é comumente considerada de qualidade muito inferior à arquitetura da galeria. Além disso, é uma pintura parcialmente destruída e que sofre um extensa repintura, dificultando avaliações mais consistentes. A documentação concernente à decoração é ampla. Os registros mostram o pagamento feito a Benedetto Pagni da Pescia por seis *putti*, cinco máscaras e pelo octógono contendo a cena de Davi e Golias: imagens executadas entre 4 de fevereiro e 20 de setembro de 1531. Os outros dois octógonos e a luneta sobre a entrada que se abre para a sala das

Águias são pintados por Rinaldo entre 21 de abril e 25 de novembro de 1531. As lunetas remanescentes são trabalho de Fermo da Caravaggio, apressadamente, para a segunda visista do imperador Carlos V, em novembro de 1532. Mas essas pinturas não satisfizeram o duque, e são destruídas e substituídas por outras, dessa vez executadas por Luca da Faenza. Três delas representam: Davi e o leão, Davi e o urso, e os emblemas de Federico sustentados por figuras femininas e *amorini*. Luca da Faenza, chamado "Il Figurino", faz sua estréia no ateliê de Giulio nesse ponto. Ele trabalha as janelas pintadas da fachada do pátio, além de várias outras coisas, entre 2 de outubro de 1533 e 19 de setembro de 1534. Não se sabe quem é o responsável pelas demais duas lunetas, mas Fermo ajudou em uma delas.

Quanto aos estuques, sabe-se que, por ocasião da segunda visita de Carlos V a Mântua, os trabalhos da galeria são interrompido – em novembro de 1532 – e somente reiniciados em 1533. Andrea Conti é pago por 12 penachos modelados entre 2 de outubro e 30 de novembro de 1533, enquanto Biagio é pago por um número não especificado deles. Depois, Andrea será pago pela conclusão do trabalho dos ornamentos do entablamento (que originalmente seriam de simples ordem dórica). Benedetto Bertoldo, o Pretino, realzia ali, entre 11 e 30 de novembro de 1533, alguns ornamentos de folhagem em estuque. Andrea dei Conti trabalha painéis de estuque entre 5 de janeiro e 8 de junho de 1532. Biagio dei Conti, seu irmão, trabalha nas molduras dos octógonos e nos gessos dos arcos.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 98-101; BELLUZZI, 1988, p. 12; SUTTNER, 1990, p. 33-42; FROMMEL, 1996, p.17-18; BELLUZZI, 1998, p. 416-421.

Documentos:

/doc. a / 29 de janeiro de 1532. Ordem de pagamento por trabalhos no Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 289r.-v.: "*...facia pagamento al Pescia pictor per haver depinto li sotoscriti lavoreri al palazo novo del Te* (...) *comenzando a dì [4] de febrar 1531 per tucto dì 20 de setembre 1531.*(...) *Item, per haver depinto sei puttini in la logia granda apreso la peschera, quali sustenero serti festoni de fructi com cinque mascheri de sopra, monta ... libre 63 (...) Item, per haver facto uno otti facie di quelli sono in dicta logia granda nel quale è dimpinto storie del re Devit quando imbrachò Uria e altri figuri in dicti otti faciate, che monta ... libre 63...*" Bibliografia: D'ARCO, 1857, II, p. 114, doc. 148; DAVARI, 1899, p. 393; DAVARI, 1904, p. 41; DAVARI, 1925, p. 34; HARTT, 1958, I, p. 150, n. 55 e p. 320, doc. 144; VERHEYEN, 1977, p. 141, doc. 46; FERRARI, 1992, I, p. 490-492.

/doc. c/ 12 de fevereiro de 1532. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio do Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 291 r.-v.:, datada de. "*...facia pagamento a Reinaldo pittor per haver facti li infrascritti lavoreri al palacio del Te (...) Item, per haver dipinto dui quadri grandi facti a otti facie, che sono depinti socto alaá volta de la logia granda...*" Bibliografia: DAVARI, 1899, p.393 e 397; DAVARI, 1904, p. 41 e 59; DAVARI, 1925, p. 34 e 54; HARTT, 1958, I, p. 150, n. 55 e p. 320. doc. 147; VERHEYEN, 1977, p. 142, doc. 49; FERRARI, 1992, I, p. 494-495.

/doc. d/ 10 de julho de 1532. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio do Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 294r.: "*...facia pagamento a maestro Andrea di Conti, qualo à lavorato (...) cornisati di ornamenti facti de stucho a la volta de la logia granda de dicto palacio* (...) *comenzando a dì 5 de zenar per tuto dì 28 de zugno de 1532* (...) *Primo, el dicto maestro Andreia suprascripto à lavorato operi 131 a soldi 18 ... libre 117 ... soldi 18 ...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XIII, doc. 12; DAVARI, 1899, p. 393 e 397; DAVARI, 1904, p. 41, 60; DAVARI, 1925, p. 34, 54; HARTT, I, 1958, p. 150, n. 55; 321, doc. 164; VERHEYEN, 1977, p. 143, doc. 61; FERRARI, 1992, I, p. 510.

/doc. e / 14 de setembro de 1532. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio do Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 296r.: "*...facia pagamento a maestro Biaso di Conti stuchero per haver lavorato a stampar de stucho le cornice de li quadri de la volta de la logia granda del palacio del Te e per aver stampato li cornisamenti de li archi de dicta logia* (...) *comenzando a dì 15 aprillo per tuto dì ultimo de agosto 1532. Primo, maestro Biaso suprascripto opere 92 a soldi 20 ... libre 92...*" .: Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 393; DAVARI, 1904, p. 41; DAVARI, 1925, p. 34; HARTT, 1958, p. 150, n. 55; 321, doc. 154; VERHEYEN, 1977, p. 143, doc. 64; FERRARI, 1992, I, p. 513.

/doc. f/ 19 de janeiro de 1534. Ordem de pagamento por trabalhos no Te ASMN, A. G., Autografi, b. 7, c. 303r.: "*... facia pagamento a maestro Andrea del Conto stucher per haver lavorato al palacio del Te* (...) *a cornisar de relevo de stucho dodece triangoli che sono a li archi de la loggia granda de dicto palacio e in*

dicto triangoli li va facto de le figurini de victorie di relevo..." Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 393; DAVARI, 1904, p. 42; DAVARI, 1925, p. 36; CARPI, 1920, p. 151, doc. 57; HARTT, I, 1958, p. 98 e 324, doc. 164; VERHEYEN, 1977, p. 144, doc. 76; FERRARI, 1992, I, p. 615-616.

/doc. g / 16 de fevereiro de 1534. ordem de pagamento por trabalhos no Te. ASMN, A. G., Autografi, b. 7, c. 299r -v.: "*... facia pagamento a maestro Bisio de Conti stucher per haver lavorato al palacio del Te* (...) *aiutar aconsar de stucho certe triangoli, che sono alli archi de la volta di la loggia granda de dicto pallacio...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XIV, doc. 14; HARTT, 1958, I, p. 98 e 324, doc. 165; VERHEYEN, 1977, p. 144, doc. 84; FERRARI, 1992, I, p. 618-619.

/doc. h / 18 de fevereiro de 1534. ordem de pagamento por trabalhos no Te. ASMN, A. G., Autografi, b. 7, c. 305r.: "*...facia pagamento a Benedecto Bertoldo, dicto Pritino, per haver facto folliami e de più sorte animali facti di stucho e certe cornisi facti e stampa de stucho, quallo lavoro sono facto sotta alla loza granda che guarda sopra a la peschiera verso il zardino...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 151, doc. 56; HARTT, 1958, I, p. 98 e 324, doc. 166; VERHEYEN, 1977, p. 144, doc. 79; FERRARI, 1992, I, p. 619-620.

/doc. i/ 15 de setembro de 1534. Ordem de pagamento por trabalhos no Te. ASMN, A. G., Autografi, b. 7, c. 311r.: "*... facia pagamento a maestro Andreia del Conto per haver lavorato al pallazo del Te e a stampar de stucho li cornisoni che sono sopra le colone de la logia granda del dicto pallazo, quali cornisoni sono lavorate de molti e varie cornisamenti e foliami di relevo di stucho...*" . Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 98 e 324, doc. 171; VERHEYEN, 1977, p. 145, doc. 94; FERRARI, 1992, I, p. 636-637.

/doc. j/ 25 de setembro de 1534. Ordem de pagamento por trabalhos no Te. ASMN, A. G., Autografi, b. 7, c. 312r.-v.: "*...facia pagamento a Fermo da Caravazo depintor, de scudi quindece d'oro in oro per sua mersede de mesi tri ch'à lavorato al palatio del Te a depinger tri volti, over tre gualandrini, socti li archi de la logia granda de dicto pallazo, quala depintura fu facta in fretia per guastar li ponti a dicta volto, per la seconda venuta dell'imperatore a Mantova, e poi dicta pictura è stata guasta ...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XIV, doc. 15; DAVARI, 1899, p. 393 e 396; DAVARI, 1904, p. 42 e 54, n. 43; DAVARI, 1925, p. 36 e 46, n. 43; HARTT, 1958, p. 98 e 324, doc. 172; VERHEYEN, 1977, p. 145, doc. 95; FERRARI, 1992, I, p. 637-638.

272 É o ângulo Sudeste do palácio.

273 Trata-se da sala do Gigantes [835-858]

Bibliografia: VASARI, 1550 /BELLOSI- PREVITALLI- ROSSI, 1986, 888-889, p. 833; ARMENINI, [1586] 1988, p. 179; TOSCANO, 1586, p. 26; COMANINI [1591] 1962, III, p. 271; FÉLIBIEN, 1666-1688, II, p. 192-193; CADIOLI, 1763; BOTTANI, 1783; LANZI, [1808] 1968, II, p. 193; QUATREMÈRE DE QUINCY, 1832, I, p. 246; FACCIOLI, 1833; D'ARCO, 1838; GAYE, 1839, II, p. 255; BURCKHARDT, 1855; DAVARI, 1899, p. 53; CARPI, 1918-1920, p. 58-60; DAVARI, 1925, p. 44-46; GOMBRICH, 1934, p. 79-104; HARTT, 1958, I, p. 152-153; TIBALDI, 1967, p. 52-56; VERHEYEN, 1967, p. 67; FORSTER /TUTTLE, 1971, p. 267-293; FREEDBERG, 1971, p. 167; VERHEYEN, 1972, p. 89; GUTHMÜLLER, 1977, p. 291-307; VERHEYEN, 1977; GOMBRICH, 1984, p. 57; ERBESATO, 1987, p. 65-71; JANSEN, 1987; BASILE /BELFANTI /PERINA, 1989; FORTI-GRAZZINI, 1990, p. 9-15; PERINA, 1990, p. 99-110; GOMBRICH, 1991, p. 79-87; FERRARI, 1992, I, p. 633-635; SHEARMAN, 1992, p. 188-191; OBERHUBER, 1996, p. 42; CARABELL, 1997, p. 87-100; BELLUZZI, 1998, p. 446-456.

274 O resultado das escavações arqueológicas no local desmente a afirmação de Vasari sobre o emprego de fundações mais fundas e duplas, além de eslarecer que as paredes externas desse lado do edifício têm a mesma espessura do restante [cf. Attene Franchini, 1988-1989, p. 149-141 *apud* Belluzzi, 1998, p. 447].

275 Vasari está dizendo que a sala dos Gigantes é redonda, mas, na realidade, a sala possui planta quadrada. Já na edição de 1550 o aposento é mencionado com esse formato: "*... fece fare nella quadratura della cantonata una stanza tonda...*" [Vasari, 1550 /Bellosi- Previtalli- Rossi, 1986, 888, p. 833]. Tanto na seqüência do texto de 1550, quanto naquela de 1568, o autor se contradiz: "*fece fare nella quadratura della cantonata una stanza tonda acciò che i quattro cantoni*

venissero di maggior grossezza.." [id., ibid.]. E na giuntina: "*...e ciò fatto, avendo quella camera cantoni...*"

Belluzzi [1998, p. 447] lembra que somente no século XVIII, aparece alguém para fazer a correção e esclarecer que a planta da sala dfos Gigantes é quadrada, não circular. Trata-se de Richardson [1722, p. 348], o autor que escreve sobre o palácio sem jamais ter colocado os pés nele, apenas baseando-se nas descrições da viagem feita por seu filho, e, diga-se, de passagem, o mesmo que afirma que o nome do palácio 'T' derivaria da forma de sua planta – inclusive mostrando um desenho que reconstituiria a planta real.

276 "*...scomesse e torte...*"

Barocchi [1966, V, p. 601], lembra que a Torrentiniana, "ligeiramente" diversa nessa passagem, faz o acordo de um dos adjetivos com '*cantone*', em vez de fazê-lo, como na Giuntina, com '*pietre*', resultando numa mudança de gênero: assim, em vez de '*scomesse*' (as pedras), traz '*scomessi*' __ "*di pietre rustiche lavorate e scantonate a caso, e sì dall'una all'altra scomessi...*"

Hartt [1958, I, p. 153-154], que se refere à sala dos Gigantes como "*a Baalbek-like hall*", pergunta-se se as tais portas e janelas rústicas realmente existiram ou são outra criação da memória imaginativa de Vasari. Belluzzi [1998, p. 447] afirma, a partir das supracitadas pesquisas arqueológicas, que "nenhum vestígio autoriza a hipótese de que, em origem, [as pedras] tivessem uma constituição tridimensional", e que essas pedras desparelhadas "são feitas com o pincel". As estruturas sem conexão exata, fora de eixo – a labilidade –, são motivos comuns na arte de Giulio, como se observa no emprego que o artista faz da rústica. Gombrich já ressalta, em 1933, que a "forma destruída" é um elemento expressivo da arte de Giulio.

277 Depois de contar como Giulio teria mandado reforçar os alicerces daquele canto do palácio, para que as paredes mais grossas [de uma sala circular] pudessem suportar o peso de uma grande abóbada, Vasari diz que a sala possui cantos –, 'ângulos', 'esquinas' –, o que significa o encontro de dois planos comumente em 90°, expondo de maneira grosseira a contradição. Na edição torrentiniana, como se disse, a contradição já estava presente. E mais, a contradição será contradita a seguir, quando o autor retorna à idéia primeira da sala circular: "*fece fare nella quadratura della cantonata una stanza tonda acciò che i quattro cantoni venissero di maggior grossezza* (...) *Né avendo tal camera cantoni per il girar di quella, vi fece murare le porte e le finestre e 'l camino di pietre rustiche lavorate e scantonate a caso...*"

Na edição de 1550, Vasari se contradiz duas vezes; em 1568, repete a contradição. Isso faz pensar que ele a cria deliberadamente, para confundir o leitor – que, ao menos enquanto lê, não é espectador –, provocando nele a mesma ilusão que a visão da sala provoca no visitante. Faz pensar se Vasari, antes mesmo de entrar na descrição da pintura do ambiente, já não manipula o discurso de modo retórico visando "ofuscar" também "o intelecto" do leitor. Uma vez que nosso autor esteve com Giulio Romano pessoalmente em Mântua e que suas descrições da sala são muito vívidas – levando a crer que ele esteve de fato no Te – é inadmissível uma afirmação distorcida nas proporções que ele nos apresenta. E é essa forte visão criada pela leitura de seu texto que perdurará na memória do leitor que um dia possa visitar a sala, ou mesmo pode confundir aquele que julgava conhecê-la.

Evidentemente Vasari está manipulando o discurso, se, poucos anos após sua estadia mantuana, a incongruência já está nas *Vite*. Não pode tratar-se de uma falha de memória de alguém que está reescrevendo um texto após 18 anos. Aliás, vale chamar a atenção para a mudança estilística da escrita neste trecho preciso, porque, até então, não há, da primeira para a segunda edição, mudanças de tom tão agudas como a que ocorre nessa introdução à descrição da sala dos Gigantes.

278

Cronologia:

Uma organização da leitura e interpretação dos registros relativos à execução da pintura da sala dos Gigantes /**doc. a-d**/ é feita por Belluzzi [1998, p. 449]. Um documento, em especial /**doc. b**/, é rico de referências precisas relativas à cronologia e à participação de Rinaldo Mantovano, a quem cabe a quase totalidade da execução. Além disso, vale a pena sua leitura, por ser um testemunho inusitado – porque é uma ordem de pagamento – do poder que essas imagens execiam sobre o visitante. Há momentos em que o redator se aproxima muito do texto de Vasari. Nota-se o entusiasmo com o qual as palavras são escritas num documento que, muito provavelmente, deveria limitar-se a indicações sumárias e gerais. Mas o redator descreve não apenas as imagens, mas os sentimentos que percebe nas figuras, talvez identificando-se com elas. Parece ter sido apanhado, como Vasari, na armadilha de Giulio, que quer prender ali, com os olhos incessantemente em movimento qualquer espectador desavisado.

Voltando à cronologia, não há problemas de datação nessa sala. Sabe-se que a execução dos afrescos é iniciada em primeiro de março de 1532 /**doc. b**/. Isso permite deslocar o planejamento da sala e o avio de desenhos por volta dos últimos meses de 1531 – embora haja discordâncias [Oberhuber, 1989, p. 172]. De março de 1532 a julho de 1534, a cúpula é concluída e as paredes Leste e Sul da sala estão sendo afrescadas. O artista que mais comparece nos registros é Rinaldo Mantovano, mencionado em relação à pintura de cerca de sessenta figuras, entre as inteiras e meias-figuras, maiores que o natural, na cúpula e nas duas paredes mencionadas. Fermo da Caravaggio e Luca da Faenza têm um papel menor, subordinado. Esses realizam os afrescos das arquiteturas pintadas, paisagens e montanhas /doc. **c-d**/. Fermo da Caravaggio executa os fundos de paisagens e de montanhas durante os três primeiros meses de 1534, e Luca da Faenza, il Figurino, trabalha entre 2 de outubro de 1533 e 19 de setembro de 1534. Sobre as outras duas paredes, ao contrário, não se tem qualquer notícia. Para Belluzzi [1998, p. 449], os trabalhos devem ter-se prolongado por mais um ano.

Documentos:

/doc. a/ 11 de outubro de 1532. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 297 r.-v.: "*...facia pagamento a Fermo da Caravazo, pictor per haver facto e depinto li infrascripti lavoreri al pallazo del Te* (...) *Primo, per haver depinto la mità de uno tonto ch'è in mezo la volta de la camara de li Giganti, nel quale li è facto el tempio de Iovo in prospettiva con coloneli e balaustri e cornizamenti, monta ... libre 42 ...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XIII, doc. 13; DAVARI, 1899, p. 393 e 395; DAVARI, 1904, p. 42 e 53; DAVARI, 1925, p. 36 e 44; LUZIO, 1906, p. 142; HARTT, 1958, I, p. 321-322, doc. 155; VERHEYEN, 1977, p. 143, doc. 66; FERRARI, 1992, I, p. 517-518.

/doc. b/ 4 de agosto de 1534/ Ordem de pagamento por trabalhos no palácio Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 309r.-31r.: "*...facia pagamento a Rinaldo pictore per haver depinto un camarone sul The, de comissione de lo illustrissimo signor nostro et anchora del spectabile domino Iulio Romano* (...) *scuti 8 d'oro in oro, de sua mercede al mexe, comenzando a dì primo de marzo 1532 per sino a dì ultimo de luyo 1534, ecceptuando tutto el mexe de novembre 1532 fu per far aparato de la comedia de castello per lo imperatore; el ditto camarone è si largo braza vintiuno per faciata e alto la sua proporcione et questo camarone è apresso al gioco della balla e lle fenestre del ditto camarone guardano sopra la peschiera et li è depinto la fabula de' giganti quando volevano combatere cum li dei e Iove li fulminò. Primo, per haver depinto nel mezo de la cuba del camarone un tempio de Iove, qual tempio è in prospetiva et è fatto cum una cuba tonda cum diece colone che sostiene questa cuba et è laurata a partimenti come cornice intagliate et altri varii ornamenti et sotto a questo tempio li è la sedia de Iove cum l'aquila in cima et ditto tempio possa sopra le nuvole. A venir più a basso del soprascripto tempio, pur al circuito di questa camara, e li è Iove sopra una nuvola, qual fulmina li giganti et lì apresso a Iove li è Iunone, la qual li porge li fulmini, cioè el focho per fulminar ditti giganti, e Iove è acompagnato cum gran quantità de dei, cioè homini e done e putini e d'ogni sorte, et a quali sono per numero de figure da circha a sesanta, più grande del naturale, tra quelle che sono intregre e meze figure, et questi dei stano spaventosi per el fulminar de Iove che fa a quelli giganti, e fra queste figure li sono quatro cavalli sfrenati, qualli sono quelli del sole et altri quatro cavalli che tirano Diana sopra un caro, qualli stano*

spaventosi per li fulmini de Iove che fa a quelli giganti, e tutte queste figure et cavalli possano sopra le nuvole.
Finita tutta la volta del camarone.
In una faciata di questo camarone, quella che è sopra il camino, li è depinto un grande gigante, qual hà tre monti adosso et li arde; pur in questa fazata li è dui giganti, qualli sttano spaventosi per paura de Iove che fulmina; poi li è Plutone sopra un caro tirato da quatro cavalli, che vien corendo sopra quelli monti, che pare che voglia rapire le anime de quelli giganti, cum due furie infernale che ta a veder cadere li monti adosso a quelli giganti et fracassarli.
Seguita l'altra faciata, ch'è a muro cum el giocho de la balla, qual è depinto da vinti figure, cioè giganti grandissimi cum una gran montagna, la qual lor havean fabricata per voler combatere cum li dei er Iove li fa cader adosso quelli sassi et li fracassa; pur in questa faciata li è depinto un paese cum una saeta che vien dal ciello et dà a certi giganti ch'è in quello paese et li amaza.
Resta due faciate del ditto camarone da depingere; finite che li sia da depingere, se porgerà el mandato de queste due che li resta.
Seguita, per haver retrato uno cavallo dal naturale, colorito a olio, de comissione de la excellentia del signor duca et per haver lavorato nel sopraddetto camarone per far nuvole et dui venti che sopia, per tirar via li ponti, quando lo imperatore vene a Mantua, per ornar el ditto camarone, el qual non era fornito di depingere e el ditto lavorero è stà guasto et fatto più bello et anchor hà lavorato in alchuni altri loci straordinarii de comissione de messer Iulio Romano, superior general de le fabriche..." Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XIV, doc. 16; GAYE, 1840, II, p. 255, doc. CLXXXIX; DAVARI, 1899, p. 396; DAVARI, 1904, p. 53; DAVARI, 1925, p. 46; HARTT, 1958, I, p. 324, doc. 170; VERHEYEN, 1977, p. 143, doc. 62; FERRARI, 1992, I, p. 633-635.
/doc. c/ 25 de setembro de 1534. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 312r.-v. datada de: "*...facia pagamento a Fermo da Caravazo depintor, de scudi quindece d'oro in oro per sua mersede de mesi tri ch'à lavorato al palatio del Te (...) e à aiutato nel camarono de li Giganti a depinger de queli paiesi e montagni che vi sono depinte ...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XIV, doc. 15; DAVARI, 1899, p. 393 e 396; DAVARI, 1904, p. 42 e 54, n.43; DAVARI, 1925, p. 36 e 46, n. 43; HARTT, 1958, I, p. 324-325, doc. 172; VERHEYEN, 1977, p. 145, doc. 95; FERRARI, 1992, I, p. 637.
/doc. d/ 7 de outubro de 1534. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio Te. ASMN, Autografi, b. 7, c. 313r.-v.: "*...facia pagamento a Lucha da Faientia, dicto Figurino, depintor, per haver lavorato al pallazo del Te a depingere (...) e per haver aiutato nel camarono a depingier de queli montagni ...*" Bibliografia: D'ARCO, 1857, II, p. 121; DAVARI, 1899, p. 393, 396 e 397; DAVARI, 1904, p. 42 e 54, n.43, 59, n. 49; DAVARI, 1925, p. 36 e 46, n. 43, 52, n. 49; HARTT, 1958, I, p. 325, doc. 173; VERHEYEN, 1977, p. 144, doc. 77; FERRARI, 1992, I, p. 638.

279 Iconografia

Giulio Romano concebe nesse ambiente uma *Gigantomachia* inspirada na narrativa de Ovídio [*Metamorfoses*, I, 151-162]. Segundo Guthmüller [*apud* Belluzzi, 1998, p. 449], alguns detalhes indicariam a derivação de uma edição italiana que altera o original. Belluzzi fala da punição dos gigantes por Júpiter acompanhada de uma tradição interpretativa moralizante da punição da soberba. Esse tema vai ser empregado pela ideologia imperial durante a primeira metade do século XVI para celebrar as vitórias de Carlos V contra os infiéis e hereges; e as pinturas mantuanas estariam na origem dessa tendência, embora não citem o imperador de modo explícito. Assim, o Júpiter fuminando deve ser entendido como símbolo do poder imperial com a qual a casa Gonzaga identificava sua fortuna. Datada de maio de 1537, uma carta de Aretino ao próprio Carlos V – mencionada por Perina [1989, p. 63-64] – legitima essa interpretação:

> "*...Ecco milioni d'oro tratti da le viscere a la Gallia, ecco le turbe dei Grisoni, ecco la moltitudine degli svizzeri, ecco le schiere d' italiani, ecco i cavalli infinite, ecco le navi immemorabili, ed ecco il Turco. Ma che è e che sarà? Che fanno e che faranno? Mentre che essi minaciano contro de l'imperatore ... paiono i giganti stolti, che posero i monti sopra i monti e nembrotte che fece la torre, presumendosi di levare Iddio dal seggio; il poter del quale ... tosto che ebbe riguardato a la temerità*

della lor superbia, gli disperse con quei folgori, che tiene ascosi tra gli artigli l'aquila, che die' Giove ad Augusto..."

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 156-157;

280

O templo e trono de Júpiter

O pequeno templo é pintura realizada por Fermo da Caravaggio, de acordo com documento datadao de 11 de outubro de 1532.

Esse *tempietto* pintado evoca Bramante em San Pietro in Montorio. A estrutura é atingida pela luz vinda da direita, que corresponde à entrada da luz real na sala. Hartt [1958, I, p. 153] fala desse templo circular flutuanso acima das nuvens em sua "elegância jônica gelada", formando "a lanterna de um domo amplo e ideal, cuja dimensão e forma aparentes não correspondem ao tamanho comparativamente pequeno da sala. Abaixo, nas paredes e edifícios que desabam, reina o terror apocalíptico. Assim, o tempietto, que permanece intacto, estaria para o caos abaixo como os capitéis e bases perfeitamente cinselados das colunas da galeria de entrada estão para seu fuste rusticado, e seriam como a luz que aparece entre as fendas das ruínas dos fundos das primeiras pinturas romanas de Giulio".

281

Júpiter:

A figura de Júpiter, flutuando na abóbada é colocada de modo estratégico, de forma que é a primeira que se vê ao entrar na sala. Ali, no centro dos acontecimentos, é o Júpiter da sala de Psiquê e também aquele que fulmina Faetonte. Segundo Hartt [1958, I, p. 154], a tipologia dessa figura revelaria a influência de Rafael através das várias representações do Deus-pai das *logge* do Vaticano. Hartt, que analisa a iconografia desta sala a partir de uma relação de oposições com a sala de Psiquê, coloca o contraste desse Júpiter da sala dos Gigantes, figura ameaçadora, com aquele Júpiter benéfico. Júpiter 'no mais alto do céu' é um motivo comum na arte de Giulio.

Para as figuras mitológicas representadas aqui, seriam três as fontes literárias mais significativas, de acordo com Perina [1989, p. 30]: As Metamorfoses, de Ovídio; A Teogonia, de Hesíodo, e Fastos

282

Ops ou Ope

Ops é a deusa romana da Abundância. Por se companheira de Saturno, é muitas vezes confundida com Réia, mulher de Crono [Grimal, ed. 1977, p. 338], e Cibele (esta confundida com Réia).

283

Momo:

Grimal [1997, p. 317] apresenta Momo como a personificação do Sarcasmo. Contudo, Momo é uma figura feminina, conforme sua apresentação na *Teogonia* de Hesíodo, filha da Noite e irmã das Hespérides. Vasari é bastante claro em sua descirção, ao indicar como Momo a figura [masculina] de braços abertos, ao lado do par Marte-Vênus.

284

As Horas:

Erra Vasari. As Horas estão junto de Apolo e seus cavalos, no lado oposto.

285

Milanesi [1906, vol. V, p. 542, nota 1], sugere que, em vez de '*sparsi*', o mais provável seria '*spressi*' *ou* '*espressi*'. Barocchi [1966, V, p. 601], citando Milanesi, diz que ele é o único a fazer "*l'ottimo suggerimento*". Acrescenta que deve se tratar de um erro de tipografia, onde o tipógrafo pode ter sido influenciado pela presença da mesma palavra precedendo esta na frase: "*tutti*

gli altri Dei sparsi per quel cielo; dove sono tanto bene sparsi..." Mas Milanesi não faz a correção, nem outros editores manifestam-se a propósito.

286 A edição Milanesi [1906, vol. V, p. 542] traz a grafia "*gli affetti*". Barocchi /Bettarini [1966, V, p. 71], por sua vez, trazem "*gl'affetti*"; a edição Audin [vol. III, 1822, p. 667], "*gli effetti*"; a edição Newton, 1993, p. 874, "*gl'effetti*". Ou seja, em quatro diferentes edições, encontram-se quatro grafias diversas de uma mesma passagem. No entanto, com uma ou outra grafia, semanticamente pouco se altera, se entendemos que as palavra '*affetto*', que vem do latim *affectus* ou *affectu(m)*, é o particípio passado do verbo latino *afficere* (tocar, comover o espírito), formado por *ad* e *facere* (fazer, agir, produzir); enquanto a palavra '*effetto*', também de origem latina, é formada por *ex* e *ficere* (por *facere*). Ou seja, ambas as palavras trazem o significado primeiro da produção de um efeito [Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, 1991, p.22 e 455; e *Garzanti*, 2001, p. 48-49 e 708]. Barocchi não menciona as divergências dessa passagem, tendo, contudo, observado um problema semelhante na questão imediatamente precedente a respeito da palavra '*sparsi*'.

287 Briareu

De acordo com Perina [1989, p. 32-33], o gigante que Vasari identifica com Briareu, é, na verdade, melhor ajustado a Tifeu. A autora recorre ao Livrio V das *Metamorfoses* de Ovídio, para contar a história de como Júpiter pune Tifeu, que desejava subir ao céu, aprisionando-o sob a Sicília. Como o gigante reluta com todas as forças, faz tremer a terra e, assim, surgir o Etna.

288 Lareira:

A lareira mencionada por Vasari não existe mais. Em seu lugar, a parede foi fechada com massa e depois pintada, procurando-se imitar o estilo do pincel de Giulio ao representar pedras, em tons de cinza e tijolo, como as que são representadas por toda a sala. No entanto, vê-se claramente o contorno da antiga lareira através da diferença de tonalidade entre as partes e de uma linha fina que aparece delimitando-as. Milanesi [1906, vol. V, p.543, nota 1] conta que a lareira foi retirada porque teria coberto de fuligem as figuras que estavam pintadas acima dela – que teriam sido limpas por Bottani [*Descrizione*], em 1781.

289 Plutão

Hartt [1958, I, p. 153] cita essa passagem de Vasari e interpreta a figura que o autor chama de Plutão como sendo Netuno, que enterra sob o Etna as figuras do Cíclopes que aparecem embaixo da lareira, assim "incorporando até o fogo na total ilusão da sala". Perina [1989, p. 33] concorda com Vasari na identificação de Plutão, que, inquieto com o tremor de terra provocado por Tifeu quando de seu aprisinonamento sob a Sicília [Metamorfoses, V], corre para o "centro" – os Infernos – a ver se as fendas geradas no solo não estão permitindo que a luz iatinja seu reino escuro.

Hartt [op. cit.] vê na figura do gigante sob o Etna a fusão de duas tradições: Virgílio, na *Eneida* (iii, 578), onde Encelados, um dos líderes dos gigantes, é aprisionado sob o Etna, e Eurípedes, nos *Ciclopes* (298), onde Polifemo e seus irmãos tinham conexão com os fogos vulcânicos do Etna, sob os quais eles tinham suas forjas. Para Hartt, o gigante sobre a lareira seria Polifemo. O autor recorda a mesma posição desse personagem na sala de Psiquê. Perina [1989, p. 33] recorda, contudo, que a figura representada, claramente com dois olhos, não poderia ser um dos Cíclopes, considerados ajudantes de Vulcano e forjadores ds raios de Júpiter.

290 Terrível /Horror /

Armenini [1587, p. 15] define a sala dos Gigantes como "*un capriccio bellisssimo, e come che sia vario e nuovo è molto horribile, e a vedere spaventoso*".
Comanini [(1591) 1962, III, p. 271]: "*... noi volentieri miriamo l'immagini ben dipinti di spaventosissime fiere, e di monstri orrendissimi, e di cadaveri. (...) i giganti fulminati in Flegra, pesti e infranti dalle ruine de' sassi e de' monti, in forme et in atti cosi strani et orribili, che s'altri fosse riguardatore d'un similie spettacolo che vero fosse, inorridirebbe sicuramente e gran noia sentirebbe di cotal vista. Nondimeno, perchè quella è imitazione e pittura, non è uomo che non abbia caro di veder quest'opera, e che sommamente non se ne compiaccia, si come ne può far fede la frequenza de' forastieri che là concorrono.*"
Hartt [1958, p. 7]: o terror está presente em grande proporção na obra de Giulio. Há inúmeras imagens de violência análogas em caráter àquelas da sala dos Gigantes. As coisas apavorantes sempre acontecem aos seus personagens. Na obra de Giulio, "o evento apavorante normalmente materializa um clímax que perturba violentamente a ordem normal das coisas". A emoção do terror pervade a obra de Giulio, e ele insere dados violentos onde costumeiramente seriam omitidos, como no *Nascimento de Vênus* a castração de Saturno. "A experiência do terror colore a maior grande parte da obra de Giulio, mesmo quando menos apropriada", até nas formas arquitetônicas.

291 *Ekphrasis*

A sala dos Gigantes, como se observa, é a obra de Giulio Romano à qual Vasari dedica a mais longa descrição e elogio em sua biografia. Mas, não só, é também um dos trechos mais bonitos da vida de Giulio Romano, no qual a capacidade retórica de Vasari, ao contrário do ocorre invariavelmente em seus preâmbulos às *vite* individuais, é camuflada sob o recurso à ekphrasis. A escrita ganha um ritmo diverso, mais lento e mais emotivo, ao mesmo tempo fracionado nas descrições de figuras independentes, mas de um encademanento que é similar ao olhar do espectador para a sala: de uma figura à outra, de um alugar à outro, fazendo a volta, indo e vindo. É impossível interromper a leitura nesse trecho que possui uma continuidade e uma unidade incríveis – como a obra pictórica. Porque o escritor deseja, precisa e nem mesmo pode evitar transmitir o impacto da obra, o medo e o terror que anvolve absolutamente cada figura, cada pedra, cada elemento natural ou não. Vasari deseja reportar o que vê nas faces e atitudes dos deuses e dos gigantes, como se ele próprio pudesse ser atingido – o que diz com clareza. Em relação ao passo correspondente na edição de 1550 – também ali o mais longo e cuidado –, Vasari amplifica a carga descritiva de figuras individuais, sempre buscando o acento sobre seu estado de espírito, transmitido por seus rostos, gestos e inserção no espaço. A descrição dos trechos de paisagem contínua, da perspectiva que aproxima ou afasta, e da relação da pintura com o ambiente – lareira, piso, ângulos disfarçados e apagados, etc. – é notadamente mais marcada. Vasari se delicia verdadeiramente.

E esse é o efeito desejado por Giulio ao conceber uma decoração ciclorâmica onde prende e envolve o espectador dentro da cena apavorante. A escrita de Vasari, neste trecho, dá um dos maiores exemplos de seu potencial de ekphrasis em todo o conjunto das *Vite*, gerando incessantemente, em toda a crítica posterior, um sem-número de paráfrases.

292 O texto de Vasari vai certamente ajudar a moldar a experiência da fruição estética da obra pela crítica posterior, embora haja mudanças de juizo sobre o conjunto da pintura tão inevitáveis quanto o correr do tempo e, muitas vezes, contemporâneas e paradoxai. Se Vasari faz o elogio, se Félibien, mais de um século depois, ainda mantém o tom encomiástico em sua descrição da obra, a crítica do século XVIII introduz a censura e instaura o debate sobre o valor artístico da obra, que julga esmagado pela carga emotiva que contém.
Jacopo Strada: "*un gran camarone tutta una volta senza veruna cornice e ornamento* (...) *Meraviglioso spetacolo et terribile a vedere.*"

Félibien [1666-1688, II, p. 192-193]: "... *mais ce qui est particuliermente digne d'estre observé dans tout ce magnifique Ouvrage, c'est que toutes les parties en sont si uniformes, et si bien attaché les uns avec les autres, qu'il n'y a nulle separation d'ornament; que tout la chambre n'est qu'un seule peinture* (...) *C'est une chose admirable de voir comment sur les visages de tant de sortes de divinitez Jules Romain a exprimé la crainte et la frayeur en tant de manières différentes que non seulement il ne se voit rien de plus beau, mais qu'il est même diffcile de rien imaginer de plus parfait.*

Quatremère de Quincy [1832, I, p. 246]: "*La peinture, en effect, comme a fait entièrment disparoître et le plan et l'élévation du local sous la magie de la conmposition. Une fois entré, le spectateur ne voit plus d'issue; il n'est environné que de rochers écrasant dans leur chute les géans, qui se défendent en vain*".

Burckhardt [*Il Cicerone*]: "*...figures vraiment gigantesques (...) dans toutes les attitudes possibles, parmi d'énormes masses de rochers, qui, peintes sans cadre ni socle sur les parois et le plafond de la salle voûtée, donnent au spectateur par leur aspect colossal, une sorte d'inquiétude et d'angoisse. Ça et là le maître a rendu les motifs de sa composition avec une vrai grandeur; mais le plus souvent il s'est laissé aller d'une façon incroyable, comme dans la chute des Géants, bien qu'il sût exactement ce qu'il avait à faire.*"

Milanesi [1906, V, p. 544, nota 1]: "*Non potremmo convenire pienamente nella opinione del Vasari, che gli artefici devono molto a Giulio per cosiffatte invenzioni. Il Pippi, in questi dipinti, ha trasformato uno dei più sublimi e profondi miti antichi in una rappresentazione spettacolosa, ordinata più tosto a colpire l'occhio con effetti meccanici. Fu un passo falso, che annunziava imminente il materialismo, che più tardi, invase il campo dell'arte.*"

Carpi [1918-1920, p. 50-51]: "*...Or io considero questa sala un errore di Giulio Romano. Egli che aveva già dato prova di abilità e di audacio nella sala di Psiche, che aveva mostrato di quale perfetta armonia fosse capace nelle mirabili salette gentilmnte ornate* (..) *si abbandonò nella sala dei giganti al suo cattivo genio, all'amore dell'enorme e del mostruoso, che già aveva spesso minacciato di guastare le sue opere precedenti, e quel ceh è peggio, trovò esecutore della sua idea un coloritore senz'arte quel Rinaldo Mantovano, che, esagerando i difetti del maestro, il mise in rilievo quali caratteristiche di lui.*"

Venturi [IX, p. 378]: "*... una gran cascata di figuroni, di colonne, di macigni crollanti, in contrasto alquanto buffo con la cupoletta illusionistica che s'apre, come un piccolo imbuto, nella volta per dar modo ad alcuni dei di godersi, come da palchetti di teatro lo spettacolo dell'Olimpo terrorizzato e della terra franante. Giulio vol impressionare col suo racconto: schiaccia sotto i frammenti di colonne e di trabeazioni e sotto macigni di grotta teste orride, volgari, enormi, con occhiaci bianchi stralunati in volti color mattone...*"

Hartt [1958, I, p. 153]: "*This room, surely the most fantastic and frightening creation of the entire Italian Renaissance in any medium...*"

Tibaldi [1967, p. 54]: retoma Vasari até em estilo: "*Pan stringe a sé una ninfa cercando di fuggire, Minerva inorridita lascia gli studi, Nettuno si puntella al tridente, Saturno, Giano, Vesta stupefatti mentre Marte e Venere fuggono quasi disperando della vittoria di Giove. E ai lati quattro Venti ptovocano, col loro soffio, la bufera; e le quadrighe di Elios e Diana fuggono precipitosamente...*"

Qualquer que seja leitura da obra e de seu julgamento crítico, não se pode negar o poder de comoção que ela carrega, que é dado não apenas pelo artifício – quase uma cilada – construído pelo pintor, elaborado para o envolvimento do visitante, mas também pelo 'terror', que Giulio consegue exprimir com sucesso nas faces, quase todas caricatas, e nos gestos das figuras. Um testemunho da potencialidade retórica da própria obra – potencialidade que se reforça com a escrita de Vasari com o tempo – , mesmo quando ainda faltavam duas paredes para serem concluídas – e isso derruba a noção do potencial persuasivo das imagens focada no conjunto artificioso do ilusionismo –, é dado

pelo registro já mencionado [nota, doc.b] do redator da ordem de pagamento a Rinaldo Mantovano pela conclusão da cúpula e de duas paredes:

> "...*In una faciata di questo camarone, quella che è sopra il camino, li è depinto un grande gigante, qual hà tre monti adosso et li arde; pur in questa fazata li è dui giganti, qualli stano spaventosi per paura de Iove che fulmina; poi li è Plutone sopra un caro tirato da quatro cavalli, che vien corendo sopra quelli monti, che pare che voglia rapire le anime de quelli giganti, cum due furie infernale che ta a veder cadere li monti adosso a quelli giganti et fracassarli.* (...) *Seguita l'altra faciata, ch'è a muro cum el giocho de la balla, qual è depinto da vinti figure, cioè giganti grandissimi cum una gran montagna, la qual lor havean fabricata per voler combatere cum li dei er Iove li fa cader adosso quelli sassi et li fracassa; pur in questa faciata li è depinto un paese cum una saeta che vien dal ciello et dà a certi giganti ch'è in quello paese et li amaza...*"

293

...pintura sem princípio nem fim... / de Alberti a Giulio Romano

Para entender melhor o impacto que a sala dos Gigantes provoca em Vasari e na crítica do século XVI, é preciso recuar um pouco no tempo e recordar a noção albertiana da pintura como uma janela aberta pela qual o espectador observa outro universo. Essa concepção pressupõe a pintura como "a intersecção da pirâmide visual representada com arte por linhas e cores num adada superficie, de acordo com uma certa distância e posição do centro e o estabelecimentos de luzes" [ed. Brasileira 1989, p. 83]. O espectador era imobilizado num determinado ponto distinto da superficie pintada, o que pressupunha uma divisão nítida entre o real e o imaginário, entre o espector e a imagem observada. Giulio, com sua sala dos Gigantes, quebra a estabilidade e a segurança da estrutura albertiana, para jogar o espectador no centro da obra, dentro dela.

Mas, além disso, agora especificamente falando sobre a pintura mural, esta era tradicional e absolutamente condicionada pelo suporte: um espaço arquitetônico já determinado e organizado, no qual a obra deve caber e ao qual, se necessário, deve adequar-se. Na sala de Psiquê, Giulio já dava sinais de seu desejo de libertar-se dessa sujeição: na abóbada, o artista oculta e camufla a verdadeira estrutura sob a decoração pintada; nas paredes, busca a continuidade através de uma concepção focada no ilusionismo da paisagem. Contudo, as interrupções de janelas e portas não permitem a transformação da imagem num ciclorama, como na sala dos Gigantes. Esse recusro da cultação e atenuação da estrutura já havia sido emopregado por Mantegna, na *Camera picta*, no palácio Ducal, e o efeito obetido aproxima-se daquele alcançado por Giulio na sala de Psiquê.

Em verdade, desde a sala de Constantino, o esquema ilusionístico se impõe a Giulio. Na concepção de Rafael, as quatro grandes cenas são tapeçarias falsas, e a ilusão é a da decoração de um ambiente interno no centro do qual já se coloca o espectador. Na sala dos Cavalos do Te, o *concetto* por por trás da forma tem o mesmo princípio: o da falsa decoração de um ambiente. Mas ali, os cavalos retratados já são uma componente viva, projetando suas sombras nas paredes falsas que ainda coincidem com as paredes reais.

Assim, é fácil imaginar que Giulio tivesse em mente um projeto que viesse a transformar o ambiente interno justamente em algo diverso de um ambiente interno, removendo qualquer sinal de articulação arquitetônica e pintando paredes e teto em sua totalidade. O artista, na sala dos Gigantes, quebra por completo a tradição da subordinação da pintura à arquitetura, evitando qualquer condicionamento pelo suporte e, mais que isso, ao contrário, parece inverter a relação, o que se exemplifica pela lareira camuflada sob a pintura e cuja função é incorporada à narrativa do conjunto.

294

"*per coltello*": "*posto avverbialmente dicesi de' mattoni, mezzane e simili, allorchè sono commessi o posano non per piano, ma per costola...*". [*Vocabolario degli Accademici della Crusca*, vol. III, p. 175, item VIII]. Trata-se de uma locução adverbial referente ao modo de trabalhar, em arquitetura, a disposição de tijolos, etc. em uma construção, de modo a formar nervuras.

295 Pavimento

Ou seja, não apareceriam os ângulos de 90 graus no encontro das paredes verticais com o pavimento, o que reforçaria a impressão de continuidade. Contudo, o pavimento original, ao qual as pinturas estendiam-se, não existe mais. A sala dos Gigantes, muito danificada durante ocupações militares dos séculos XVII e XVIII – o palácio serviu de alojamento para tropas – era particularmente vulnerável pelo acesso fácil aos afrescos. Não apenas o piso, mas também as paredes sofreram, e muitos são os grafites que hoje se vêem e lêem sobre elas. Em 1781, dá-se início a um processo de restauração do palácio – financiado pelo governo austríaco – que começa, justamente, pela sala dos Gigantes. É nesse período que o piso é substituído pelo que hoje se vê, concebido por Paolo Pozzo num projeto datado de 1784-1785. Porém, Belluzzi [1998, p. 451], baseado em documento [ASMN, Intendenza política, b. 222, fasc. 17, 27 junho 1790] conta que o revestimento original era de cerâmica e não há confirmação, até hoje, da existência do piso mencionado por Vasari.

Apesar da substituição do piso original, sem que tenhamos podido conhecer sua aparência exata, não parece difícil integrar o atual piso à "catástrofe cósmica que atinge toda a sala": o desenho lembra um catavento em movimento, e a sensação é a de uma superfície aquática atingida por uma pedra [Hartt, 1958, I, p. 155].

296 Influência da *sala dos Gigantes*:

Neste ponto, Milanesi [1906, vol. V, p. 544, nota 1] deixa claro que sua opinião diverge da de Vasari a respeito da contribuição essencial de Giulio:

> "Não podemos concordar plenamente com a pinião de Vasari de que os artistas devem muito a Giulio por essas invenções. Pippi, nessas pinturas, transformou um dos mais sublimes e profundos mitos antigos em uma representação espetaculosa, organizada mais para atingir o olho com efeitos mecânicos. Foi um passo falso, que anunciava, iminente, o materialismo que mais tarde invadiu o campo da arte".

No entanto, a despeito da crítica negativa de Milanesi – e de vários outros estudiosos – as pinturas da sala dos Gigantes conhecem uma enorme difusão por toda a Europa, através das gravuras que delas foram feitas e reproduzidas. Pietro Santi Bartoli grava oito pranchas a partir dos afrescos dessa sala.

297 Esta passagem é confusa. Vasari parece falar que Rinaldo teria honrado Giulio depois de sua própria morte, e não depois da morte do mestre. Quis dizer que Rinaldo, se tivesse vivido mais, continuaria a honrar o mestre quando este já não vivesse. A passagem da Torrentiniana é diversa e mais clara:

> *"Fece in questo lavoro perfetto coloritore Rinaldo mantovano che, oltre alla camera de' giganti dipinta da lui con i cartoni de Giulio, fece molte altre stanze, il quale, mentre che visse, sempre gli fece onore in questa arte; e più fatto gliene avrebbe, se egli, non morendo si giovane, avesse potuto mostrar quanto egli cercava imitare Giulio suo maestro."*

298 Barocchi /Bettarini [1966, V, p. 601] mostram que o original da Giuntina traz: "*si tacciono per si per fuggire...*", ou seja, dois '*si*' intercalados a '*fuggire*'. A autora nos diz que a grafia '*si*', só seria possível se relacionada a outro vocábulo. Depois, fala da possibilidade de tratar-se de uma indecisão do autor quanto à colocação da particela enclítica ou proclítica, uma delas tendo sido então "mal apagada". Lembra ainda que todos os autores, a partir de Bottari [II, 461], fazem a correção [omitindo o segundo 'si"].

299

Federico, Duque:

Nesta passagem, Vasari refere-se a Federico II pela primeira vez como duque, e doravante será chamado assim. Lembramos que Federico, que teve grande responsabilidade no saque de Roma, colhe os frutos de seus serviços a Carlos V quando, em 8 de abril de 1530, o Imperador eleva Mântua a ducado e faz de Federico, o quinto marquês, o primeiro duque.

O palácio Ducal:

O palácio Ducal de Mântua está entre os maiores complexos contruídos na Itália, só sendo excedido em tamanho, pelo palácio Vaticano. Contava, à época de Giulio, 135 ambientes. Hoje, o conjunto constitui um agregado de construções das mais variadas épocas e estilos, unidas por corredores e pátios intermináveis. Mas quando Giulio foi para Mântua, o aspecto era diverso. O complexo denominado *Corte Vecchia* era então formado pelo medieval *palazzo del Capitano* e pela *Magna Domus*, que os Gonzagas tomaram dos Bonacolsi, mais a *Nova Domus*, projetada por Luca Fancelli no final do *Quattrocento*. Esse complexo iniciava-se na Piazza San Pietro e terminava próximo ao lago. Um segundo complexo, separado do primeiro, agrupava-se em torno do Castelo de San Giorgio: era a chamada *Corte Nuova*. Construída no início do Cinquecento por Bartolino da Novara, sob Francesco I Gonzaga, possuía, no início, funções exclusivamente militares, por isso sua situação próxima ao lago, para vigiar a ponte do subúrbio de San Giorgio, e era ainda conectado com as fortificações construídas por Francesco ao longo das margens do lago. Na *Corte Nuova*, estava a *grotta* de Isabella d'Este. Em 1531, Federico II constrói ali a *palazzina della Paleologa* para sua futura esposa, Margherita: um pequeno palácio projetado por Giulio Romano, destruído em 1899 pelo Comune de Mântua. Os corredores, galerias e pátios que unem esses dois complexos inicialmente separados foram construídos, entre os séculos XVI e início do XVII, pelos duques Guglielmo e Vincenzo.

As obras de Giulio no Palácio Ducal

Vasari dedica às obras de Giulio Romano no palácio Ducal de Mântua apenas algumas poucas linhas. Diante da importância e da quantidade das intervenções de Giulio naquele local, pode-se considerar a hipótese levantada por Agosti [1998, p. 184, nota 37] de que talvez Vasari não tenha sido admitido no reino dos Gonzagas. Uma das obras de que Vasarai não fala é a chamada Rústica, as outras pertencem todas ao apartamento de Tróia.

Rústica (ou *Estivale*) e pátio da Mostra (Mostra ou *cortile della Cavallerizza*)

São vários as denominações desse espaço do palácio Ducal, mas o nome *'Rustica'* é utilizado por escritores desde o século XVI, numa referência à ordem rústica com a qual essa porção do palácio é executada. Trata-se de um conjunto de aposentos construídos em ordem rústica (em três das quatro alas do pátio da Mostra, feitas para fechar o pátio) e de um grande pátio [859], cuja fachada é trabalhada com a mesma ordem e onde os cavalos de Federico eram exibidos – daí o nome 'Mostra'.

Bibliografia: CADIOLI, 1753, p. 35; SUSANI, 1818, p. 95; INTRA, 1883, p. 43; GURLITT, 1887, I, p. 88; PATRICOLO, 1908, p. 44; CARPI, 1918-1920; PACCHIONI, 1921, p. 118; VENTURI, 1926, 9, pt. I, p. 298; GIANNANTONI, 1929, p. 84; GOMBRICH, 1931, p. 130-132; COTTAFAVI, 1939; HARTT, 1958, I, p. 187-192. Documentos: 23 de maio de 1538. ASMN, Autografi, b. 7, c. 251r.-v.; 23 de maio de 1538. ASMN, A. G., b. 2526. cc. 354r.-355v.; 13 de junho de 1538; 13 de julho de 1538. ASMN, Autografi, b. 7, c. 256r.; 02 de abril de 1539, ASMN, A. G., b. 2527, cc. 89r.-90v.; 09 de abril de 1539, ASMN, A. G., Copialettere, b. 2939, lib. 322c.-5v.; 17 de abril de 1539, ASMN, Autografi, b. 7, c. 259r.-v.; 19 de abril de 1539, ASMN, A. G., Copialettere, b. 2939, lib. 322, c. 12v.; 23 de abril de 1539, ASMN, Autografi, b. 7, c. 261r.-v.; 28 de abril de 1539, ASMN, A. G., b. 2527, c. 643r.-v.; 30 de abril de 1539, ASMN, Autografi, b. 7, c. 263r.-v.; 06 de maio de 1539, ASMN, A. G., b. 2527, c. 645r.-v.

300

Duas escadas em caracol

Hartt [1958, I, p. 183, nota 9] fala da galeria *dei Mesi* ou *dei Marmi*, que teve sua dimensão duplicada. A restauração realizada entre os anos de 1927 e 1928 revelou a existência de uma porta que fora então muarada. Essa porta levava a uma escada construída na extremidade da galeria. "Vasari (5, 545), fala de duas escadarias em curva. Uma delas ainda existia nas memórias de D'Arco (1838, p. 59, n. 1) e levava do *apartamento de Tróia* ao piso atrás da igreja de Santa Bárbara, e pretendia fornecer uma ligação direta entre o apartamento e o jardim." De fato, nas plantas do apartamento de Tróia traçadas por Paolo Pozzo em 1786 [ASMI, fondo camerale antico, b. 159], pode-se ver uma escada em caracol – e não duas, como diz Vasari – ligando o pavimento térreo do apartamento ao pavimento superior [860], e próxima da abside da igreja de Santa Bárbara.

301 O apartamento de Tróia:

Aqui, Vasari provavelmente refere-se ao apartamento de Tróia. Trata-se não de "apartamentos", mas de um único, que abriga a sala homônima, a mais notável do conjunto.

Esse apartamento é realizado por Giulio Romano entre os anos de 1536 e 1539, aproveitando partes da estrutura já existente. O trabalho de decoração é levado a termo por uma grande equipe coordenada pelo artista e sempre a partir de seus desenhos. É constituído por vários ambientes: *camera dei Cavalli, camerino degli Uccelli; camerino dei Falconi, loggetta; camera delle Teste; camerino dei Cesari; sala di Troia; loggia dei Marmi.*

Esse apartamento é restaurado em 1927 e 1928, uma década antes de completar 400 anos. A restauração revelou uma série de detalhes interessantes. Uma porta é murada entre as duas pilastras divisórias, e essa porta levava a uma escada construída num canto da estrutura original. Sobre o conjunto, diz Oberhuber [1996, p. 45]:

> *"un grandioso apartamento con stanze piccole, intime e monumentali, nelle quali sviluppò ancora una volta una tematica antica con la più grande variabilità e creò un nuovo stile decorativo ma al tempo stesso sublime. Giulio rinunciò alla pura pittura d'affreschi e lavorò alla maniera veneta e norditaliana anche con molti dipinti a olio, che venivano collocati in cornici di stucco o in pannelleture lignee. Ciò dava al tutto un effetto sonoro. Purtroppo la maggior parte dei quadri sono perduti o dispersi, così come le sculture, che dovevano molto aver contribuito allo sfarzo. Ritratti di cavalli e di falchi erano importanti quanto i Cesari o le grandi figure di sovrani del Medioevo e dell'età moderna..."*

Bibliografia: D'ARCO, 1838, p. 55-59; GAYE, 1839, II, 255; MILANESI, 1906, vol. V, p. 544, nota 2; CARPI, 1918-1920, p. 51-66, 78-88; COTTAFAVI, 1927-1928, p. 616-623; COTTAFAVI, 1928-1929, p. 278-286; COTTAFAVI, 1933, p. 139; HARTT, 1958, I, p. 161-186; VERHEYEN, 1967, p. 62, 66; PACCAGNINI, 1969; TALVACCHIA, 1981; TALVACCHIA, 1986; CARPEGGIANI /PERINA, 1987, p. 108-130; PAGLIARA, 1989, p. 388-391; OBERHUBER, 1996, p. 45.

Sala dei Cavalli:

Sala de forma irregular, talvez aproveitando dois antigos aposentos. As paredes são reconstruídas, como atesta o afresco de Leonbruno descoberto sob uma das paredes (com o monte Olimpo e o labirinto). Para disfarçar a irregularidade da planta trapezóide precedente, Giulio opta por um lacunário de formas variadas envolvendo um painel central; e esse é o único aposento do aparatmento em que o teto não é abobadado. O painel central representa *A queda de Icaro*, é descoberto por Cottafavi nos depósitos do palácio, tendo as medidas exatas daquele espaço. Não se sabe o que foi feito das figuras de cavalos ali pintadas; mas sabe-se que que eram em número de nove, que não estavam incluídas na venda da galeria Gonzaga ao rei Charles I, da Inglaterra, e que ainda constavam dos inventários do palácio em 1714. Não se sabe como eram, apenas que o duque tinha escolhido alguns não muito grandes e de cor clara; selas e arreios também são mencionados (doc. 179). Hartt acredita que dois *modelli* para cavalos em Stockholmo, pelas proporções similares, estariam relacionados com a sala. O ornamento de estuque pintado é realizado por Anselmo de

Guazzi. Um friso com retratos em medalhões corre pela sala envolvido por outro, mais estreito, do mesmo padrão grego de ondas que aparece na *Loggetta*. A lareira desapareceu.
Bibliografia: LUZIO, 1913, p. 106; COTTAFAVI, 1928, p. 286; HARTT, 1958, I, p. 167-168; PACCAGNINI, 1969, p. 148, 220; MONBEIG-GOGUEL, 1979, p. 273-176; BERZAGHI, 1989, p. 394-395.
Desenho:
Cavalo com montaria em pele. Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim aquarelado; 25,8 x 27,3cm. Estocolmo, Nationalmuseum, inv. 362. Bibliografia: SIRÉN, 1917, n. 318 e 319; HARTT, 1939, p. 46-48, fig. 21-22; HARTT, 1858, p. 168; BERZAGHI, 1989, p. 394.
Documento:
10 de junho de 1536. ASMN, Autografi, b. 7, c. 235r.-236r.: "*...Circa alla camera depinta, Anselmo fra dieci giorni la harrà finita de depignere, + et + el dorare si andrà sequitando di mettere a opera li CCCCC pezzi d'oro la settimana, perché messer Carlo così mi hà promesso de non mancare de darli dinari per tanta summa (...) et metterò quelli cavalli che son fatti in oper[a perché] ne mancano tre, quali vanno in spatii più piccoli, [et ho già fatti] fare li telari e parechiatti com le sue tele. Se a vostra [excellentia] piacerà di dare aviso et comissione quali cavalli et q[uali fal]coni si hanno da dipingere, si faranno subito, ma mi [pare]ria fossino cavalli non molto grandi et chiari de colori, et se non mancaranno le cose necessarie; ma nissuna [cosa] mi farrà tardare se non la quantità de l'oro che li andarà da la volta in giù, volendo sequitare de la medema bellezza della volta, et ancora li ho fatti fare doi luochi da tenere li lumi che non faranno fumo, et ho fatto cominciare lo camino di pietra, et serrà il più bello sia ancor fatto...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 110-11, doc. 9; HARTT, 1958, I, doc. 179; ANNALORO, 1988, doc. I.; FERRARI, 1992, I, p. 680-682.
Camerino degli Uccelli:
Trata-se de um pequeno quarto de decorado. Giulio refere-se a ele em carta como sendo "*alegrino, et maximamente col suo caminetto e mappa*". Possuía painéis de madeira clara nas paredes, pintados de grotescas, e uma pequena lareira em mármore de Carrara vinda de Gênova, ambos substituídos depois por uma decoração neoclássica. A articulação da salinha é simples: a abóbada divide-se em doze lunetas e oito penachos, o que é incongruente para um quarto tão pequeno. Para Hartt [1958, I, p. 168-169], mostra-se aqui que a arquitetura de Giulio é flexível, esticando ou comprimindo lunetas e penachos para adaptá-los às medidas do ambiente. O painel central do teto é substituído por outro emoldurado em estuque. A área que o envolve é dividida arbitrariamente em zonas trapezóides, cada uma de uma cor: rosa, laranja, amarelo e verde alternados, conferindo o efeito "alegrino", luminoso e vibrante. Abaixo disso, há representação de motivos diversos: de naimais à elementos de arquitetura romana, com *putti*, sátiros, unicórnios, grifões. Uma grega contorna a cornija. Não há referências aos pássaros que dão nome à sala.
Bibliografia: HÜELSEN /EGGER, 1913-1916, II, p. 12; COTTAFAVI, 1929; HARTT, 1958, I, p. 168-169; VERHEYEN, 1977, p. 121-122; ZERI, 1978, p. 110-111; mASSARI, 1980, p. 118; TURNER, 1981, p. 151-17; SHEARMAN, 1983, p. 129-131; BERZAGHI, 1989, p. 396-397.
Documentos:
/doc. a/ 09 de novembro de 1536. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2972, lib. 56, c. 108 r.-v.: "*Messer Iulio charissimo, noi semo per far qui un camino di marmo da Carrara bianchissimo per el camerino bianco de castello, perhò volemo che subbito ne mandiate uno dissegno col modello degli cornisamenti in carta, misurando tutto a palmi di Roma perché alla medesima misura vanno qui et avisarete quanto per el giuditio vostro se gli potrà spender. Volemo anche che facciate armare esso camerino tutto di spaliere di asse con biacha benissimo brunita sopra et depinta poi a grotesco, conforme a quello del cielo di esso camerino, et quanto più presto exequirete l'uno et l'altro di questi nostri ordini, tanto più ci sara grato, et bene valete. Da Genoa, il 9 novembre del 1536.*" Bibliografia: GAYE, 1840, II, p. 264; HARTT, 1958, I, p. 166 e 326, doc. 186; ANNALORO, 1988, doc. VII; FERRARI, 1992, p. 699.
/doc. b/ 16 de novembro de 1536. Carta de Giulio Romano a Federico II Gonzaga. ASMN, Autografi, b. 7, cc. 243r.-244r. "*... da vostra excellentia ho haute doi littere, l'una de sollicitudine l'altra de fare le spalliere da asse in biaco brunito et in grotteschi conforme alla volta d'esso camerino, del quale subito son stato per darli principio, ma non ho possuto fare l'opera perché messer Cumino non hs asse, né se ne trovano in presto, ancor ch'io sia stato da messer Carlo acciò che sua signoria facessi che esso messer Cumino me dessi ditte asse; et subito ch'io le habia farrò prencipiare in modo che fuora del camerino se ne lavorarà et depingeranno una bona parte, acciò se vostra excellentia si pentissi di metterle se ne farà qualche cosa altra*

perchè ditto camerino è finito el camino et depinto è tutto fin sopra alli cornisotti, come vostra excellentia mi ordinò et così li ho fatto aggiugnere de l'altra pictura et mettere lo cornisotto, quale solo resta a dorare in modo che torna molto alegrino et maximamente el suo caminetto et mappa..." Bibliografia: CARPI, 1920, p. 114-115, doc. 13; HARTT, 1958, I, p. 166 e 326, doc. 187; ANNALORO, 1988, doc. XI; FERRARI, 1992, p. 700-701.

Loggetta:

A *Loggetta* construída por Giulio no Ducale fica entre dois ambientes pequenos: o *camerino degli Uccelli* e o *dei Falconi*, mantendo-se também em escala mínima. Ali, há motivos palladianos, e nervuras transversais dividem o espaço em três secções: duas externas, cobertas por abóbada de berço, e a central por abóbada de aresta. O friso traz o motivo grego de ondas. Há pintura de grotescas nas pliastras, nos arcos e panos das abóbadas. E duas lunetas afrescadas arrematando as extremidades de cada pórtico [Ceres e *putti* e Prosérpina, filha de Ceres, acordada por Zéfiros na primavera. A escala da *Loggetta* é, como a do camerino degli Uccelli, mínima.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 169.

Camerino dei Falconi:

Os doze falcões que originalmente preenchiam as lunetas não estão mais ali. Hartt [1958, I, p. 170] relaciona tais falcões a dois desenhos de Giulio hoje considerados estudos preparatórios para estques dourados da *camera dei Falconi* do palácio Te [Stock, 1973; Begley, 1999, p. 58]. O teto é dividido em painéis retangulares preenchido com vários motivos de decoração antiga, e com duas pequenas cenas pintadas. Uma dessas cenas mostra uma figura sendo jogada de um barco, e está muito danificada. Outra cena mostra um homem ameaçando uma mulher com uma espada., enquanto outro homem chega trazendo uma tocha. No centro do teto, um painel em estuque muito danificado representa a águia de Júpiter levando Ganimedes para o céu. O revestimento decorativo das paredes era feito em trabalho de *intarsia* pelos irmãos De Mola. Berzaghi [1989, p. 397] apresenta uma página do *Caderno mantuano de esboços* de Heemskerck [II, fol. 10v.], onde o esquema decorativo da sala é representado, fornecendo-nos uma noçãod da estrutura em madeira das paredes conforme a realização dos irmãos Mola. No desenho, um requadro parece mostrar uma representação do quadro *Minerva e Cupido*, atribuído a Giulio Romano e sua escola [Galleria Nazionale d'arte antica, Roma]. Segundo o autor, a possibilidade de confirmação de tal correspondência pode abrir caminho para hipóteses sobre a colocação original de diversas outras pinturas de altura aproximadamente igual a 127cm, entre eles: *Psiquê* [ou *Pandora*], da mesma coleção romana; o *Nascimento de Baco*, Getty Museum, Malibu; *Quíron e Aquiles*, de Hampton Court, e *Ulisses e Nausicaa*, de coleção privada [de altura menos, mas largura igual].

Bibliografia: HÜELSEN /EGGER, 1913-1916, II, p. 12; COTTAFAVI, 1929; HARTT, 1958, I, p. 170; VERHEYEN, 1977, p. 121-122; ZERI, 1978, p. 110-111; MASSARI, 1980, p. 118; TURNER, 1981, p. 151-17; SHEARMAN, 1983, p. 129-131; BERZAGHI, 1989, p. 396-397.

Desenho:

Júpiter e Ganimedes. Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom aquarelado; 14,4 x 14,2cm. Nova Iorque, Pierpont Morgan Library, inv. IV, 15. *Modello* para o medalhão realizado em estuque na luneta ocidental do *camerino dei Falconi*. O formato do desenho é quadrado, mas o painel é circular, de forma que a composição parece mais bem resolvida no teto do que na folha. "Desenho é testemunho extraordinário da compreensão e interpretação da ferocidade animal por Giulio. É águia igualmente terrível, enquanto Ganimedes é gracioso e impotente [Hartt]."

Bibliografia: FAIRFAX MURRAY, 1912, p. 4-15; HARTT, 1958, I, p. 170 e 185, cat. n. 244, e II, fig. 361; RUSSELL, 1977, p. 16. KEMPTER, 1980, p. 46; SASLOW, 1986, p. 138, n. 78; BERZAGHI, 1989, p. 396; TALVACCHIA, 1989, p. 284; OBERHUBER, 1989, p. 164; BELLUZZI, 1998, p. 415; BEGLEY, in COX-REARICK, 1999, p. 90-91.

Documento:

/doc. a/ 10 de junho de 1536. Relação dos trabalhos nas construções do castelo e de Marmirolo, escrita por Giulio Romano a Federico II Gonzaga. ASMN, Autografi, b. 7, c. 235r.-236r.: "... *Lo camerino a presso alla camera è dorato, ma non son [facti] li falconi, ne mancano ancor sei, et subito che gli hab[ia], gli farò*

mettere a opera, et ho dato l'ordine de cominci[are] a fare le spalliere di noce con quelli maestri de la Mola [et intarsi]atori, et con un altro maestro ho fatto merca[to de fare] le spalliere di legname et tutti e doi li corniso[tti che vano] in la camera son finiti di legname et uno ne [ho messo in] opera ..." Bibliografia: CARPI, 1920, p. 110-11, doc. 9; HARTT, 1958, I, doc. 179; ANNALORO, 1988, doc. I; FERRARI, 1992, I, p. 680-682.

Sala delle Teste

É o ambiente que leva à sala de Tróia. Sala articulada em doze lunetas e oito penachos. Cada luneta tem um ornamento em leque baseado em modelos imperiais romanos. Cada painel tem um nicho em forma de concha sustentado por um console, previsto para abrigar um busto. Esses bustos, encomendados a Alfonso Lombardi [ou 'della Cittadella'], são retratos, talvez resgatados por Giulio Romano o estúdio do escultor foi confiscado com todos os pertences após sua morte. Algumas inscrições, ainda legíveis nos nichos, trazem os nomes de Gian Giacomo Trivulzio, Alfonso d'Este, Ercole d'Este, Alfonso de Aragão, Charles de Burgundy, Francesco Sforza, Lodovico Gonzaga, Sforza Codognola, Bartolommeo da Pergo, o imperador Maximiliano e Niccolò Piccinini – capitães militares e parentes de Federico II. Talvacchia [1989, p. 399] recorda a semelhança com o programa previsto para a galeria de Davi no Te, que incluía uma série de bustos.

Predominam, na decoração da sala, os motivos lineares gregos, caligráficos que criam constrastes de escala e oscilações de ritmo. Aparecem grotescas em alguns pontos. Decoração "frágil e plana executada por Anselmo de Guazzi " [Hartt, 1958, I, p. 178-179]. No meio disso, há uma colossal figura de *Júpiter* em seu trono [858], em perspectiva aguda de baixo para cima, à maneira habitual de Giulio Romano [858]. Hartt crê que tenha sido realizada pelo próprio artista [id., ibid.], pela firmeza e força que Rinaldo – que começara a trabalhar nesse aposento /**doc. a**/ – não possuía. Um *amorino*, voando, leva uma mensagem num pergaminho: "REGES IN IPSOS IMPERIUM EST JOVIS": numa interpretação de Júpiter-Federico exercendo o comando sobre esses outros regentes retratdos nos bustos. É o quinto aposento em Mântua onde Júpiter domina. Uma lareira desapareceu, mas, nas laterais onde existia, permanecem dois penachos pintados a óleo sobre a parede, representando duas *Vitórias* segurando escudos: "são figuras de grande delicadeza e segurança, acima das capacidades de qualquer dos ajudantes de Giulio. Certamente foram executadas por ele próprio, apesar da intensa demanda." [Hartt, op. cit.].

Bibliografia: BRAGHIROLI, 1875; CARPI, 1918-1920; COTTAFAVI, 1928-1929; HARTT, 1958, I, p. 178-179; TALVACCHIA, 1989, p. 399.

Documentos:

/**doc.a**/ 26 de novembro de 1536. Carta de Annibale Maffei a Federico II Gonzaga. ASMN, A. G., b. 2523, c. 645r.: "*...io medemo ho visto che'l detto mastro Amselmo cum dui altri conpagni è senpre stato drietto a questi usci et finestre et anchor non son finitti, ma a ogni modo penso certissimamente che questa setimana serà finitta ditta camara che non gli mancarà un pello. Et la camara dove va le teste se gli va drietto lavorando a stucho le bacinelle (...) e mastro Rinaldo à anchor lui comenzo a depinger un Iove nella camara che è appresso al camarino dove va i falchoni et la salla se gli va drietto facendo il coperto et non si manca per haverne di far il possibille ...*" . Bibliografia: CARPI, 1920, p. 136, doc. 37; HARTT, 1958, I, p. 326, doc. 190 [Hartt cita, à pág. 178, esse documento sob o no. 191 e, à pág. 179, como doc. 189]; ANNALORO, 1988, doc. XIV; FERRARI, 1992, I, p. 704-705.

/**doc. b**/ 07 de dezembro de 1537. Carta de Giulio Romano a Federico II Gonzaga, datada de, relativa às obras incompletas de Alfonso Lombardi. ASMN, A. G., b. 2525, c. 136r.: "*...Mi è parso, per bon respetto, segnificare a vostra excellentia come messer Alphonso scultore è morto e ell'è stato sequestrate tutte le robbe. Se pare a vostra excellentia mandare a Bologna acciò le de vostra excellentia non vadano sinestre, come le teste di marmo et di bronzo, le pietre de parangone e lo modello de la sepoltura, serria bene...*" Bibliografia: BRAGHIROLLI, 1875, p. 47; BRAGHIROLLI, 1878, p. 125, doc. IV; GOMBRICH, 1935, p. 147; [HARTT, 1958, I, p. 178 e 326, doc. 198]; GOMBRICH, 1984, p. 75; ANNALORO, 1988, doc. XVIII; FERRARI, 1992, II, p. 743-744.

/**doc. c**/ 07 de dezembro de 1537. Carta de Federico II Gonzaga a o governador de Bolonha, datada de, sobre o débito do escultor Alfondo Lombardi. ASMN, Copialettere, b. 2938, lib. 319, c. 74v.: "*Signor governatore et cetera, io faceva fare alcune opere di marmore ad Alphonso Lombardo, scultore ferrarese, che sono in*

Bologna et ne l'ho fatto pagare. Et perché son avisato che egli è morto et vi sono alcuni creditori, gli quali forse pensarebbono potersi satisfare sopra queste opere, priego vostra signoria che voglia ordinare che non ne sia mosso alcuna, che non è di ragione che altri abbiano quello che ho fatto fare et pagai..." Bibliografia: FERRARI, 1992, II, p. 744.

/doc. d/ 10 de dezembro de 1537. Carta de Federico II Gonzaga a Gerolamo da Lucca. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2938, lib. 319, c. 75v.: "*...se questa nostra vi trovarà in Bologna, parlate con messer Francesco Dalle Arme sopra quei lavoreri per noi che havea nelle mani Alfonso scultore, di che havea havuti i denari. Et bisognando che facciati col signor governatore o con li quaranta o altri* [quarenta reformadores rifirmatori dello stato di Bologna] *opera alcuna a bocca acciò che non si perdano, fatelo...*" Bibliografia: FERRARI, 1992, II, p. 745.

/doc. e/ 14 de dezembro de 1537. Carta dos quarenta *Riformatori* a Federico II Gonzaga. ASMN, A. G., b. 1139, c. 270r.: "*...inteso quanto ne scrive vostra excellentia per la sua lettera sopra di alcune opere fatte fare da lei in marmore da Alfonso scultore, anchora che nissuno ardiria mai valersi sopra le robbe di vostra excellentia, non dimeno, per il desiderio che tenemo di continuo di farle cosa grata, si è dato tale ordine che da ogn'huomo serà havuto alle robbe di lei quello condegno rispetto che si conviene et pensamo che quella potrà havere dette sue robbe, quelle che sono in essere, ad ogni suo piacere ...*" Bibliografia: BERTOLOTTI, 1890, p. 93; FERRARI, 1992, II, p. 745.

/doc. f/ 16 de dezembro de 1537. Carta de Sigismondo Lombardi a Federico II Gonzaga. ASMN, A. G., b. 1251, c. 194r.: "*...siò che per messer Francesco da le Arme vostra eccelentia resta advisatto de la morte de Alphonso scultore, mio nepote, he, perché le cosse sue non andase in sinistro, subito ch'io intesi il casso, me ne andai a Bologna e trovai esere stato rubato cosse assai, designi, modelli e altre cosse, abenché quilli signori avea fato un inventario, ma li manchava cosse assai perché furno tardi a farlo. Io parlai con messer Francesco de le cosse di vostra eccelentia, che lui le mandasse a tore, posia il confalonero di Bologna mi fece sapere che vostra eccelentia li avea scrito e che lui tenese cura di tale cose e cusì mi dise che io ghe le mandase e cusì ho fato. La testa del principe, filgiolo di vostra eccelentia, la signora Isabella, el duca di Berbon: queste sono le tteste che di vostra eccelentia ho trovato in Bologna, che sono in casa mia in Ferara...*'" Bibliografia: citada por BRAGHIROLLI, 1878, p. 126, doc. V; FERRARI, 1992, II, p. 745-746.

/doc. g/ 19 de dezembro de 1537.. Carta de Francesco Dalle Armi a Giovanni Giacomo Calandra, castelão e secretário. ASMN, A. G., b. 1156, c. 411r.: "*...Ieronimo da Trivisi, che già lavorò a l'illustrissimo signore sul Te, m'è venuto a trovar e pregarme voglia scrivere che, essendo il signore de animo de finire la sepultura et quelle teste, che lo servirà bene quanto un altro et che l'opera laudarà il mestro et se vorano vedere disegno, che lo farà. Ma io credo che messer Iulio Romano non li voglia tropo bene. Sono ancora stato pregato da uno gentilhomo, mio caro amico, de racomandare costui ...*" Bibliografia: BRAGHIROLLI, 1878, p. 127, doc. VI; FERRARI, 1992, II, p. 746.

/doc. h/ 21 de dezembro de 1537. Carta de Federico II Gonzaga a Sigismondo Lombardi. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2938, lib. 319, c. 86r.: "*...per la littera vostra di XVI dil presente, ho visto quanto me scriveti circa la cura usata in raccogliere quelle teste et altre mie cose, che haveva nelle mani il quondam Alphonso, vostro nepote, nel che m'havete fatto molto piacere et ve ne ringratio assai et, passate queste prime feste di Natale, mandarò lì per esse...*" Bibliografia: BRAGHIROLLI, 1878, p. 126, n. 5; FERRARI, 1992, II, p. 748.

Loggia (*dei Marmi* ou *dei Mesi*) [862]

A galeria era originalmente uma construção simétrica, com um nicho de cada lado da porta da sala de Tróia, composta por três vãos: três arcos que abriam-se para a Mostra. A atual galeria resulta de uma duplicação do espaço daquela primeiramente construída [duplicação feita por Bertani em 1572]. O espaço entre os arcos foi preenchido com janelas. A galeria, hoje chamada '*dei Mesi*', era denominada '*dei Marmi*' por causa da coleção de mármores – esculturas bustos e relevos, renascentistas e antigos – que estava ali exposta. Na ocasião da reforma, todas as peças marmóreas desapareceram. Permance, contudo, o testemunho de Ippolito Andreasi em cinco dos desenhos de Dusseldorf. Os desenhos do *Caderno mantuano de esboços* de Heemskerck, trazem cópias de esboços de Giulio Romano (*f.* 23 e 29) e não fornecem um testemunho tão preciso quanto os de Andreasi. Segundo Burckhardt [1989, p. 412], na galeria a arquitetura à antiga, simétrica, mas não rija – com as habituais 'licenças' de Giulio Romano nos destaques plásticos – devia valorizar a coleção de mármores. Aqui, a pintura, ao contrário do que acontece na Sala de Tróia, tem apenas um valor secundário.

Bibliografia: COTTAFAVI, 1933; HARTT, 1958, I, p. 182; HARPRATH, 1984; BURCKHARDT, 1989, p. 412-415.
Desenhos:
[1] *O Dia: Apolo com os cavalos do Sol* [863]. Desenho a pena e aquarela marrom; 20,5 x 19,6cm. Chatsworth, inv. 122. É desenho para realização em estuque num penacho da cabeceira ocidental da galeria [864]. Bibliografia: HARTT, 1958, cat. 214; BURCKHARDT, 1989, p. 416-417.
[2] *A Noite: alegoria do sono* [865]. Desenho à pena e naquim marrom; 22,3 x 19,3cm. Chatsworth, inv. 91. Esse desenho traz uma inscrição original de Giulio: "*fate un festone de papaveri*". Bibliografia: DODGSON, 1937; HARTT, 1958, cat. 213; OBERHUBER, 1966, p. 225; OBERHUBER, 1972, n. 409, p. 96; BURCKHARDT, 1989, p. 416-417.
[3] *Saturno e Géia*. Oxford, Christ Church Library. É uma composição preliminar para um dos quatro penachos da *loggia dei Mesi*; está entre as únicas decorações remanescentes desses penachos. A composição é bastante diversa daquela executada, mostrando os filhos de Saturno dispostos em torno do círculo formado pelo relógio e Géia à direita. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 184 e II, fig. 405.
[4] *Dois putti se abraçando*. Viena, Albertina. *Modello* para luneta da *loggia dei Mesi*. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 184, e II, fig. 407.
Documentos:
/doc. a/ 23 de maio de 1538. Carta de Aurelio Recordati a Federico II Gonzaga. ASMN, A. G., b. 2526, c. 354r.-355v.: "*...la logia, fra dui dì levarano li ponti dal cornisotto et atenderanno più a basso, ma prometto ben a vostra excellentia che la è reusita tanto bella e tanto dolce che non si poteria immaginarsela chi non la vede. Messer Iulio, che à il capo pieno, gie fatto fare certe cosette mò qui mò lì, che impeno tanto et fanno tanto bel veder dil mondo, di sorte che non credo che l'habia par per tanto la è...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 140-141, doc. 42; HARTT, 1958, p. 179 e 327, doc. 206; ANNALORO, 1988, doc. XXIII; FERRARI, 1992, p. 764.

302

A Sala de Tróia [866-869]

A *Sala de Tróia* é o principal aposento do apartamento homônimo. A construção da sala é iniciada em 1536; e, a partir do início de 1538, chegam notícias da pintura do ciclo de afrescos, que se completa em poucos meses, em grandíssima pressa. A maior parte dos trabalhos de estuque e de douração são realizados depois de um ano do término das pinturas. Os afrescos são grandiosos, heróicos, ocupando toda a extensão da cúpula e as partes superiores das paredes, onde ganham molduras, como se fossem pinturas de cavalete; e também os estuques são monumentais. Os episódios, espalhados pela sala e narrados por agrupamentos de figuras, são dramáticos e dinâmicos, buscando novamente o ilusionismo. Batalhas entre deuses e homens preenchem o teto. O tema é extraído do mais antigo poema épico da antigüidade: *A Ilíada*. da Sala de Tróia é um dos dois estilos de obras que Giulio fará depois do Te.

A batalha desenvolve-se em torno de toda a parte superior da sala, num modo que será extremamente importante para o desenvolvimento do ilusionismo pictórico no final do século XVI, início do XVII. O horizonte é contínuo em toda a sala, de quadro a quadro. A emenda imperceptível das paredes na sala dos Gigantes era impossível aqui, e Giulio recorreu a um artifício de palco, colocando árvores nos quatro cantos para mascará-los; mas acaba por criar uma interrupção da vista ciclorâmica da batalha. Giulio compôs as quatro secções da abóbada separadamente. O lado Norte divide-se em dois grupos compositivos; o Sul, em três. Os dois lados mais curtos, Leste e Oeste, trazem apenas um grupo. Cria contrastes de escala entre o próximo e o distante, buscando a ilusão da profundidade alucinatória que Hartt compara à de filmes de ação [1958, I, p. 179]. Os escorços são agudos, de baixo para cima e, ao mesmo tempo, torcendo-se e virando-se no espaço. "Cavalos e carros movem-se em torno a nós, ou afastam-se firmes e pulsantes, no que deveria ser o sonho do jovem Rubens quando veio a Mântua. (...) espetáculo cheio de truques (...) vasto e pomposo show

(...) um conjunto de cenário, mas não um quadro de batalha no sentido os conselhos de Leonardo" [id., ibid.].

Para Hartt [p. 180], a presença de armários e mesas para armas e objetos preciosos no inventário de 1631 contribuem para a crença de que a sala era utilizada como o local da guarda e exposição das armas de Federico; o que seria coerente com a iconografia da sala. A iconografia mistura Homero e Virgílio. A sala celebra o triunfo de Minerva e Vulcano sobre Vênus. No teto, passagens do livros V e XVII da *Ilíada*, mas dispostos sem ordem temporal. No lado Sul, Meriones foge em seu carro (fig. 385), sem dar-se conta de que arrasta Ceranos, morto. Vênus coloca Tróia num desastre através do julgamento de Paris. Helena é raptada através de maquinações de Vênus. Minerva se vinga enviando as serpentes do mar para matar Laocoonte e seus filhos e ainda aconselhando a construção do cavalo de madeira para entrar em Tróia e acabar com a guerra. Minerva salva seu favorito das mãos de Pândaro e trama a morte deste. Vulcano salva um de seus protegidos. Vênus, ferida ao salvar os seus, vai para o Olimpo ao perder a guerra. Nas pinturas menores, são mostrados os terrores da desobediência à Minerva: o sonho apavorante de Hécuba e o raio que transpassa Ájax. Mas, nos outros dois, Vulcano forja o elmo e o escudo de Aquiles e Tétis lhe dá armas. Assim, os deuses da guerra juntam-se para derrotar a deusa do amor. O escudo de Aquiles está sendo forjado acima da porta. A iconografia enfatiza o Federico general, não mais o Federico da sala de Psiquê. Algumas das cenas são facilmente reconhecíveis, enquanto outras encontram divergências. Algumas das passagens identificadas por Hartt [1958]: *O Cavalo de Tróia*; *Diomedes mata Flegeu, enquanto Vulcano tenta salvar Ideus* [*Ilíada*, V, 19]; *Diomedes pede auxílio a Palas*: Dollmayr [1901, p. 206] identifica Pândaro de pé em seu carro, atirando uma flecha [*Ilíada*, V, 76] em direção a Diomedes, que pede auxílio a Palas [*Ilíada*, V. 98]; *O julgamento de Paris*: Carpi [1918-1920, p. 65] atribui essa cena inteiramente a Luca da Faenza; *Laocoonte*; *Meriones em fuga /Pândaro atirando em Diomedes*: de acordo com Dollmayr [1901, p. 206], trata-se de Meriones fugindo em seu carro sem dar-se conta de que arrasta o corpo de Cerano [*Ilíada*, XVII], e Pândaro está de pé em seu carro, um pouco mais a frente, no mesmo grupo, atira uma flecha [*Ilíada*, V, 76] em direção a Diomedes, que pede auxílio a Palas [*Ilíada*, V. 98]; *A morte de Ájax*; *Pátroclo morto nos braços de Menelau:* cena da parede Leste [*Ilíada*, XVII]. Uma batalha desenvolve-se em torno deles. Dollmayr [1901, p. 187] assinala que a composição da cena é tirada de um relevo que se encontrava no palácio Ducal; *O rapto de Helena*; *O sonho de Hécuba*; *Tétis e o escudo de Aquiles*; *Tidides matando Pândaro com uma lança* [*Ilíada*, V, 220]; *Vênus e Enéias* [*Ilíada*, V, 315]: Vênus tenta resgatar Enéias e é ferida, ela própria, mas ajudada por Marte e Apolo; *Vênus nos braços de Júpiter, e Juno*: cena colocada no centro da abóbada. Nela, Vênus encontra-se desmaiada nos braços de Júpiter, enquanto Juno assiste à cena; *Vulcano preparando as armas de Aquiles*.

Muitos documentos fornecem informações sobre o trabalho na sala de Tróia. A partir deles, sabe-se: que Giulio Romano emprega nessa obra Rinaldo Mantovano, Luca da Faenza, Fermo da Caravaggio, Battista Covo e o estucador Andrea del Gonfo; que os cartões são quase todos passados à pintura por Rinaldo e Luca; que os assistentes de Giulio adoecem e ele próprio executa o trabalho; que Fermo precisa da extensão de um dos cartões com mais duas figuras, para preencher um espaço que estava sobrando; que o calor era intolerável e atrasa trabalho; que a pintura é iniciada no início de maio de 1538 e estava completa em 15 de junho do mesmo ano; que o último pagamento pelo estuque na galeria é datado de 30 de julho de 1539. Ale desses dados, os documentos ainda enriquecem a história da realização dessa imensa pintura com outras informações que contribuem para formar um quadro mais vívido. Sabe-se, por exemplo, que as condições de trabalho não eram as melhores, que Giulio, sempre sobrecarregado, não tinha tempo maior para a obra do que "dar uma olhada por dia" em seus assistentes. Hartt [op. cit.] cita documento onde se diz que o pintor Figurino é ameaçado com um bastão, caso não trabalhasse mais depressa. Depois, vê-se Giulio, em carta a Federico Gonzaga, lamentar-se a que Figurino (Luca da Faenza) afastara-se tanto dele, que nunca mais ele quereria ter alunos.

Sobre a execução, vale conferir a decepção de Hartt [1958, I, p. 179-180]: "Tem-se o desgosto de olhar para a cópia de uma grande obra de arte em vez de olhar para o original. Os alunos de Giulio nunca foram mais incapazes de realizar a vontade de seu mestre. Rinaldo fez o pior dele nessa sala." Carpi [1918-1920, p. 65], baseada em documentos e análises estilísticas, atribuiu o centro da abóbada a Luca da Faenza, assim como o *Julgamento de Páris*. A outra parede longa ela atribuiu a Rinaldo e as batalhas em torno da abóbada a Fermo da Caravaggio.

Malgrado as críticas negativas que pesam sobre a execução desse ciclo de pinturas, a idéia de uma grande composição cilorâmica, desenvolvendo-se em torno da porção superior de todo um ambiente, com a utilização de recursos cênicos, de escorços vigorosos, vai trazer grande influência para o desenvolvimento da pintura ilusionista dos séculos seguintes. Pode-se pensar nos tetos de Ticiano em Santa Maria della na Salute, em Pietro da Cortona no palácio Barberini, em Luca Giordano no palácio Medici-Riccardi e até em Tiepolo em Würzburg [Hartt, op. cit.].

Bibliografia: D'ARCO, 1838; MILANESI, 1906, V, p. 544, n. 3; DOLLMAYR, 1901; HARTT, 1958, I, p. 179-182; TALVACCHIA, 1981; TALVACCHIA, 1989, p. 406-411; OBERHUBER, 1996, p. 45-46.

Desenhos:

[1] *Cena de Batalha* ou *Fuga de Meriones*. Desenho a pena e naquim marrom aquarelado, realces em branco de chumbo, sobre papel cinza-azulado; 25,3 x 38,1cm. Londres, British Museum, inv. 1895-9-13-643. Trata-se de um *modello* para cena afrescada no teto da *sala de Tróia*. A identificação do tem é feita por D'Arco [1838] e retomada por Hartt [1958, p. 18], que enxerga aí uma "escuridão trágica, fundo negro sobre o qual as figuras brilham furtiva e repentinamente" que seriam impossíveis de ser mantidos na enorme área do afresco. Talvacchia [1989] discorda da identificação da cen aocm a passagem da *Iliada* [XVII, 605-625], optando pela denominação mais genérica de "Cena de batalha". Bibliografia: D'ARCO, 1838, p. 57, tav. XLVIII; DOLLMAYR, 1901; HARTT, 1958, I, p. 186, e II, fig. 386; GERE /POUNCEY, 1962; TALVACCHIA, 1981; TALVACCHIA, 1989, p. 408.

[2] *Pândaro atirando em Diomedes, que pede auxílio a Minerva*. Viena, Albertina. Esboço composicional para cena em afresco do teto da *sala de Tróia*. "Linha pura, leve. Figuras imateriais com uma miríade de *pentimenti* formam uma nova harmonia de leveza no estilo dos desenhos de Giulio, agora conduzidos por uma fluência da linha que evoca o estilo do desenho à pena de Rafael." [Hartt, 1958]. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 186, e II, fig. 388.

Documentos:

/doc.a/ 24 de outubro de 1536. Carta de Giovanni Battista Ceruto, *fattore*, a Federico II Gonzaga ASMN, A. G., b. 2523, c. 572r.: " *...Circa alla fabrica de castello si gli lavora gaiardamente et io non gli mancharò de tutto che poterò...*" Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 692-693.

/doc. b/ 20 de novembro de 1536. Carta de Annibale Maffei a Federico II Gonzaga. ASMN, A. G., b. 2523, c. 572r.: "*... la camara grande dalli Cavalli è finita* (...) *Della salla se gli fa il coperto, ma mai non hanno potutto haver pietre per fabrichar nella loggietta et, se mastro Batista non se ne facea prestar tre migliara, non si potea arivar fina al coperto della salla et l'aqua è statta sina adesso nelle fornace, che mai s'è puotute cuocer pietre, ma fra dui giorni, a ogni modo, se n'averà perché l'aqua è calatta assai ...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 136-137, doc. 36; HARTT, 1958, I, p. 179 e 326, doc. 188; ANNALORO, 1988, doc. XII; FERRARI, 1992, I, p. 692-693.

/doc. c/ 08 de maio de 1538. Carta de Aurelio Recordati a Federico II Gonzaga. ASMN, A.G., b. 2526, c. 348r.-v.: "*...ogni matina sono andato alla fabrica a solicitare li pictori, li quali tardavano un poco la matina a dargli principio per certi desordeni, alli quali remediai, con un pocho di colera però con essi e con li smaltaroli: hora sonno soliciti et Figurino penso che per tutta la setimana che viene haverà fenito tutta la sua fazada, poi se metterà drieto il cielo di la volta over all'altra testada, come parerà a messer Iulio. Fermo dice che per tutto questo mese fenirà la sua testata, atento che gli va due figure di più de quello chi è Sul disegno de messer Iulio, che quel solo non impirà tutta la sua fazada, ma bisognarà far un altro disegno per fornirla, che gli anderà diece dì di più de tempo. Baptista stuchiero dice che alla Sensa haverà fenito tutte quelle figure che gie sonno ordinate per tutta la logia e Racanatto dice che per tutta questa setimana che viene haverà adorato tutto il cielo di la logia, dove mancava, e tutto il cornisotto, dove che penso per tutto questo*

mese si tirarà via li pont ..." Bibliografia: CARPI, 1920, p. 139-140, doc. 41; HARTT, 1958, p. 179 e 327, doc. 205; ANNALORO, 1988, doc. XXI; FERRARI, 1992, p. 759-760.

/doc. d/ 23 de maio de 1538. Carta de Aurelio Recordati a Federico II Gonzaga. ASMN, A.G., b. 2526, c. 354r.-355v.: "*... la saperà che Figurino fenì la sua fazada, qual certo è belissima. Questa matina à dato principio a disignare il cartone di l'altra testada. Fra otto dì credo che Fermo haverà fenito la sua testada. Rinaldo va drieto così come pò o vole, al qual, contra il voler de messer Iulio, ho ditto della volta di la camera delli Imperatori, dil quadro dil camerino e di quel che hora lavora (...) Si lavora il cornisotto di la sala et serà bello; la logia, fra dui dì levarano li ponti dal cornisotto et atenderanno più a basso, ma prometto ben a vostra excellentia che la è reusita tanto bella e tanto dolce che non si poteria immaginarsela chi non la vede. Messer Iulio, che à il capo pieno, gie fatto fare certe cosette mò qui mò lì, che impeno tanto et fanno tanto bel veder dil mondo, di sorte che non credo che l'habia par per tanto la è (...) In tutti questi lochi si lavora com quella pressa che piace a quelli che gie lavorano e non come piace a quelli che li solicitano (...) Messer Iulio ha tanto che far, a dir il vero, in disignar e dare daffare a tanti homeni che tutti vivano dil suo pane, ch'el non ha tempo de poterli solicitar, salvo che dargli una ochiatta al giorno: pur Fiat voluntas Domini...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 140-141, doc. 42; HARTT, 1958, p. 179 e 327, doc. 206; ANNALORO, 1988, doc. XXIII; FERRARI, 1992, p. 764.

/doc. e/ 23 de maio de 1538. Carta de Giulio Romano a Federico II Gonzaga. ASMN, Autografi, b. 7, c. 251r.-v.: "*... non prima che oggi, alli XXIII di maggio, ho possuto guastare il ponte della volta de la loggia, quale fin sopra alla cornice de la porta è finita, et nel medemo dì il Figurino ha finita la sua banda della volta del salotto, e Fermo manca poco a finire la sua testata, e Rinaldo è a casa malato e Fermo medemamente nel dì già detto, et così per tutto domenica lì ò ditto se ne stiano in casa, et in questo mezzo finirò li disegni del resto de la volta, de li quali ne ho dato un altro pezzo a Figurino quale s'è del tutto partito da me, in modo che non voglio mai più allievo alcuno.* Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XV-XVI, doc. 17; HARTT, 1958, p. 179 e 327, doc. 207; ANNALORO, 1988, doc. XXIV; FERRARI, 1992, p. 765-766.

/doc. f/ 13 de junho de 1538. Carta de Giulio Romano a Federico II Gonzaga. ASMN, Autografi, b. 7, c. 253r.-v.: "*... tanto più mi forzarò che vostra excellentia sempre si possa di me confidare et mi ricrescie che lo intolerabil caldo ne habia sì tosto assaltati in modo che per questo et altri incomodi simo alquanto allentiti. Ma la principale è che le aque mai non son calate tanto che si sia possuto fondare il corridore verso la muraglia (...) Circa alla sala io ho fatti li cartoni acciò li depintori non stiano in tempo a farli loro, ma Figurino è stato neccessario lassarlo medicare perché dice el suo medico non seria più al tempo ...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XVI-XVIII, doc. 18; HARTT, 1958, p. 179 e 327, doc. 208 [citada, porém, com data de 23 de junho]; ANNALORO, 1988, doc. XXXVI; FERRARI, 1992, p. 776-777.

/doc. g/ 28 de abril de 1539. Carta de Annibale Maffei a Federico II Gonzaga. ASMN, A.G., b. 2527, c. 643r.-v.: "*... quanto sia alla fabricha di vostra excellentia, ogni giorno se gli è datto opera et penso, secondo che me dicono, fra quindici giorni serà finitta la salla dalle Istorie de adorar et non gli mancarà a esser fornitta altro che le finestre che non serano finitte de depingere, ma tutta via se vano drietto lavorando...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 142, doc. 45; HARTT, 1958, p. 179 e 327, doc. 219; ANNALORO, 1988, doc. L; FERRARI, 1992, p. 811-812.

/doc. h/ 06 de maio de 1539. Carta de Annibale Maffei a Federico II Gonzaga. ASMN, A.G., b. 2527, c. 645r.-v. "*... alla fabrica di castello non gli manchano di dargli opera et penso che, alla fin di questa septimana, serà finitto di adorar la salla et poi questa che viene anchor, credo che se finirà de depinger a quanto si gli à a fare, che non gli mancharà cossa alchuna ...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 143-144, doc. 46; HARTT, 1958, p. 179 e 327, doc. 221; ANNALORO, 1988, doc. LIV; FERRARI, 1992, p. 814-815.

/doc. i/ 02 de setembro de 1539. Ordem de pagamento por trabalhos no palácio Ducal. ASMN, Autografi, b. 7, c. 421r.-v.: "*...facia pagamento a maestro Andreia dal Gonfo stucher per haver lavorato a la fabricha nova del castelo a finir de stampar de stucho li cornisamenti e mensole del cornisamento ch'è socto l'inposta de la volta de la salla ch'è in dicta fabricha e stampato pur di stucho altri cornisamenti che recingeno d'intorno a li quadri che sono depinto ne le faciate de dicta salla, et à stampato li ornamenti de le fienstri de la dicta sala e à lavorato a stampar di stucho diversi ornamenti che sono ne la volta e ne li archivolti e pilastri de la logetta del giardino picholo a tereno ch'è in dicta fabricha (...) comenzando a dì 2 de zenar 1539 per tutto di ultimo de luio 1539, che sono in tuto operi nonantotti a soldi 18 l'una monta (...) libre 88 (...) soldi 4 ...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 151-152, doc. 58; HARTT, 1958, p. 179 e 327, doc. 223; ANNALORO, 1988, doc. LIX; FERRARI, 1992, p. 823-824.

303

Camerino dei Cesari: [871]

A antecâmara a que se refere Vasari nesta passagem é o chamado *Camerino dei Cesari*, que deveria abrigar os doze retratos de imperadores encomendados por Federico II Gonzaga a Ticiano. O pequeno *gabinetto* precede a *Sala delle Teste*, que, por sua vez, introduz a *Sala di Troia*. Um documento [Gaye, 1839-1840, III, 26] fala desse ambiente como tendo sido construído para abrigar as doze imagens de Ticiano e indica que o local estava pronto para recebê-las em maio de 1537. Cada uma das imagens ficava dentro de uma moldura elaborada por Giulio Romano [Hartt, 1958, I, p. 170]. Essas molduras, tangentes ao friso de palmetas do entablamento, são separadas entre si por delicadas grotescas e ornamentos de estuque. Os pequenos nichos trazem Vitórias de estuque nos dois panos e são coroados por relevos também de estuque, azul e branco. O conjunto da composição, observa Hartt [id., ibid.] depende de um elegante ajuste de retângulos de várias proporções e direções aos pequenos medalhões e conchas semicirculares dos nichos.

Uma limpeza realizada em 1928 acima da cornija revelou a existência de três afrescos: Diana emergindo de nuvens em ebulição; talvez Apolo, presumivelmente, olhando-a de frente, mas não mais há vestígios de figuras. Nuvens pareciam circundar e unificar em ambiente celeste todas as composições, todas relacionadas aos ventos. Nas laterais, boa parte da pintura é visível. Existem quatro desenhos originais de Giulio Romano., para os quais Talvacchia propõe uma interpretação como os quatro elementos, talvez um motivo cosmológico. Bibliografia: BRAGHIROLI, 1881; HARTT, 1958, I, p. 176-180, cat. 370-371; VERHEYEN, 1966; CHAMBERS /MARTINEAU, 1981; SHEARMAN, 1983; HARPRATH, 1984; TALVACCHIA, 1989, p. 400-405.

304

Doze cenas a óleo:

Essas cenas, que se localizavam imediatamente abaixo dos retratos dos césares – precisamente como diz Vasari –, são concebidas por Giulio Romano. Vêm de Ippolito Andreasi os desenhos que testemunham a colocação das obras junto dos retratos de Ticiano. As imagens ocupavam a parte do embasamento e contavam com uma rica decoraçõ de faixas em estuque e blocos pintados como falso mármore. Vasari menciona doze painéis, bem como doze são as cenas mencionadas pelo inventário de 1627. Hartt [1958, I, p. 175-176] tenta uma reconstrução parcial da iconografia da série por meio da correlação entre os trabalhos sobreviventes, do inventário de Fickler e as narrativas de Suetônio:

[1] Cena sob retrato de *Júlio César*: a pintura não foi preservada e nem há desenho a ela relacionado. Fickler [1598] coloca a pintura sob o retrato de como sendo um retrato de Oto, mas a narrativa sugere mais a pira funerária de Júlio César conforme a descrição de Suetônio, I, 84. Bibliografia: FICKLER, 1598, n.2653 *apud* VON REBER, 1893; HARTT, 1958, I, p. 171.

[2] Cena sob *Retrato de Augusto - A infância de Augusto*. Há um desenho preservado em Windsor, Royal Library, inv. 0308. Desenho à pena e aquarela marrom; 37,5 x 24,2cm: *modello* para pintura perdida, representa um presságio da futura grandeza de Augusto. O desenho corresponde apenas à metade direita da composição original, cujo conjunto fora gravado, conforme observação de Ruland [1876, p. 163], por Giulio Bonasone [Bartsch XV, p. 155; Massari, 1993, n. 55]. A gravura ilustra a passagem em que Suetônio demonstra a paternidade apolínea de Augusto [II, 84]. A composição de Giulio mostra um grupo de mulheres agitadas em volta de um berço vazio e um homem em armadura, apontando para uma criança em cima de uma torre – que é uma versão da torre della Milizia em Mântua. Bibliografia: FICKLER, 1598, n. 2610, in VON REBER, 1893; HARTT, 1958, I, p. 171 e II, fig. 373; SHEARMAN, 1983, p. 129; TALVACCHIA, 1989, p. 401; MASSARI, 1993, p. 66, n. 55.

[3] Cena sob *Retrato de Tibério - A modéstia de Tibério*. Existe um desenho preservado em Paris: desenho à pena e nanquim amrrom, aquarela marrom, quadriculado; 51 x 42cm. Louvre, inv. 3548. Trta-se de um *modello* para a pintura perdida. Hartt levou anos tentando descobrir do que se tratava. Cita Suetônio a respeito do jovem Tibério quando uma "tão repugnante bajulação (...) quando um ex-consul, ao desculpar-se, tentou abraçar seus joelhos, ele lançou-se para trás com tanta pressa que caiu de costas" [Hartt, 1958, I, p. 172]. A cena é emoldurada por um pórtico de ordem jônica,

coberto por abóbada de berço, através do qual se vê o delineamento de uma paisagem. Bibliografia: FICKLER, 1598, n.2667, in VON REBER, 1893; HARTT, 1958, I, p. 172 e II, fig. 372; VERHEYEN, 1966; VERHEYEN, 1967-1968; SHEARMAN, 1983; HARPRATH, 1984; TALVACCHIA, 1989, p. 402.

[4] Cena sob *retrato de Cláudio - Presságio do poder imperial de Cláudio*. A pintura é preservada em Hampton Court, realizada por um aluno de Giulio a partir de seu desenho. Já havia sido identificado por Fickler. A descrição no inventário dos Gonzagas de 1627 fala de: "*un Imperatore con un'aquila sopra le spalle*". Segundo Hartt [1958, I, p. 172-173], o incidente não é tirado da vida de César, nem da de Tibério, mas do primeiro consulado do jovem Cláudio [Suetônio, V. 7]. Bibliografia: FICKLER, 1598, n.2667, in VON REBER, 1893; LUZIO, 1913, p. 115, no. 303 e p. 171, no. 40; HARTT, 1958, I, p. 172-173 e II, fig. 374.

[5] Cena sob o *retrato de Nero - O incêndio de Roma*. Pintura em Hampton Court. Obra realizada por assistente a partir de desenho de Giulio Romano. O inventário de 1627 reconhece a cena como sendo *O incêndio de Roma, onde Nero está tocando música*. Hartt [1958, I, p. 173-174] critica a leveza de conto-de-fada com a qual Giulio interpretou o tema, diante do rico texto de Suetônio. Na composição, há uma referência indireta ao *Dilúvio* de Michelangelo, com as figuras cortadas à altura dos joelhos por uma colina. O perfil de Nero teria sido estudado por Giulio a partir de moedas antigas. Bibliografia: FICKLER, 1598, no. 2639, in VON REBER, 1893; LUZIO, 1913, p. 115, no. 303 e p. 172, no. 48; HARTT, 1958, I, p. 173-174.

[6-9] Cenas sob retratos de Calígula, Galba, Oto e Vitélio. Nem pinturas nem desenhos referentes a essas cenas sobreviveram, de modo que é impossível a reconstituição apenas a partir de Suetônio. Segundo Hart, as descrições feitas por Fickler não caberiam em nenhum trecho do autor, bem como nenhuma pintura dos temas que Fickler indica é mencionadas no inventário da coleção dos Gonzagas de 1627. Segundo Hartt: [6] Calígula: FICKLER, 1598, no. 2625 ("*...ein Romische Hystori, welcher massen ain Römer in der Kriegsaussgerüsst wirdt, ob dem in Victoria aleta welche im em Lorbercranz auf sein Haupt sezt.*"), in VON REBER, 1893; HARTT, 1958, I, p. 173. [7] Galba: FICKLER, 1598, no. 2643 ("... *einem Kriegsvolckh, deme sich ein Volckh ergibt*"), in VON REBER, 1893. ; HARTT, 1958, I, p. 173. [8] Oto: FICKLER, 1598, no. 2632 ( ) *apud* VON REBER, 1893; HARTT, 1958, I, p. 173. [9] Vitélio: FICKLER, 1598, no. 2659 ("... *schlacht zu Ross wie die Troianer die Griechen vor Tróia in die Flucht* geschlagen."), in VON REBER, 1893; HARTT, 1958, I, p. 173.

[10-11] Cena sob os retratos de Vespasiano e Tito: *O triunfo de Tito e Vespasiano*. Pintura em Paris, Louvre, inv. 423; 1,20 x 1,70m. Proveniência: coleção de Charles I, da Inglaterra; coleção de Luiz XIV, adquirida de Jabach, em 1662. É a mais conhecida imagemm da série. Não vem mencionada por título no inventário de 1627. Suetônio, VIII, 6: "Vespasiano e Tito sobre um carro triunfal puxado por quatro cavalos". Sgundo Hartt, as maiores dimensões da obra indicam que ela devia estar colocada sob dois retratos de Ticiano e deve ter ocupado um aposição de destaque na sala, não apenas pela dimensão, mas também por seu caráter majestoso, despojado das características de gênero que se notam nas outras cenas. Talvez seja a única da série a ser totalmente feita pela mão de Giulio, e é um das belas de suas últimas pinturas. Bibliografia: VILLOT I, 1849: n. 295 (Giulio Romano); RICCI, 1913: 1420 (Giulio Romano); HAUTECOEUR, 1926: 1420 (Giulio Romano); HARTT, 1958, I, p. 174-175; BRÉJON DE LAVERGNÉE / THIEBAUD, 1981, p. 181.

[12] Cena sob *retrato de Domiciano - O sacrifício de uma cabra a Júpiter*. Pintura em Hampton Court. Assistente de Giulio a partir de desenho seu. Segundo Hartt, a descrição de Fickler sugere o sonho de Domiciano em que ele prevê sua queda e aquela dos césares [Suetônio, VIII, 15]. Não foi mencionada especificamente no inventário de 1627; original aparece na lista de Bathoe como "*a sacrifice, some four intire little figures and a goat lying by to be sacrificed*". É uma cena muito menor que as demais.

Bibliografia: FICKLER, 1598, in VON REBER, 1893; HARTT, 1958; VERHEYEN, 1966; CHAMBERS /MARTINEAU, 1981; SHEARMAN, 1983; MASSARI, 1983; TALVACCHIA, 1989, p. 400-405.

305 As cabeças dos *Doze imperadores* pintadas por Ticiano

Uma longa troca de cartas entre Federico II Gonzaga, seu embaixador em Veneza, Benedetto Agnello, e Ticiano /doc. a-f/ revela que a encomenda é feita em 1536, mas as obras vão sendo entregues a Federico, sempre impaciente, à medida que este pressiona o pintor com cartas e até presentes. Somente em 1538, o conjunto estará completo e em seu lugar. Ticiano assume o encargo durante a visita que faz a Mântua em maio de 1536, pela qual Federico esperava ansiosamente, talvez já pensando na encomenda a ser feita. São quadros que, de acordo com Talvacchia [1989, p. 400], alcançam enorme sucesso, ampliando a fama de Mântua como centro artístico.

As cabeças foram executadas por Ticiano e colocadas no *camerino*, dentro de molduras decoradas que corriam sobre friso. Estavam dispostas em uma faixa acima do revestimento decorativo das paredes. Três delas em cada lado principal; outras três alternadamente a nichos que deveriam conter originalmente pequenos bronzes, e a décima segunda no centro do teto Noventa anos depois, essas foram vendidas a Charles I, que, com dificuldades com o Parlamento, as vendeu à Espanha. Mas ali, no século XVIII, acabaram por ser destruídas pelo fogo. Das doze cabeças, quatro já tinham sido pintadas em 1537; outras sete foram terminadas no ano seguinte; e a última coube a Giulio. No entanto, todas elas foram perdidas durante o saque de 1630. Existem delas várias cópias, além das gravuras realizadas por Egidio Sadeler. Cópias executadas por Bernardino Campi [atribuição de Giannantoni, 1929, p. 93] preenchem as molduras. Ippolito Andreasi executa cópias de onze das figuras. Ticiano mostra seu interesse e grande empenho ao procurar criar representações convincentes dos antigos imperadores. Para tanto, o artista vai buscar na arte antiga os modelos para seus retratos, como conta Dolce [1557] já fala dessa conotação arqueológica que tomava Ticiano: "*Dipinse i dodici Cesari, traendogli parte dalle medaglie, parte da marmi antichi.*" Bibliografia: BRAGHIROLI, 1881; GIANNANTONI, 1929, p. 93; HARTT, 1958, I, p. 170-176; VERHEYEN, 1966; VERHEYEN, 1967-1968; CHAMBERS /MARTINEAU, 1981; SHEARMAN, 1983; HARPRATH, 1984; TALVACCHIA, 1989, p. 400-405; BELLUZZI, 1998, p. 18.

Documentos:

/doc. a/ 4 de abril de 1536. Carta de Benedetto Agnello, embaixador mantuano, a Federico II. ASMN, A.G., b. 1470, c. 114r.: "*...messer Ticiano dice che mi darà il retratto de l'imperattor che lo potrò manadre alla excellentia vostra con la prima nave che venirà in suso. De la sua venuta a Mantua promette che serà presta, ma per haver alcune occupationi, non può per hora deliberar il dì de la partita, affirmando però che col primo cavallaro che verrà dappo questo darà aviso a vostra excellentia quando la gli haverà da mandare il cochio, del quale ne la ringratia...*". Bibliografia: BRAGHIROLI, 1881, p. 86; FERRARI, 1992, I, p. 676.

/doc. b/ 27 de abril de 1536. carta de Federico II a Ticiano. ASMN, A.G., Copialettere, b. 2937, lib. 314, c. 99v.: "*Messer Titiano mio charissimo, io havrei molto a charo che veneste in qua et con voi portaste quel quadro de l'imperatore che m'haveti fatto. Perhò ho voluto scriverne et mandare um cavallaro a posta, acciò habiati da venire et, bisognandovi per tale venuta o cocchio o cavalcatura, me ne dareti aviso...*" Bibliografia: GAYE, 1840, II, p. 262; FERRARI, 1992, I, p. 677.

/doc. c/ 18 de fevereiro de 1537. Federico II a Benedetto Agnello, embaixador mantuano, ASMN, A.G., Copialettere, b. 2937, lib. 316, c. 8r.-v.: "*...Andate a ritrovare maestro Titiano et intendere da lui in che termino se rotrovino quelle teste de imperatori, se soni principiati, se vi n'è alcuna che sia finita et quando lê potremo haver tutte. Et perchè desideramo di haverle quanto più presto sia possibilie, per ritrovari il loco ove hanno da stare come finito, lo solicitareti, da nostra parte, a volervi attendere acciò che presto lê possiamo havere...*" Bibliografia: FERRARI, 1992, II, p. 713.

/doc. d/ 26 de março de 1537. Federico II Gonzaga a Ticiano. ASMN, A.G. Copialettere, b. 2937, lib. 316, c. 56r.: "*Messer Titiano, mio amico carissimo, perché lê stantie che facio fare nove, qui in castello, sonno in termine che a questo mazo proximo saranno fornite, né altro vi poterà manchar che li quadri che fatti per tali lochi et, desideroso di vederle de tutto ponto finite et ornate di ditti quadri, ancor che me renda certo che vi sforzareti de fare che li habbi che in ditto tempo...*" Bibliografia: D'Arco, 1857, II, p. 213, doc. 161; HARTT, 19558, I, p. 326, doc. 194; FERRARI, 1992, II, p. 715.

/doc. e/ 26 de março de 1537. Federico II Gonzaga a Benedetto Agnello, embaixador mantuano. ASMN, A.G., Copialettere, b. 2937, lib. 316, c. 56v.: "*...scrivemo a messer Ticiano per li nostri quadri, acciò che li facia havere più presto che può, però che non disideramo altro che vederli in opera. (...) et in nome nostro gli*

diate, la casacha che vi mandiamo per questo correro, qual li donamo, com dirgli che haveremo piacere che la acceti et la godi oer amore nostro, dandogli puoi voi qualche ricordo de essi quadri..." Bibliografia: FERRARI, 1992, p. 716.

/doc. f/ 6 de abril de 1537. Ticiano a Federico II Gonzaga. ASMN, Autografi, b. 7, c. 580r. : " *...Non era de bisogno de vostra excellentia col mezzo de' sue littere et del dono de la richissima casacca mi desse memoria de li suoi quadri, non gli potend'io haver più a core di quello me habbia, conoscendo molto bene in quanto obligo le sia per gli tantoi benefici (...) Già sono più giorni, diedi uno de li quadri all'ambassatore che lo mandasse a vostra excellentia; dui altri ne ho in buon termine, gli quali finirò subito che intenda se il primo gli haverà satisfatto, o in qual parte non le sarà piaciuto, che mi sarà regula a li altri, et mano in mano seguirò senza intermissione di tempo, sin tanto che gli finisca tutti, e spero dover fare di sorte che vostra excellentia retsi di me servita...*" Bibliografia: BRAGHIROLLI, 1881 p. 141; FERRARI, 1992, p. 717.

306 Marmirolo

O palácio de Marmirolo é um sonho, feito de imagens fugidias e ecos de muitas palavras; talvez a maior lacuna visual de toda a obra de Giulio Romano. O grande complexo arquitetônico localizado ao norte de Mântua, com seus "mais de 280 aposentos, 150 quartos" [Hartt, 1958, I, p. 259], foi completamente demolido em 1798, e de tal maneira, que nem mesmo a planta baixa foi possível reconstituir. Junto com o edifício, perderam-se pinturas, fontes, jardins... Infelizmente. Vasari não fornece qualquer ajuda para a tentativa de reconstituição visual de Marmirolo. Absolutamente vago em relação ao palácio, novamente nos oferece motivos para duvidar de que tenha estado ali.

Já no inverno de 1522-1523, Federico Gonzaga confia a Giulio o encargo do projeto para a construção de seu castelo em Marmirolo. Federico vai a Roma para assitir a coroação de Adriano VI e é lá que entra em contato com Giulio e pede a ele um modelo em madeira para a Marmirolo, com a provável indicação de Castiglione. Em março de 1523, Federico paga 50 escudos a Giulio pelo modelo da ampliação de sua *villa* em Marmirolo [20 de março de 1523]. Federico espera Giulio chegar para prosseguir os trabalhos em Marmirolo. Gerolamo Arcari era o tesoureiro e *fattore* geral da corte mantuana, supervisor das construções, e o modelo em madeira para Marmirolo deveria ter sido feito por ele. Giulio causou perturbações na hierarquia artística local [Belluzzi, 1988, p. 16]

A *villa* de Marmirolo, como o palácio Ducal de Mântua, nasce de um núcleo medieval que vai sendo ampliado ao longo dos anos até chegar a Giulio Romano. Era a morada original dos Gonzagas, na Idade Média. Gianfrancesco Gonzaga, o primeiro marquês [1453] constrói uma nova morada, "presumivelmente gótica, fora, mas perto das paredes do velho castelo medieval, e destinada a tornar-se o segundo foco do edifício posterior." [Hartt, 1958]. Depois, um terceiro programa de construção é iniciado por Federico I Gonzaga em torno de 1480, e continuado por seu filho Gianfrancesco II. Era decorado com pinturas de artistas como Lorenzo Leonbruno e Bonsignori. Em 1519, Federico II começa um magnífico jardim, com uma fonte adornada de estátuas de mármore, cultivando arvores frutíferas e arbustos de flores. Nesse jardim, a *villa* iria ser construída.

Há muitas referências a Marmirolo nos documentos. Davari [1890] diz que o edifício era baixo, de um único pavimento, consistindo numa grande galeria circundada de quartos de tamanhos e formas variados, decorados sob a supervisão de Lorenzo Costa. Construções menores estavam sendo erguidas em 1531. De 1536 a 1539, as pinturas estavam sendo feitas, embora os documentos não identifiquem se estavam sendo feitas na nova ou na velha construção. As fontes dos séculos XVI e XVII são muito detalhadas sobre o luxo e o mobiliário, mas não falam da arquitetura ou das pinturas. A villa era como uma extensão da corte no campo, mas freqüentada não apenas no verão ou para temporadas de caça. Da narrativa de Alfonso Ulloa [citada por Restori e um trecho por Hartt, abaixo], deduz-se que, na metade do Cinquecento, vários edifícios foram unidos: "Esse belíssimo palácio parece um labirinto, pela quantidade imensa de salas e quartos, e tantas portas... que muitos se perdem ali antes de se familiarizar com a casa, não sabendo como sair de onde

tinham entrado..." [*apud* Hartt, 1958, p. 261]. A narrativa mais vívida é feita pelo mesmo Ulloa quando da vinda de Carlos V, em 27 de março de 1530:

> "*...tendo chegado ao lugar chamado Marmirolo, Sua Majestade desmontou, sendo acompanhada por todos os príncipes, e foram ver o palácio todo, que a agradou o quanto é possível dizer, então foram à casa dos pássaros, onde são mantidos os pássaros de sua Excelência, que a agradou tanto quanto qualquer outra coisa. E dentro daquele lugar foram abertos alguns condutores de água, que banham sua Majestade, que com o maior prazer aproveitou cada coisa. E assim, tendo visto tudo, amplos e pequenos aposentos, o almoço foi servido, e era tão suntuoso que parecia uma coisa miraculosa para Sua Cesárea Majestade, que sempre come sozinha. Foi preparado na grande sala perto da casa dos pássaros, onde sua Majestade comeu, e então na sala dos banhos foi preparada outra mesa toda cheia, de uma ponta a outra. E em torno do pátio foram colocadas mesas e na sala onde os cavalos estão pintados foi colocada outra mesa, guarnecida com o mais abundante conjunto de carne e peixe, que é coisa maravilhosa*"

Dessa narrativa, deduz-se que também em Marmirolo havia uma sala dos Cavalos, um pátio, muitos e variados quartos, um jardim com fontes e aviário. Segundo davari, o velho castelo fica sem manutenção após o saque de 1630, e os edifícios mais novos são os favoritos da corte até o cerco de 1702. As narrativas oficiais contam como as tropas imperiais austríacas ficam aquarteladas na *villa*, quiemando, quebrando e destruindo, a ponto de removeram o ferro que sustentava a abóbada do grande salão, que caiu imediatamente, até matando soldados. Depois de 1707, o novo governo austríaco tenta reparar alguns aposentos, mas sem sucesso, e o edifício vai-se desintegrando cada vez mais. Em 1756, os austríacos ordenam a demolição das partes mais velhas, e, em 1798, a administração central Napoleônica do Mincio aceita a proposta de demolição do que tinha restado.

Hartt, em 1958, imaginava que o único meio de se obter mais informações sobre a arquitetura do edifício seria, provavelmente, através de escavações arqueológicas. Belluzzi [1989, p. 520] conta que, com a recente urbanização da área, vieram à tona restos da estrutura do esdifício, o que motivou o trabalho de arqueologia. Além disso, uma planimetria parcial do complexo encontra-se no Archivio di Stato di Mantova [ASMN, A.G., b. 3169], permitindo algum julgamento: o edifício era disposto ao longo do eixo reto de um riacho; um pátio porticado é o núcleo central, em torno do qual se coligam os outros edifícios. Estábulos, moradias para caseiros, armazém para grãos, etc. ligavam-se aos terrenos agrícolas. O edifício mais novo é reestruturado a partir de desenho de Giulio Romano, entre 1523 e 1525. Na ausência do artista, ainda em Roma, a obra é dirigida por Battista Covo e Francesco di Donino. Mas Federico é visto aguardando a chegada de Giulio para resolver questões relativas à obra. Os documentos ainda fornecem material suficiente para que se possa afirmar que em Marmirolo, além de numerosos quartos, havia uma galeria, um aviário, uma *stufa*, salas de banho [cf. Belluzzi, op. cit.]. A decoração pictórica é confiada a Lorenzo Costa e Lorenzo Leombruno, que contaram com a assistência de "*Rainaldello*" da San Benedetto, "*assai apto ad satisfare in quel suo mistiero*", ou seja, o jovem Rinaldo Mantovano [id., ibid.].

Bibliografia: GAYE, 1840, II, p. 154; DAVARI, 1890; ROMANO, 1892, p. 255-256; MILANESI, 1906, V, p. 545, n. 2; LUZIO, 1913, p. 240, n. 1; HUELSEN, 1913-1916, *2*, 8; CARPI, 1918-1920, p. 78-82; GOMBRICH, 1934; RESTORI, 1937, p. 532; HARTT, 1958, I, p. 67, 259-261; ACKERMAN, 1961, p. 285; BELLUZZI /CAPEZZALI, 1976, p. 44-48; FRANCHINI, 1979, p. 194-200; SCHIZZEROTTO, 1981; BELLUZZI, 1988, p. 12, 16, 20, nota 76; BELLUZZI, 1989, p. 520-521; FROMMEL, 1996, p. 16.

Documentos:

ASMN, A.G., b. 866, c. 310v; b. 2504, c. 270, 279; b. 2505, c. 92; b. 2967, lib. 33, c. 93.

307

A antiga basílica de Sant'Andrea de Mântua fora construída para abrigar uma relíquia contendo o Sagrado Sangue de Cristo, preservada em sua cripta. Em 1472, o edifício românico é

demolido e é iniciada a construção da nova basílica, confiada a Alberti. Segundo Pecorai [1989, p. 442], além da cripta, lugar inacessível até 1354, havia uma capela dedicada ao Santo Sangue. No final do século XV, no novo edifício, as doze capelas já estavam dedicadas, mas nenhuma ao Santo Sangue.

308 Isabella Boschetti

Isabella Boschetti é a "favorita" [Sanuto, 1520] de Federico II Gonzaga, a amante à qual o senhor de Mântua permanecerá ligado até o fim da vida.

No vasto repertório de documentos e cartas dos Gonzagas, o nome de Isabella Boschetti aparece muito raramente. Ferrari [1992, I, p. 447, nota 1] cita a cópia de um documento no Archivio Gonzaga (de 14 de outubro de 1531, ASMN, A.G., Autografi, b.), na qual o confronto com o original revela a omissão deliberada da referência à Isabella – o que talvez possa ter ocorrido em mais documentos. Outras referências, sempre breves, vêm de Giulio Romano ou são relacionadas a execução de obras para o duque. Dessa forma, já comentava Belluzzi [1998, p. 76, nota 230], os dados biográficos da Boschetti são colhidos de documentos, registros de cartório, decretos ou fontes secundárias. Vasari não a menciona na edição de 1550, embora cite as três pinturas de Giulio em Sant'Andrea.

Isabella nasce em março de 1500, filha do conde Giacomo Boschetti, da nobreza de Modena, e de Polissena Castiglione Boschetti, irmã de Baldassare Castiglione e filha de Luigia Gonzaga. Seus pais, Giacomo e Polissena, casam-se em 1498. De sua união nascem outras três crianças: Anna (1499), Francesco (1501) e Luigia (1508). Isabella é, portanto, a segunda filha do casal. Francesco, o único filho homem, morre prematuramente aos cinco anos de idade. O pai, Giacomo, de fraca saúde, morre em janeiro de 1509, quando Luigia era apenas recém-nascida. No mesmo ano, com diferença de poucos meses, morrem Anna e Luigia, restando apenas Isabella, nomeada herdeira universal Giacomo Boschetti na ocasião da publicação do inventário. A mãe, Polissena, torna-se viúva aos 29 anos de idade. Menos de dois meses após a morte de Giacomo, Polissena arranja o casamento de Isabella com Francesco Cauzzi Calvisano Gonzaga, filho de Gian Maria Rozzoni, servidor do marquês Francesco, e de Costanza Suardi Baldassare. Francesco Cauzzi, nascido em setembro de 1494, tem 14 anos na ocasião do noivado (Isabella, nove). O jovem casal se une em outubro de 1514: Isabella, aos 14 anos; ele, aos 20. Em 27 de março de 1516, Isabella perde seu primeiro filho, L[udovico?], de apenas 18 meses. Mais tarde, em 10 de agosto de 1527, ela perde mais uma criança, Federico, com 16 meses de idade. Isabella tem ainda Alessandro, filho natural de Federico II Gonzaga.

Verheyen, em 1966 [p. 191-192], sugere que a sala de Ovídio, no Te, fosse reservada a Isabella. Aliás, muito já se falou sobre a existência de um espaço reservado a ela dentro do palácio. Nada, segundo Belluzzi [op. cit.], confirma essa idéia. O Te era certamente um lugar de encontro de Federico com Isabella. As *imprese* do "*boschetto*" – óbvia – e do lagarto ["*Quod huic deest me torquet*", algo como 'o que me falta me atormenta'], presentes em várias salas do Te, aludem com clareza à relação amorosa do casal, que, de resto, era pública e notória, mais tolerada pelo marido de Isabella, Calvesano, que pela mãe de Federico, outra Isabella. Sanuto [1520 *apud* Belluzzi, op. cit.] fala de uma visita particular de Federico ao seu irmão Ercole em Veneza, acompanhado de sua "favorita".

Isabella d'Este reprova a relação do filho com a Boschetti, não somente pelo fato de que esta a fazia preterida diante do filho – e da cidade, segundo conta Giovio [1978, p. 129] –, mas porque o namoro mostrava-se resistente ao tempo, e Federico, aos trinta anos, não tinha ainda providenciado um herdeiro legítimo aos Gonzagas. Além disso, a cobiça a Monferrato impulsiona as trativas do casamento de Federico com Maria Paleologa, que é adiado o mais que se pode. Federico casa-se com Maria, mas o casamento não é consumado. Federico, ao que parece, desejava encontrar um modo de unir-se legalmente à Isabella. A anulação do matrimônio é revertida quando se sabe da morte acidental do pai de Maria, que herda Monferrato. Mas Maria também morre em

pouco tempo, e Federico não hesita em desposar sua irmã, Margherita, que é vista pelo mesmo epistolário gonzaguesco em alegres passeios vespertinos ao Te, junto da sogra e do filho, ou em brigas caseiras com o menino, que se recusa a vestir as meias. Isabella Boschetti, enquanto isso, alentava a expectativa de ver Alessandro reconhecido e legitimado, o que nunca acontecerá.

Ainda sobre a relação do casal e o palácio Te, pode-se lembrar a decoração da galeria de Davi, cujo tema aludiria aos desdobramentos de sua história por meio daquela de Davi e Betsabá, lembrando o delito de Davi, ao mandar matar Urias, o marido, e que Federico manda matar Francesco da Calvisano Gonzaga em 1528, acusado de um complô [cf. Belluzzi /Forster, 1989, p. 328]. Entre os bustos de mármore que Federico encomenda ao escultor Alfonso Lombardi para essa galeria, estava o de Isabella [ASMN, A.G., b. 1156, c. 408r.-v.], mas o escultor morre pouco antes de terminá-lo.

Bibliografia: GIOVIO, ed. 1978, p. 129; SANUTO, 1879-1902, XXVIII, 513-532; INTRA, 1887; SEGARIZZI, 1912, I, p. 58; BOSCHETTI, 1938; HARTT, 1958, p. 72; BELLUZZI /FORSTER, 1989, p. 328; PECORARI, 1989; PECORARI, 1997, p. 95-109; BELLUZZI, 1998, p. 68-69; 125, 130, 132, 136, 346, 372-373.

Documentos:

ASMN, Autografi, b. 7, c. 228r [FERRARI, 1992, I, p. 447].

309

A Natividade com São Longino e João Evangelista

Essa é uma das poucas pinturas a óleo que Giulio executa em Mântua. Nessa cidade, o artista é, sobretudo, construtor de palácios e pintor de amplas superfícies parietais. Torna-se monumental. Sua pintura de cavalete quase desaparece.

Natividade com São Longino e João Evangelista [873].

Pintura a óleo sobre madeira; 275 x 212cm. Paris, Museu do Louvre, Inv. 421. Proveniência: pintada para a capela de Isabella Boschetti dedicada ao Santo sangue de Cristo, em Sant'Andrea de Mântua. Não se sabe ao certo como a pintura é removida de Sant'Andrea. Milanesi [1906] refere-se à obra em possessão do duque de Mântua até o saque de 1630, passando a seguir, à coleção de Charles I, da Inglaterra. O inventário das coleções dos Gonzagas feito em 1627 fala de "*un ancona dipintovi la Madonna, S. Longino et S. Andrea, opera di Giulio Romano, L. 600*". Após a morte de Charles, I, é adquirida por Jabach em 1662, para a coleção de Luis XIV por um preço de 500 liras esterlinas. A obra não é descrita nos extratos do inventário de Hamptom Court feito por Bathoe, fornecido por Luzio [1913], mas, de qualquer forma, esse painel deve ter estado no lote enviado a Charles I, porque foi comprada por Jabach na venda feita após sua morte. Depois disso, o painel segue para o Museu do Louvre, em Paris, onde permanece até hoje. No lugar do painel original, na capela de Polissena Castiglioni, em Sant'Andrea, encontra-se hoje uma cópia do século XVI, de qualidade bastante inferior

A pintura é de alta qualidade, mostrando como Giulio se mantinha em forma em relação a técnica que, ao menos o quanto se sabe, pouco exercita em Mântua. Hartt menciona que o valor pago pela pintura é o valor pelo qual foi avaliada a *Morte da Virgem*, de Caravaggio. Giulio ambienta a cena numa velha cabana de madeira, dispondo o grupo sagrado e os santos em primeiro plano, banhado em forte luz vinda da direita. São Longino carrega o ostensório em ouro e cristal que abriga o sangue de Cristo, enquanto São João Evangelista traz o cálice envenenado de onde sai a serpente. A luz cai sobre Longino, Maria e o Menino; São João, voltado para dentro, é representado com o rosto imerso em sombra, mas a nuca atingida em cheio por uma luz contrastante; um pé na sombra, outro na luz. A composição é assimétrica, com várias dissonâncias – com o que se comprazia Giulio. A cabana é descentralizada, assimétrica e simplificada: apenas um plano vertical à direita, iluminado, e a insinuação de um arco, interrompido, duplicado em sombra. A mais marcante dissonância, contudo, é o destaque dado a São Longino, que avança um pouco mais em relação ao grupo de primeiro plano, sendo completamente separado do restante da composição pela vertical da lança que carrega, atravessando todo o plano pictórico. Além disso, o

santo olha para fora do quadro. A colocação do painel na capela, que fica à direita, pode sugerir que o santo olha para o local onde o santo sangue foi descoberto, marcado em Sant'Andrea por um grande círculo escavado antes do altar-mór.

O Cristo também é descentralizado. Colocado no chão, sobre a palha improvisada, ele retoma a tipologia dos rostos dos Meninos em certas *Madonne* florentinas de Rafael – como a *Madonna del Granduca* ou a Niccolini-Cowper. São José, igualmente, remete àqueles das Sagradas Famílias rafaelescas na parte superior de seu corpo. A *Madonna* é figura belíssima, também ela em ligeiro desequilíbrio, avançando o corpo para frente sobre o Menino no ato de adorá-lo. O colorido de sua veste evoca o da *Madonna* do *painel Fugger* – e o de Saulo, no painel de Gênova, e o da Virgem no painel de Monteluce –, mas ainda mais esmaecido pela luz cortante que torna branca superfície do tecido sobre a qual incide, assim como acontece na fronte da Virgem. Seu manto é de um azul profundo e metálico, quase negro; e o véu parece de ouro, de tonalidade e brilho que ecoam a armadura de São Longino. São José, ao lado, em cores foscas, garante seu destaque.

Giulio, aqui, parece ter em mente suas obras em metal, criando jogos de ouro e prata: na armadura de Longino, nos protetores sobre as partes inferiores das pernas, nos sapatos e no bastão, de ouro; na ponta da lança, no relicário em ouro e vidro – dentro do qual se vê a esponja com o Sangue sagrado –, no manto rijo e luminoso e, finalmente, no cabo da espada, onde se vê, emoldurada pelo fundo escuro do manto, a cabeça dourada de uma águia, evocando, sem dúvida, os desenhos de Giulio para as pratarias. Nota-se a persistência do virtuosismo que o artista demonstrara em Roma na interpretação da diversidade material do mundo. O burro não é visível, e a cabeça do boi, atingida pela luz dourada, está sobre a do Menino.

O grupo dos pastores, secundário, é disposto na penumbra da cabana, tratado totalmente em marrons. Duas mulheres e dois pastores: um deles tira o chapéu, o outro tem um carneiro aos ombros. É um grupo de gênero que parece antecipar aquele da *Madonna dei Palafrenieri*, de Caravaggio. Sua disposição oblíqua obriga o olhar a ir ao fundo, mas para encontrar a sombra e daí seguir à cena da *Anunciação* aos pastores, representada no último plano: um clarão recorta a sombra do anjo entre as nuvens, os pastores ajoelham-se diante de sua cabana. Nesse ponto, pode-se lembrar, novamente, de Rafael, mas aquele mais tardio, da *Visitação* do Museu do Prado, obra em que Giulio trabalha de modo extensivo.

Hartt [op. cit.], reflete sobre o programa iconográfico, recordando que a enorme proeminência dada às figuras de Longino e João Evangelista – considerada um enorme defeito da pintura por D'Arco [1838] –, é a chave para a compreensão da capela inteira. São João, olhando para o Menino, traz a taça com um veneno que não pode matá-lo, por causa de sua fé em Cristo. São Longino olha para fora da tela, na direção do afresco que mostra o encontro do sangue; sua lança é aquela com a qual o sangue foi vertido. Os pastores ao fundo simbolizariam a missão pastoral dos sacerdotes – "Alimentem minhas ovelhas" – e sua missão recebida dos céus de ir e adorar o Cristo. A figura do Menino Cristo no Renascimento incorporaria freqüentemente o significado sacramental, como nos tabernáculos do século XV, onde sua figura emergia de um cálice. Hartt, concluindo, sugere que o programa, reunindo as três imagens, "deve ser compreendido como uma devoção ao sacramento, colorido pela presença da relíquia do Sangue Sagrado em Mântua."

Para a datação, D'Arco [1838, p. 44] situa a realização das obras da capella Boschetti em Sant'Andrea em 1531. Hartt [1958, I, p. 208] concorda com uma datação próxima àquela colocada por D'Arco, dizendo que as distorções e a compressão do desenho não são consoantes com os primeiros trabalhos mantuanos, mas a maior proximidade estilística, segundo ele, seria com as obras do camerino dei Cesari, no Ducal, e a sala dos Gigantes, datáveis entre 1532 e o final de 1534.

Bibliografia: VILLOT, RICCI /HAUTECOEUR; MILANESI, 1906, V, p. 545, nota 3; LUZIO, 1913, p. 106, no. 238; HARTT, 1958, I, p. 208-211; MARANI /PERINA, 1961, p. 461-462; BRÉJON DE LAVERGNÉE /THIÉBAUT, 1981, II, p. 183; BÉGUIN, 1983, p. 123-124; OBERHUBER, 1989, p. 430-431; PECORARI, 1989, p. 442-445; MASSARI, 1993, p. 72-73, 300-301.

Desenhos:
[1] *Cabeça de um pastor*. [874]. Giulio Romano. Desenho a lápis preto; 36,8 x 24,5cm. Estocolmo, Nationalmuseum, inv. 357. Desenho belíssimo, é uma reunião de fragmentos do cartão original para o quadro do Louvre. Acentua a tendência ao realismo de Giulio. Bibliografia: SIREN, 1917, n. 321; HARTT, 1939, p. 48049; HARTT, 1958, n. 254, fig. p. 442; OBERHUBER, 1989, p. 432.
[2] *Cabeça feminina*. [875]. Giulio Romano. Carvão preto, quadriculado e esfumado; 43,7 x 34,2cm. Viena, Albertina, inv. S.R. 373 A. Como o desenho anterior, é um dos fragmentos do cartão original para a pintura do Louvre. Representa a cabeça da Virgem. Bibliografia: HARTT, 1958, cat. 252; OBERHUBER, 1989, p. 430.
[3] *Cabeça de São José* [876]. Giulio Romano. Desenho a carvão preto e esfumado; 40,6 x 30,9cm. Vaduz, coleção do príncipe de Liechtenstein. Também este é fragmentos do cartão original para a pintura do Louvre. Bibliografia: HARTT, 1958, I, cat. 253; OBERHUBER, 1989, p. 430.
Gravuras:
[1] *Adoração dos pastores com São João Evangelista e São Longino*. [877]. Jean Vaquet (?). Águaforte; 41,9 x 29,4. Paris, Biliothèque Nationale, Bb 12, H 102801. A gravura inverte a composição lateralmente e traz mudanças significativas ao fundo. Massari [1993, p. 99] acredita que a gravura tenha sido composta a partir de um modelo gráfico, provavelmente um desenho. Bibliografia: BARTSCH, XVI, 1818, p. 380, n. 12 (anônimo da escola de Fontainebleau); ZANI, II, V, 1820, p. 126; D'ARCO, 1838, XLIII, n. 136; MASSARI, 1993, p. 99-100, n. 93.
[2] *Natividade com São Longino e João Evangelista*. [878]. Louis Desplaces (Paris, 1632 – 1739). Águaforte com retoques a buril; 43,8 x 31,8cm. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1711, st. vol. Louis Desplaces é um dos melhores gravadores intérpretes de seu tempo, tendo mostrado aqui sua habilidade em captar os complexos efeitos luminosos do quadro de Giulio Romano. Bibliografia: MARIETTE, 1741, p. 131, n. 49; BASAN, 1775, p. 92; D'ARCO, 1838, p. 44, p. XLIII, n. 134; ROUX, 1951, VII, p. 76-77, n. 11; OLIVIER-VICINI MASTRANGELI, 1987, p. 83-84, n. 135; MASSARI, 1993, p. 300-301, n. 295

310
O painel de altar mais os dois afrescos laterais da capela Boschetti formam um programa iconográfico unificado. Os dois afrescos ladeiam o painel central, dispostos, cada um, numa parede lateral da capela, num conjunto bastante harmônico.

De acordo com uma velha tradição mantuana, o centurião romano Longino [Longinus], que assistiu, ao pé da cruz, à morte de Cristo, foi convertido ao recolher parte do sangue que jorrava de suas feridas. O centurião embebeu uma esponja naquele sangue e guardou-a numa ampola de vidro. Depois de muito preambular, Longino teria chegado a Mântua e falecido ali. A ampola de vidro com o sangue de Cristo ficou então perdida por séculos, até o reinado da condessa Matilda de Canossa, Nesse tempo, diz-se, Santo André teria aparecido em sonho a um monge chamado Adalberto, revelando-lhe o local onde estava enterrada a relíquia. Udalberto levou a condessa Matilda e bispo Marziale de Mântua ao local indicado pelo santo, onde a ampola foi encontrada dentro de uma arca e levada de volta a Mântua em solenidade. Assim, a basílica é dedicada a Sant'Andrea, o santo que revelara o paradeiro do Sangue. A *Lenda Áurea*, contudo, não confirma essa tradição, reportando que São Longino teria renunciado à vida militar, instruído pelos apóstolos e vivido por 18 anos em Cesaréia da Capadócia, onde teria sido martirizado [Varazze, ed. 2003, p. 296].
Bibliografia: VARAZZE [ed. 2003, p. 296]; VASARI, 1568, V, 545; D'ARCO, 1838/1842, p. 44; RESTORI, 1937, p. 88; HARTT, 1958, I, p. 208-211; PECORARI, 1989, p. 442-445; OBERHUBER, 1989, p. 430-432.

311
A crucificação [879]
Esse afresco da capela Boschetti, em Sant'Andrea – subsiste *in situ* –, é realizado por Rinaldo Mantovano /**doc. a**/, a partir de projeto de Giulio Romano, em c. 1531. A idéia de Hartt

[1958, I, p. 209] de que Rinaldo não teri atido tempo para a acabar essas obras de Sant'Andrea antes de 1534 – antes do término da Sala dos Gigantes – parece derrubada pelo documento que o mostra trabalhando ali em outubro de 1531.

A criação da composição é original e elogiada, a despeito da crítica negativa à qualidade da pintura executada por Rinaldo. Há uma curiosa combinação de elementos arcaicos e tradicionais, como os anjos recolhendo o sangue das feridas de pés e mãos do Cristo, mas a disposição diagonal das cruzes remete à criações nórdicas contemporâneas de Giulio, como em Altdorfer [*Crucificação* da pala de altar de São Floriano] ou Cranach. Hartt [op. cit.], lembra a presença dessa impostação em composições do norte da Itália, exemplificando com Pordenone, num afresco da catedral de Cremona [1521]. Giulio volta a cabeça do Cristo diagonalmente para a esquerda, mostra o ladrão impenitente de costas e o outro mostrando a face. Esse arranjo ajuda Giulio a estabelecer um eixo psicológico entre o Cristo morto e o São Longino, colocado na parte mais baixa do canto esquerdo. "É uma cena de escuridão e terror. Há um ritmo livre de motivos de nuvens partidas em torno da figura agonizante do Cristo. A figura na cruz é recortada em silhueta contra um fundo escuro. É a escuridão que desceu entre a sexta e a nona hora. Uma luz áspera, como numa iluminação repentina, revela apenas as figuras no primerio plano, o resto perde-se em escuridão. O motivo atroz da quebra das pernas é tirado de Pordenone; aqui, o soldado romano está sobre um cavalo que se empina, como se fosse colidir com a cruz do ladrão impenitente. Essa cena volta-se inteira para o altar, exatamente como também faz a cena do Sangue". Giulio elabora um esquema fechado para a capela. As composições dos afrescos nas laterais, voltadas, ambas, para o altar central, fecha a história dentro da capela de um modo harmônico.

A *Crucificação* enfatiza a relação entre Cristo e São Longuino. Oberhuber [1996, p. 47], fala da "profunda participação do drama da morte de Cristo, cuja figura pende da cruz em uma grandeza empedrada". Hartt [1958, I, p. 7] critica asperamente a obra pelos "detalhes do dois afrescos (...) tão maus que, com toda a probabilidade, Giulio não deve ter feito ali, com suas próprias mãos, mais do que um esboço primeiro de cada um, e deve ter permitido a Rinaldo a execução dos cartões bem como a dos afrescos acabados." Depois fala das expressões e "atitudes de horror sem limites" nesta cena – um lugar-comum na obra de Giulio – e critica asperamente a atuação de Rinaldo pelo "colorido é monótono", além de mencionar "uma colocação dentro da estreita capela (..) muito desfavorável."

Para a datação dos dois afrescos, é preciso mencionar uma carta de Giulio a Federico **/doc. a/**, em que este fala da execução de afrescos para Isabella Boschetti por Rinaldo, em 1531, em Sant'Andrea. Esse documento, evidentemente, fez supor a determinação da data de execução da spinturas da capela Boschetti. Em 1984, Brunelli argumenta a favor de uma datação mais tardia, por volta de 1536, data gravada na epígrafe de Francesco Calvisano, marido de Isabella. Contudo, é Pecorari [1989, p. 442-445] quem traz novos dados, ao mencionar um documento em que Polissena Castiglione, mãe de Isabella, adquire o direito sobre a capela em 1536, dedicando-a, nessa data, a São Longino. Pecorari ainda ressalta a descoberta de fragmentos de afrescos atribuídos à escola de Giulio Romano, anteriores aos que Vasari menciona. Fica a dúvida quanto à possibilidade de Rinaldo estra rabalhando, no momento em que Giulio escrveve a Federico [1531], em outros afrescos que não estes. Assim crê Oberhuber [1989, p. 140], que acaba por atribuir ao próprio Giulio esse afresco da *Cricificação*. Oberhuber, contudo, pensa em datar a execução mais tardiamente, aproximando-o do estilo dos cartões de Giulio para a Steccata de Parma: c. 1541. [1989, p. 431].

Bibliografia:
VASARI, 1568, V, 545; D'ARCO, 1838/1842, p. 44; HARTT, 1958, I, p. 208-211; II, fig. 441; OBERHUBER, 1989, p. 140, 430-431; OBERHUBER, 1996, p. 47; PECORARI, 1989, p. 442-445.

Documentos:
/doc. a/ 14 de outubro de 1531. Carta de Giulio Romano a Federico II Gonzaga. ASMN, Autografi, b. 7, c. 228r: "...*Rinaldo trovasi sempre ocupato in delle picture di Santo Andrea per la signora Isabella Boschetta*".

Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XII, doc. 9; HARTT, 1958, I, p. 77 e 319, doc. 126; VERHEYEN, 1977, p. 142, doc. 58; FERRARI, 1992, I, p. 447.

312

O encontro do sangue de Cristo [880]

Como o afresco anterior, encontra-se *in situ*, na capela de Polissena Castiglione, em Sant'Andrea de Mântua [parede esquerda].

Giulio trata a cena de modo oposto ao da *Crucificação*: um epílogo terreno para um drama divino. O fundo é o de uma cidadezinha norte-italiana, luz diurna, montanhas envolvendo o cenário. À esquerda, está a condessa Matilda, ajoelhada sobre uma almofada e protegida por um dossel litúrgico estendido sobre a arca recém-aberta. Ela está em atitude de adoração da ampola. Do outro lado do buraco escavado, o bispo Marziale entoa um ofício de ação de graças. Os escavadores, segundo Hartt [1958, I, p. 209] são quase sheakesperianos, mostrando seus apetrechos, garrafa d'água e pás no primeiro plano. O único elemento sobrenatural é o aparecimento de Santo André acima envolto em nuvens e acompanhado por anjos, mas não visto pela multidão.

Não há contestação sobre a atribuição a Rinaldo Mantovano, nem mesmo por parte de Oberhuber [1989, p. 431], que identifica ali a tendência ao achatamento volumétrico de Rinaldo, reduzindo as figuras à superfície.

Bibliografia:

VASARI, 1568, V, 545; D'ARCO, 1838/1842, p. 44; HARTT, 1958, I, p. 208-211; II, fig. 441; OBERHUBER, 1989, p. 432.

Desenhos

[1] *Sant'Andrea em glória*. [881]. Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom, aquarelado e iluminado em branco sobre papel azul. Quadriculado a lápis: 18,6 x 26,7cm. c. 1531. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. 1970, 176 (Rogers Fund). Desenho para a porção superior do afresco representando o Encontro do Preciosíssimo Sangue de Cristo em Sant'Andrea de Mântua. A concepção da mão esquerda do santo é diversa daquela executada em pintura. Bibliografia: BEAN, TURCIC, 1982, n. 100; OBERHUBER, 1989, p. 432.

[2] *Encontro do Precisosissimo Sangue de Cristo*. Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom, aquarelado e quadriculado a lápis. Duas folhas unidas; 56,3 x 36cm. Holkam Hall, Viscount Coke. Trata-se do *modello* para o afresco de Sant'Andrea. c. 1531.

313

Madonna della Catina/ ou "*del catino*" [882]

Trata-se da *Madonna della Catina*. Óleo sobre madeira; 1,61 x 1,45m. Dresden, Gemäldegalerie, inv. 103. Proveniência: Federico II Gonzaga. Em 1746, estava na galeria de Modena.

Vasari aqui menciona a obra executada para Federico II Gonzaga. Em outra parte de seu texto [Barocchi /Bettarini, V, p. 423], o autor situa a pintura em posse de Cesare Gonzaga: "*Vi hà messo, oltre di questo, il detto signore* [Cesare Gonzaga] *alcuni quadri, che certo son rari: come quello della Madonna, dove è la gatta che già fece Raffaello da Urbino; et un altro, nel qual ela Nostra Donna con grazia maravigliosa lava Gesu putto*." Segundo Belluzzi [1998, p. 68], esse quadro foi doado por Federico a Isabella Boschetti, confirmando ao informação vasariana.

Para Hartt [1958, I, p. 84], esse quadro "é de pouca inspiração. Muito próximo ao atribuído retrato de Isabella d'Este de Hampton Court", com "amplas massas de carne, desenho escultórico" e ritmos das mãos que indicam uma data precoce. "Não tem a misteriosa atração do retrato ou a poesia da *Perla* e da *Gatta*." A única passagem comovente do quadro seria a da água caindo sobre a coxa do menino, estalando sobre ela e brilhando na bacia de metal. A forma do vaso e a pose do São João Batista evocarim figuras de *putti* representadas no teto da sala de Psiquê no Te.

Milanesi [1906, V, p. 546, n. 1] diz ser o quadro muito elogiado, lembrando a gravuras que foi feita por Batista del Moro, numa variação em que aparecem ao fundo Santa Isabel e São João.

Teria sido gravado ainda por M. Ferry, que atribui o quadro a Rafael, e por G. G. Hipart, que o teria gravado para a coleção de quadros da Galeria de Dresden.

A datação para a obra é colocada em torno de 1525, no início do período mantuano de Giulio. Nota-se a recorrência de elementos presentes em *Madonne* e em Sagradas Famílias executadas em Roma: como a concepção da figura de São José e o foco no tratamento dos materiais diversos – aqui, notavelmente a água vertida pelo São João, a faixa de tecido branco enrolada e o brilho de metal da bacia. O rosto da Virgem evoca aquele da *Madonna de Baltimore*, obra que se atribui ora a Giulio, ora a Penni.

Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, V, p. 546, nota 1; VASARI, 1568 /BAROCCHI /BETTARINI, V, p. 423; HARTT, 1958, I, p. 84; *Gemäldegalerie Alte Meister*, 1977, p. 143; LO BIANCO, 1984, p. 94; *Katalog der ausgestellten Werke*, Gemäldegalerie Altemeister Dresden, 1985, p. 188; LO BIANCO, 1989, p. 123.

Gravuras:

[1] *Madonna lavando o Menino com Sant'Anna* [883] Battista del Moro (Verona, c. 1512 – 1573). Águaforte e buril; 37,4 x 25,5cm. Fondo Corsini, 117646, vol. 57 N 22. Bartsch considera a composição como invenção do próprio gravador, embora os vínculos com a obra de Giulio Romano sejam evidentes. As variações são muitas, e estão sobretudo na maior elaboração dos detalhamentos do fundo, mais claro e decorativo, na postura de Sant'Anna, na da Virgem, e na exclusão de José. Bibliografia: BARTSCH, XVI, 1818, p. 182, n. 10; MALASPINA, 1824, II, p. 139; OTTALUGA, 1930, p. 290; DILLON, 1980, p. 262, XL8; MASSARI, 1985, p. 210, XLII, 4; MASSARI, 1993, p. 186-187, n. 175.

[2] Pietro Facchetti. [884].

314 Vasari aqui confunde duas cenas, misturando o fundo do suposto retrato de Isabella d'Este, em Hampton Court [885], com as damas que vêm visitar a Virgem no presente quadro: "*Vasari's memory played one of its usual tricks, and helped him to supply this picture with the background of the Isabella d'Este portrait.*" [Hartt, 1958, I, p. 84].

315 Barocchi [1966, V, p. 601] aponta que a Giuntina apresenta '*fui*', no lugar de '*fu poi*', lembrando que deve tratar-se de um erro pela antecipação de '*poi*', levando à junção das duas palavras, criando uma terceira.

316 *Natividade* para Isabella Boschetti.

Deste quadro, não se tem notícia. Não há desenhos ou descrições dele. Milanesi [1906, V, p. 546, n. 2] repete Vasari, acrescentando que a pintura teria pertencido depois ao "duque de Sabbioneta", que é justamente Vespasiano Gonzaga. Contudo, Hartt [1958, I, p. 275-276] pergunta se tal quadro não poderia ser o original a partir do qual Agostino Veneziano grava uma cena de *Adoração dos pastores* em 1531 [Bartsch, XIV, *2*, 17]. Essa cena [886] mostra a Virgem ajoelhada dentro de um abrigo, adorando a criança, e pastores ajoelhados em primeiro plano, à direita. A qualidade da composição é acentuada pelas sombras da Virgem, do boi e do burro, lançadas sobre as paredes ao fundo, e ampliadas. Contudo, nessa imagem, a figura da Virgem, que seria um retrato de Isabella Boschetti, vem colocada de perfil e, ao menos nessa interpretação gráfica, apresenta o rosto numa tipologia bastante idealizada. Não há dúvidas, porém, de que a imagem derive de um desenho atribuído a Giulio Romano [887]. Contudo, outra gravura, de Giulio Bonasone [888], datada de 1550-1560, mostra uma variação do mesmo tema, com semelhante jogo de luzes e sombras, onde a figura da Virgem, voltada para o espectador, apresenta a face bastante individualizada.

Bibliografia: D'ARCO, 1842, p. 73-76; MILANESI, 1906, V, p. 546, n. 2; HARTT, 1958, I, p. 275-276; MASSARI, 1993, p. 20-21, n. 14.

Desenho:
Adoração dos pastores. [885] Atribuído a Giulio Romano. 23,8 x 32,5cm. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, inv, 124257. Desenho anteriormente atribuído a Perino del Vaga, vem justamente devolvido a Giulio Romano pela relação com a gravura de Giulio Bonasone. [cf. *I Grandi disegni Italiani del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, 1980, p. 42].
Gravura:
[1] *Adoração dos pastores*. [886] Agostino Veneziano. Gravura a buril; 26,0 x 38,0cm. 1531. Fondo Corsini, 30716, vol. 34 H 12. Inscrição em baixo: *1531/AV*. Essa gravura, segundo Massari [1993, p. 21], pode ter sido executada por Agostino durante sua provável estadia em Mântua entre 1530-1531. A autora acredita que possa ter tido como base um desenho que constuísse uma variação em relação à pintura do painel de São Longino ou, como coloca Hartt, representar a perdida obra dedicada a retratar Isabella Boschetti.
[2] *Adoração dos pastores*. [888] Giulio Bonasone (Bolonha, c. 1510 – após 1576). Gravura a buril; 26,8 x 43,0cm. Bibliothèque Nationale, Bb 12 H 102799. Bibliografia: HEINECKEN, 1789, III, p. 133, n. 15; CUMBERLAND, 1793, p. 51, n. 34; BARTSCH, XV, 1813, p. 118, n. 38; D'ARCO, 1838, LXV, p. 142; MALVASIA, I, 1841, p. 65; RULAND, 1876, p. 41; MASSARI, 1983, I, p. 95, n. 122; MASSARI, 1993, p. 72-73, n. 61.

317
Vespasiano Gonzaga

Vespasiano Gonzaga nasce em Fondi, no Reino de Nápoles, em 6 de dezembro de 1531. Filho de Luigi e neto de Ludovico, senhor de Sabioneta, Bozzolo, Rivarolo e Ostiano. Sua mãe era Isabella Colonna. Morre em Sabbioneta, em 26 de fevereiro de 1591. Seu nome permanece ligado à Sabbioneta, "a cidade ideal", onde manda construir palácios, ricos de jardins e coleções de antiguidades, especialmente mármores.

318
Os dois amantes [889]
Pintura a óleo sobre madeira, transferida à tela; 163 x 337cm. São Petersburgo, Hermitage, inv. 223. Vasari acerta ao descrever figuras pouco menores que o natural, o que parece adequado paar essa pintura de mais de três metros de comprimento.

A cena é bem descrita por Vasari: um casal de amantes se abraça sobre um leito que ocupa a maior parte da composição na horizontal. Um cortinado verde e dourado serve de fundo para a cena. À direita, uma velha os espia pela porta aberta. Um molho de chaves pendurado em sua cintura indica ser ela a dona do lugar. Um cão pula sua perna. Giulio retoma o motivo da figura que secretamente observa um casal de amantes, uma recorrente em sua obra, como já se disse. Essa figura encarna ainda, muitas vezes, o motivo de gênero. Mas aqui ela deixa de ser periférica, para assumir um papel fundamental para a compreensão do tema.

Para Hartt [1958, I, p. 218], a obra pode referir-se a um incidente específico, e ele sugere que a velha seja uma pessoa familiarizada, uma empregada da casa, que entra para avisar da chegada do marido. O cão pulando na perna da velha, símbolo da fidelidade conjugal, poderia referir-se ao juramento matrimonial traído. As chaves na cintura da velha indicariam sua domesticidade em geral. Milanesi [1906, V, p. 546, nota 3], que se refere à cópia de Berlim [depois em Sans-Souci, e hoje não localizada], diz sobre esse quadro que "mais do que louvor, esse quadro merece a reprovação, por ter tratado de modo comum e trivial um tema perigoso".

Embora a pintura seja denominada no Hermitage "Alexandre e Roxana", Giulio trata o tema erótico de modo independente. Giulio não mais precisa vincular-se a um motivo escolhido da mitologia para realizar uma composição desse tipo. A postura do casal sobre um leito antigo evoca composições de pares mitológicos, como Marte e Vênus, muito comuns na gravura desse período. Inclusive, são muitas as criações do artista nas quais a mitologia é usada como pretexto para a expressão mais aberta do erotismo. Veja-se, por exemplo, uma gravura de Giovan Battista Scultori representando Marte e Vênus, realizada com desenho de Giulio. Mas aqui o erótico se desvincula de

qualquer sujeição a tema, para tornar-se o próprio tema. Ferino-Pagden [1996, p. 27] observa que, num quadro que tem mais de três metros de largura, o erotismo torna-se um gênero. Guardadas as diferenças, é impossível não lembrar a série de desenho de Giulio publicada com gravuras de Raimondi: *I Modi* [890].

A escolha cromática é, ao mesmo tempo, mais argêntea e fria e menos escura que as precedentes *Palla Fugger*, *S. Estevão* e *Madonna della Gatta*. O estilo de figura serpentinata, o gosto pelo detalhe precioso na interpretação matérica concordam com o estilo no final do período romano. O pequeno gato ao lado do escabelo é muito parecido com o da *Madonna della Gatta*; e mesmo a presença concomitante do cão evoca aquela pintura ou a *Madonna Hertz*.

Segundo Hartt [op. cit.], a pintura poderia ter sido encomendada por Federico Gonzaga logo após a chegada de Giulio a Mântua, mas também poderia ter sido levada àquela cidade por Giulio como um agrado ao marquês, "do qual se sabia o gosto". Já Ferino-Pagden [1989, p. 275], sugere a identificação da obra no "quadro grande su l'asse di pittura coperto da tela cerata", enviado de Roma a Mântua junto com algumas peças de escultura antiga. Em qualquer caso, identifica-se a~i um Giulio jovem, que "ainda não absorveu as lições mantuanas deixadas por Mantegna e pelo jovem Correggio, da simplificação da forma e composição" (...) É uma pintura estranha e não totalmente agradável (...) O esquema de cor é opressivo, contrastando tons de carne com verdes e vermelhos altamente saturados e, na velha, o azul e o dourado do véu" [Hartt, op.cit.]. Nota Hartt, e muito bem, a semelhança a "cretos aspectos decadentes do neoclassicismo francês, de um Guérin, um Girodet, mas, acima de tudo, do Páris e Helena de David". Para Ferino [op.cit.], é uma pintura sem igual na Itália do século XVI: pelo tema, pelas dimensões e pelo virtuosismo pictórico.
Bibliografia: WAAGEN, 1857, n. 279; MILANESI, 1906, V, p. 546, nota 3; HARTT, 1958, I, p. 217-218; NIKULIN, 1964, p. 49-60; BAROLSKY, 1978, p. 132-133; FERINO-PAGDEN, 1989, p. 274; JOANNIDES, 1995, p. 36; FERINO-PAGDEN, 1996, p. 27.

319 *São Jerônimo*

A esse são Jerônimo, por agora, não econtramos nenhuma menção. O inventário inglês do palácio Ducal, feito após o saque de Mântua, menciona, contudo, um *São Jerônimo* de mão de Giulio, obra que não foi precisamente identificada: "*un quadro con sopra un S. Gerolamo che a sedere sta contemplando, di mano di Giulio Romano, stimato scuti 100, L. 600*". Luzio [1913, p. 90] diz que, na correspondência de Nys com o Duque Vincenzo, mais tarde no mesmo ano, o *São Jerônimo* é avaliado em mil escudos [correspondência datada de 27 de março e 3 de abril de 1627]. Não há, contudo, qualquer notícia sobre o destino da obra nem sobre suas características.
Bibliografia: LUZIO, 1913, p. 90, n. 6; HARTT, 1958, I, p. 277.

320 Nicola Maffei

O conde Nicola Maffei nasce em cerca de 1487, de uma família antiga e nobre de origem toscana, estabelecida em Mântua. Filho de Ludovico e Vittoria Maffei. Em 1526, torna-se podestà de Viadana, Em 1527, por vontade de Federico II, é nomeado seu "consocius", um cargo que o aproximava muito do então marquês; era conselheiro e embaixador de Federico, sempre tomando parte nos negócios do Estado ou em missões diplomáticas. É um personagem destacado na administração do estado gonzaghesco, um dos mais influentes durante as décadas de 1520 e 1530. Proprietário de uma *villa* suntuosa e de outras tantas porções de terra. Destaca-se tanto no plano político, ao lado de Federico, quanto naquele cultural e artístico. Em 1517, está em Roma, enviado pela marquesa Isabella d'Este, para procurar antiguidades e objetos preciosos. Entre 1519 e 1520, vai a Portugal e Espanha prestar homenagens em nome de Federico ao Imperador Carlos V. É comitente de Ticiano e de Giulio Romano. Como diplomata, uma das missões mais delicadas de que participa em auxílio a Federico é a viagem a Augsburgo para tentar dissuadir o imperador de casar sua sobrinha Giulia de Aragão com o duque – que, morta Maria, desejava então desposar Margherita Paleologa. Graças aos bons argumentos de Maffei, Federicose casa, em outubro de

1531, com a marquesa de Monferrato. Sempre nas graças de Federico, Nicola tinha à sua disposição alguns quartos no palácio do Te. Morre em junho de 1536, deixando dois filhos, Carlo e Federico.
Bibliografia: BELLUZZI /FORSTER, 1989, p. 328; REBECCHINI, 1996, p. 75-92; REBECCHINI, 1999, p. 99-103.

321 *Alexandre Magno* [891]

Pintura a óleo sobre madeira, está em Genebra, no Musée des Beaux-Arts, proveniente da Coleção Dr. Erich Lederer, de Viena.

D'Arco cita que o tema é pintado por Giulio Romano duas vezes: um exemplo estaria em Viena e o outro na coleção do marquês Tullio Guerrieri, em Mântua, mas ambos se diziam proprietários do original.

A versão mantuana é desconhecida dos autores recentes, mas a versão de Viena vai parar na coleção de August Lederer naquela mesma cidade. Segundo a tradição, a obra provinha da coleção do rei William da Holanda. Hartt [1958, I, p. 218] conta que essa obra é publicada em 1919 por Planiscig e que ele tem a oportunidade de ver o original no inverno de 1945-1946, em Altaussee, onde várias pinturas confiscadas pelos nazistas tinham sido abrigadas. "É um trabalho esplêndido, firme e ricamente pintado com o colorido metálico característico de Giulio contra um fundo escuro, quase negro. As carnações e a armadura têm tratamento semelhante aos da *Natividade* do Louvre [Boschetti]. A concepção do retrato de meio corpo, o poderoso contraposto e o olhar altivo lembram os retratos dos imperadores feito por Ticiano, e não deve ser datado muito depois que estes foram completados, em 1537." Também Joannides [1995, p. 35] sublinha o característico tratamento dos metais feito por Giulio, comparando-os aos que mostram a vice-rainha de Nápoles. Note-se, como na *Natividade* com São Longino, a espada decorada com motivo zoomórfico e o colorido da manga, de um rosa branqueado pela luz. Hartt data a pintura após 1537.

Um desenho de Giulio Romano, em Malibu [892], é muito próximo do quadro de Genebra e ao desenho preparatóro conservado na Albertina.
Bibliografia: D'ARCO, 1838/1842, p. 53, nota 4; MILANESI, 1906, V, p. 546, nota 4; HARTT, 1958, I, p. 218; II, fig. 466; OBERHUBER, 1989, p. 171-172; JOANNIDES, 1995, p. 36.

322 Girolamo, organista do Duomo:

Fenelon [1992, p. 90], escrevendo sobre Musicisti e mecenati a Mantova nel '500, conta que, de 1521 a 1536, o organista da catedral era um certo "Girolamo organista" [Tagmann, 1972, p. 38-40], que muitos querem identificar com o célebre Girolamo Cavazzoni, mas que, em realidade, era Girolamo di Araldis, mais jovem que Cavazzoni, sucedido por Giovanni Battista Recaldo.

323 *Vênus e Vulcano*

Não se conhece, em Mântua, afresco desse tema. Uma obra em Paris, no Museu do Louvre (Inv. 424; óleo sobre madeira, 37,6 x 24,3cm) [893], atribuída ao ateliê de Giulio Romano, traduz exatamente as palavras de Vasari. É um pequeno quadro proveniente da coleção de Luis XIV, adquirido de Jabach em 1671. Além desse quadro, o Louvre possui também dois desenhos representando esse mesmo tema. O primeiro deles tem as mesmas dimensões do quadro. O segundo, "sem dúvida de mão de Giulio, é um cartão maior, e seu pontilhado mostra que serviu para um outro quadro" [Milanesi, 1906, p. 546, nota 5]. A pintura de Paris não pode ser identificada com aquela mencionada por Vasari, que repete o termo "*a fresco*" – veja-se no original italiano –, com a intenção de frisar o quão raramente Giulio realizava pinturas [de dimensões menores] nessa técnica.

Uma gravura de Agostino Veneziano, datada de 1530, traz exatamente o mesmo tema descrito por Vasari e que se vê na pintura do Louvre [894]. Uma inscrição na gravura – "RAPH.URB.DUM. /VIVERET INVEN." – de acordo com Massari [1993, p. 18], identifica Rafael como o

criador da composição. Em 1808, Gori Gandellini cita um quadro no palácio Borghese, cujo tema, mais uma vez, coincide com a descrição vasariana. Esse quadro, hoje perdido, tinha atribuição a Rafael. Passavant [1891] considera a gravura derivada de um desenho original de Rafael que deveria ser afrescado na casa de Giovanni Battisferri.

Um dos desenhos do Louvre é maior que o outro e apresenta contornos furados que indicam sua transferência à pintura. O desenho menor [895], em mau estado de conservação, é atribuído a Giulio Romano e repete a composição, mas invertendo-a lateralmente. De acordo com Massari, isso indicaria ser este desenho um modelo para a gravura de Agostino, que, por sua vez, informa ser criação de Rafael. Assim, deduz a autora, o afresco de Giulio em Mântua deve ter sido ter sido inspirado de uma idéia original de Rafael, traduzida em gravura apenas dez anos depois de sua morte, e reutilizada por Giulio Romano, o autor do desenho que serviu ao gravador.
Bibliografia: HEINECKEN, 1788, I, p. 621; VILLOT I, 1849; MARIETTE, 1857-1858, *Abecedario*, IV, p. 314; REISSET, 1866; RULAND, 1876, XXX, 7; PASSAVANT, 1891, III, p. 190; MILANESI, 1906, V, p. 546-547, nota 5; RICCI, 1913, Inv. 1421; HAUTECOEUR, II, 1926, Inv. 1421; POPHAM /WILDE, 1949, n. 386; HARTT, 1958, I, p. 277; WARD-JACKSON, 1979, n. 167; LAVERGNÉE / THIÉBAUT, 1981, II, p. 181; BACOU /BÉGUIN, 1983, p. 126, n. 4; MASON, 1984, p. 65, n. 80; MASSARI, 1985, p. 246, V, 6; CORDELLIER /PY, 1992, p. 21; MASSARI, 1993, p. 18-20.

324 Vasari evidentemente está fazendo referência a pinturas de menor escala em afresco. Porque, ao contrário, pouca pintura de Giulio podia ser vista, até onde sabe, de cavalete. Em Mântua, Giulio trabalha em escala monumental, em grandes ciclos pictóricos.

325 Não obtivemos notícias sobre os senhores Ludovico da Fermo e Tommaso da Empoli.

326 *Cristo Morto* para Ludovico da Fermo

Trata-se de uma pintura não localizada.

Luzio [1913, p. 132] menciona um "*quadro grande dipintovi N. S. quando fu portato alla sepoltura con cornice fregiata d'oro. L. 400*" no inventário de 1627. Porém, o nome de Giulio não é mencionado em relação a essa pintura. Contudo, os números precedentes vêm listados sob a autoria de Giulio, e, segundo Hartt [1958, I, p. 276], é hábito não repetir o nome do artista se este é citado em obra imediatamente precedente; além disso, a obra é avaliada num preço bastante elevado, o que deve indicar uma obra importante. Hartt indentifica a composição num desenho [que não mostra], então na coleção Ellesmere, no qual a cabeça de Cristo é segura por José de Arimatéia no colo da Virgem em pranto, enquanto João Evangelista segura sua mão direita, a Madalena segura seu pé esquerdo e duas outras Marias e Nicodemos estão em torno. Ao fundo, as três cruzes, com os ladrões. As torres de Jerusalém seriam indicadas na extrema direita.

Em Mântua, um painel com a *Deposição* [896], em Sant'Egidio, trazendo o retrato do cardeal Ercole Gonzaga, mais San Domenico e Margherita Torchi, poderia evocar a composição de Giulio, embora Oberhuber [1989, p. 450] descarte a possibilidade de que se trate desta pintura a referência vasariana, principalmente pelo formato do suporte, inusitado para o pintor. Tal pintura é atribuída a algum aluno direto de Giulio e foi gravada por Diana Scultori [897].
Bibliografia: LUZIO, 1913, p. 132, n. 649; MILANESI, 1906, V, p. 547, n. 1; HARTT, 1958, I, p. 276; OBERHUBER, 1989, p. 450.

327 *Cristo Morto* para Tommaso da Empoli:

Como a pintura anterior, de mesmo tema, esta não foi localizada. Listada entre as pinturas perdidas de Giulio, Hartt [1958, I, p. 276] a chama de "Pietà" e depois de "Sepultamento" ou "Descida ao sepulcro." Para esse autor, a composição desse pequeno quadro poderia estar preservada em dois poderosos esboços a pena.

Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 276; OBERHUBER, 1989, p. 430.
Desenhos:
[1] *Sepultamento de Cristo*. Giulio Romano. Desenho à pena e bistre sobre traçado a carvão preto; 818,0 x 25,0cm. Florença, Uffizi. Esboço a pena. Para Hartt [1958, I, p. 276, II, fig. 533] pode ser o esboço para a pintura de mesmo tema, realizada para Tommaso da Empoli. Esse esboço poderia ter sido a primeira idéia para a obra. A ênfase está toda sobre o corpo do Cristo, escorçado, sobre um sepulcro também escorçado. A luz é crepuscular, a figura do Cristo é 'bellinesca', o que seria uma sugestão conveniente a uma obra destinada a Veneza. Giulio parecia indeciso em relação às outras figuras, sobretudo a da Madalena, à direita. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 276, e II, fig. 533.
[2] *Sepultamento de Cristo* [898]. Giulio Romano. Esboço à pena; 30,7 x 24cm. New Haven, Yale University Art Gallery, Ascher M. Huntigton, B.A. Fund in Exchange, 1973.1. Este desenho, quando estudado por Hartt, encontrava-se no Museu de Belas Artes de Budapeste. Hartt enxerga aqui as figuras individuais subordinadas ao padrão em 'S' da composição – que talvez fosse mais próximo de uma 'ondulação', um padrão ondulante, por desenvolver-se na horizontal. Em relação ao desenho anterior, as figuras mudam de posição e os movimentos dos corpos são mais harmônicos. Maria, desmaiando, é sugerida por finos traços quase sem corporeidade, empurrada para o fundo. Em relação ao desenho anterior, alternam-se as posições de Madalena e de João.
Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 276-277, e II, fig. 531.

328 Não encontramos referências a Tommaso da Empoli.

329 Giovanni dalle Bande Nere

Desse retrato não se sabe nada.
Giovanni delle Bande Nere, comandante das forças papais, é ferido pela artilharia de Frundsberg, quando tentava deter seu avanço. Morre em Mântua, em 30 de novembro de 1526, depois da amputação de uma das pernas."

330 Pietro Aretino

Pietro Aretino nasce em Arezzo em 20 de abril de 1492, filho de um sapateiro talvez chamado Luca del Tura, e Margherita (Tita) Bonci. Pouco se sabe sobre sua infância, ambiente familiar e educação. Rejeita o nome do pai, preferindo ser chamado simplesmente 'Aretino'. É criado no meio aristocrático da família Bacci, com a qual se relacionava sua mãe (tendo o pai abandonado o lar). Vive em Perugia, onde começa a interessar-se pela arte e manifets ao gosto pela poesia. Em 1517, está em Roma, vivendo na casa do banqueiro Agostino Chigi, entrando em contato com o ambiente de artista e literatos que gravitavam em torno de Leão X. É nesse período romano que aparece seu gosto pelas fofocas e intrigas do ambiente da corte papal, por vezes incentivado por Giovanni de' Medici. À eleição de Adriano VI, Aretino liga-se aos Gonzagas, a Federico II, em Mântua. Inicia também sua amizade com Giovanni delle Bande Nere, de temperamento semelhante ao seu pela impetuosidade e franqueza. Regressa a Roma quando Giulio de' Medici é eleito papa. Em 1524, tem que deixar a cidade por causa da publicação de seus sonetos que acompanhariam as gravuras dos *Modi* criadas por Giulio Romano e gravadas por Marcantonio Raimondi: dezesseis pranchas ilustrando um par amoroso em dezesseis posições diversas no ato sexual. Vai-se firmando assim sua [má] reputação, não apenas pelo uso que costumava fazer do sexo, mas da afiadíssima língua. Com o escândalo suscitado pelas gravuras de Giulio e por seus sonetos, vendo-se ameaçado em Roma, perseguido por Giberti, retoma os contatos com Giovanni delle Bande Nere e com os Gonzagas. Em 1527, estabelece-se definitivamente em Veneza. Torna-se uma espécie de mestre do pasquim, dos volantes e folhetos recheados de comentários políticos e pessoais, a favor ou contra personalidades da época. Ganha o epíteto de "o flagelo dos príncipes". Vivia, em parte, dos 'presentes' de quem queria que ele calasse a boca. Seu talento literário aparece

em suas cartas, que publica de tempos em tempos. Em 1534, publica os *Ragionamenti*, diálogos de casos de bordel satirizando a moda das discussões sobre temas platônicos. Publica sua comédia, escrita em 1525, *La Cortigiana* [rifatta]; a peça de teatro *Il Marescalco* [1533] – na qual Giulio Romano e seu palácio do Te são mencionados – e *La Talanta* [1542]. Era um apreciador da arte, amigo de Ticiano – que pinta seu célebre retrato [899]–, de Giulio Romano, de Jacopo Sansovino. Morre em Veneza, em 1556.

331 Ferrari [1992, II, p. 722] transcreve carta, de localização hoje desconhecida, de Giulio a Pietro Aretino, datada de 27 de abril de 1527, quando Giulio envia a0 amigo um desenho desculpando-se pela demora e pelo mal manejo da pena, há muito não exercitada: "*Duolmi il non avere prima, e meglio servito V. S. scusandomi per la infermità degli occhi, che appena la domenica di Pasqua mi concesse il comunicarmi; ed oltre nel partire il sig. Duca e l'illustrissima duchessa mi hanno lasciati e imposti tanti pesi, che appena ho rubato questa poca d'oretta in far questo mal composto disegno...*"
Sobre a questão dos *Modi*, Vasari escreve na *Vida* de Marcantonio Raimondi [2ª edição Newton, 1993, p. 846]:
"*Fece dopo queste cose Giulio Romano in venti fogli intagliare da Marcantonio, in quanti diversi modi, attitudini e positure giacciono i disonesti uomini com le donne, e, che fu peggio, a ciascun modo fece Messer Pietro Aretino un disonestissimo soneto, in tanto che io non so qual fusse più, o brutto lo spettacolo dei disegni di Giulio all'occhio, o le parole dell'Aretino agl'orecchi; la quale opera fu da papa Clemente molto biasimata. E se quanto ella fu pubblicata Giulio non fusse già partito per Mantoa, ne sarebbe stato dallo sdegno del papa aspramente castigato. E poi che ne furono trovati di questi disegni in luoghi dove meno si sarebbe pensato, furono non solamente proibiti, ma preso Marcantonio e messo in prigione. E n'arebbe avuto il malanno, se il cardinale de'Medici e Baccio Bandinelli, che in Roma serviva il Papa, non l'avessono scampato. E nel vero non si dovrebbero i doni di Dio adoperare, come molte volte si fa, in vituperio del mondo et in cose abominevoli del tutto.*"
Aretino tenta levar Giulio para Veneza, mas em vão, como se lê em uma de suas cartas.
Bibliografia: ARETINO. *Lettere*, fol. 279 v. 1524; CAMESASCA /PERTILE, vol. III, tomo 2, p. 410-411. /vol. III, tomo I,p. 149.

332 A máscara fúnebre de Giovanni delle Bande Nere
Vasari volta a falar desse molde do rosto de Giovanni feito por Giulio na *Vida* de Ticiano, quando afirma que o mesmo foi doado ao duque Cosimo de' Medici. Dois documentos confirmam a execução dessa máscara. O primeiro é a carta escrita pelo próprio Aretino à Maria Salviati, esposa de Giovanni, após sua morte /**doc. a**/; o segundo, uma carta de Federico II a Giovanni Borromeo, embaixador mantuano /**doc.b**/.
Documentos:
/**doc. a**/ 10 de dezembro de 1526. Documento de localização desconhecida. : "*...Io sarei morto, mentre ho visto esalargli lo illustre spirito, e nel formargli del volto che fece Giulio di Raffaello, e nel chiuderlo io ne la sepoltura; ma il conforto che mi hà dato la eternità de la sua memoria mi hà sostenuto in vita ...*"
Bibliografia: FlORA, 1960, I, n. 4, p. 13-14; FERRARI, 1992, I, p. 187.
/**doc. b**/ 16 de dezembro de 1526. ASMN, A.G., Copialettere, b. 2968, lib. 37, c. 33v.: "*...et quanto per essa ne scriveti de la statuta di gesso che voria la consorte del signor Gioanni quondam, vederemo d'haverla et farla havere a sua signoria, per anchor non havemo havuto commodità di parlarne a Pietro Aretino...*"
Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 188.

333 Quanto ao suposto retrato que Giulio Romano teria feito a partir do molde do rosto de Giovanni, nada se sabe.

334 Visita de Carlos V a Mantua:

Carlos V esteve em Mântua por duas vezes: em março de 1530 e em novembro de 1532. A referida visita do imperador à cidade é a primeira, que acontece em março de 1530. Sobre a breve estadia mantuana, vale transcrever a narrativa atribuída a Luigi Gonzaga da Borgoforte sobre a festa dada por Federico em homenagem ao imperador no dia 2 de abril de 1530. A narrativa encontrava-se na Biblioteca Universitaria de Pavia [cod. Segn. 30, E, 18, 135 folios]:

> "Pela manhã, Federico, esplendidamente vestido e rodeado de fidalgos e príncipes, tomou café com eles e foi em sua companhia acordar o imperador para leva-lo ao Te. Entraram pela grande sala [a dos cavalos] "onde ficaram longo tempo olhando; então foram para a sala grande (sala de Psiquê) e, vendo-a, Sua Majestade maravilhou-se e ali permaneceu por mais de meia hora contemplando-a, elogiando muito cada coisa. Então entrou na outra sala, que é chamada *Camera dei Pianeti e Venti*, onde agora o senhor Marquês se aloja, sala que agradou muito Sua majestade. Então eles passaram para a galeria, que aind anão está acabada; mas Sua Majestade entendeu como era seria completada. E então eles foram para o jardim, que muito os agradou, como toda a sucessão de construções em sua volta." O imperador depois almoçou sozinho na janela da *sala de Psiquê*, e Federico segurou o guardanapo para ele secar suas mãos augustas, enquanto os nobres da corte imperial almoçavam na sala dos Cavalos. Depois do almoço, houve um jogo de handball que muito agradou ao imperador. Ele jogou por quatro horas, "exercitou-se muito bem, e sabe muito do jogo, e eles jogaram por vinte escudos de ouro a partida, quando, ao final, sua Majestade perdeu sessenta escudos."Depois, Carlos V trocou de camisa e descansou um pouco. À noite, sessenta cavalheiros e senhoras das belas que se encontravam em Mântua foram convidados para a festa. Às onze horas, todos os aposentos estavam iluminados com tochas, e as carruagens das damas começaram a chegar. O imperador parou na saída da sala dos cavalos para receber as reverências. Depois, apoiando-se em uma cadeira de tecido de ouro, observou a dança mantuana até as três da manhã. Depois, houve uma ceia de tal abundância e variedade, que durou três horas, e foi feita em volta da sala dos cavalos, enquanto o imperador ceiava entre os cardeais Cibò e Medici na sala dos cavalos. Depois da ceia, sua Majestade retirou-se para a *Camera dei Venti* e conversou por mais de uma hora com o cardeal Cibò, elogiando muito esses aposentos e também seu mestre e inventor, e quis saber minuciosamente sobre tudo". Enquanto as damas conversavam na *sala de Psiquê*, a *sala dos Cavalos* foi limpa e varrida, e então o baile recomeçou. Com o imperador permanecendo novamente em sua cadeira, eles dançaram até às sete. E então, ao brilho de mais de mil tochas, "tanto que a noite parecia dia", o imperador voltou a cavalo para o castelo; os cavalheiros e damas, a suas casas; e as fantasias de Giulio mergulharam novamente na escuridão. E dessa forma terminou a bela festa no Palazzo del Te".

Bibliografia: DAVARI, 1899, p. 58, n. 44; HARTT, 1958, I, p. 92.

335

Aparatos para a vinda Carlos V

Nos períodos da visitas de Carlos V a Mântua, Giulio e seus assistentes são constantemente empregados no aparato para grandes festas, que podiam incluir carros triunfais, comédias com cenário, arcos nas ruas e a decoração de muitos quartos do castelo. Dois desenhos de Giulio estão vinculados ao aparato para a recepção de Carlos V. Um deles, na Albertina, em Viena [inv. 332], representa uma *Vitória* [ou *Fama*] alada, segurando uma coroa de louro. Trata-se, provavelmente, do projeto para a figura executada em bronze dourado e colocada no topo da coluna de cristal de rocha erguida em Mântua na ocasião.

O segundo desenho, nos Uffizi [U 1492], representa uma *Vitória* sentada, escrevendo o nome de Carlos V dentro de um escudo [900].

Bibliografia: ADORNI, 1989, p. 498-499.

336

São muitas as obras de Giulio pela cidade de Mântua. Para Hartt [1958, I, p. 194], talvez as casas criadas pelo artista tivessem o tipo de frente pintada (não mais existente), conforme a descrição de Bettinelli. Talvez ele tenha sido o responsável por um tipo de construção renascentista, freqüente em uma parte da cidade, caracterizada por um plano térreo baixo, um pavimento principal

alto e um entablamento pesado. De qualquer modo, poucas habitações mantuanas mostram hoje traços do estilo de Giulio. Permanece a *porta della Cittadella* e o mercado do peixe, muito restaurado, mas que ainda preserva as linhas gerais do projeto de Giulio.
Bibliografia: D'ARCO, 1842, p. 68; RESTORI, 1937, p. 256; HARTT, 1958, I, p. 199-200.

337 Os problemas de Mântua com a água são muito antigos. Por motivos de defesa, a cidade foi fundada sobre os pântanos do Mincio. A cidade original compreendia pouco mais que a região do palácio Ducal e da catedral. Depois, durante a Idade Média, os subúrbios cresceram em torno das pequenas ilhas pantanosas e foram sendo incorporados à cidade em expansão. No século XII, um esquema ambicioso, atribuído pelos cronistas mantuanos ao arquiteto Alberto Pitentino, cerca a cidade com diques, drenando os pântanos entre as ilhotas, enquanto outras construções transformaram os pântanos ao redor em lagos rasos. Porém, o problema das inundações era muito freqüente. Uma das razões por que o cardeal Ercole Gonzaga lamentou tanto a morte de Giulio Romano foi a eliminação das águas das ruas de Mântua, empreendida por ele, como se lê em carta sua ao irmão Ferrante Gonzaga, governador de Milão, de 7 de novembro de 1546: "*...Non mi curai di darne subito avviso a vostra eccellenza, giudicando che quanto più tardi intendesse una perdita tale, tanto manco fosse per sentirla, massimamente sendo nella sua purgatione dell'acqua.*" [Ferrari, 1992, II, p.1169]. Vários outros documentos no Archivio di Stato mostram o quanto se pensou a propósito e quais as soluções que foram criadas ao longo dos anos. Veja-se, por exemplo os documentos: ASMN, A. G., b. 3047, cc. 4r-5v,. b. 2968, lib. 39, cc. 41v-42r e b. 2968, lib. 39, c. 42r. v.

338 A edição Milanesi [1906, p. 547, nota 4] diz que a forma apresentada pela Giuntina era '*inabitale*', mas isso "por erro de impressão". Já Barocchi [1966, V, p. 76] acredita que a palavra fosse '*inhabitabile*' [que é, ainda, a grafia latina] e que a forma '*inabitale*' pode ter sido gerada pela queda de uma sílaba em vez de um cruzamento com a forma anacrônica '*inospitale*'. Assim, essa autora traz a sílaba que falta entre colchetes, como optamos ainda por apresentar. A correção vulgata é idêntica à de Milanesi, a partir de BOTTARI, II, 463.

339 Os trabalhos empreendidos por Giulio são datados por volta do ano de 1539. O mérito de Giulio Romano na reforma e embelezamento de Mântua foi testemunhado por Armenini, que viu a cidade naqueles tempos.

340 Giulio Romano teria sido nomeado superintendente geral das obras do estado muito antes disso, com um decreto datado de 20 de novembro de 1526, através do qual o então marquês entregava a seus cuidados a tarefa de cuidar da pavimentação de todas as ruas da cidade.

341 Giulio, pouco a pouco, faz somar ao seu prestígio pessoal a recompensa financeira, com reconhecimentos concretos por parte de Federico. Isso incluía o usufruto de um edifício sobre a Ponte dei Mulini e generosas remunerações, graças às quais são adquiridas uma casa e uma herdade em Bellaguarda di Borgoforte. Cellini, que esteve visitando Giulio em Mântua, disse que ele vivia como um lorde. O próprio Vasari fica impressionado não apenas com as criações de Giulio, mas também com sua posição. Cita, do mesmo trecho ao qual nos referimos agora, e como sendo "uma quantia considerável", os mil ducados anuais que, segundo Vasari, Giulio recebia.

342 A casa de Giulio em Mântua [901-902]
A casa de Giulio, arquitetada em 1544, sofreu ampliação realizada por Paolo Pozzo em 1800, perdendo as proporções originalmente concebidas pelo artista. O imóvel, situado na Via

Poma, n. 18, ficava na antiga *contrada* do Unicórnio. Hoje, propriedade particular, não pode ser visitado. Restam os afrescos do salão e alguns relevos em estuque. Apesar de não ser ampla o bastante para os padrões de outras cidades italianas, a casa de Giulio é ultrapassada em tamnaho e magnificência, entre as residências mantuanas, apenas por poucos palácios de herdeiros nobres, a maioria erguidos gerações mais tarde. O terreno é adquirido em 1538 e a casa completada em 1544. Um documento [ASMN, A.G., Mandati, lib. 38, c. 117v.], datado de 23 de março de 1538, é relativo à insenção, para Giulio, do imposto para a aquisição de uma casa. O preço pago pelo bem é de mil escudos de ouro.

A data da construção da casa mantuana de Giulio é discutível. D'Arco [1838] narra que, de acordo com trabalhadores que terminaram as alterações, a data de 1544 fora encontrada em vários lugares. Eles perpetuaram essa data ao escrevê-la em um dos blocos do lado esquerdo da casa, logo abaixo da cornija. Depois colocaram a data de 1800 numa mesma posição, mas do lado direito. Essa data pode ser corroborada pelo documento encontrado pelo diretor do archivio di Stato di Mantova, Giovanni Patricò, segundo o qual Giulio pagava aos herdeiros de Ippolito degli Ippoliti por uma casa na cidade de Mântua em 23 de março de 1538. E essa pode ser a casa da rua Carlo Poma. Do documento datado de 23 de abril de 1539 pode-se inferir que Giulio estava vivendo e trabalhando na casa da Carlo Poma menos de um ano após sua aquisição.

A decoração interna deve ter sido realizada antes da reforma da fachada monumental. É certo que tanto a fachada quanto a decoração pictórica são concluídas antes da chegada de Vasari a Mântua, em 1544. A sala de estar tem as paredes cobertas com arquitetura simulada, onde, em nichos e painéis, estão estátuas e relevos de bronze ou mármore também simulados. A sala é dominada pela pintura de um grande Júpiter dentro de um nicho que ocupa quase a altura do ambiente. Tem o raio na mão e o outro braço aberto, mão estirada. As laterais desse arco, em seus espaços pequenos abertos, são similares a um motivo palladiano. Esses espaços são pintados com representações de outros deuses: Netuno, Vênus, em bronze, tratados como estatuetas. Nas velas, no lugar das Vitórias, *putti* de mármore oferecendo diademas. Dois nichos contêm figuras colossais de Minerva e Mercúrio. À esquerda da lareira, é pintada uma estátua de Apolo quase nu e segurando uma lira. Hartt [1958, I, p. 81] interpreta a sala da casa de Giulio como um tipo de Panteão presidido por Júpiter, enquanto Julio César (cujo primeiro nome é o mesmo de Giulio), como imperador, permanece sobre a lareira. Segundo Hartt [op. cit.] esses elementos testemunham sua autoconcepção como romano, "nascido e criado à sombra do Capitólio, entre as relíquias da grandeza imperial, e existindo no Norte italiano como um tipo de *cives romanus inter barbarus*.

Bibliografia:

CADIOLI, 1753, p. 68; D'ARCO, 1838/1842, p. 68; HARTT, 1958, I, p. 236-241/ II, fig. 489-499.

343 San Barnabà é a igreja mais próxima da casa de Giulio, e será o lugar por ele escolhido para abrigar sua sepultura.

344 A fachada da casa de Giulio em Mântua:

A casa de Giulio Romano em Mântua tem uma de suas fachadas supremas, e uma das mais notáveis ainda preservadas. É uma fachada simples, que consiste em um nível principal colocado sobre um térrero mais baixo, sendo assim dominada pelo pavimento principal. Completamente dominada pelo piano nobile. A fachada é toda em obra rústica, mas difere de tudo que Giulio já fizera. Tratamento rústico é feiro como um baixo-relevo, simulando pedras ásperas no pavimento principal, enquanto o térreo é mais ricamente trabalhado. As janelas do plano principal têm arcos. O portal empurra para cima um arco plano, forçando a cornija a elevar-se e formar um frontão em torno dele. Há sete arcos de volta inteira suportando uma cornija sobre suas chaves de volta. O nível de tratamento rústico oscila, e é mais suave em lugares comno as velas que se formam entre os arcos e a cornija. Há elementos decorativos feitos em pedra. Nos frontões das janelas aparecem as

ondas gregas, em curvas caligráficas. Os arcos contêm máscaras fantásticas, que seguram guirlandas em seus dentes. O arco central, no lugar de uma janela, traz um Mercúrio restaurado da metade da coxa para baixo. Essa estátua foi recentemente identificada como um *Páris*. O entablamento é muito rico. A arquitrave é colocada diretamente sobre as chaves de volta em projeção; o friso incorpora as janelas-óculo do ático como se fossem elementos em design, alternando-os com os bucrânios. Entre cada um desses elementos, uma pesada guirlanda de flores e frutos. A diferença de materiais e texturas cria uma superfície muito rica. Os frontões e as lunetas eram coloridos, como relata Vasari. A pintura imitava mármore colorido, mas descoloriu com a exposição ao tempo e à sujeira. Segundo Hartt, é provável que muito do ornamento em pedra fosse dourado e ou em policromia.
Bibliografia: CADIOLI,1753, p. 68; HARTT, 1958, I, p. 238; FROMMEL, 1996, p. 20.

345 Coleção de antiguidades de Giulio dada a Federico

Giulio possuía em Roma uma notável coleção de obras de arte, incluindo fragmentos clássicos, quadros, estátuas, moedas e pedras preciosas. Em 5 de setembro de 1520, portanto após a morte de Rafael, Giulio e Penni adquirem, juntos, a coleção de mármores de Giovanni Ciampolini, uma das maiores de Roma [ASMN, Collegio dei notai capitolini, notaio de Perellis Sanus, vol, 1283, c. 62v.-67v.]. O patrimônio pessoal de Giulio aumenta significativamente com essa aquisição. Quando Giulio parte para Mântua, leva consigo apenas o que era portátil. A viagem para Mântua é uma oportunidade para Giulio dispor de alguns seus mármores [conforme carta de 8 de maio de 1523, de Castiglione a Piperario]. Giulio, segundo Hartt, acabou "dando", as antiguidades a Federico Gonzaga, pois em 22 de março de 1525, Francesco Gonzaga escreve de Roma a seu primo Federico que ele tinha ido ver a mais formidável coleção e que tinha escolhido aquelas coisas que se podia levar em lombo de burro, mas as melhores coisas eram tão grandes, que seria impossível levá-las de outra forma que não fosse pela água, e que ele iria tentar encontrar um barco que levasse tudo a Veneza ou Ancona, para o lugar que fosse mais conveniente. Assim, segundo Hartt, essa carta parece dar conta de um acréscimo significativo à coleção de antiguidades de Federico. De fato, de acordo com Vasari, a casa estava cheia de objetos clássicos que Giulio vinha colecionando desde seus dias romanos.

Belluzzi [1988, p. 12] escreve sobre a coleção Ciampolini e diz que o reconhecimento oficial da superioridade de Giulio sobre os artistas mantuanos, especialmente sobre aqueles que se encontravam sob Isabella d'Este, Battista Covo e Leombruno, leva um par de anos desde sua chegada. Só em 1526, depois da "doação" ao marquês da coleção de antiguidades que tinha ficado na casa de Roma, ele obtém a cidadania mantuana, a propriedade de uma casa e o título de superintendente das obras gonzaguescas.
Bibliografia: BOTTARI /TICOZZI, 1822-1825, V, p. 240; LUZIO, 1908, p. 368; HARTT, 1958, p. 38; BELLUZZI, 1988, p. 12; ASTE, 1999, p. 30.

346 Desenhava para fora

Uma das obras mais importantes para as quais Giulio forneceu desenhos seus é a que Michelangelo Anselmi realiza para a Steccata de Parma, uma *Coroação da Virgem*.
De acordo com Oberhuber [1966, p. 47], Giulio teria fornecido um único desenho (e não o cartão) para a pintura da *Steccata di Parma*. Ali, segundo o autor, Giulio tentara banhar o Cristo e a *Madonna* em uma luz celeste e foi, por isso, injuriado pelos superintendentes 'irracionais"da Steccata, pois eles não podiam distinguir de modo claro cada figura." O autor diz que, dessa forma, Giulio criou arte de exportação, com a criação de desenhos facilmente transportáveis, que outros podiam realizar.

O afresco é realizado em larga escala, organizado em forma de uma figura dominante envolta em uma explosão de luz no centro, típica de Giulio. Esse afresco foi completamente

repintado. Em 14 de março de 1540, Giulio assina um contrato com o pessoal de Santa Maria della Steccata com a proposição de decorar a abside daquela igreja. Ele promete acabar, antes do final de 1540, "um desenho colorido em aquarela" representando a coroação da Virgem, "bem ornamentado e muito rico, com anjos e outros santos", e executar o cartão para o afresco, qualquer que fosse o seu tamanho. A execução da pintura ficaria a cargo de qualquer pintor que agradasse à Congregação de Santa Maria della Steccata. Giulio concorda em terminar no cartão apenas a Virgem, o Cristo e Deus Pai. O preço seria o de cem escudos de ouro, com vinte e cinco escudos adiantados. Foi uma confusão o cumprimento de tal contrato. No meio do caminho, Giulio descobre que a mesma tarefa tinha sido encomendada pela Congregação a Francesco Parmigianino, a quem pagaram três vezes mais (trezentos escudos de ouro). Parmigianino diz não querer realizar essa parte final da abside. No final, faz o desenho e o cartão. Michelangelo Anselmi é o artista escolhido pela Congregação para afrescar a obra sobre os desenhos de Giulio. Trabalho feito, a Congregação não o aprova, alegando mil coisas. Entre outras, que é colorido demais, com cor irreal, com figuras muito dissolvidas na luz, que o Deus Pai é invisível e não poderia ser representado. Tudo, pelo visto, para atrasar ou negar o pagamento a Giulio. Giulio responde em uma carta ótima, que fala muito sobre os modos de trabalhar desse período. No ano seguinte, 1546, quando Giulio já se encontrava doente, a Congregação pede a Michelangelo Anselmi que altere quase tudo na obra. Assim, o grupo principal é alterado, a cor é tornada 'mais real', a luz também. Do projeto de Giullio, quase nada resta..

Bibliografia: HARTT, 1958, p. 9, 247-250; BELLUZZI, 1988, p. 18; OBERHUBER, 1996, p. 47;.

Documentos:

/doc. a/ 14 de março de 1540: contrato entre Giulio e a Congregação da Steccata de Parma. Archivio dell'Ordine Costantiniano di san Giorgio, Parma, Storia dell'Ordine Costantiniana, pittura e architettura della chiesa Magistrale della Steccata, vol. VI, doc. Q.: "*Noto sia ad ogni persona che legierà la presente come mi Iulio Romano, habitante in Mantova, prometto de observare et mantenere un accordo de certi patti fatti con messer Iohan Francesco Testa, quale messer Iohan Francesco è venuto in Mantova a posta, mandato da la venereabile congregagzione de la Steccata de Parma a nome et esequitore de li magnifici signori offitiali, cioè il signor messer Cesari Bergonzo, et al presente priore de ditta compagnia, et messer Ottaviano Garumberto et de messer Lodovico Chinzano, quali son stati eletti da ditta compagnia per tale impresa, acciò la pictura de la fabrica de ditta Steccata si finisca, che io Iulio ditto sia obligato fare un desegno colorito con aquarelle in carta de la instoria de la incoronazione de la gloriosissima Vergine Maria bene ornato et ricchissimo de angili et altri santi, acciò ditto desegno sia ben pieno a laude de persone de bon iuditio et che etiam Iulio sia tenuto refare ditto desegno in un cartone tanto grande quanto farà bisogno per metterlo a opera per un altro depentore a beneplacito de li sopra scritti signori del che io non sia obligato ad alcuna cosa, ma che + de + ditto cartone sia obligato finire sol tre principal figure, cioè Iesu Christo e la sua santissima Madre et lo increato et + ob+ omnipotente Dio. Qual opera prometto farla per tutto il mese de dixembre 1540 con patto che ditta veneranda compagnia sia obligata darmi per mia mercede et integro pagamento ducati + cie + cento d'oro in oro de qual numero confesso haverne receputi vinticinque ducati (...) et il resto ditta compagnia sia obligata darmeli o mandarmeli secondo vederanno il lavoro fatto...*"

Biliografia: GUALANDI, 1845, II, p. 5-7; D'ARCO, 1857, II, p. 126, doc. 166; TESTI, 1922, p. 268-269, doc. VII; HARTT, 1958, I, p. 327, doc. 224; FERRARI, 1992, II, p. 834.

/doc. b/ 15 de março de 1540. Carta de Giulio aos três Rettori da Steccata. Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma, Storia dell'Ordine Costantiniano, pittura e architettura della chiesa Magistrale della Steccata, vol. VI, doc. P.: "*... ho riceputa una lettera de le signorie vostre (...) ne la quale le mi exortano a fare et contrattare un desegno con alcuni cartoni che vanno a la Steccata, cioè de la incoronazione de la Madonna. (...) in modo che io ne l'animo mio son pentito haver promesso far ditto lavoro per cento ducadi d'oro in oro perché mi sono inganato da [...] longa, credendo ditto opera non fussi sì grande et sì difficile et per non fare come un putto non ho voluto mancare a quel ch'io havevo già promesso avanti più d'un messe che ce facessi la scritta. Donde io prego tutto mi vogliano haver compassione che vi giuro che non lo farria s'io lo havessi da fare per il prezzo, ma confidandomi nella bontà et descretione de vostre signorie con questa speranza mi metterò a esequire acciò slargino un poco più la mano perché a tanta compagnia serà poco et me giovarà assai ...*" Bibliografia: Citado por: GUALANDI, 1845, II, p. 3-5; TESTI, 1922, p. 269, doc. VIII; HARTT, 1958, I, p. 328, doc. 225; FERRARI, 1992, II, p. 835.

/doc. c/ Após 15 de março de 1540. Carta dos Rettori da igreja de Santa Maria della Steccata, Parma, a Giulio. Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma, Storia dell'Ordine Costantiniano, pittura e architettura della chiesa Magistrale della Steccata, vol. VI, doc. 5.: "*...havemo receputo da maestro Iohan Francesco la lettera sua a nui assai satisfattoria. Tutto quello che ha negociato esso maestro Giovan Francesco con vostra signoria in nome nostro sin hora l'habbiamo per rato e fermo e bem concluso + vostra signoria stia de buon animo et usa +. Vero è che speravamo havere l'opera vostra fornita allo augosto proximo ma sia con Dio, poichè se vi è prefixo il termino a Natale vi pregamo a non mancare e se potesten far più presto farestene grande a piacere. Et nui dal canto nostro non mancheremo mai verso vostra signoria del debito nostro che per grazia de la Madonna da qui in drieto li officiali de la confraternita nostra non ha mai dato causa legittima ad alcuno de dollersi di loro (...) Vossa signoria, finita l'opera sua e consignatola a nui al termino prefixo, troverà che nui saremo homini da bene e di buona fede a quella...*" Bibliografia: Citado por: TESTI, 1922, p. 270, doc. IX; HARTT, 1958, I, p. 328, doc. 226; FERRARI, 1992, II, p. 835-836.

/doc. d/ 19 de março de 1540. Os oficiais da Confraternidade da Steccata. Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma.: "*... che si facia un mandato al massario suo che si ritenghi in sé scudi trenta doro che fanno in somma libre 169 soldi 10, dati per la somma di scudi 25 a messer Iulio Romano pictore a conto de la sua mercede de pingere la capela grande de la giesia de la Madona e per la soma de scudi cinque per le spese fatti nelli viagi e mercede de messer Iohan Francesco Testa per causa d'essa pictura e pictore, dia la fava...*" Bibliografia: FERRARI, 1993, II, p. 836.

/doc. e/ 4 de abril de 1549. Carta de Francisco Mazzola, o Parmigianino, a Giulio Romano, sobre os afrescos da igreja de santa Maria della Steccata de Parma. Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma, Storia dell'Ordine Costantiniano, pittura e architettura della chiesa Magistrale della Steccata, vol. VI, doc. K.: "*Molto magnifico messer Iulio salut, per esser nat a di pasat più de uno poco de discordia fra una certe compagnia e io de una mia opra ne la Stacha di Parma, m'è parso con più bel modo levarme da le sue forze e non però da la opra, la quala potrò fare così fenire, essendo in Casalmagiore, como la faceva in Parma e non li mancha da fare se non una certe nichia, e da me non macha ogni volta che io sapia de havere il mio premio; la causa del mio scrivere a la signoria vostra è stato che se dice per Parma che parte di questi de la compagnia se sone acordate con la signoria vostra e che quela li fa li desegni et lori se la fano mettere in opra a che li piacerà. Questo me tornaria dano de tre cente scudi, quela se dignarà scrivermi e darmi aviso a cercha di questo perché io non so che d[ir] se non che io penso che quela mi ama como io amo lei. Ancora quella si potrà chiarire dal presento mio amicissimo...*" Bibliografia: Citado por: GUALANI, 1845, II, p. 8-9; TESTI, 1922, p. 270-271, doc. X; QUINTAVALLE, 1948, p. 73-74; HARTT, 1958, I, p. 328, doc. 227; DALL'ACQUA, 1982, p. 147; FERRARI, 1992, II, p. 839.

/doc. f/ 2 de maio de 1540. Carta de Giulio aos priores da Steccata. Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma, Storia dell'Ordine Costantiniano, pittura e architettura della chiesa Magistrale della Steccata, vol. VI, doc. U.: "*...gli respondo che le prego mi diano consiglio in quel ch'io me ne habia a fare de far lo ditto lavoro del quale mi son obligato a designare essendo consueto fra noi non entrare in li lavori d'altri, se prima colui che lo ha principiato non è accordato e satisfatto, il che non mi fu così detto. Anzi mi fu detto che messer Francesco Mansolo non voleva finire ditto lavoro + perché+ né meno vostre signorie si curavano che lo finisse perché teneva le signorie vostre troppo in tempo, per il che il ditto messer Francesco mi mandò a posto un giovane sbarbato molto arrogante con una gran chiacchiara et parlava per geroglifichi et molto devoto del detto messer Francesco e sviscerato et meglio c'uno advocato sapeva defendere le sue ragioni et comfonder quelle de le signorie vostre. In modo a quello ch'io potei comprendere par che ne poteria sequir scandalo, la qual cosa molto aborisco maximamente perché in questo guadagnuzzo non li ha da esser mia ricchezza. Però iudicando io vostre signorie esser ripiene de prudentia et de descretione, si mettano in mio luoco perché son di natura che desidero starmen in pace. In modo che mi pare o mi convenga restituire i XXV ducati a le signorie vostre o vero operare ch'el ditto messer Francesco mi scriva una lettera et che dichiari esser contento ch'io faccia tale impresa e che sia la verità ne mando una de sua mano qui inclusa, in la quale legeranno quanto si duole et reputasi dannegiato et offeso ...*" Bibliografia: GUALANDI, 1845, II, p. 10-12; TESTI, 1922, p. 271-272, doc. XI; QUINTAVALLE, 1948, p. 74-75; HARTT, 1958, I, p. 328, doc. 228; FERRARI, 1992, II, p. 842.

/doc. g/ antes de 17 de maio de 1540. Carta de Michelangelo Anselmi aos oficiais da Steccata de Parma concordando em ir a Mântua para trabalhar sobre os cartões sob a direção de Giulio. Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma, Storia dell'Ordine Costantiniano, pittura e architettura della chiesa Magistrale della Steccata, vol. VI, doc.X.: "*Avendo maestro Zan Francesco Testa ragionato con mi Michelangelo Anselmo circa a la opera de la pittura de la Madonna de la Steccata di Parma, de alchune cose*

neciessarie a voler perficere, a dare fine a ditta opera de le quali a due principali con diligente examina ha recerchato intendere qual sia la mente mia. Facendomi intendere come i signori deputati de la compagnia de ditta Madona hano e meritamente heletto il magnifico messer Iulio Romano persona singularissima per conduttore e disegnatore de ditta opera. E quanto aspetta circha al mettere in opera ditti disegni e colorirli con quella diligentia, vagheza e decoro che a una tanta opera convenga. A essi signori deputati è reservata la libertà di elegere persona experta, idonea e suffitiente a ciò a che a quelli parerà o sian de la terra o foresteri, pertanto piacendo e parendo a sue signorie de avermi per destinato a tale impresa, volendo ditto maestro Iohn Francesco circha a ciò intendere da me de qual animo io sia, li ho resposto e replico in questa che per quanto pò l'ingengno e le forze mie mi ritrovo pronto, disposto et aparechiato a accettar l'inpresa (...) E quanto al tenpo parimente me offero a tutta quella presteza e solicitudine che sara posibile per una tale opera, con obligarmi a ugni pena di mai mettere mano a nissuna altra opera durante la suprascritta ecetto i tenpi de l'inverno ai fredi eccesivi (...) A presso mi fa intendere ditto maestro Iohan Francesco che achadendo che messer Iulio da poi fatti che avesse i disegni non potesse o non volesse hocuparsi in fare i cartoni necessari per la ditta opera se io Michalangelo serò per andare a Mantova apresso del ditto messer Iulio per fare et opperare circha i ditti cartoni quel tanto che a su excelentia piacerà, con aver l'obligo però ditto messer Iulio di sotisfarmi quanto a la fattura di ditti cartoni. Io li ho resposto e replicho che sì che anderò a mantova e farò s'el serà di voluntà sua de ditto messer Iulio li cartoni e tutto quello che serà necessario e bene per utilità de ditta opera, intendendomi però per questa prima andata di Mantova non sia tenuto a nissuna mia spesa." Bibliografia: FERRARI, 1992, II, p. 844-845. Citado por TESTI, 1922, p. 272-273, doc. XII; HARTT, 1958, I, p. 328, doc. 229.

/doc. h/ 17 de maio de 1540. **C**ontrato entre Anselmi e a Steccata para a pintura da abside, concordando em executar os cartões de Giulio sem alterações. Bibliografia: TESTI, 1922, p. 274; HARTT, 1958, I, p. 248 e p. 328, doc. 230.

/doc. i/ 26 de maio de 1540. **C**arta de Giulio à Steccata. Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma, Storia dell'Ordine Costantiniano, pittura e architettura della chiesa Magistrale della Steccata, vol. VI, doc. V.: "*...in quanto al mio guadagno et al fastidio ch'io ne aspetto del lavoro de la Stecatta mal volentieri me dellibero farlo. Ma poi revolgendo la mente mia a considerare a quanta nobilità et a quali io faccia piacere, mi son desposto servirli cordialmente et sequane quel che si voglia, pregandoli siano in mia protectione et che si degnino risguardare a tanta mia obligatione et servitù ch'io già tanti anni faccio al mio signor duca volendo inferire ch'el tempo serrà forse più longo o più breve come el prefato signor duca me ne darà la comodità non altro il tutto remetto al descretion de tanti prefati et magnifici signori...*" Bibliografia: Citado por GUALANDI, 1845, II, p. 13-14; TESTI, 1922, p. 274, doc. XIV; HARTT, 1958, I, p. 328, doc. 231; FERRARI, 1992, II, p. 846.

/doc. h/ 08 de maio de 1541. Documento que trata do encargo da decoração da igreja de Santa Maria della Steccata a Michelangelo Anselmi. ASPR, Archivio Notarile, Bendetto del Bono, *filza* 928, "Documenti della Stecatta".: "*...Cum sit quod de anno proxime pretérito 1540 et de mense martii reverendus dominus Caesar de Bergontiis et magnifici dominus Octavianus Garimbertus et dominus Ludovicus de Quinzanis deputati per reverendam confraternitatem domine Sancte Marie de la Stecatta civitatis Parmae ed curam, negocium et solecitudinem picture capelle principallis templi novi domine Sancte Marie predicte decreverint provinciam designationis picture predicte magnifico domino Iulio Romano, designatòri illustrissimi et excellentissimi ducis Mantuel predictusque dominus Iulius convenerit cum eis facere superinde duo designa super duobus cartonis: unum maximum iuxta mensuram nichie capelle predicte designatum de nigro tantum et unum parvum designatum et coloratum ex similibus coloribus prou oportuerit esse colorata pictura nichie dicte capelle et d[icta] duo designa dare predictis dominis deputatis promisserit [dictus] dominus Iulius oer totum annum 1540 et tempore inite superinde promissionis predicti domini Iulii cum predictis dominis deputatis ipse dominus Iulius receperit ab agentibus pro fabrica dicte ecclesie scutos vigintiquinque auri pro parte scutorum centum auri eius mercedis sibi domino Iulio per predictos dominus deputatos constitutos et cum eo conventos dicta de causa. Sitque verum quod predicti tres domini deputati exinde similiter decreverint opus et provinciam picture nichie predicte fiendam iuxta designa predicta nobili domino Michaeli Angelo de Anselmis civi et pictori parmensi, et ipse eam acceptaverit pro precio et eius mercede totidem scutorum centum auri ...*" Biliografia: Citado por RONCHINI, 1863, p. 199, n.2; TESTI, 1922, p. 148-149, n. 65-66, p. 276-277, doc. XVII; QUINTAVALLE, 1948, p. 175-176; ERRARI, 1992, II, p. 923-924.

/doc. i/ 12 de setembro de 1542. **C**arta de Pietro Maria Carissimi ao prior e aos oficiais da Steccata. Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma, Storia dell'Ordine Costantiniano, pittura e architettura della chiesa Magistrale della Steccata, vol. VI, doc.Y.: "*...quando arrivò qui messer Bendetto del Buono*

mandato dalle signorie vostre, messer Giulio Romano non si ritrovava in Mantova né vi è ritornato fine a hieri sera, però non si meravigliarano se egli ha ritardato, hor questa mattina, vi siamo poi stati alla spale a messer Giulio; si scusa che a esso non vi saria ordine di poter venire per molti impedimenti che ha, el dirà messer Benedetto al quale mi rimetto et alla lettera che scrive esso messer Giulio. Fra un mese dice poi che potria venire forse. Io lo ho pregato quanto ho possuto et haveria desiderato di servire le signorie vostre così in questo come in ogni altra cosa che sempre mi comandarano; non ho possuto più..." Bibliografia: Citado por: TESTI, 1922, p. 277-278, doc. XVIII; /doc.

/doc. j/ 13 de setembro de 1542. Carta de Giulio Romano aos oficiais da Stecatta. Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Parma, Storia dell'Ordine Costantiniano, pittura e architettura della chiesa Magistrale della Steccata, vol. VI, doc.X.: "*...mi è stato notificato quanto siano desiderosi ch'io venghi a vedere l'opera de la Stecatta fatta per maestro Michelangelo secondo il mio disegno, de la quale opera mostrano non esser satisfatti. Quanto sia del venir mio è inpossibilie per ora ch'io venghi per causa ch'io + ch'io + ho cominciata una inpresa per il nostro reverendissimo cardinale et, fra un mese o poco più, mi sforzarò operando con monsignor Carissimo la licentia dal cardinale et farrò ogni opera aciò mi lassi venire da le signorie vostre. Ma ancor ch'el venir mio non satisfarrà perché se l'opera non piace a vostre signorie non potrò remediare con altro che con parole, essendo l'opera fatta. Vero è che per mia escusatione dirrò che io mandai el desegno colorito per modo che s'intendeva. El qual disegno si poteva esaminare benissimo prima che se mettessi a opera; si serria corretto in tutto quanto quello fossi mancato facilmente o vero s'el detto disegno non fossi satisfatto si poteva lassare di non metterlo a opera. Poi veduto et esaminato el disegno vostre signorie cognoscevano Michelangelo et havevano vedutte l'opere sue prima di me, che mai viddi né lui né le sue opere, donde si cognosceva lui et el suo valore et me et il mio poco intelletto. Mi pare non si possa escusare nisuno de non far la spesa del pagamento secondo il prezzo promessoli perché in vero há fatto quello meglio ha saputo, come tutti depintori fanno et se ben non fanno tutti cose excellente non si resta però de pagarli né il prezzo o tanto della sua promessione pattuita che si potessi pagare uno excellentissimo homo e a quel ch'io hodo dubito siano persone partiale che fanno per confondere le persone. Bisognaria dunque quando uno mostra la festuca al compagno contaminato, che prima si lievi el trave de l'ochio suo, ma che bisogna scusa de persona essendo mal conveniente in causa propria dare iuditio serrò sospetto, meglio serria uno altro che senza passione iudichi come neutrale et questo dico per la verità et non per scusarmi del non venire et quando puro siano delliberati ch'io venghi replicandomi farrò ogni opera per venire. Bene è vero che mi piacceria fossi levata via quell'aquila et facilmente diventarà un altro santo perchè invero confesso fu errore et inavertenza mia. E quanto a belli colori non essendo colori schietti non ponno parere perch'io li ho finti abbagliati et drento nella nebulla et suffocati nella fiama del splendore in forma de raggi del sole o vero figure drento una nebula o fiama altramente chi havessi fatto parere li colori manifesti serrebbe stata una confusione de figure come un panno de razzo. Sì che per difendere il detto Michelangelo, quando lui habia observato il modo del desegno ha observata la intention mia, perché io volevo ogni cosa e le carne et li panni el tutto fossi in color de fiamma et tanto più abbagliate et annichilate quanto erano più lontane et quelle che son di qua da la fiamma come Adam et Noè et quelli altri patriarchi si potevano fare di colori manifesti et terminati (...) Ancora ho inteso son infamato per haver depinto Dio padre quale è invisibile rispondo che da Cristo et la Madonna in fuori, che son in cielo col corpo gloriosi, tutto (sic) il resto de santi et anime e angili son invisibili et pur si usa depingerli et a vostre signorie non debbe esse novo che le picture son scritture del volgo et ignoranti et le cosse invisibili non si ponno depingere.*" Bibliografia: TESTI, 1922, p. 277-279, doc. XIX; HARTT, 1958, I, p. 249, 250 e 328, doc. 238; FERRARI, 1992, II, p. 976-978.

/doc. k/ 10 de janeiro de 1543. A congregação da Steccata concorda que Anselmi seguiu o cartão de Giulio fielmente, figura por figura, parte a parte. Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio di Parma, Ordinazioni, vol. VI, c.78r.: "*A chi piace de le signorie vostre (...) a iudicare l'opera fatta per esso messer Michele Angelo nella capella magiore della Madonna de la Stecatta, così sopra alla pictura come sopra al colorire, dia la fava...*" Bibliografia: Citado por [TESTI, 1922, p. 279; HARTT, 1958, I, p. 328, doc. 240; FERRARI, 1992, II, p. 999-1000.

/doc. l/ 15 de abril de 1547: uma lista de mudanças a serem feitas no afresco criado por Giulio para a abside foi elaborada após a morte do pintor, uma vez que os responsáveis pel aobra não tinham ficado nada satisfeitos. Assim, muito foi alterado da obra original. Não citado por Ferrari. Citado por TESTI, 1922, p. 282; HARTT, 1958, I, p. 329.

347

San Bendetto Po

A reconstrução dessa igreja é feita com o patrimônio a ela deixado por Lucrezia Pico, esposa do conte Gherardo d'Aragona Appiano. No entanto, o trabalho é terminado apenas em 1539. O mosteiro beneditino está situado junto a um vilarejo chamado originalmente 'Polirone', porque ficava na confluência do rio Po com seu afluente Larione. De acordo com a crônica do Padre Don Benedetto Lucchini [1592, capítulo SC, p. 163], existiam fundos, deixados por Lucrezia Picco, esposa do conde Gherardo d'Aragona d'Oppiano, para a reconstrução da igreja. No entanto, devido a guerras, enchentes e interrupções semelhantes, o trabalho só pode começar cerca de 40 mais tarde. Os parentes de Lucrezia começam a reclamar, de Roma, e o abade beneditino Fra Gregorio da Modena chama Giulio Romano para a fazer a reconstrução da igreja medieval datada de 1246.
Bibliografia: MILANESI, 1906, V, p. 549, n. 2; D'ARCO, 1842, p. 61; HARTT, 1958, I, p. 241.

348

San Benedetto Pó [903-905]

Somente após a morte do duque Federico, Giulio poderá cuidar mais das obras sacras, agora a serviço do cardeal Ercole Gonzaga. Em San Benedetto, não consegue trabalhar de modo tão completo quanto no Duomo de Mântua. Ali teve que retomar algumas partes essenciais da construção medieval e pôde realizar plenamente suas idéias somente no deambulatório. Ao fazê-lo, retoma, portanto uma obra absolutamente profana. De fato, nesse espaço falta o caráter sacro específico que marca os projetos rafaelescos para São Pedro.

Conclui-se, a partir de documentos, que o trabalho em San Benedetto Po começa por volta da morte de Federico II. Segundo Hartt [1958, I, p. 241], há um único documento que trata de Giulio nessa obra, mencionando que as portas não estão colocadas até julho de 1547, e a igreja é consagrada em 4 de outubro do mesmo ano, onze meses após a morte de Giulio.

Usa a pilastra sem interrupções, em sua forma mais cerimoniosa: a ordem coríntia. Abóbadas e lunetas têm ornamento em folhado clássico aprisionado dentro de um sistema linear geométrico. O exterior do edifício retoma com fidelidade inesperada o *Belvedere* de Bramante. O sistema coríntio canônico do interior de San Benedetto engloba motivos paladianos feitos de colunas grosseiras, e descortina vistas para um deambulatório de intrincada contradição. Tanto em San Benedetto quanto na Catedral de Mântua, a multiplicidade de elementos constituintes previne o espectador de abarcar o conjunto como um todo.

Giulio altera e adiciona espaços, mas as paredes externas e a diposição dos pilares originais permanecem. Originalmente, a igreja era de um tipo comum do românico-gótico Lombardo-emiliano: com três naves construídas como um *quadratum*, um transepto, uma abside e uma lanterna octogonal. Tudo isso Giulio deixou intocado. O sistema medieval de dois vãos fechados em um, alternando coluna e pilastra é mexido por Giulio, que transformou a nave original, consistente em cinco vãos duplos em vãos triplos, que são, cada um, um motivo palladiano. São três motivos palladianos de cada lado da nave. Esses vãos têm colunas muito curtas, que constrastam com as pilastras coríntias, delgadas e elegantes, que suportam os arcos transversais da nave. Os outros dois vãos remanecescentes permanecem sem colunas ou arcos, e acabam por ser murados. O clerestório é feito por lunetas, cada uma iluminada por um óculo. A abóbada quadripartida da igreja gótica original é coberta com decoração de losangos pintados em estuque, baseados em octógonos entrelaçados. O quarto e o quinto vão, fechados, transformam-se em corredores que abrigam amplas capelas, mais altas que as abóbadas das alas e parte do projeto de Giulio. O transepto tem abóbada de berço; o cruzamento com as alas tem abóbada quadripartida. O domo mantém sua cobertura octogonal gótica em nervuras. Cinco pequenissimas capelas, quase nichos, estão distribuídas pelo deambulatório, e seus ângulos reentrantes correspondem a nichos na parte externa do edifício. O deambulatório é coberto por abobada de arestas. De frente para cada capela, a parede é quebrada por um nicho profundo composto por dois arcos, um dentro do outro. Nessa porção, Giulio retoma a galeria do jardim da *villa* Madama. A ordem coríntia do resto da igreja é substituída

por pilastras cujos capitéis apenas continuam o entablamento. Há uma multiplicidade de formas nessa igreja que impede o predomínio de um único motivo. O aspecto é majestoso. Pauolo III visita a igreja em 1543, ainda durante a reconstrução. Hartt [1958, I, p. 241] lembra que talvez tenha sido essa visita o que faz com que o papa se lembre de Giulio quando Sangallo morre e é preciso um arquiteto para continuar San Pietro.

O exterior mostra grande conexão com Bramante, no Belvedere. Mas há adições do século XVIII, de modo que é difícil redefinir a exata aparência externa conforme o projeto de Giulio. O átrio que Giulio adicionou na frente da igreja abre-se através de três portais em arcada e quatro portas retangulares, todos dominados por um arco central. Segue-se um nível de *mezanino*, dividido em dois por uma balaustrada, e uma *loggia*, ou *altana*, que consiste de uma só abertura., mas aberta em três lados. A ordem coríntia é disposta sobre a fachada em termos de pilastras duplas num efeito de contínua abertura e fechamento. Nas laterais, Bramante é evocado nos arcos que envolvem os *oculi*. A forma mais proeminente é a das duas pilastras com um nicho e um tabernáculo entre elas. O entablamento é recuado nesse ponto, projetando-se sobre os arcos. A cornija corre por todo o edifício sem interrupção; e é o único elemento de amarradura.

Bibliografia:

MILANESI, 1906, V, p. 549, n. 2; D'ARCO, 1842, p. 61; HARTT, 1958, I, p. 234-242; FROMMEL, 1996, p. 20-21.

349 Vasari aqui se refere às *'giunte'* à Vida de Fra Giocondo e di Liberare [Milanesi, 1906, V, p. 549, nota 3].

350 Francesco Torbido, dito il Moro

Nasce em Veneza, de pai veronês, em cerca de 1482. Em 1510, vai para Verona, onde morrerá, em 1562. Os citados afrescos, que ainda existem, têm como tema as histórias da Virgem,. Eles foram pintados em 1534, no coro do Duomo, a partir de cartões de Giulio Romano "que Giovan Francesco Caroto (c. 1480 – 1555) não havia transposto em afresco, ainda que tenham sido confiados a ele ". No século XIX, sofreram restauros que os alteraram.

351 Tribuna da catedral de Verona / *Ascensão da Virgem*

Vasari sustenta que os afrescos da abside da catedral de Verona foram encomendados por Gianmatteo Giberti, o mesmo para quem Giulio havia construído os aposentos na entrada do Vaticano e pintado o Santo Estevão. Apesar de ter sido indicado bispo de Verona por Clemente VII em 1524, Giberti só foi residir ali em 1529. D'Arco [1838/1842], situa esse trabalho no ano de 1529, considerando, entretanto, que tenha sido realizado mais tarde, em 1534, de acordo com a inscrição colocada sobre a mênsula direita da abóbada: "FRANCISCVS TVRBIDVS P." e à esquerda: "MDXXXIIII". *Ascensão de Maria* realiza-se diante de uma arquitetura que se assemelha ao Panteão, circundada de apóstolos de grandeza e figura heróicas, diz Oberhuber [1996]. Para essa obra Giulio cria o desenho e fornece o cartão. Essa composição repete uma organização 'básica'das obras de Giulio, onde uma figura dominante é revelada numa explosão de luz geralmente no centro do teto de salas, etc. Aqui, a Virgem em ascensão é auxiliada através de abóbadas. E apesar das composições que preenchem essas fendas serem influenciadas por Correggio, a experiência básica ainda é aquela da luz derramada sobre a abóbada partida do Mercado de Trajano.

HARTT, 1958, I, p. 203: comenta o trecho escrito por Vasari. Diz que, apesar do espetacular caráter dos afrescos da abside da catedral de Verona, eles atraíram pouca atenção. Giberti (ver nota...) estava em Verona desde 1529, embora tivesse sido nomeado bispo daquela cidade cinco anos antes. É provável que os desenhos de Giulio tivessem sido feitos um ou dois anos antes da execução dos afrescos, possivelmente logo após a segunda visita de Carlos V a Mântua (1532), porque Giulio já

tinha acabado todos os desenhos para o Te e teve uma pequena folga. Apesar dessa data não ser certa, é "mais que provável"[lá vem ele com as conjecturas. Hartt data os afrescos da abside de Verona acom base em uma pequena folga nos trabalhos de Giulio após o término dos desenhos para o Te e a segunda visita do imperador e ainda por análise estilística: as imagens de Verona teriam afinidades com aquelas da sala dos gigantes]. /p. 205: muitas figuras da catedral de Verona foram retiradas do repertório padrão. (p. 207): essa igreja – O Duomo - é consagrada a Santa Maria Matricolare.

Desenhos:

[1] *Cabeça de um apóstolo*: Paris, Louvre. *Modello* para o Duomo de Verona.

[2] *Ascensão da Virgem*: Haarlem, Teylersmuseum. *Modello* para o Duomo de Verona.

Natividade da Virgem: Paris, Louvre. Trata-se de um possível *modello* rejeitado para a obra do Duomo de Verona. Esse desenho mostra toda a habilidade expressiva e formal de Giulio, e é muito mais convincente que a cena como pintada: convencional e tímida. Apesar da disposição geral dso grupos ter sido mantida, como a relação diagonal da Sant'Anna na cama e as duas mulheres abaixo, nenhuma das figuras corresponde exatamente às do desenho. Há um constraste profundo entre o azul, o marrom e o branco.

[3] *Anunciação:* Chantilly, Musée Condé. Esboço. Aguada. Pouca relação com a pintura executada em Verona, mesmo iconograficamente, pois apresenta um proeminente *thalamus Virginis*. É o mais espontâneo e fresco dos três desenhos do tema. Há pouca indicação do fundo e de acessórios. Provavelmente trata-se da realização de uma primeira idéia. A indicação da luneta é feita através de traços a pena [duas curvas superiores, interrompidas pela margem do papel]. Tecnicamente, é muito próximo dos esboços para a sala dos Estuques, feitos entre 1529 e 1530. O espaço é limitado, havendo indicações suas na sombra projetada pelo anjo, na mera indicação do cortinado do leito. A sombra do manto da virgem é profunda. Há uma rica alternância de ritmos curvos e angulares desenvolvidos pelos drapeados e pelos joelhos dobrados. A entrada do anjo é explosiva, de acordo com o clima da pintura da abside; a Virgem mantém-se serena.

[4] *Anunciação*: Paris, Louvre. Aguada. Pouca relação com a pintura executada em Verona. Aqui, o estudo da Virgem ajoelhada é cuidadoso. Aparece a cama com dossel, estudados em grande detalhe, e um teto abobadado. Gabriel entra no quarto subindo um degrau. Esse novo formato e a nova concepção estão fora de questão para a luneta do Duomo. Detalhamento da cama e abóbada é insistente. Corta-se a relação dinâmica entre os personagens com a introdução do Deus pai. A entrada do anjo é tão literal, que parece que ele vai tropeçar.

Bibliografia: D'ARCO, 1838/1842, p. 42; HARTT, 1958, I, p. 203-206; II, fig. 425; OBERHUBER, 1996, p. 47.

352

Ercole d'Este – trabalhos em Ferrara.

Esse duque é Ercole d'Este (Ercole II). Giulio é chamado a Ferrara, por Ercole II, em 1535. Ercole tinha a intenção de fazer com que o artista reformasse o seu lugar de lazer, conhecido como a *'delizia di Belvedere'*, e ainda reformar o castelo de Ferrara, danificado por um incêndio. De acordo com Hartt [1958, p. 78], os parentes de Isabella d'Este em Ferrara tinham visto os trabalhos de Giulio como construtor e decorador. Em 1535, em uma folga entre o término do Te e o início do *Apartamento de Tróia*, Giulio estava em Ferrara trabalhando em desenhos para a reconstrução do interior de um palácio queimado, e ele estav preocupado porque dificilmente se poderia harmonizar o novo e o velho, o interior e a fachada. Giulio, no entanto, trabalha em Ferrara, pois isso está mencionado numa carta de Giulio ao duque Ercole, datada de 24 de dezembro de 1537 [citada por Venturi, 1888, p. 121]. Além disso, sabe-se que ele esteve naquela cidade na primavera de 1538.

Bibliografia: VENTURI, 1888, p. 122; MILANESI,1906, vol. V, p. 550., nota 1; HARTT, 1958, p. 78.

Documentos:

/doc. a/ 2 de fevereiro de 1535. Carta de Giulio ao duque Federico. ASMN, Autografi, b. 7, c. 233r.: "*...la impresa che me ha data la excellentia del duca di Ferrara è stata un poco difficile, perché sua excellentia*

vuole rifare lo palazo che già si bruscìò, per la causa che male si può accordadre il nuovo con il vecchio, però non si può conchiudere al primo et accordare il di drento et la faccia di fuora che ben si rispondano, ma spero in Dio per tutto mercore proximo essermi de li disegni espedito. Resta che l' signor duca mi vuol mandare in villa ad un suo luoco circa X miglia lontano, solo per vedere il sito..." Bibliografia: GAYE, 1840, II, p. 260; HARTT, 1958, I, p. 77 e 325, doc. 176; FERRARI, 1992, I, p. 644-645.
/doc. b/ 7 de abril de 1537. O duque de Ferrara, no entanto, insiste na presença de Giulio em Ferrara e chega a escrever a Federico perguntando se ele poderia enviar Giulio àquela cidade uma segunda vez. ASMN, A. G., b. 1205, c. 351r.: "*...perché io harei piacere, per certi miei pensieri, parlare un puocho con Giulio, pictore de vostra excellentia, la prego che, non tornando a molto incommodo, sii contenta remetterlo fin qua, che me ne farà gratissimo piacere.*" Bibliografia: GOMBRICH, 1935, p. 147; HARTT, 1958, I, p. 78 e 326, doc. 195; GOMBRICH, 1984, p. 75; FERRARI, 1992, II, p. 718.
/doc. c/ 16 de abril de 1537. Carta de Federico II a Ercole D'Este, na qual Federico responde negando o pedido, com a desculpa de necessitar de Giulio em Mântua. ASMN, A. G., Copialettere, b. 2973, lib. 316, cc. 80v.-81r.). Bibliografia: FERRARI, 1992, p. 719.
/doc. d/ ASMO, Archivio per materie, Arti Belle, Pittori, b. 15. Bibliografia: D'ARCO, 1842, p. 52-53; VENTURI, 1888, p. 122; HARTT, 1958, I, p. 79 e 326, doc. 200. FERRARI, 1992, II, p. 748-749.

353 Desenhos para tapeçarias ao duque de Ferrara:

D'Arco[1842, p. 52-53], afirma que os desenhos originais para as tapeçarias foram dispersos entre coleções particulares e também públicas.
A *Notice des dessins placés dans la Galerie du Musée Royal au Louvre* [Paris, 1841,Vinchon] elenca quatro cartões grandes de tema diverso dos supracitados. Seriam: uma cidade incendiada, com habitantes fugindo, crianças e enfermos sendo carregados; habitantes de uma cidade tomada sendo levados como escravos; lictores e musicistas atravessando uma ponte triunfal (que se acredita que sejam parte de um triunfo de Cipião); e um vencedor triunfante sobre um carro puxado por quatro cavalos brancos (que fazia parte de um triunfo do imperador Sigismondo).

Giulio executa cartões para tapeçarias, em Ferrara, nos anos de 1537 e 1538. Há um cartão representando "jogos de *putti*", executado por Giovanni e Nicola Carcher a partir de desenho de Giulio, que se encontra no Museu Poldi Pezzoli, de Milão; no Victoria and Albert Museum, Londres, um desenho de Giulio para tapeçaria da mesma série de jogos de *putti*. No Museu Condé, em Chantilly, e no Louvre, Paris, encontram-se nove modelos para a série de tapeçarias das histórias de Cipião: a mais famosa sériie executada por Giulio. Esta, contudo, é desenhada originalmente para Francisco I e levada à França por Primaticcio, que se encarrega da negociação com o tapeceiro flamengo do ciclo original, um certo Marc Crétif de Bruxelas.

Milanesi [1906, V, p. 550, nota 1], diz que Giulio cria desenhos de tapeçarias também para os Gonzagas, mencionando cinco cartões coloridos estavam no Museu do Louvre, em Paris. Esses representariam histórias amorosas de Júpiter: Júpiter e Io; Júpiter e Calisto/Calixto; Júpiter que tenta salvar Sêmele; Júpiter seduzindo Dânae; Júpiter e Alcmena, e Mercúrio que impede Sósia de surpreender os dois amantes.

Tapeçarias de Cipião:

Há uma série notável de desenhos feitos por Giulio, com o tema dos triunfos de Cipião, o Africano, publicada em 1907 por D'Astier. D'Astier acredita que Marc Crétif encomendara as tapeçarias diretamente de Giulio e de Penni, mas não comprova isso, e nem fica claro, de sua narrativa, se as batalhas e os triufos formam uma série ou duas, nem qual ciclo foi desenhado primeiro. A datação não é certa, e há várias possibilidades. O estilo dos desenhos é muito mais avançado do que os estudos para a sala dos estuques (1529-30), devendo ser colocados após a sala dos Gigantes e mesmo após os desenhos para os afrescos do Duomo de Mântua (1534). A primeira série, das batalhas, deve ter sido encomendada apenas ao Penni. A idéia dos triunfos somente toma forma em 1533 ou 1534. São dez *modelli*. Um deles está no Museu Condé, em Chantilly, e os outros nove no Louvre. Há ainda dois esboços a pena em coleções inglesas. Todos os episódios, à exceção de um, são derivados das Guerras Púnicas (VIII.ix.66), de Appiano, obra estava disponível

aos renascentistas em latim, através de uma tradução de Petrus Candidus, publicada em 1452. A série de Giulio segue Appiano no principal, alterando detalhes como vestes e acessórios [Hartt, 1958]. Conclui-se que Giulio deve ter trabalhado com uma sinopse da obra. A seguir, Hartt fala de cada um dos desenhos, citando partes do texto de Appiani aos quais se encaixa.

354 As tapeçarias passaram depois à França. Algumas teriam ficado com o monsenhor di Guisa, enquanto outras "*furono posti nella guardaroba del re*".

355 *Mulher doente com ventosas* [906]

A cena é concebida para integrar o conjunto de afrescos que se encontra na galeria da *Grotta*, ambiente inteiramente omitido por Vasari em suas lembranças do palácio do Te. Os afrescos preenchem onze lunetas da pequena *Loggetta*, hoje murada. Hartt comenta o ciclo [1958, p. 144-145] e elenca os 11 afrescos. "7. *A sick man lying on his stomach is attended by doctors and nurses; a doctor is apparently preparing to treat two large boils on his shoulders.*" Hartt entende a figura doente como sendo um homem. O ciclo representa uma alegoria da vida humana. Não se sabe, porém, por que razão essas cenas foram escolhidas, nem a qual texto fariam referência. Poderiam ter saído do mesmo texto descoberto por Gombrich para a Sala dos Ventos. Poderia ser que a intenção fosse simplesmente a de mostrar os principais acontecimentos de uma vida bucólica, dominada por Júpiter (que a aparece na luneta que domina o ambiente). A imagem é gravada [907].

356 *Fuga para o Egito com tamareira* é obra não identificada.

357 *Loba aleitando Rômulo e Remo* [908]. A imagem é gravada por Battista del Moro em c. 1540-1550 Vasari atribui a gravura a Giovan Battista Scultori. O modelo é reconhecido num desenho de Giulio Romano hoje perdido, ma sinspirado na Loba capitolina. Bibliografia: MASSARI, 1993, p. 185-186, n. 174.

358 *Plutão, Júpiter e Netuno dividindo o céu, a terra e o mar* [909]. A imagem é gravada por Giulio Bonasone em cerca de 1546-1550. Faz aprte se uma série que ilustra a divisão do universo entre as divindades. Teriam sido tiradas diretamente de desenhos de Giulio Romano. Bibliografia: MASSARI, 1993, p. 67-68, n. 56.

359 *Júpiter alimentado por Amaltéia* [910]

Trata-se de 'Amaltéia', em vez de 'Alfea'.

A obra foi gravada por Pietro Santi Bartoli. Descrições de inventários, desenhos e pinturas indicam que Giulio deve ter executado um ciclo de doze pinturas ilustrando a infância de Júpiter e sua família. Seis dessas pinturas ainda existem, todas em coleções inglesas, todas mencionadas no inventário Gonzaga de 1627. Das seis pinturas perdidas desse ciclo, três são testemunhadas por desenhos e uma quarta por gravura. Embora as pinturas apareçam nos inventário fora de ordem, como acontece com as obras do gabinete dos Césares, elas devem ter sido pretendidas para a Sala de Júpiter, no palácio Ducal. O estilo evoca o das pinturas das vidas dos Césares, mas o tema não guarda relações com o tema marcial da sala. Vasari não menciona a sala de Júpiter especificamente, o que seria estranho caso houvesse uma sala decorada com esse extenso ciclo, mas cita quatro dos temas como tendo sido gravados por Giovanbattista Mantovano, sem mostrar conhecimento da existência desse ciclo. Hartt diz que o ciclo poderia estar inacessível a Vasari, talvez na *villa* de Marmirolo. Uma indicação para a datação poderia vir da escolha do programa iconográfico: relaciona-se às idéias de maternidade, nascimento, infância e sucessão do poder. Federico podia estar pensando em seu herdeiro, Francesco III, nascido em 1533. Em dezembro e outubro de 1534,

os documentos lembram pagamentos para a decoração dos tetos de dois pequenos quartos para a duquesa no Castelo, que podiam ser para a criança. Bibliografia: HARTT, 1958, I, p. 212; FERRARI, 1993,.

Outras pinturas do ciclo:

O menino Júpiter guardado pelas coribantes na ilha de Creta (Londres, National Gallery. Óleo sobre madeira; *O nascimento de Apolo e Diana* (Hampton Court, óleo sobre madeira); *O nascimento de Baco; Júpiter entronado* ("pintura perdida", seg. Hartt); *O nascimento de Vênus* ("pintura perdida", seg. Hartt, 1958, I, p. 214; Desenho: Hartt, 1958, I, p. 214; II, fig. 460); *O jovem Netuno em sua concha* ("Pintura perdida", seg. Hartt, 1958, I, p. 214. Desenho: Hartt, 1958, I, p. 214; II, fig. 463; gravado por Bonasone, BARTSCH XV, 137, 96); *Júpiter e Juno ascendendo ao Olimpo* (Hampton Court, óleo sobre madeira. Gravura em Bartsch XV, 137, 94. Bibliografia: Hartt, 1958, I, p. 214-215; II, fig. 462); *O jovem Plutão entrando no Hades* ("pintura perdida", Hartt, 1958, I, p. 215. Gravado por Bonasone, Bartsch, XV, 137, 95); *O desmame de Hércules* (Londres, coleção Dr. Ephraim Schapiro; óleo sobre madeira; biliografia: Hartt, 1958, I, p. 215; II, fig. 465); *Hércules matando a serpente* ("pintura perdida", seg. HARTT, 1958, I, p. 215); *Quiron e o jovem Aquiles* (Hampton Court, óleo sobre madeira. Bibliografia: Hartt, 1958, I, p. 216; II, fig. 464).

360 *Homens na prisão* [911]

Trata-se de uma gravura realizada por Giovan Battista Scultori a partir da pintura de uma cena da sala dos Ventos [913], para a qual existe um desenho original de Giulio Romano em Windsor, em péssimo estado de conservação [912]. Bibliografia: BARTSCH, 1813, XV, p. 412; MASSARI, 1993,p. 109-110, n. 102.

361 *Cipião*

Esse desenho foi gravado por Giorgio Ghisi. As tapeçarias desse tema, criadas para o rei Francisco I da França, são obras nas quais Giulio teria querido competir com os *Triunfi* de Andrea Mantegna e teria criado uma obra grandiosa.

362 *Natividade do Batista* [913]

Essa imagem é bastante conhecida pela divulgação em gravura.

363 O estilo do desenho mantuano de Giulio:

Dos desenhos mantuanos de Giulio Romano, é conserva-se uma grande série. Com a partida para aquela cidade, Giulio parece abandona a prática dos festudos muito minuciosos e cuidadosos, realizados a partir de modelos vivos. O artista parece desenhra de memória e muito rapidamente. Para Giulio, o processo de desenho transforma-se em algo diverso do método rafaelesco de analisar e classicizar aparências naturais. Para ele, o desenho torna-se um veículo imediato da imaginação. E o meio é a pena e o carvão, que imprimem velocidade. Muitos desenhos mantuanos são só a pena, tocados aqui e ali com aguada, criando fortes contrastes de luz e sombra, muito expressivos. A pena fornece muitas capacidades expressivas, variando do mais delicado traço ao mais violento. Apesar da grande velocidade com que o trabalho tinha de ser produzido freqüentemente causasse um efeito deletério nos afrescos, isso parece ter sido positivo para Giulio, impelindo-o a expressar mais vivamente sua idéias através do grafismo. Essa produção de imaginação e em velocidade considerável certamente pode ter sido originada pela pressão sob a qual vivia o artista, mascertamente adequada ao eestado febril em que o próprio Vasari reconhce deleite de Giulio. E é certamente o que leva à enorme produção gráfica de Giulio nesse período.

364 Facilidade em desenhar

Oberhuber [1996, p. 37] diz a respeito: "*Giulio Romano era un infaticabile disegnatore, che aveva il dono di saper trasferire velocemente ogni idea in immagine, senza dovervi applicare necessariamente un lungo studio*"; e Armenini [1587 / 1820, p. 216]: "Giulio Romano [ao desenhar] era tão copioso e tinha tanta facilidade, que qualquer um que o tenha conhecido afirmava que quando ele desenhava para si mesmo, o que quer que fosse, poderia-se dizer que ele imitava e que tinha diante dos olhos aquilo que estava desenhando, e não que ele compunha de sua imaginação". Descreve o método de desenho de Giulio: "ele pegava uma folha de papel fino e, sobre ela, com chumbo ou carvão, qualquer coisa que tivesse na mão, desenhava o que estava em sua cabeça; então ele cobria todo o verso da folha com carvão, pegava outra folha de papel e tirava a impressão daquele desenho, repassando sobre ele uma ponta seca de lata ou prata, de modo que permanecia [na segunda folha] tudo o que estava desenhado sobre a primeira. Então, depois que ele contornava levemente com tinta, removia as marcas de carvão que tinham ficado sobre a impressão, batendo um lenço ou um pano macio sobre ela, de modo que os contornos permaciam limpos e sem máculas. Então ele acabava o desenho, hachurando-o com a pena ou com aguada, conforme desejasse. Esse tipo de impressão, eu vi muitas em Mântua, onde me foram mostradas por muitas pessoas."

Segundo Hartt [1958, I, p. 85], não seria preciso duvidar dessa história de Armenini, pois muitos desenhos de Giulio ainda mostram as marcas de carvão, que ele nem sempre removia. Era um método conveniente. Permitia que Giulio estabelecesse as linhas principais por tentativa e erro em carvão, e, quando fosse aplicar a tinta à pena, já as tivesse claramente lapidadas em sua cabeça. Permaneciam como uma moldura escultórica na qual os golpes de tinta podiam bater. Sobre essas poucas folhas, um elevado número de tentativas eram feitas antes que uma definitiva fosse adotada. Reforça, Hartt, o estudo da escultura antiga feito por Giulio em sua juventude: "O estudo exato da natureza não é mais necessário a uma mente que pode continuamente resumir formas clássicas (...) Assim, um estilo que não é controlado pela natureza leva inevitavelmente em direção à abstração. Tanto o estilo linear de Giulio quanto o de aguada, depois de 1529-1530, tende em direção a uma maior e maior distorção da figura no sentido de uma composição mais complexa e intrincada e de mais intensidade emocional...".

365 Muitos desenhos

Vasari trata, nessa passagem, de reafirmar e sublinhar o Giulio Romano como infatigável criador, desenhista, entendendo o desenho como a base que permite o desenvolvimento das artes. O verdadiero elogio de Vasari a Giulio cabe no louvor que demonstra a sua facilidade em desenhar. Vários autores reafirmam a copiosa obra gráfica de Giulio Romano. Belluzzi [1992] nos fala que o se conhece hoje ainda espera acréscimos, porque se tem indícios de um corpus ainda mais extenso. Há, documentados, dois episódios de roubos de desenhos de Giulio, os dois roubos feitos por pintores que o assistiam em Mântua. Em ambos os casos, o duque Federico é notificado e preocupa-se com o fato de que pudessem utilizar os desenhos que ele tinha em alta consideração e que planejava realizar em suas propriedades.

Documentos:

/doc. a/ 19 de novembro de 1530. Carta de Federico ai *rettori*: "*...vogliano contentarsi de fare pigliare subito et de mettere in prigione uno Dionigio Brevio, pittore in Verona che sta su la piazza del domo all'incontro della barbaria sul canto, quale hà un fratello prete, questo Dionigio hà robbati al mio superiore dele fabbriche messer Iulio Romano molti disegni che m'importavano e non vorreri che su quella forma ne fossero fatti adi altri, perché voglio farli metter in opera nel mio palazzo che faccio fare e temo che costui non ne faccia copia ad altri et che in altri loghi siano messi in opera. Et vostre magnificentie si contentino de far ch'el non sai relassato finché inttieramente non lí habbia restituiti tutti et che messer Iulio non si chiami satisfatto...*" Bibliografia: CARPI, 1920, p. 38, n. 4; HARTT, 1958, I, p. 76 e 318, doc. 111; FERRARI, 1992, p. 347.

/**doc. b**/ 14 de outubro de 1531. Carta de Giulio Romano a Federico II. ASMN, Autografi, b. 7, c. 228r.: "*...ma quel dipintore de messer Carlo non lo ho mai possuto havere e quello Aurelio che dipingeva in sul Te, subito la partita de vostra signoria, senza dire cosa alcuna con molti disegni aparechiati si fugì via...*" Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XII, doc. 9; HARTT, 1958, I, p. 77 e 319, doc. 126); VERHEYEN, 1977, p. 142, doc. 58; FERRARI, 1992, p. 447.

366 Coisas mínimas:

Giulio, além dos trabalhos de construção e de decoração em Mântua, lidou com o desenho da prataria de todo o tipo, como já se disse, com maiólica, fez túmulos, inclusive um para Oriana, a cadela de Federico II /**doc. a**/ , aparatos para triunfos e festas. É uma manifestação segura do artista universal elogiado por Vasari. Os desenhos para prataria, Giulio os produz em enorem equantidade. A discussão sobre a enocmenda de um saleiro tem um aextensa documentação. Várias cartas, datadas do final de 1525 e trocadas entre Francesco Gonzaga, embaixador mantuano, e Federico, falam da execução de um saleiro de prata cujo desenho fora encomendado a Giulio /**doc.** b/.

Documentos:

/**doc. a**/ ASMN, A.G., Copialettere, b. 2930, lib. 288, c. 51r. "*Messer Iulio, ni è morta una cagnolina di parto, la qual voressimo fare sepelire in una bella sepoltura di marmore con uno epitaphio, perhò volemo che facciati due disegni che siano belli, che li faremo fare di marmore...*" Bibliografia: BERTOLOTTI, 1885, p. 73-74; LUZIO, 1908, p. 37; HARTT, 1958, I, p. 77 e 314, doc. 72; FERRARI, 1992, I, p. 177.

/**doc. b**/ 22 de novembro de 1525. ASMN, A. G., b. 869, c. 474r.: "*Ho fatto vedere a questi dì il disegno de la salera che se haveria ad fare per vostra excellentia, per intendere il costo e il tempo che vi andaria, et ho adoperato il meggio di quello ha proposto messer Iulio pictore, dice che non li vorà manco de tre libre di argento, il quale costarà circa vinticinque ducati, et li andarà più che sei ducati de oro, et de manifatura dimanada trenta ducati, pur credo se retiraria alli vinticinque, et non vol manco de dui mesei di termine a farla; a me pare che 'l costo de ditta manifatura sia assai, pur si parerà a vostra excellentia che la se facia fare...*" Bibliografia: FERRARI, 1992, I, p. 109.

Outros documento sobre o mesmo saleiro: ASMN, A. G., b. 869, c. 449v.-450r.; Copialettere, b. 2967, lib. 36, c. 17r-v.; ASMN, A. G., b. 869, c. 505r.; ASMN, A. G., b. 869, cc. 516v.-517r.

367 Provavelmente não se trata de um retrato de Dürer, mas do "quadro com a imagem de Santo Antônio, de mão de Albrecht Dürer", conforme o relato de Virginia, filha de Giulio, na redação do inventário dos bens presentes na casa de Giulio após a morte de seu marido, Ercole Malatesta, em 1573. Hartt [1958, I, p. 80] cita o 'retrato' herdado de Rafael por Giulio, como um exemplo de status. Bibliografia: DUSSLER, 1971, p. 44; OBERHUBER, 1972, p. 106; SHEARMAN, 1972, p. 124, pl. 20, fig. 77; NESSELRATH, [1983]1986, p. 172-181; BELLUZZI, 1992, p. XV.

368 Morte de Federico:

Federico II Gonzaga morre de repente, em 28 de junho de 1540, aos quarenta anos de idade. Sua morte traz consequências para a arte de Giulio: acabam-se os pedidos para palácios dourados, decorados com alegorias triunfais ou com nitos antigos. Com poucas exceções, somente edifícios religiosos continuam. O clima intelectual de Mântua sob o Cardeal é muito diverso daquele sob Federico, e isso pode ser inferido a partir dos trabalhos de Giulio. O estilo de Giulio se infunde de um classicismo sóbrio, às vezes arcaísta, e sem nenhuma influência das invenções radicalmente novas de Michelangelo. Giulio se alimenta do passado e produz formas cuja estranheza é devida amplamente à sua falta de contato com os movimentos contemporâneos. Vive num perigoso isolamento artístico. A pesar da austeridade clássica, a fantasia de Giulio e sua emoção não diminuíram em vitalidade.

369 Belluzzi [1988, p. 18] diz que Giulio deve ter percebido os limites da corte gonzaghesca com a morte de Federico e espirava então uma dimensão operativa mais ampla. É provável que a sua decisão de permanecer tenha sido condicionada pela necessidade de uma maior autonomia. A morte de Federico traz um redimensionamento da autonomia artística de Giulio. Ele retoma as obras fora de Mântua, encargos em Milão, Modena, San Benedetto Po, Bolonha, Vicenza, Parma. Ganha nova dimenssão artística.
Documentos:
12 de julho de 1540: carta de Francesco Susena ao duque de Ferrara, Ercole II d'Este, sobre o aparato fúnebre do duque Federico II. ASMO, Particolari, voce "Susena Francesco".: *"Hieri (...) fu alle sorre di Santa Paola, dove è sepelito la buona memoria del signor duca, a vedere la preparatione che in essa chiesa ha fatto messer Giulio Romano, il qualle ha di teste et osse di morte tuta dipinta la chiesa a guisa degli cimiteri di Franza, con certe figure grande come huomini, fra l'un volto et l'altro, che è così finti Sul muro della chiesa che [pi]angono et hanno diversi significati. Poi in mezzo v'è un ca[tafal]co rotondo con volti et pilastrotti di legno a guisa d'un teatro antico, dove dicono che, fra l'una colonna et l'altra, vi hanno ad essere statue che piangono et a vederlo così bozzado, è riuscito molto ad ogn'uno et si spera che, come serà fornito de' panni, delle statue et de'lumi, che serà miraculoso.* Bigliografia: CAMPORI, 1866, p. 10, doc. VIII; HARTT, 1958, I, p. 328, doc. 231a (com data errada de 28 de junho); FERRARI, 1992, II, p. 851.

370 Ou seja, o cardeal Ercole Gonzaga (1505-1563).
Segundo Milanesi [1906, vol. V, p. 552, nota 1], o cardeal era "*un uomo in gazia di tutti per la integrità e il valore d'animo*", um digno sucessor para o irmão e regente pelo sobrinho Francesco III. Isabella d'Este conseguira o cardinalato para Ercole, seu filho. Giulio esteve tão estreitamente ligado ao líder do Concílio de Trento quanto havia estado ligado a Federico, seu irmão general e meio pagão. Embora Giulio tivesse realizado obras de temática sacra antes de trabalhar para o cardeal, foi durante os seis anos em que serviu a Ercole Gonzaga que os edifícios religiosos com sua decoração tiveram um papel dominante. Durante esse período que Giulio trabalha na abadia de San Benedetto Po (1539-1546), na reestruturação da catedral de Mântua (1544) e nos afrescos da Steccata em Parma, desenhados entre 1540-1541. É ainda chamado a Bolonha para realizar a fachada de San Petronio. [p. 234]: parece ter desenhado muitos objetos de caráter particular para o cardeal.

371 Duomo de Mântua [915-918]
As obras de reestruturação e renovação da catedral de Mântova são iniciadas em 1544-1545. No entanto, Giulio, embora as tenha adiantado bastante, não pôde concluí-las, tendo falecido antes disso. O cardeal Ercole então passa a obra ao arquiteto Giovambatista Bertani, para que a termine. Giulio devia reestruturar a catedral para o novo regente, o cardeal Ercole Gonzaga. Giulio confere ao edifício o aspecto de uma basílica paleocristã, com as ordens canônicas e decoração faustosa. Ali, a coluna coríntia inteira faz seu reaparecimento como elemento arquitetônico determinante. A planta da igreja, em geral, bem como a maneira de cobrir o corredor [ala] central e de abobadar as alas laterais deriva imediatamente da arquitetura paleocristã e das basílicas medievais de Roma da forma como foram restauradas pela geração precedente (Bramante). Tanto em San Benedetto quanto na Catedral de Mântua, a multiplicidade de elementos constituintes impede o espectador de abarcar o conjunto como um todo.

Uma proclamação do duque Francesco III Gonzaga, de apenas doze anos, relativa à reconstrução do Duomo, datada de 15 de abril de 1545. O menino motra sua vontade de ter uma catedral maior e mais bela em sua cidade. Ele critica o duomo: "...é necessário... ter um belo, amplo e digno duomo, como tem a maior parte das outras cidades italianas; em verdade, não se pode ver um duomo menor nem mais feio que o nosso, e tão mal construído, que quando os divinos ofícios são celebrados, especialmente em dias sagrados, muito poucas pessoas podem ver ou ouvir." Do documento também se toma conhecimento que: assim, em acordo com o cardeal Ercole, seu irmão

Don Ferrante, sua cunhada a duquesa Margherita Paleologa, e o jovem duque, o cardeal manda chamar Giulio e pede que ele faça uma planta e que calcule as despesas junto com Battista da Covo.

A fachada é feita apenas em 1550 por Girolamo Genga, mas, em 1756, Niccolò Baschiera a substitui pela atual. O edifício original devia ter uma estrutura típica de basílica românica. Em 1403, já fora reconstruída num estilo alemão. Parece improvável que uma igreja do início do século XV tenha sido construída com sete alas. Mas foi assim que Giulio a recebeu. Diz Hartt [1958, I, p. 257] que o edifício tinha nave quase quadrada e uma "floresta de colunas [que] parece mais a de uma mesquita do que a de um templo cristão". Giulio não tinha muita escolha a não ser manter essa planta. (..) Sua decisão foi a de fazer da necessidade uma virtude e explorar as vistas laterais permitida pelo sistema de sete alas. (...).Uma fila de colunas coríntias sustenta o entablamento. O clerestório, com sua ordem de pilastras compósitas, é iluminado por janelas oblongas alternadas a edículas contendo relevos; as janelas são coradas por frontões e as edículas por arcos. As alas internas trazem colunas da mesma ordem coríntia, e são cobertas por abóbada de berço. A nave as alas externas são cobertas por um teto de caixotões. Muito do interior pode ser atribuído ao próprio Giulio. Bibliografia: DONESMODI, 1612; D'ARCO, 1838/1842, p. 67; HARTT, 1958, I, p. 243-245.

372 Vasari vai a Mântua pela primeira vez em 1544. Depois, voltará à cidade para rever as coisas de Giulio em 1566.

373 Barocchi 1966, V, p. 601] diz que a Giuntina traz '*haverle*' em vez de '*averla egli*'... como um "*probabile sillabismo iniziale della parola seguente*".

374 Milanesi [1906. vol. V, p. 553-554, n. 2] à época sua, diz que o original desse cartão encontrava-se no Museu do Louvre, em Paris, desde 1797. Acrescenta ainda que, no 'Duomo di Mantova', onde então teria estado, foi colocada, em seu lugar, uma cópia feita por Felice Campi. E mais, diz que o senhor Gaetano Susani, de Mântua, possuiria uma cópia de pequenas dimensões, datada do tempo de Giulio.

375 Estadia bolonhesa

A estadia bolonhesa de Giulio é mais comumente datada no ano de 1546. GAYE, II, p. 502, *apud* MILANESI, [1885] 1906, vol. V, p. 554, nota 3, cita o desenho de Giulio então conservado no canteiro de São Petrônio, onde se lê: "*A dì XXIII de Ienaro*". No arquivo da obra de São Petrônio, no *Giornale* de 1545-1547, pode-se ler: "*23 ienaro 1546, cento scudi d'oro in oro a mess. Iulio Romano architetto, do. 100 scudi d'oro a Cristoforo da Milano architetto, lire 80 a Alexandro sotto architetto de quel da Milano*". Uma carta de Giulio a Ercole d'Este, datada de 8 de janeiro de 1538 fala mostra Giulio Romano planejando sua ida a Bolonha.

A estadia bolonhesa de Giulio é marcada por outra produção remanescente: o monumento fúnebre a Lodovico Boccadiferro, que é um arco triunfal. Lodovico era um conhecido físico e filósofo que morreu em maio de 1545. O monumento está em San Francesco, Bolonha, e é lembrado como trabalho de Giulio pelo guia de Pietro Lamo, datado de 1560, somente 14 anos após a visita de Giulio. O monumento traz a inscrição : "*Giulio di Raffaello fece um disegno di uma sepoltura dov'è sepolto il gran filosofo Boccadiferro, gentiluomo bolognese, e che Gerolamo Coltellini fece di marmo fino il suo ritratto molto onoratamente e lodevolmente*". O caráter do túmulo torna a narrativa de Lamo plausível. [Hartt, no vol. II, fig. 524, diz na legenda: "mestres bolonheses desconhecidos, sobre projeto de Giulio].

376 Cristoforo Lombardi /Lombardini.

Cristofano Lombardi é chamado às vezes de 'Tofano', outras de 'Lombardino'. Vasari fala dele na Vida de Benvenuto Garofalo. Escultor e arquiteto, trabalha em Milão de 1510 a 1555. O Giornale

della Fabbrica di San Petronio de 1545-47, mencionam juntos Giulio e Cristoforo. O desenho de Giulio para a fachada da igreja encontra-se mencionado em São Petrônio.

377 Projeto para San Petrônio, Bolonha [914]

A exata extensão da participação de Giulio no desenho da fachada de São Petrônio, bem como a natureza precisa de suas idéias a propósito, é muito difícil de determinar. Um desenho, conservado no museu de São Petrônio seria claramente idenficável com a mão de Giulio. O desenho de Giulio combina em iguais proporções elementos góticos e renascentistas. Um arco gótico gigante e central suporta o frontão que coroa o edifício ao mesmo tempo em que se apóia sobre pilastras de ordem coríntia e engloba janelas do gótico florido sobre portais renascentistas. E isso não por um acordo com os elementos e dimensões já existentes na fachada (pois a escultura de Jacopo della Quercia desaparece no projeto). A fachada não é simétrica: uma capela se disfarça à esquerda, escondida pelo campanário coríntio, mas com janelas góticas e pináculos em profusão. É um "*disturbing hybrid*", como diz Hartt [1958, p. 245]. Projeto dividido entre Giulio e Lombardo, seus nomes são adequados a seus estilos. O gótico *flamboyant* e os arcobotantes remetem à catedral de Milão, enquanto o desenho de Giulio evoca o desenho da Porta della Cittadella: basicamente, um gigantesco arco triunfal romano colocado sobre um fundo de detalhes góticos. Tendo a Porta della Cittadella e a Rústica em mente, o projeto de Giulio torna-se claro: o detalhamento gótico aparece como um substituto para a rústica. É o último desenho arquitetônico conhecido de Giulio, datado, se Vasari está certo, do mesmo ano em que ele foi chamado para acabar San Pietro. O projeto traz uma inscrição, não mais claramente legível, com data do mesmo dia em que é registrado o pagamento: 23 de janeiro de 1546.

Bibliografia: MILANESI, 1906, p. 544, n. 3; PANOFSKY, [1930] 1955, p. 25-72; HARTT, 1958, I, p. 245-247.

378 Antonio da Sangallo morre em 28 de setembro de 1546. Frommel [1996, p. 16] diz que os grandes encargos romanos tinham sido dados a Sangallo, o jovem, quando Giulio de'Medici elege-se Clemente VII, relegando Giulio a um segundo plano.

379 O fim da vida e morte de Giulio

HARTT, 1958, I, p. 254: "A narrativa vasariana das circunstâncias que envolvem a morte de Giulio, ao mesmo tempo em que são dramáticas demais para levantar dúvidas em relação à sua veracidade, foi escrita logo após o acontecimento e para um público capaz de informar-se muito bem sobre a verdade do assunto, de modo que parece impossível que não esteja sobre baseada nos fatos." Transcreve todo o trecho de San Gallo à "sua pátria, Roma". Giulio tinha uma doença ocular, que é mencionada numa carta –transcrita por Ferrari [1992, II, p. 722], de localização desconhecida [anteriormente citada por Bottari, 1766, V, p. 147, doc. LXIX; D'Arco, 1838, Appendice II, p. XXV, doc. 28) – de Giulio a Pietro Aretino, datada de 27 de abril de 1527, quando Giulio envia ao amigo um desenho seu a pena: "*Duolmi il non avere prima, e meglio servito V. S. scusandomi per la infermità degli occhi, che appena la domenica di Pasqua mi concesse il comunicarmi...*"

FERRARI, 1992, II, p. 748-749 (ASMO, Archivio per Materie, Arti Belle, Pittori, b. 15 / citado por VENTURI, A., 1888, p. 122; HARTT, 1958, I, p. 79 e 326, doc. 200). transcreve carta de Giulio ao duque Ercole d'Este em que diz ter-lhe enviado um desenho, pois não poderia, como pensara, ir a Ferrara, em virtude do mal tempo e de sua má saúde.

HARTT, 1958, I, p. 253: crê que a saúde de Giulio tenha apresentado problemas freqüentes. Numa carta ao duque de Ferrara, datada de 24 de dezembro de 1537, ele escreve: "minha vista diminuiu devido a muitas drogas e medicamentos, de forma que eu tenho muita dificuldade para enxergar à luz de velas". Cf. VENTURI, 1888, p. 121; HARTT, 1958, I, p. 253 e p. 326, doc. 199. Em

fevereiro de 1545, Aretino ouve, em Veneza, o boato de que Giulio teria falecido; mas era um falso alarme. Escreve então ao amigo, aliviado. Cf. BOTTARI-TICOZZI, 1822-1825, III, p. 123; HARTT, 1958, I, p. 253 e p. 328, doc. 241. Em 14 de julho de 1546, um certo Lodovico Graticos escreve que Giulio estava com febre e dor de estômago, no que poderia ser o início da doença que o matou poucos meses depois.
Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XXV, doc. 28HARTT, 1958, I, p. 254; BELLUZZI, 1988, p. 18.

380 Giulio como romano no fim da vida.
A arte de Giulio é essencialmente relacionada às tradições de sua cidade natal, da qual ele sempre se sentiu parte. Vasari atribui, em certa medida, a culpa da morte de Giulio à impossibilidade de retorno. É significante que quando Giulio assina seu nome em Mântua em cartas ou documentos é sempre em latim *Iulius Romanus*. Giulio, ao final de sua vida, considerava-se um romano, comportava-se e pensava como um patrício romano teria feito. E, além disso, sentia um forte desejo de retornar e construir em sua terra natal. Assim também era visto por seus contemporâneos, como o Aretino e o próprio Vasari. Na edição de 1550, Vasari dá maior destaque a essa visão de Mântua como uma nova Roma [Bellosi, 1986, 883, p. 828-829]: "*Per il'che ben doveva Mantova piagnere, quando la morte gli chiuse gli occhi, i quali furono sempre vaghi di beneficarla (...), che non più Mantova, ma nuova Roma si può dire, bontà dello spirito e del valore dello ingegno suo maraviglioso*". Esse Giulio 'romano'será atenuado na edição Giuntina. Armenini [1585, p. 216] vê Mântua como uma nova Roma graças a Giulio.

381 Raffaello Pippi, filho (1530-1562).
O vínculo pessoal entre Giulio e o Rafael é que deve tê-lo impelido a dar ao filho o nome do mestre. [p. 80]: cita Raffaello. Strada diz que Raffaello era 'mais inclinado ao amor e à diversão que à arte' [*apud* LUZIO, 1913, p. 241]. Strada consegue comprar dele todos os desenhos de seu falecido pai e também muitos desenhos de Rafael. "Assim, de uma vez, a maioria dos desenhos de Giulio saíram da Itália para coleções do Norte, nas quais finalmente permaneceram".
Documentos:
Trecho do testamento de Giulio Romano relativo a seu filho, Raffaello. ASMN, Registrazioni Notarilli, anno 1546, cc. 192v-193r.: "*...In omnibus autem suis aliis bonis mobilibus et immobilibus ac semoventibus, iuribus et actionibus, presentibus et futuris, ubicunque sintet penes quoscunque esse reperiantur, suum sibi heredem universalem instituit et esse voluit ac ore próprio nominavit nobilem Raphaelem, eius filium legitimum et naturalem, volens et mandans quod prefatus eius filius stare debeat sub guberno et regimine praefatae dominae eius matris donec compleverit annum etatis suae vigesimum quintum, ipsa tamen domina eius matre servante vitam vidualem et ut supra, prohibens etiam et expresse vetans ipse dominus testator in omnem casum et eventum quemcunque contractum, distractum aut alianationem fieri debere aut posse de et super bonis et hereditate ipsius, tam nobilibus quma immobilibus, nisi cum participatione et auctoritate et expresso consensu infrscriptorum reverendissimi et illustrissimi ac magnifici dominum commissariorum donec et quousque praefatus eius filius et heres expleverit annum vigesimum quintum...*"

382 Raffaello Pippi morre bem mais tarde do que Vasari nos conta. O necrológio de Mântua atesta sua morte em 17 de março de 1562 por tuberculose: "*die mensis 17 marzo 1562 mes. Raffael de Pippi romano de la strada de l'Unicorno, morto de fibra tisica: infirmò giorni sei, età ani 30*".
D'ARCO, 1838/1842, p. 126: "*...fosse di bolezza di temperamento, fosse, come dubitò il Zani trista conseguenza di abitudini sregolate, ebbe mal ferma salute e corta vita: morì dì 17 di marzo del 1562 (...) di tisichezza nella fresca età di 30 anni...*"

383 Elena Guazzo-Landi, esposa

A esposa de Giulio é muito pouco mencionada nos documentos. Chama-se Elena Guazzi-Landi, filha de Francisco de' Guazzi, de nobre família mantuana. Sua mãe é mencionada como "Clara". Casam-se em 1529, ocasião em que Giulio recebe um dote de setecentos ducados de ouro. contrato de casamento efetuado entre Giulio e Elena, e tratando do dote a ser pago aos irmãos da noiva. O contrato prevê um dote de 700 ducados de ouro, dos quais 200 seriam pagos naquele instante e outros 500 deveriam ser pagos por Giulio dentro de nove anos. D'Arco a menciona como "*l'amatissima donna*". Bibliografia: D'ARCO, 1842, p. 126; MILANESI, 1906, V, p. 555, n. 2; HARTT, 1958, I, p. 80;

Documentos:

/doc. a/ 2 de junho de 1529. ASMN, Registrazioni Notarili, anno 1529, c. 2062r.-v.: Trecho do testamento de Giulio relativo à sua esposa, Helena. ASMN, Registrazioni Notarilli, anno 1546, cc. 192v-193r. Bibliografia: D'ARCO, 1857, II, p. 105, doc. 135; HARTT, 1958, p. 80 e 318, doc. 109; FERRARI, 1992, I, p. 318-320.

/doc. b/ 26 de outubro de 1546. Testamento de Giulio Romano. ASMN, Tegistrazioni Notarili, anno 1546, c. 192v,-193r.: "*...Item reliquit et legavit spectabilem et honestam dominam Helenam, eius uxorem dilectissimam, dominam massariam et usufructuariam omnium bonorum ipsius domini testatoris toto tempore vitae ipsius dominae Helenae, donec servaverit vitam vidualem castam et honestam, ac rectricem et gubernatricem infrascriptarum dominarum eius filiarum, donec nubent seu religionem aliquma ingredientur...*" Bibliografia: D'Arco, 1838m, Appendice, II, p. XXII-XXIV, dic, 25; HARTT, 1958, I, p. 328, doc. 243; FERRARI, 1992, II, p. 11651167.

384 "...senão uma filha" /Griseide

De acordo com o conde Carlo D'Arco, em sua *Istoria*...[1842, p. 126] Giulio teve não uma, mas duas filhas. A segunda chamava-se Griseide e também teria sobrevivido ao pai muito pouco tempo. Milanesi [1906, V, p. 555-556, n. 3] cita a crônica modenense de um certo Lancillotto, onde se diz que esta casou-se em 1550 com um filho do senhor Alberto degli Erri, de Modena, com um dote de 1500 ducados. Faz sentido que ela não seja mencionada no necrológio mantuano se casou-se em Modena ou com alguém de lá.

Documento:

Trecho do testamento de Giulio Romano relativo a suas duas filhas. ASMN, Registrazioni Notarilli, anno 1546, cc. 192v-193r.: "*...Item reliquit et legavit, iure institutionis et legati, nobilibus Cryseide et Virginiae, eius filiabus legitimis et naturalibus, intrantibus et ingredientibus monasterium sive religionem aliquma, ducatos ducentum quinquaginta a soldis nonaginta tribus parvorum Mantuae pro singulo ducato pro qualibet earum sic intrante religionem et in ea profitente. Ipsis vero nubentibus et cuilibet earum nubenti reliquit et legavit, eodem iure institutionis et legati, ducatos mille quingentos, pro qualibet earum, eisdem et cuilibet earum in dotem et elimosinam respective dandos per infrascriptum eius heredem in pecuniis, pro quibus ducatis ducentis quinquaginta et mille quingentis eisdem et cuilibet earum respective sic ut supra legatis et dandis ipse dominus testator voluit (...) prefatas dominas Criseydem et Virginiam fore et esse tacitas et contentas (...).*"

385 Virgina, filha

Virginia casa-se, como diz Vasari, com Ercole Malatesta, "*discendente di quella famiglia che già tenne Rimini*". Um dos filhos de Virginia e Ercole recebeu o nome de 'Giulio', em homenagem ao avô. Mas este, assim como os outros, morreu cedo, e a descendência de Giulio Romano acaba. [DÁrco, 1842, p. 126].

O testamento de Giulio:

Seis dias antes de morrer, Giulio faz seu testamento. Ele deixa todos os seus bens imóveis e móveis a seu filho Raffaello, com exceção de cinco soldos para os pobres de Mântua e mil e quinhentos ducados para o dote de suas filhas.

Documento:

Partes do testamento deixado por Giulio Romano. ASMN, Registrazioni Notarilli, anno 1546, cc. 192v-193r.: "*...Ibique spectabilis vir dominus Iulius, filius quondam domini Petri Pippi de Ianutiis,*

romanus, praefectus fabricarum illustrissimi domini nostri domini ducis Mantuae ac civis et habitator Mantuae in contrata siprascripta Unicorni, sanus per gratiam omnipotentis dei mente, sensu et intellectu, licet corpore languens, considerans casum humanae naturae esse fragilem et caducum et quod nihil est certius morte et eius hors incertius, nollens intestatus decedere, sed volens disponere de bonis et rebus suis et providere ne post eius mortem inter posteros suos aliqua de dictis suis bonis oriatur contentio seu controversia, praesens suum nuncupativum testamentum sine scriptis in hunc modum et formam facere procuravit et fecit. (...) Item reliquit et legavit Hospitali magno Mantuae soldos quinque parvorum Mantuae, dandos per infrascriptum eius heredem semel tantum, amore Dei, pro anima ipsius domini testatoris.
Item reliquit et legavit spectabilem et honestam dominam Helenam, eius uxorem dilectissimam, dominam massariam et usufructuariam omnium bonorum ipsius domini testatoris toto tempore vitae ipsius dominae Helenae, donec servaverit vitam vidualem castam et honestam, ac rectricem et gubernatricem infrascriptarum dominarum eius filiarum, donec nubent seu religionem aliquma ingredientur.
Item reliquit et legavit, iure institutionis et legati, nobilibus Cryseide et Virginiae, eius filiabus legitimis et naturalibus, intrantibus et ingredientibus monasterium sive religionem aliquma, ducatos ducentum quinquaginta a soldis nonaginta tribus parvorum Mantuae pro singulo ducato pro qualibet earum sic intrante religionem et in ea profitente. Ipsis vero nubentibus et cuilibet earum nubenti reliquit et legavit, eodem iure institutionis et legati, ducatos mille quingentos, pro qualibet earum, eisdem et cuilibet earum in dotem et elimosinam respective dandos per infrascriptum eius heredem in pecuniis, pro quibus ducatis ducentis quinquaginta et mille quingentis eisdem et cuilibet earum respective sic ut supra legatis et dandis ipse dominus testator voluit (...) prefatas dominas Criseydem et Virginiam fore et esse tacitas et contentas (...).
In omnibus autem suis aliis bonis mobilibus et immobilibus ac semoventibus, iuribus et actionibus, presentibus et futuris, ubicunque sintet penes quoscunque esse reperiantur, suum sibi heredem universalem instituit et esse voluit ac ore próprio nominavit nobilem Raphaelem, eius filium legitimum et naturalem, volens et mandans quod prefatus eius filius stare debeat sub guberno et regimine praefatae dominae eius matris donec compleverit annum etatis suae vigesimum quintum, ipsa tamen domina eius matre servante vitam vidualem et ut supra, prohibens etiam et expresse vetans ipse dominus testator in omnem casum et eventum quemcunque contractum, distractum aut alianationem fieri debere aut posse de et super bonis et hereditate ipsius, tam nobilibus quma immobilibus, nisi cum participatione et auctoritate et expresso consensu infrscriptorum reverendissimi et illustrissimi ac magnifici dominum commissariorum donec et quousque praefatus eius filius et heres expleverit annum vigesimum quintum. Suos sutem commissarios et huius ultimi testamentis et ultimae voluntatis suae executores ac praefatorum eius filii et filiarum protectores reliquit reverendissimum et illustrissimum dominum cardinalem Mantuae et magnificum dominum Ludovicum Strozzam, patricium Mantuae, quos orat et obsercrat, et presertim praefactum reverendissimum et illustrissimum dominum, ut velint hanc provinciam libenti animo suscipere, supplicans suma reverendissimam et illustrissimam dominationem ut dignetur, ob eius servitutem et ut alias sibi pollicitus est, dictos sius filium et filias habere comendatos eosque protegere et deffendere ac favoribus adiuvare. Quibus quindem reverendissimo et illustrissimo ac magnifico dominis suis commissariis et executoribus et cuillibet eorum in solidum ipse testator dedit et concessit licentiam ac plenam, liberam et absolutam potestatem exequendi et executioni mandandi presens suum testamentum ac omniaat singula in eo disposita et legata. Et hoc suum ultimum testamentum et hanc suma ultimam voluntatem esse et esse velle dixit et asseruit ac prothestatus fuit prefatus dominus testator quod et quma valere voluit et iussit iure testamenti at ultime voluntatis ..."
Bibliografia: D'ARCO, 1838, AppendiceII, p. XXII-XXIV, doc. 25; HARTT, 1958, I, p. 254 e 328, doc. 243; FERRARI, 1992, II, p. 1165-1167.

386 Giulio é sepultado na igreja de San Barnabà, vizinha a sua casa. O seu desejo de ser sepultado ali vem registrado no testamento que fez em 23 de outubro de 1546, seis dias antes de morrer.
Documento:
/doc. a/ 23 de outubro de 1546: Trecho do testamento de Giulio Romano. ASMN, Registrazioni Notarilli, anno 1546, cc. 192v-193r.: "*...In primis namque animam suma omnipotenti Deo eiusque gloriosissime matri Mariae semper virgini ac toti celesti curiae triunphanti pie et devote comendavit. Corpus vero suum sive cadaver, cum ab eo anima fuerit separata, sepelliri et collocari voluit et iussit in ecclesia Sancti Bernabae de Mantua absque tamen aliqua pompa funebri. Item voluit, iussit et ordinavit quod*

infrascripta domina eius uxor dici seu cellebrari faciat officia consueta a mortuis in dicta ecclesia pro anima ipsius domini testatoris ..." Bibliografia: FERRARI, 1992, II, p. 1166.

387 A família de Giulio nunca erigiu a ele um monumento adequado em San Barnabà. De fato, Vasari é muito amargo em relação à negligência geral que toma conta da cidade quanto a isso. Parece um certo exagero, quando se lê, por exemplo, a carta de do cardeal Ercole Gonzaga a seu irmão Ferrante, comunicando-lhe a morte de Giulio.

Documento:

/doc. a/ 7 de novembro de 1546: Carta do cardeal Ercole Gonzaga ao governador de Milão, Ferrante Gonzaga. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Latino 5793, c. 183r.: "*Perdessimo il nostro messer Giulio Romano con tanto mio dispiacere che in vero mi pare d'haver perduta la man destra. Non mi curai di darne subito avviso a vostra eccellenza, giudicando che quanto più tardi intendesse una perdita tale, tanto manco fosse per sentirla, massimamente sendo nella sua purgatione dell'acqua. Come quelli che dal male cercano cavare sempre qualche bene, mi vo fingendo che la morte di questo raro huomo mi haverà almeno giovato a spogliarmi dell'appetito del fabbricare, degli argenti, delle pitture et cetera, perché, infatti, non mi basteria più l'animo di far alcuna cosa di queste senza il disegno quel bello ingegno, onde, finite queste poche, i disegni de' quali sono appresso di me, penso di sepelir con lui tutti i miei desiderii, come ho detto. Dio gli dia pace, che lo spero bene del certo perché l'ho conosciuto huomo da bene et molto puro quanto al mondo et spero anco quanto a Dio. Non mi posso satiar con le lachrime a gli occhi di parlar de' fatti suoi et pur bisogna finir, essendo piaciuto a chi tutto governa di finir la vita sua* (...)". Bibliografia: D'ARCO, 1838, Appendice II, p. XXXVI, doc. 42; HARTT, 1958, I, p. 255 e p. 328, doc. 245. FERRARI, 1992, II, p. 1168-1169.

388 Descrição fisica de Giulio:

Um estudo para para auto-retrato perdido de Giulio encontra-se nos Uffizi [919]. E este mostra uma face que corresponde à descrição feita por Vasari. "Mostra uma face que um italiano dos dias de hoje descreveria como 'tipicamente romana'. Barba e cabelos negros e encaracolados, amplos olhos escuros são, em geral, características do Sul da Itália. Sombrancelhas muito arqueadas e nariz aquilino, embora apenas ligeiramente projetado, e a testa inclinada e curta, tudo faz com que a atenção se concentre nesses olhos líquidos, cujo olhar não tem nada de firme nem de direto" [Hartt, 1958]. A imagem é a de uma personalidade altamente inteligente, nervosa, ativa.

389 Figurino da Faenza (Luca Scaletti)

Luca da Faenza, o chamado 'Figurino da Faenza', não vem mencionado pelos documentos antes de 1531. Figurino da Faenza é um nome impreciso. O abade Luigi Lanzi acreditava que por trás desse nome escondia-se Marcantonio Rocchetti, nascido na segunda metade do século XVI e morto em 4 de janeiro de 1628 [Milanesi, 1906, V, p. 556, n. 2]. Outros acreditavam tratar-se de Giulio Tonduzzi, nascido por volta de 1513 e mencionado até 1580. É o conde Carlo D'Arco quem vai fazer a correta identificação do pintor em sua obra intitulada *Delle arti e degli artefici di Mantova*, vol. II, p. 121. D'Arco ali identifica Figurino com Luca Scaletti, pintor da cidade de Faenza. É ajudante de Giulio diversas vezes entre os anos de 1531 a 1538. Morre por volta de 1554.

Segundo Hartt [1958, p. 76], esse autor, o chamado Figurino (Luca da Faenza) parece ter sido particularmente difícil de lidar. Em um dado momento (6 de maio de 1538), Aurélio Recordati escreve ao marquês: "*...e per far paura alli altri ho ditto a Fegurino, s'el non solicita, ch evostra excellentia m'ha comisso ch'el facia stafilare.*" [chicotear] [cf. Ferrari, 1992, II, p. 758 / ASMN, A. G., b. 2526, c. 346r.]. Seu trabalho, contudo, era de boa qualidade, como faz supor o lamento de Giulio pela perda do aluno, em carta a Federico datada de 23 de maio do mesmo ano (1538): "*...nel medemo dì Figurino ha finita la sua banda della volta del saloto* (...) *et in questi mezzo finirò li disegni del resto de la volta, de li quali ne ho dato un altro pezzo a Figurino quale s'è del tutto*

partito da me, in modo ch'io non voglio mai più far allievo alcuno." [cf. FERRARI, 1992, II, p. 765-766; ASMN, Autografi, b. 7, c. 215r-v].

390 No fechamento da Vida de Giulio, Rinaldo, que foi certamente seu maior e melhor colaborador em Mântua, responsável por grande parte da pintura da *Sala dos Gigantes*, é diminuído em importância frente a Benedetto Pagni, que nem sequer fora citado da edição Torrentiniana. Talvez isso se deva ao fato de Rinaldo ter morrido muito, como o mesmo Vasari já salientara. A linha de continuidade de Giulio fica então, em 1568, a cargo de quem nem sequer tinha entrado na história: Benedetto Pagni.

391 Milanesi [1906, vol. V, p. 556, nota 2] lembra-se que Lanzi acrescenta à fala vasariana a idéia de que os dois artistas Mantovani recuperaram a escola de Giulio.

392 Vasari fecha a *Vida* de Giulio Romano mencionando duas obras de Benedetto Pagni. No entanto, como já se viu, este pintor nem ao menos fora citado na edição Torrentiniana. A obra descrita por Vasari, representando *Florença apresentando as honras da casa Medici à Madonna*, fornece mais um motivo de exaltação à família Mediciana.

393 Trata-se de *Santo André, São João Evangelista, Santo Estevão, São Bartolomeu e São Miguel Arcanjo*

Óleo sobre madeira; 309 x 223cm. 1552-1553. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo. Esse painel foi destruído parcialmente. Apenas um trecho foi preservado e encontra-se hoje conservado junto ao dito museu pisano. Segundo Ambrosini [1999, p. 653], a encomenda da obra é bem documentada: em 12 de dezembro de 1552, Benedetto é contratado por Bartolomeo da Forcoli para a ornamentação do altar de Grazie; o último pagamento é efetivado em 19 de setembro de 1553. O painel, elogiado por Ciardi [1992, p. 48] por sua alta qualidade, traz referências retraçáveis a Bronzino, Pontormo, Pierino da Vinci e, evidentemente, a Giulio Romano. Além das referências mais facilmente detectáveis à obra de Giulio – nas posturas e nos modelados da anatomia de figuras mantuanas, nas torções que rompem, de vez em vez, a norma ritmica – , Ambrosini destaca a influência do trabalho com as pinturas em monocromia na Sala dos Cavalos do Te, e um vínculo com tipos fisionômicos giuliescos. De Carucci ou Pierino da Vinci viria a influência para o tratamento psicológico de figuras como a dos meninos na porção superior e também a concepção do panejamento anguloso e rijo. O tratamento dos volumes, que saltam mediante o contraste extremado das tonalidades claras e escuras, seria remissível a Bronzino.
Bibliografia: SUPINO, 1893, p. 456; FANUCCI LOVITCH, 1991, p. 48; BACCI, 1922, p. 8, nota 7; CIARDI, 1992, p. 47-48; AMBROSINI, 1999, II, p. 653.

394 *Florença apresentando as honras da casa Medici à Madonna* ou *Madonna Medici* [920]
Óleo sobre madeira; 173,5 x 141,3cm. Sarasota, The John & Mable Ringling Museum of Art, SN 34. Proveniência: Senhor Mondragone, Florença, década de 1540. Nada se sabe da história do quadro dos anos de 1540 até a venda de Londres, em 1527. Thomas sale, Christie, em 4 de fevereiro de 1927, quando foi vendido, sob o número 30, aom atribuição a Bronzino. A seguir, passa a Reyre, e depois a Böhler, como sendo um Pontormo. Em 1927-1928, é adquirido por John Ringling. A pintura sofre sérios danos no passado, com as maiores perdas concentradas na área do drapeado da *Madonna* e perdas menores visíveis por todo o quadro. Um trabalho de conservação é feito em 1961 [mas pode ter havido outros mais recentes]. Duas exposições da obra são documentadas: a primeira no Museu de Capodimonte, em Nápoles – *Fontainebleau e la maniera italiana* (1952), no. 28, pl.

26 – e a segunda em Baltimore, no Museum of Art – *Bacchiacca and his Friends* (1961), no. 52, pl. 66.

Essa obra, segundo Tomory [1976] deve sua identificação correta de autor e tema a Suida, [1944, p. 7]. É esse autor quem reconhece a imagem a partir da descrição feita por Vasari neste trecho final da *Vida* de Giulio Romano. É ainda Suida quem data a pintura entre os anos de 1533 e 1547 – quando Catarina de' Medici torna-se rainha da França ao casar-se com Henri d'Orléans – por causa da presença de emblemas heráldicos na pintura: os símbolos citados por Vasari são as seis esferas do brasão dos Medicis; uma árvore genealógica e duas tiaras papais – dos dois papas Medicis: Leão X e Clemente VII –; a coroa do Ducado da Toscana; e o diadema de pérolas circundando o galho de lírios dos Valois.

Tomory [op. cit.] faz uma observação pertinente em relação à datação da pintura. Segundo esse autor, apesar da datação de Suida entre 1533 e 1547, haveria na obra "evidências intrínsecas" a sugerir que a encomenda tenha sido feita no ano do casamento, 1533, pois a *Madonna* segura o diadema em torno do ramo de lírios entre as duas tiaras papais, cujo destaque deve indicar a presença contínua de um papa Medici, e Clemente VII só morre em 1534. Deveria ser visto ainda que a *Madonna* está segurando os símbolos da noiva e do noivo juntos. A data de 1533-1534 seria também bastante adequada ao estilo pontormesco da pose da *Madonna* com o Menino e ainda da dobra da manga de sua veste. Uma criança em pose similar mas invertida está na *Sagrada Familia* de Pagni no museu do Prado.

Bibliografia: VASARI, 1568 /MILANESI, 1906, V, p. 557; SUIDA, 1944, p. 7; TOMORY, 1976, p. 32-35, 38.

395 Mondragone, espanhol:

Esse senhor Mondragone era espanhol e favorito de Cosimo I. Deve ter chegado na comitiva de Eleonora de Toledo, quando ela veio a Florença, em 1539, para casar-se com o duque. A família permanece em Florença, pois o palácio de Mondragone é lembrado por Cinelli em 1677.

396 Ou seja, Cosimo I. Vasari não perde a oportunidade de citar seu patrão.

397 A história da sepultura de Giulio Romano tem um final infeliz. Como disse Vasari, a família o sepultou, conforme um manifesto desejo do artista, na igreja de San Barnabà, a meia quadra de sua casa, mas do lado oposto. Havia, ao que se diz, a intenção de fazer depois, um sepulcro que estivesse à altura das honras que Giulio prestara à cidade. No entanto, os anos foram passando, e nada foi feito. No século XVIII, em 1712, sob o comando do arquiteto Doriciglio Moscatelli Battaglia, a igreja sofre uma radical reestruturação e, durante as obras, o sepulcro de Giulio é perdido. Toda e qualquer indicação do local seu sepultamento perdeu-se. Hoje não há, portanto, nenhuma memória de sua sepultura. [D'ARCO, 1838, p. 90, n. 5].

BIBLIOGRAFIA

ACKERMAN, James S. *The Cortile del Belvedere*. Cidade do Vaticano, 1954.

_____. "The Tuscan/ Rustic Order: A Study in the Metaphorical Language of Architecture", in *Journal of the Society of Architetcural Historians*, vol. XLII, N. 1, março de 1983, p. 15-34.

ADHÉMAR, Jean. "Aretino: Artistic Adviser to Francis I", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVII, 1954, p. 311-318.

_____. "The Collection of Paintings of Francis I", *Gazette des Beaux-Arts*, 5, XXX, 1946, p. 5-16.

ADORNI, Bruno. "Apparati effimeri urbani e allestimenti teatrali" in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 498-501.

ADRIANI, G. *Correspondence Selections*. Florença, 1568.

AGHION, Irène / BARBILLON, Claire / LISSARRAGUE, François. *Gods and Heroes of Classical Antiquity*. Paris /N. Iorque: Flammarion,1996.

AGOSTI, Giovanni. "Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano", in *Prospettiva*, n. 91-92, julho-outubro de 1998, p. 171-185. Florença: Centro Di, 1998.

AGOSTI, Giovanni / FARINELLA, Vincenzo. "Su Roberto Longhi, la scultura e il classicismo", in *Quaderni di Palazzo Te*, II, 3, 1985, p. 33-41.

AGRICOLA, Filippo. *Notizie ignorate sui famosi dipinti di Raffaello nelle Camere Vaticane*. Roma, 1839.

ALAZARD, J. *Quelques notes sur le sens historique de Vasari. Atti del Convegno Internazionale* per il IV centenario della prima edizione delle Vite del Vasari (Firenze, 1950), Florença, 1952, p. 62-66.

ALBERTI, Leon Battista. *Da Pintura*. Campinas: Editora da Unicamp, 1989. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça.

ALBERTINI, F. *Opusculum de mirabilibus novae urbis Romae*. Roma, 1550. A. Schmarsow, ed. Heilbronn, 1886.

ALEARDI, A. *Raffaello e la Fornarina*. Verona, 1858.

ALGERI, Giuliana. *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria*. Gênova: Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 1983-1984.

ALGERI, Giuliana / e outros. Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria. *Cat. Exp. Gênova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 7 de dezembro a 11 de março de 1982. Ministero per i beni culturali e ambientali.*

ALIBERTI GAUDIOSO, F. *Restauri nelle Marche*. Urbino, 1973, p. 368-379.

ALIPPI, A. "Nuovi documenti su Raffaello", in *Rassegna Bibliografica dell'Arte italiana* XVIII, 1915, p. 133.

ALIZERI, Federico. *Guida illustrata e del cittadino e del forastiero per la città di Genova e sue adiacenze*. [Genova: Luigi Sambolino, 1875] Bolonha: Forni Editore, 1972, p.303-307.

ALLIES, B. "Palazzo del Te. Order, orthodoxy and the orders", in *Architectural Review*, CLXXIII, 1036, 1983, p. 59-65.

ALPERS, Svetlana Leontief. "*Ekphrasis* and aesthetics attitudes in Vasari's *Lives*", in *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXIII, n. 3-4, julho-dezembro de1960, p. 190-215. Londres: The Warburg Institute /University of London.

AMADEI, G. / MARANI, E. *I Gonzaga a Mantova*. Milão, 1975.

AMBROSIO, Franco. *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1994.

AMELUNG, Walter. "Die Stuckreliefs in den Loggien Raffaels und ihre Vorbilder", in Th. Hoffmann, *Raphael als Architekt* IV, p. 81. Zittau, 1911.

AMES-LEWIS, Francis. *The Draftsman Raphael*. New Haven /Londres: Yale University Press, 1986.

ANDREWS, Keith. *National Gallery of Scotland – Catalogue of Italian Drawings*. Cambridge, 1968.

ANGELINI, Aldo. "Sulla tecnica della pittura murale nella Villa Farnesina", in *RACAR*, XII, e, 1985, p. 161-168.

ANGELINI, Aldo. *La Loggia della Galatea alla Villa Farnesina a Roma: l'incontro dell scuole toscana, umbra e romana (1511-1514)*, in *Tecnica e stile. Esempi di pittura murale del Rinascimento italiano*, p. 95-110. Cinisello Balsamo, 1986.

ANNALORO, M. *La Rustica di Giulio Romano in Palazzo ducale a Mantova.* Tesi di laurea, ms, facoltà di architettura di Firenze.

ANSALDI, Giuseppe. Cenni biografici dei personaggi illustri della città di Pescia e suoi dintorni, ad vocem *'Benedetto Pagni pittore'. [Pescia: Tip. Vannini, 1872] Bolonha: Forni Editore, 1969, p. 258-260.*

ANSELMI, A. "La Vera Fornarina di Raffaello", in Nuova Rivista Misena, *V, 1892, p. 31-32.*

ANTAL, Frederick. La pittura italiana tra classicismo e manierismo. *Roma: Nicos Hadjinicolau, 1977.*

APULEIO, Lucio. *L'Âne d'or* ou *Les Métamorphoses.* Paris: Librairie Garnier Frères. Trad. Henri Clouard. Edição bilíngüe.

_____. *Metamorphoses.* Cambrige/Londres: Harvard University Press, 1989. Trad.J. Arthur Hanson. Edição bilíngüe.

_____. *O asno de ouro.* Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, S.A. Trad. Ruth Guimarães.

_____. *The Golden Ass.* Oxford/N. Iorque: Oxford University Press, 1975. Trad. P. G. Walsh.

ARASSE, Daniel. "Deux notes sur *l'invenzione* chez Raphaël", in *Symboles de la Renaissance*, III. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1990, p. 11-24.

_____. "Giulio Romano e il labirinto di Psiche", in *Quaderni di Palazzo Te* I/3 (julho-dezembro 1985, p. 7-18.

_____. "Il programma politico della Camera degli Sposi, ovvero il segreto dell'immortalità", in *Quaderni di Palazzo Te*, 6, 1987, p.45-64.

ARASSE, Daniel / CERI VIA, C. "A proposito della camera degli Sposi. Una discussione di método", in *Quaderni di Palazzo Te*, 6, 1987, p.19-22.

ARETINO, Pietro. *Lettere*, I, a cura di F. Flora. Milão: 1960.

_____. *Sonetos Luxuriosos.* Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Sonetti lussuriosi e altre opere: illustrati dai frammenti dei disegni di Giulio Romano e da altre stampe licenziose.* Milão, 1980.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e Crítica de Arte.* Editorial Estampa. Lisboa, 1993.

_____. *El passado en el presente.* Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, S.A., 1977. p.29-93.

_____. *Storia dell'arte italiana.* 3vol. Florença: Sansoni Editore, s.p.A., 1988. p. 400 a 411.

ARISTÓTELES. *Poética.* São Paulo: Ars Poetica, 1993.

ARMENINI, G. B. *De' veri precetti della pittura.* [1586] Turim, 1988.

AROCCHI, P. "Michelangelo tra le due redazioni delle 'Vite' vasariane (1550-1568)", in *Studi Vasariani.* Turim: Einaudi, 1984, p. 35-52.

ARSLAN, Wart. "Intorno al Sodoma, a Raffaello e alla Stanza della Segnatura", in *Dedalo* IX, 1928-1929, p. 525.

ASCARELLI, F. /MENATO, M. *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello.* Roma, 1984.

_____. *La tipografia del '500 in Italia.* Florença, 1989.

ASHBY, T. "Le diverse edizioni dei 'Vestigi dell'Antichità di Roma' di Stefano Du Pérac", in *La Bibliofilia*, XVI, 1915, 11-12, p. 401-421.

ASKEW, P. "Perino del Vaga's Decoration for the Palazzo Doria, Genova", in *The Burlington Magazine*, XCVIII, 1956.

Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello. Catálogo de exposição em Roma, Palazzo Venezia, 22 de março a 13 de maio de 1984. Roma: De Luca Editore, 1984.

ASTE, Richard. "Giulio Romano and his Master, Raphael, 1516-24", in *Giulio Romano Master Designer.* N. Iorque, 1999, p. 28-31.

ASTE, Richard/ COX-REARICK, Janet. *Giulio Romano master designer: an exhibition of drawings in celebration of the five hundredth anniversary of his birth.* Nova Iorque: The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College of the City University of New York, 1999.

AURIGEMMA, Maria Giulia. "Il fiamingo Adriano VI, le arti e la cultura", in *Storia dell'Arte*, 1996, 88, p. 312-325.

Autour de Raphaël, Dessins et peintures du Musée du Louvre. Paris,1984.

AVERINI, Renzo. "Giovanni da Udine inventore di stucchi e grottesche", in R. U. MONTINI.

AVERINI, Renzo /MONTINI, Riccardo. *Palazzo Baldassini e l'arte di Giovanni da Udine.* Roma, 1957, p. 35-59.

BORA, G. "Maniera,"idea"e natura nel disegno cremonese. Novità e precisazioni", in *Paragone*, 459-461-463, 1988, p. 13-38.

BABCOCK, R. /DUCHARME, D. J. "A Preliminary Inventory of the Vasari Papers in the Beinecke Library", in *The Art Bulletin*, LXXI, 1989, p.300-304.

BACOU, Roseline. "Everard Jabach: dessins de la seconde collection", in *Revue de l'art*, 1978, p. 141-150.

BACOU, Roseline /BÉGUIN, Sylvie. *Autour de Raphaël. Dessins et peintures du Musée du Louvre*. Paris, 1983.

BACOU, Roseline /SERULLAZ, Maurice /e outros. Le XVIe Siècle Européen: Desseins du Louvre. *Exposição em Paris, Museu do Louvre, outubro-dezembro de 1965. Paris, Réunion des Musées nationaux, 1965.*

BADT, Kurt. "Raphael's Incendio del Borgo", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXII, 1959, p. 35-59.

BAGLIONE, Giovanni. Le vite de' pittori scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII del 1572 in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642. *Facsímile da edição de Roma, 1642. Roma: E. Calzone, 1935.*

_____. *Le vite de'pittori Scultori et Architetti nel Pontificato di Gregorio XI fino a tutto quello di Urbano VIII.* Roma, 1642; ristampa Velletri, 1924.

BAILLOU, J. "L'influence de la pensée philosophique de la Renaissance italienne sur la pensée française", in *Revue d'Études italiennes*, t.i, 1936, p.126.

BALDINI, U. *Giorgio Vasari. Pittore "senza stento"*. Florença: Ed. d'Arte Il Fiorino, 1994.

BALDINUCCI, Filippo di. *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*. (Accademia della Crusca). Florença: Studio per Edizione Scelte.

BALDWIN-BROWN, G. *Giorgio Vasari. Le tecniche artistiche*. Vicenza: Neri Pozza Editore, [1960] 1996.

BAMBACH, Carmen C. / WOLK-SIMON, Linda."Toward a framework and Chronology for Giulio Romano's Early Pen Drawings", in *Master Drawings*, vol. XXXVII / n. 2, verão 1999, p. 165-180.

BARACCHI, Orianna/ et al. *Giulio Romano : atti del Convegno internazionale di studi su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento", Mantova, Palazzo Ducale*, Teatro scientifico del Bibiena, 1-5 ottobre 1989. Mantova : Accademia nazionale virgiliana, 1989.

BARBERIS, W. "Uomini di corte nel Cinquecento tra il primato della famiglia e il governo dello Stato", in *Storia d'Italia. Annali, 4, Intellettuali e potere*. Turim, 1981, p. 855-894.

BARBIER DE MONTAULT, X. *Les musées et galeries de Rome*. Roma, 1870, p. 360.

BAROCCHI, Paola. "Complimenti a Vasari Pittore", in *Atti dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere la Colombaria*, XXVIII, 1963.

_____. "Il valore dell'antico nella storiografia vasariana. Il mondo antico nel Rinascimento", in *Atti del Convegno Internazionale di Studi sul Rinascimento* (1956). Florença, 1958, p. 217 e seg.

_____. "Il Vasari pittore", in *Rinascimento*, VII, 1956, p. 187-217.

_____. "L'antibiografia del secondo Vasari", in *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica* (Convegno di Studi, Arezzo, 1981). Florença: Leo. S. Olschki, 1985, p. 1-15.

_____. "Le postille di Del Migliore alle 'Vite'vasariane", in *Atti del C. I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976.

_____. *Mostra di disegni del Vasari e della sua cerchia*. Florença: Olschki, 1964.

_____. "Precisazioni sul Primaticcio", in *Commentari*, 2, 1951, p. 203-223.

_____. *Premessa al commento secolare delle Vite di Giorgio Vasari*. 1966.

_____. *Vasari Pittore*. Milão, 1964.

_____. *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi. L'artista e il pubblico*. Turim: Einaudi, 1979 (N).

_____. "Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi", in: *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi. L'artista e il pubblico*, II. Turim: Einaudi, 1979.

_____. *Studi vasariani*. Turim: Giulio Einaudi editore, 1984.

_____. "Sul Vasari pittore", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p.186-194.

BAROCCHI, Paola /BETTARINI, Rosana. *Le vite de'più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*., 6 vol. Florença: Sansoni Editore, 1966-1987. Giulio Romano no vol. V.

BAROCCHI, Paola /RISTORI, Renzo. *Il carteggio di Michelangelo*. Florença, 1967.

BAROLSKY, P. *Giotto's Father and the Family of Vasari's Lives*. University Park /Londres: The Pennsylvania State University Press, 1992.

_____. *Infinite Jest. Wit and Humour in Italian Renaissance Art.* Columbia/ Londres: 1978.

_____. *Why Mona Lisa Smiles and Other Tales by Vasari.* University Park /Londres: The Pennsylvania State University Press, 1991.

BARTALINI, Roberto. "Due episodi del mecenatismo di Agostino Chigi e le antichità della Farnesina"in *Prospettiva*, n. 67, julho de 1992, p. 20-31.

BARTOLI, F. *Correzioni ed aggiunte alla "Descrizione di Mantova"del Cadioli*, a cura di E. Faccioli, in *Quaderni di Palazzo Te*, II, 3, 1985, p. 65-76.

BARTOLINI, Elio. *Giovanni da Udine. La Vita.* Udine: Casamassina editore, 1987.

BASILE, Giuseppe. "Decorazione pittorica di palazzo Te: gli aspetti metodologici, i risultati, i problemi", in *L'Istituto Centrale del Restauro.* 1994, p. 69-74.

BASILE, Giuseppe /BELFANTI, Carlo M. / PERINA, Chiara Tellini. *I giganti di Palazzo Te.* Mântua: Sintesi, 1989.

BASKINS, Cristelle L. *Cassoni Painting, humanism, and Gender in Early Modern Italy.* Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

BATTAGLIA, S. *Grande dizionario della lingua italiana.* Turim, 1986, vol.

BATTISTELLA, A. "Giovanni da Udine nella sua vita privata", in *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, LXXXII (1922-1923), p. 523-548.

_____. "La famiglia e la casa di Giovanni da Udine", in *Annuario del R. Liceo Scientifico di Udine*, 1923-1924, p. 8-20.

BAUMGART, Fritz. "Beiträge zu Raffael und seiner Werkstatt", in *Münchner Jarhbuch der bildenden Kunst*, Neue Folge VIII, 1931, p. 49.

BAUMGART, Fritz. 'Penni', in *Thieme-Becker, Künsterlexikon*, XXVI, 1932, p. 384.

BAWINK, H. *Wegweiser zu den Wunderbarlichen Sachen der Heiligen Stadt.* Roma, 1646, p. 5.

BAXANDALL, M. *O olhar renascente. Pintura e Experiência social na Itália do Renascimento.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BAZIN, Germain. *História da história da arte.* São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. *La peinture au Louvre.* Paris: Somogy, 1957.

BAZZOTTI, Ugo. "Disegni per argenterie" in *Giulio Romano.* Milão: Electa, 1989, p. 454-465.

_____. *"Giulio Campi: la copia di un affresco perduto", in* Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 28-29, 1990, p.165-168.*

_____. *"La clemenza di Alessandro. Una precisazione iconografica per la camera di Attilio Regolo a Palazzo Te", in* Quaderni di Palazzo Te, *n. 4. Milão: Electa, 1996, p. 92.*

_____. *"Storie di Alcina nella grotta di Palazzo Te", in* Gedenkschrift für Richard Harprath. *Munique: Deutscher Kunstverlag, 1998, p. 24-32.*

_____. *"Un nuovo ritratto e una nota impresa di Vespasiano Gonzaga", in* Civiltà mantovana, *nova serie, n. 12, 1986, p. 9-22.*

BAZZOTTI, U. /BELLUZZI, Amedeo. "Le concezioni estetiche di Baldassarre Castiglione e la cappella nel santuario di Santa Maria delle Grazie", in *Atti del Convegno di studio su Baldassarre Castiglione (Mantova, 7-8 ottobre 1978).* Mântua, 1980, p. 117-136.

BEARZI, B. "La tecnica della scultura nel Vasari", in *Atti del C. I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 27-35.

BECATTI, G. "Il classico in Raffaello, relazione svolta nella seduta ordinaria dell'8 Marzo 1968", in *Roma, Accademia Nazionale dei Lincei*, 1968, *Quaderno* n. 32. Roma, 1969.

_____. "Raffaello e l'antico", in *Raffaello. L'opera, le fonti, la fortuna*, a cura di M. Salmi. Novara, 1968, p.493-569.

BECHERUCCI, Luisa. "Il convegno internazionale di studi vasariani a Firenze", in *Rinascimento*, anno primo, n. 1, maio de 1950, p. 186-191.

BECK, J. H. *Raphael.* Nova Iorque, 1976.

BÉGUIN, Sylvie. "Giulio Romano et l'École de Fontainebleau", in *Giulio Romano. Atti del Convegno internazionale di studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento.* Mântua, 1989.

_____. "Quelques remarques à propos des échanges entre la Flandre, Rome, Fontainebleau et Paris", in *Bollettino d'Arte*, supplemento al n. 100 (1997). Fiamminghi a Roma 1508-1608 – Atti del convegno internazionale, Bruxelas 24-25 de fevereiro de 1995, p. 231-245.

_____. *"Raphaël"dans Vasari.* Paris: Editions Chastel, 5, 1983, p.187-243.

_____. *Raphaël dans les collections français.* Paris, 1983.

_____. *"Jules Romain" dans Vasari*. Paris: Édition Chastel, 7, 1984, p.165-202.

BÉGUIN, Sylvie /GUILLAUME, Jean /ROY, Alain. La galerie d'Ulysse à Fontainebleau. Paris: Presses Universitaires de France.

BELLODI, Rosolino. Il monastero di San Benedetto in Polirone nella srtoria dell'arte. *San benedeto Po: Academia Polironiana, 1974. Reedição anastatica integral da edição de 1905*.

BELLORI, Giovanni Pietro. *Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello di Urbino nel Palazzo Vaticano e nella Farnesina alla Lungara*. Roma, [1695] 1751.

_____. *Descrizioni delle immagini da Raffaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano*. [Roma, 1695], ed. Missirini, Roma, 1821.

_____. *Descrizione delle imagini dipinte da Raffaelle d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*. [Roma, 1695] Farnborough: Gregg International Publishers, 1968.

BELLUZZI, Amedeo. "Architetture dipinte nella villa Vescovile di Quingentole"in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 524-525.

_____. "Battista Covo, Giulio Romano, e Gerolamo Mazzola Bedoli a San Benedetto in Polirone", in *Dal Correggio a Giulio Romano. La commitenza di Gregorio Cortese*. Mântua, 1989, p. 119-131.

_____. "Carlo V a Mantova e Milano", in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino*. Roma, 1980, p.47-62.

_____. "Documenti Polironiani", in *Civiltà Mantovana*. Mântua, 1989/90?

_____. "Gli esordi architettonici di Giulio Romano", in *Baldassarre Peruzzi. Pittura, scena e architettura nel Cinquecento*. Roma, 1987, p. 629-646.

_____. *"La facciata: i progetti cinquecenteschi", in* La basilica di San Petronio in Bologna, *vol. II. Milão /Bolonha: Silvana Editoriale, 1984, p. 7-28*.

_____. "Palazzo Te"in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 317-335.

_____. *"Porta Giulia a Mantova. Note sulla tipologia delle porta di città", in* Psicon, *n. 8-9, ano III, julho-dezembro de 1976 (1977), p. 97-111*.

_____. "Giulio di Raffaello da Urbino", in *Quaderni di Palazzo Te*, 8, IV, janeiro a junho de 1988, p. 9-20. Mantova: Edizioni Panini, 1988.

_____. *Gli apparati per Isabella d'Este e Federico Gonzaga nella chiesa di Santa Paola a Mantova*, in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p.568-569.

_____. "Gli esordi architettonici di Giulio Romano", in *Baldassare Peruzzi. Pittura scena e architettura nel Cinquecento*. Atti del Convegno di Roma-Siena (20 a 30 de outubro de 1981. Roma, 1987, p. 629-646.

_____. "Il monumento Andreasi nel Sant'Andrea di Mantova", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 564-565.

_____. "Il monumento Cantelmi nel Sant'Andrea di Mantova", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 566.

_____. "Il portale della Dogana a Mantova", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 488-489.

_____. "Il Progetto per il monumento di Francesco II Gonzaga", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 559-560.

_____. "Introduzione", in FERRARI, *Giulio Romano - Repertorio di fonti documentarie*. Roma, 1992, p. ix-xxiii.

_____. "La palazzina di Margherita Paleologa nel castello di Mantova", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 385-387.

_____. "L'opera rustica nell'architettura italiana del primo Cinquecento", in *Natura e artificio*. Roma, 1981, p. 98-112.

_____. *Palazzo Te a Mantova*. Mirabilia Italia n.8. Panini Franco Cosimo, 1988.

BELLUZZI, Amedeo / CAPEZZALI, W. *Il Palazzo dei lucidi inganni. Palazzo Te a Mantova*. Florença: 1976.

BELLUZZI, Amedeo /FERRARI, Daniela. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*. Roma: Ministero per I beni culturali e ambientali/ Ufficio centrale per i beni archivistici, 1992

BELLUZZI, Amedeo /FORSTER, Kurt W. *Giulio Romano architetto alla corte dei Gonzaga*, in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 177-226.

BENEVOLO, L. *Storia dell'architetuta del Rinascimento*. Bari: 1968.

BÉNÉZIT, E. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers.* Paris: Librairie Gründ, 1976 [1911-1923].

BENTIVOGLIO, E. "Un nuovo documento grafico sul cenobio benedittino di Polirone", in *Quaderni di Palazzo Te*, III, 5, 1986, p. 7-10.

BENVENUTI, Tissoni. *Niccolò da Correggio. Opere*. Bari: Laterza, 1969.

BERENCE, Fred. *"Raphaël" ou la puissance de l'esprit*. Paris: Payot, 1936.

BERENSON, Bernard. "Il Vasari alla luce delle recenti pubblicazioni", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952. pp.21-28.

_____. I pittori italiani del Rinascimento. *Florença /Londres: Sansoni /Phaidon Press, 1957.*

_____. *Italian Pictures of the Italian Renaissance*. Oxford, 1932.

_____. "Raphael's Pink Sketchbook", in *The Burlington Magazine*, LXXIV, n.183 (abril 1939), p. 180-187.

BERGSTRÖM, Ingvar. "Revival of antique illusionistic wall-painting in Renaissance Art", in *Acta Universitatis Gothoburgensis. Göteborgs Universitets Arsskrift* LXIII, 1957, I, Gotemburgo, 1957.

BERGSTRÖM, J. *Natura in posa*. Rizzoli. Milano, 1977.

_____. *On Religious Symbols in European Portraiture of the XVth and XVIth Centuries, Umanesimo e esoterismo*. Atti del V Convegno Internazionale di Studi Umanicisti, p. 335-343. Pádua, 1960.

BERNASCONI, F. *Una nota vasariana*. Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, XLIX, 1, 1987, p.105-110.

BERSELLI, Alberto / BORGHI, Gianni. "Per una ricostruzione della villa vescovile di Quingentole", in Civiltà mantovana, *ano XXX, n. 101, dezembro de 1995, p. 57-79.*

BERSHAD, David Leonard. "The Tapestries of Raphael and their re-acquisition in 1808 by Pius VII. New documentation, in Antologia di Belle Arti, *2, 1978, p. 162-167.*

BERTI, Luciano. "Lo studiolo nella carriera 'cortigiana' del Vasari", in *Atti del C. I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 249-258.

_____. *Raffaello*. Bergamo, 1961.

BERTI, P. "Alcuni documenti che servono ad illustrare il pontificato e la vita privata di Clemente VII", in *Giornale storico degli archivi toscani*, II, 1858, p. 126-127.

BERTINI, Aldo. "L'esordio di Giulio Romano", in *Critica d'Arte*, Florença: Vallecchi Editore, nov.-dez. 1959, n. 36, p. 361-375.

_____. "La *Trasfigurazione* e l'ultima evoluzione della pittura di Raffaello", in *Critica d'Arte* VI, 1959, p. 361.

_____. L'esordio di Giulio Romano", in *Critica d'Arte*, n. 36, novembro-dezembro de 1959. Florença: Valecchi Editore, p. 361-374.

BERTINI, G. *La quadreria farnesiana e i quadri confiscati nel 1612 ai feudatari parmensi*. Parma, 1977.

BERTOLOTTI, A. *Artisti in relazione coi Gonzaga di Mantova*. Modena, 1885.

_____. Artisti inrelazione coi Gonzaga duchi di Mantova nei secoli XVI e XVII. *Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore, 1977 [ristampa anastatica de?].*

_____. Figuli, fonditori e scultori in relazione com la corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII. *Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore, 1977 [ristampa anastatica 1899?].*

_____. Le arti minori alla corte di Mantova nei secoli XV, XVI e XVII. *Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore, 1977 [ristampa anastatica da edição de 1899?].*

_____. *"Speserie segrete e pubbliche di Papa Paolo III", in* Atti e memorie delle R. deputazioni di Storia Pátria per le province dell' Emilia, *III, 1878, parte I, p. 180.*

BERZAGHI, Renato. "Commitenze del Cinquecento: la pittura", in *I Secoli di Polirone*, I, catalogo della mostra di San Benedetto Po. Quistello, 1981, p. 293-335.

_____. "I camerini degli Ucelli e dei Falconi"in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 396-397.

_____. "Il monumento funebre di Sigismondo Gonzaga"in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p.567.

_____. "La camera dei Cavalli"in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 394-395.

_____. *"La Galleria degli Specchi del Palazzo Ducale di Mantova. Storia, iconografia, collezioni", in* Quaderni di Palazzo Te, *n. 2, 1995. Milão: Electa, 1995, p. 48-71.*

_____. "La scuola di Giulio"in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 446-453.

_____. *"Le ante d'organo di Santa Barbara: Fermo Ghisoni e la pittura a Mantova nella seconda metà del Cinquecento", in* Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 20, 1988, p. 1-13.*

_____. "Tre dipinti e un nome per il 'Maestro Orombelli'", in *Dal Correggio a Giulio Romano. La commitenza di gregorio Cortese.*, p. 171-192.

BESSONE, Aurelj A. M. *Chi era la Fornarina.* Albano, 1928.

BETTARINI, Rosana. "Come la Torrentiniana diventò Giuntina", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 485-500.

BIADEGO, Giuseppe. Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi. *Bolonha: Forni Editore, "Ristampa anastatica da edição de Verona, 1891.*

BIANCHI, Lidia. La fortuna di Raffaello nell'incisione", in *Raffaello. L'opera. Le fonti. La fortuna.* Novara: Mario Salmi,1968, p. 647-689.

BIANCO DI SAN SECONDO, E. *Baldassarre Castiglione nella vita e negli scritti.* Verona, 1941.

BIEDERMANN, Hans. *Diccionario de simbolos.* Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 1996.

BIERMANN, Hartmut. *Die Stanzen Raffaels.* Munique, 1957.

_____. "Der Runde hof betrachtungen zur Villa Madama", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXX, 1986, p. 493-535.

BILLONI, Giuseppe /NEGRI, Marco. "La chiesa di San Benedetto Po: restituzione dell'architettura esterna policroma di Giulio Romano", in Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 17, 1987-1988, p. 57-68. Mântua: Il Bulino edizioni d'arte.*

BINI, Italo. "Mantova sede papale durante la dieta convocata da Pio II", in Civiltà mantovana, *nova série, n. 3, 1984, p. 7-22.*

_____. "Un ritratto do Giulio Romano dipinto da Tiziano Vecellio", in *Civiltà mantovana*, nuova serie, n. 7, 1985, p.15-24.

BINI, Mauro. "Giulio Romano pinxit et delineavit", review in *Civiltà mantovana*, terza serie, anno XXVIII, n. 8, setembro de 1993, p. 77-78. Il Bulino edizioni d'arte.

BIRKE, V. /KERTESZ, J. *Die Italienischen Zeichnungen der Albertina. Generalverzeichnis*, vol. I. Viena, 1992.

BISCONTIN, Jacqueline. "Antique Candelabra in Frescoes by Bernardino Gatti and a Drawing by Giulio Romano", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 57, 1994, p. 264-269. Londres: The Warburg Institute, University of London.

BLUNT, Anthony. *Artistic Theory in Italy 1450-1600.* Oxford/ N. Iorque: Oxford University Press, [1962] 1994, p.86-102.

_____. "The Legend of Raphael in Italy and France", in *Italian Studies* XIII, 1958, p. 2.

BOASE, T. S. R. *Giorgio Vasari. The man and the Book.* Princeton: Princeton University Press, 1969.

BOBER, Phyllis Pray /RUBINSTEIN, Ruth. *Renaissance artists and antique sculpture. A handbook of sources.* Londres /Oxford, 1986.

BOCCIOLESI, Mariangela /e outros. Raffaello giovane e città di Castello. *Roma: Edizioni Oberon, 1983. Catálogo da exposição, Città di Castello, Pinacoteca Comunale, 16 de setembro de 1983 a 31 de amio de 1984.*

BOCK VON WÜLFINGEN, Ordenberg. "Die Verklärung Christi von Raffael", in *Der Kunstbrief.* Berlim, 1946.

BODART, Diane. "Tiziano, Federico Gonzaga e l'affare delle terre del Trevigiano", in Quaderni di Palazzo Te, *n. 2, 1995. Milão: Electa, 1995, p. 26-33.*

BOFFITO, Giuseppe. "L'occhiale e il cannochiale del papa Leone X", in Atti della Reale accademia delle scienze di Torino, *vol. LXII, 1926-1927, p. 391-397. Turim: Fratelli Bocca, 1927.*

BONELLI, R. Da Bramante a Michelangelo. *Veneza, 1960.*

BONO, S. /RIVA, R. *Le tessere erotiche romane.* Lugano, 1981.

BONSANTI, A. "Gli artisti stranieri nell 'Vite'del Vasari", in *Atti del C. I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 717-734.

_____. *Vasari scrittore. Il Cinquecento.* Libera Cattedra di St. d. Civiltà Fiorentina. Florença: Sansoni, 1955, p.39-58.

BORA, Giulio. "Maniera, 'idea' e natura nel disegno cremonese: novita e precisazioni", in Paragone, *anno XXXIX, nuova serie, numero 9-10-11 (459-461-463), maio-julho-setembro de 1988, p. 13-38.*

BOREA, Evelina. "Le stampe che imitano i disegni", in *Bollettino d'Arte*, 67, Istituto poligrafico e zecca dello Stato, 1991, p. 87-122.

_____. "Stampa figurativa e pubblico, dalle origini all'affermazione nel Cinquecento", in *Storia dell'arte italiana*, II. Turim: Einaudi, 1979, p. 319-413.

_____. "Vasari e le stampe", in *Prospettiva*, 57-60, vol. II, 1989-90, p. 18-38.

BORENIUS, T. "Giovanni da Udine. A Wild Duck", in *Old Master Drawings*, I, 1926, p. 37.

BORSI, Franco. Bramante. *Cidade: Electa, data?*

BORSI, Franco / QUINTERIO, F. / MAGNANIMI, G. I Palazzi del Senato. Palazzo Cenci. *Roma: Editalia, 1989.*

BOSKOVITZ, Miklos. "Raffaello nella Stanza di Eliodoro: problemi (soprattutto) cronologici", in Arte Cristiana, *fasc. 709, vol. LXXIII, julho-agosto de 1985. Milão: Scuola Beato Angelico, p. 222-234.*

BOTTANI, Giovanni. *Descrizione storica delle pitture del regio-ducale Palazzo del Te*. Mântua, 1783.

BOTTARI, G. *Dialoghi sopra le tre arti del disegno*. Luca, 1754.

BOTTARI, Stefano. "Attualità del Vasari", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p.77-81.

_____. "Raffaello alla Farnesina e la prima 'maniera' italiana", in *Studi urbinati* XXXVI, 1962, p. 167.

BOTTARI /TICOZZI. *Raccolta di Lettere*. Milão, 1822.

BOWIE, T. *Studies in Erotic Art*. N. Iorque /Londres, 1970.

BOWSMA, W. *The interpretation of Renaissance Humanism*. Washington, 1959.

BRAGHIROLI, W. "Tiziano alla corte dei Gonzaga", in *Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, 1881, p. 59-144.

BRAGLIA, Riccardo. *Mantova. Itinerari giulieschi*. Mântua, 1989.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Vol. II. Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

_____. *Dicionário mítico-etimológico*. Vol. I e II. Petrópolis: Editora Vozes, 1992. Vol.II, p. 356-358 / vol II pp. 335-345.

BRÉJON DE LAVERGNÉE, Arnauld. *Catalogue des Dessins italiens. Collection du Palais des Beaux-Arts de Lille*. Paris, 1997.

_____. "L'inventoire de Le Brun de 1683", in *Notes et documents des Musées de France*, n. 17. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1987.

BRÉJON DE LAVERGNÉE, Arnauld / THIÉBAUT, Dominique: *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre, II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1981.

BREUILLE, Jean-Philippe. *Dictionnaire de la sculpture*. Paris: Larousse, 1992.

BRIGANTI, Giuliano. *Il manierismo e Pellegrino Tibaldi*. Roma, 1945.

_____. *La pittura in Italia: il Cinquecento*, 2 vol. Milão, 1988.

BRIGSTOCKE, H. "The Rediscovery of a lost Masterpiece by Giulio Romano", in *The Burlington Magazine*, CXX, 1978, p. 665-666.

British Museum. Department of Prints and Drawings. *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and his circle: Giulio Romano, G. F. Penni, Perino del Vaga, Giovanni da Udine, Tommaso Vincidor, Polidoro da Caravaggio, Baldassare Peruzzi, Timoteo Viti and Girolamo Genga, also Sebastiano del Piombo*; Philip Pouncey and J.A. Gere. Catalogue. Londres: Published by the Trustees of the British Museum, 1962.

BRIZIO, Anna Maria. "La prima e la seconda edizione dell "Vite", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). FLorença, 1952, p. 83-90.

_____. "La *Santa Cecilia* di Raffaello", in Studi in onore di Giusta N. Fasola. *Arte Lombarda*, IX, I, Supplemento, 1964, p. 99.

_____. "Raffaello", in *Enciclopedia Universale dell' Arte*, XI, 1963, p. 222.

BROWN BUTTERS, S. *review* de T. S. R. BOASE "Giorgio Vasari: the Man and the Book", in *The Burlington Magazine*, CXXIII, 943, 1981, p. 622-623.

BROWN, Beverly Louise. "Veronese and the Church Triumphant: The Altarpieces for San Benedetto Po", in Artibus et historiae, *n. 35 (XVIII), 1997. Viena /Cracóvia: IRSA, 1997, p. 51-64.*

BROWN, Clifford Malcolm. "Il collezionismo antiquario dei Gonzaga", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 312-317.

_____. "Marten von Heemskerck, The Villa Madama Jupiter and The Gonzaga Correspondence files", in *Gazette des Beaux-Arts*, XCIV, 1979, p. 49-60.

_____. "The grotta of Isabella d'Este", in *Gazette des Beaux-Arts*, Mai-Juin, 1977, p. 155-171, Février 1978, p. 72-82.

BROWN, Clifford Malcolm / LORENZONI, Anna Maria. "Collecting Greco-Roman Art in Mantua in the Age of Federico I Gonzaga and the Documentation for the Date of Isabella d'Este's Move to the Corte Vecchia", in Quaderni di Palazzo Te, *n. 3, 1996, p. 19-25.*

_____. *"I carteggi di Cesare Gonzaga, signore di Guastalla (1536-1575), e le raccolte d'antichità della seconda metà del Cinquecento", in* Atti e memorie della Accdemia nazionale virgiliana di scienze lettere ed arti, *nuova serie, vol. LIII, 1985. Mântua: 1985, p. 105-124.*

_____. *"Il 'reverendissimo cardinale, mio signore, el quale venendo spesso a vedermi disignar'. Giovanni Battista Scultori and Cardinale Ercole Gonzaga", in* Civiltà mantovana, *terza serie, ano XXVII, n. 4, setembro de 1992. Mântua: Il Bulino edizioni d'arte, 1992, p. 25-29.*

_____. *"Purché la sia cosa che representi antiquità" - Isabella d'Este – i luoghi del collezionismo. Civiltà mantovana, quaderno, 1995, p. 71-89.*

_____. *"The Grotta of Isabella d'Este", in* Gazette des Beaux-arts, *VIe période, tomo LXXXIX, 1300-1301, maio-junho de 1977, p. 155-171.*

BROWN, Clifford Malcolm / LORENZONI, Anna Maria. Our Accustomed Discourse on the Antique. Cesare Gonzaga and Gerolamo Garimberto – Two Renaissance Collectors of Greco-Roman Art. *Nova Iorque /Londres: Garland Publishing, 1993.*

_____. *"'Concludo che non vidi mai la più bella casa in Italia'. Prolegomeno allo studio delle decorazione ad affresco della villa suburbuna di Francesco II Gonzaga nella campagna mantovana a Gonzaga (1491-1496)", in* Civiltà mantovana, *ano XXXI, n. 103, novembro de 1996. Mântua: Il Bulino edizioni d'arte, p. 51-72.*

BRUGMAN, Henri L. "Châteaux et jardins de l'Ille de France d'aprés un journal de voyage de 1655 (par Louis Huygens)", in Gazette des Beaux-arts, *1937, tomo XVIII, p. 106.*

BRUGNOLI, A. V. "Gli affreschi di Perin del Vaga nella Cappella Pucci", in *Bollettino d'Arte*, XLVII, 1962.

BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários.* Rio de Janeiro: José Olympio Editora S.A./ Editora UNB, 1997.

BRUNELLI, Roberto. "La cappella Boschetti nella basilica mantovana di Sant'Andrea", in *Civiltà mantovana*, nuova serie, n. 3, 1984, p. 65-75. Mântua: Lubiam, 1984.

_____. *"Lettura interpretativa dele tele commissionate da Ercola Gonzaga per la Catedrale di Mantova", in* Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 5, 1984, p. 35-46.*

_____. *"Su un ciclo di affreschi nella basilica di Sant'Andrea in Mantova", in* Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 7, 1985, p. 31-40.*

BRUNO, Raffaelle. "Perino del Vaga Poetica dell' "idea"e stile in Castel Sant'Angelo", in Critica d'arte, *ano XIX, nuova serie, fasc. 123, maio-junho de 1972, p. 37-57 /fasc. 124, julho-agosto de 1972, p. 57-72 / fasc. 126, novembro-dezembro de 1972, p. 53-63.*

BUDDE, Illa. Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in Düsseldorf. *Dusseldorf, 1930. catalogo.*

BUDDENSIEG, T. "Raffaels Grab", in *Munuscula discipulorum. Studien für Hans Kaufmann.* Berlim, editora, 1968, p. 63-65.

BUGGÈ, Marie-Josée. "Tra immagine e parola: riflessioni sulla 'maniera'di Agnolo Bronzino", in *Critica d'Arte*, anno LXII, n. 2, junho de 1999, p. 61-71. Florença: Le Lettere, 1999.

BUKOVINSKÁ, B. / FUCIKOVÁ, E. /KONECNÝ, L. "Zeichnungen von Giulio Romano und seiner Werkstatt in einem vergessenen Sammelband in Prag", in *Jahebuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LXXX, 1984, p. 61-186.

BULL, Malcolm. "Notes on Poussin's Egypt", in *The Burlington Magazine*, vol. CXLI, n. 1158, setembro de 1999, p. 537-541.

BURCKHARDT, J. *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento.* Roma: Bulzoni, 1993.

_____. *L'arte italiana del Rinascimento.* Vol. III. I collezionisti. Il Ritratto. Marsilio. Venezia, 1994.

_____. Le Cicerone. Guide de l'art antique et de l'art moderne en Italie. *[Basiléia, 1855] Paris: Firmin-Didot, s/d..*

BURCKHARDT, Jacqueline. "Il monumento Rangoni nel Duomo di Modena", in *Giulio Romano.* Milão: Electa, 1989, p. 570-571.

_____. "Il monumento Strozzi nel Sant'Andrea di Mantova", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 561-563.

_____. "La loggia dei marmi", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 412-417.

_____. *Giulio Romano, Regisseur einer verlebendigten Antike: die Loggia dei Marmi in Palazzo ducale von Mantua*. Zürich, 1994. Dissertation (Doctoral) - Universität Zürich, 1994.

BURCKHARDT, Jacqueline/PAGLIARA, P. N. "La cappella Castiglioni", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 532-534.

BURCKHARDT, Jacqueline /TAFURI, Manfredo. "Da Serlio all'Escorial", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 575-581.

_____. "Disegni architettonici"in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 302-304.

BURKE, Peter. *History of Italian Art* - vol. I e II. Cambridge: Polity Press, 1996.

_____. *Patronage in Renaissance Italy*. Cambridge: Polity Press, 1994.

BURNS, Howard. "Il palazzo Canossa a Verona", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p.510-511.

_____. "Quelle cose antiche et moderne belle de Roma", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 227-246.

_____. "Raffaello e 'quell'antiqua architettura'", in *Raffaello Architetto*. Milão, 1984, p. 381-404.

_____. "The Gonzaga and Renaissance Architecture", in *Splendours of the Gonzaga*. Londres, 1981, p. 27-38.

BURY, Michael. "Giulio Romano and Prints", review de *Giulio Romano pinxit et delineavit*, in *Print Quarterly*, vol. XI / n. 2, junho de1994, p. 64-65.

_____. "Taking Positions: on the Erotic in Renaissance Culture", *review* in *The Burlington Magazine*, vol. CXLI, n. 1159, outubro de 1999, p. 625.

CABLE, Carole. *Giulio Romano and Mantuan architecture*. Monticello, 1983.

CADIOLI, Giovanni. *Descrizione delle pitture, sculture ed architetture che si osservano nella città di Mantova*. Mântua: Arnaldo Forni, 1974.

CAIRNS, Huntington /WALKER, John. *A Pageant of Paintings from the National Gallery of Art*, 2 vol. Nova Iorque, 1966.

_____. *Masterpieces of Painting from de National Gallery of Art*. Nova Iorque, 1944.

CALAMANDREI, P. "Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benvenuto Cellini", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 195-214.

CALVESI, Maurizio. "Simone Peterzano maestro del Caravaggio", in *Bollettino d'Arte*, 1954, p. 114-133.

CAMESASCA, Ettore. *Lettere sull'arte di Pietro Aretino, commentate da F. Pertile, e rivedute da C. Cordié*, 2 vol. Milão, 1957.

_____. *Raffaello Sanzio. Tutti gli Scritti*. Milão, 1956.

CAMESASCA, Ettore /PERTILE, Fidenzio. *Lettere sull'arte di Pietro Aretino*, 3 vol. Milão: Edizioni del Milione, 1957.

CAMPBELL, Lorne. *Renaissance Portraits. European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. N. Haven/Londres: Yale University Press, 1990.

CAMPORI, Giuseppe. *Raccolta di cataloghi ed inventari inediti di quadri, statue disegni bronzi dorerie smalti dal secolo XV al secolo XIX*. Modena, 1870.

_____. *Giuseppe*. Gli artisti italiani e stranieri negli stati estensi. *Roma: Multigrafica Editrice, 1969. 'Ristampa anastatica' da edição de Modena, 1855.*

_____. Lettere artistiche inedite. *Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore, 1975. 'Ristampa anastatica' da edição de Modena, 1866.*

_____. Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi da Urbino. *Modena, 1870.*

_____. Notizie inedite di Raffaello da Urbino, tratte da documenti dell'archivio palatino di Modena. *Modena, 1863.*

_____. Raccolta di cataloghi ed inventarii inediti di quadri, statue, disegni, bronzi, dorerie, smalti, medaglie, avori, ecc. dal secolo XV al secolo XIX. *Sala Bolognese: Arnaldo Forni editore, 1975. 'Ristampa anastatica' da edição de Modena, 1870.*

_____. Racconti artistici. Raffaello e la Fornarina. *Florença, 1852.*

CANOVA, Andrea. "Per l'inventario dei libri di Federico Gonzaga", in Quaderni di Palazzo Te, *n. 6, 1999, p. 81-84. Milão: Electa, 1999.*

CANTALAMESSA, Giulio. "Un ritratto femminile nella Galleria Borghese", in *Rassegna d'Arte*, XVI, 1916, p. 187.

CANTONI, A. *Raffaello (1843-1520).* Milão, 1932.

CANUTI, Domenico Maria. "Aspetti della 'Maniera'nel Veneto", in *Paragone*, ano XXXI, n. 369, novembro de 1980, p. 65-80.

CAPUCCI, M. "Forme della biografia nel Vasari", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 299-320.

CAPPUCCIO, L. *Raffaello Sanzio*. Milão, 1939.

CARABELL, Paula. "Breaking the Frame: Transgression and Transformation in Giulio Romano's Sala dei Giganti", in Artibus et historiae, *n. 36 (XVIII), 1997. Viena /Cracóvia: IRSA, 1997, p. 87-100.*

CARGNELUTTI, L. "Giovanni da Udine e le riforme dell'ospedalle dei Battuti di S. Maria della Misericórdia di Udine", in Metodi e ricerche, *VI, 1987, I, p. 44-58.*

CARLI, E. *Raffaello. Armonia e splendore del Rinascimento*. Milão, [1959]1980.

CARON, Linda. "Choices Concerning Modes of Modelig During the High Renaissance and After", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 4, 1985, p. 476-489. Munique: Deutscher Kunstverlag.

CARPEGGIANI, Paolo. "Corte e città nel secolo dell'Umanesimo. Per una storia urbana di Mantova, Urbino e Ferrara", in Arte lombarda, *n. 61, 1982/1, p. 33-42.*

_____. "Giulio Romano architetto di villa", in *Arte Lombarda*, XVII, 37, 1972, p. 1-13.

_____. "Labyrintos. Metafora e mito nella corte dei Gonzaga", in *Quaderni di Palazzo Te*, 2, janeiro-junho de 1985, p. p. 55-67.

_____. "Un documento dell'architettura di Giulio Romano. La Villa Zani a Villimpenta", in *Corti e dimore del contato mantovano*. Florença, 1969, p. 49-63.

CARPEGGIANI, Paolo / TELLINI, Perina Chiara. *Giulio Romano a Mantova: una nuova e stravagante maniera*. Mantova: Sintesi, 1987.

_____. *Sant'Andrea in Mantova. Un tempio per la città del Principe*. Mântua, 1987.

CARPEGNA, N. di. *Catalogo della Galleria Nazionale di Palazzo Barberini*. Roma, 1953.

CARPI, P. "Giulio Romano ai servigi di Federico II Gonzaga (1524-1540), con nuovi documenti tratti dall'Archivio Gonzaga", in *Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova*, XI-XIII, 1918-1920. Mântua, p. 35-101.

CARTWRIGHT, J. *Raphael in Rome*. Londres /Nova Iorque, 1895.

CARUNCHIO, Tancredi. "La Farnesina Chigi a Roma: considerazioni su un rilievo di precisione", in *Ricerche di Storia dell'arte*, 1983, p. 135-141.

CASIMIRO DA ROMA. *Memorie istoriche della chiesa e convento di Aracoeli*. Roma, 1845.

CASSANELLI, Luciana/ ROSSI, Sergio. *I luoghi di Raffaello a Roma* (catálogo de exposição). Roma: Multigrafica, 1983.

CASSIRER, Ernst /KRISTELLER, P. O. /RANDALL JR., J. H. *The Renaissance philosophy of man*. Chicago: University of Chicago Press, 1948.

CAST, D. *Reading Vasari again: history, philosophy*. Word and Image, IX. 1993, p.29-38.

CASTAGNA, Rita. "L'alcanna d'oriente e I cavalli di Federico II Gonzaga, ritratti da Giulio Romano a palazzo Te", in Civiltà Mantovana, *n. 27, 1990. Mântua, 1990, p. 109-112.*

_____. *"Nascita e formazione della scuderia dei Gonzaga", in* Civiltà mantovana, *ano X, quaderno 55-56, 1976, p. 14-31.*

CASTAGNA, Rita /LORENZONI, Anna Maria. "Un presunto ritratto di Isabella d'Este", in *Civiltà mantovana*, nuova serie, n. 25, 1989, p. 15-30.

CASTAGNOLA. 1958. *Sammlung Schloss Rohoncz*, Katalog Villa Favorita-Castagnola-Lugano, 1958.

_____. 1964. *Some Italian Renaissance Pictures in the Thyssen-Bornemisza Collection. Studies by Philip Hendy*. Lugano-Castagnola, 1964.

CASTELFRANCHI VEGAS, L. "Il Vasari e Michelangelo architetto", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 73-76.

CASTIGLIONE, Baldassar. *Il libro del Corteggiano*. [Veneza, 1528] Milão: Garzanti, 2000.

CASTI-MORESCHI, Emanuela. "La pianta della città di Mantova del 1596 de Gabriele Bertazzolo", in Atti e memorie della Academia Nazionale Virgiliana di scienze lettere ed arti, *nuova serie, vol. I. Mântua, 1982, p. 131-141.*

Catalogue of the Ellesmere Collection, Part II: Drawings by Giulio Romano and Other Sixteenyh-Century Masters Collected by Sir Thomas Lawrence. *Londres, 1972.*

CAVALCASELLE, Giovanni B. /CROWE, Joseph Archer. Raphael, Life and Works. *Londres, 1882-1883.*

CAVALCASELLE, Giovanni B. /CROWE, Joseph Archer. Raffaelo, la sua vita e le sue opere, *vol. III. Florença: sucessori le Monnier, 1891.*

CAVALLARO, Ana. "1.1 Bottega di Giovanni da Udine. Volta a grotesche... ", in Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano. *(catálogo da exposição em Roma, maio a julho de 1984). Roma: Multigrafica Editrice, 1984, p. 45-48.*

CAVICCHIOLI, Sonia. "Amore e Psiche nell'arte del Rinascimento: considerazioni in margine a un convegno", in *Civiltà Mantovana*, Bd. 34, 1999 (1999), n. 109, p.63-69.

_____. "Amore e Psiche nella delizia di Belriguardo", in *La Diana*, Bd 1, 1995 (1997), p. 125-136.

_____. *"'Cose sumptuose, grande et sublime'. Ercole I d'Este commitente negli ultimi anni del suo ducato", in* Civiltà mantovana, *anno XXXIII, n. 106, maio de 1998, p. 87-93. Il Bulino edizioni d'arte.*

_____. "Il ciclo di Psiche alla Farnesina e le prime traduzioni italiane di Apuleio", in *Fontes*, ano II, n. 3-4, 1999, p. 79-95.

CECCHELLI, Carlo. "La 'Psiche'della Farnesina", in *Roma* I, 1923, p. 9-21.

CECCHI, A. "Le perdute decorazioni fiorentine di Giovanni da Udine", in *Paragone*, 399, 1983, p. 20-44.

CELIO, Gaspare. *Memoria delli nomi dell'artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma.* [Nápoles,1638]. Milão: Emma Zocca (edição facsimile), 1967.

CELLINI, Benvenuto. *Vita.* Milão: Biblioteca Universale Rizzoli, 1985, ed. 2001.

CHAMBERS, D. S. / MARTINEAU, J. *Splendours of the Gonzaga.* Londres, 1981.

CHAMBERS, D. S. "Sant'Andrea at Mantua and Gonzaga Patronage", in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, volume 40, 1977. Londres: The Warburg Institue /Univeristy of London, 1977, p. 99-127.

CHASTEL, André. *A arte italiana.* São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. "A propos d'une étude récente: le problème de Vasari", in *Revue des Études Italiennes*, VII, 1960. pp. 59-68.

_____. *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique.* Presses Universitaires de France. Paris, 1982.

_____. *Fables, formes et figures.* 2 vol. Paris: Flammarion, 1978.

_____. *La gloire de Raphaël, ou Le triomphe d'Eros.* Paris: Editions de la Reunion des musées nationaux, 1995.

_____. *Le sac de Rome, 1527: du premier manierisme à la Contre-Reforme.* Paris: Gallimard, 1984 [1977].

_____. "Le seizième siècle européen. Peintures et dessins dans les collections publiques françaises", in *Medecine de France*, n. 168, janeiro de 1968, p. 16-32.

_____. *Mythe et crise de la Renaissance.* Genebra: Skira, 1989.

_____. "Vasari et la légende mediciéenne: L'École du jardin de Saint Marc", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 159-167.

CHATELET, Albert. *Disegni di Raffaello e di altri italiani del Museo di Lille.* Florença: Leo. S. Olschki, 1970.

CHECA CRENADES, F. "La entrada de Carlos V en Milan en año 1541", in *Goya*, 151, 1979, p. 24-31.

CHENEY, I. *The parallel lives of Vasari and Salviati.* Convegno di studi. 1985.

CHEVALIER, Jean / GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles.* Paris: Ed. Robert Seghers/Ed. Jupiter, 1974.

CHEVALIER, K. Wilson. *Le trésor des merveilles de Pierre Dan: une étude critique.* Diss. Université de Paris, IV, 1980.

CHIARINI, N. "Giulio Pippi detto Giulio Romano (attr.) Madonna con il Bambino e San Giuseppe", in *Raffaello a Firenze: Dipinti e disehni delle collezioni fiorentini.* Florença, 1984, p. 234-236.

Chiesa di San Barnaba – un po'di storia; *extraído de MARANI, Ercolano. La chiesa e la canonica di S. Barnaba in Mantova. Mântua: Stamperia CITEM, 1967, extraído de Civiltà mantovana. [?]*

CHURCHILL, S. *Bibliografia vasariana*. Florença, 1912.

CIAN, Vittorio. "Nel mondo di Baldassarre Castiglioni", in Archivio Storico Lombardo, *nuova serie, anno VII, fasc. 1-4, janeiro-dezembro de 1942 – XX, p. 3-97. Milão: Castello Sforzesco, 1942.*

CIARANFI, Anna Maria Francini. *Die Galerie Pitti in Florenz*. Munique, 1956.

CIARDI DUPRÉ DAL POGGETTO, M. G. "Il ruolo del Vasari nella teoria e nella storia della scultura fiorentina del Cinquecento", in *Atti del C. I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 783-796.

CIERI-VIA, Claudia. "I camerini di Isabella d'Este; uno spazio culturale esemplare" - Isabella d'Este – i luoghi del collezionismo, in Civiltà mantovana, *quaderno, Mântua: Il Bulino edizioni d'arte, 1995, p. 35-43.*

_____. "Il luogo della Corte: la 'Camera picta'di Andrea Mantegna nel Palazzo Ducale a Mantova", in *Quaderni di Palazzo Te*, 6, 1987, p. 23-24.

_____. *"Un'occasione 'solare'per celebrare Vespasiano Gonzaga", in* Civiltà mantovana, *terza serie, n. 1, 1991, p. 75-87.*

CIERI-VIA, Claudia /e outros. "La Villa Farnesina", in *I Luoghi di Raffaello a Roma*. Catálogo da Exposição. Roma, 12 de janeiro a 30 de março de 1984. Roma: Multigrafica Editrice, 1983, p. 24-73.

CLAYTON, M. *Raphael and his Circle, Drawings from Windsor Castle*. Catálogo da exposição na Queen's Gallery, Buckingham Palace, Londres. Londres: Merrell Hollberton Ltd, 1999.

CLAUSEN, W. V / KENNEY, E. J. *The Cambridge History of Classical Literature - II, Latin Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.774-786.

COCHIN, Charles-N. *Voyage d'Italie*. Paris, 1758.

COCHIN, Charles-N. / GRAVELOT, Hubert-F. *Iconologia por figuras o tratado completo de alegorias, emblemas, etcétera*. Santa Fé: Universidad Iberoamericana, A. C., 1994.

COFFIN, David R. "The Plans of Villa Madama", in *The Art Bulletin*, 1967, p. 111-122.

_____. *The Villa in the Life of Renaissance*. Roma /Princeton: Princeton University Press, 1979.

_____. Review de "Henrik LILIUS, *Villa Lante al Gianicolo: L'architettura e la decorazione pittorica*, in *The Art Bulletin*, dezembro de 1984, vol. LXVI, n. 4, p. 695-696.

COGLIATI-ARANO, Luisa. Review de *Raffaello e la cultura raffaellesca in Liguria. Interventi di restauro, problemi di conservazione e fruizione*. Stringa Editore. Catálogo da exibição: Genova, palazzo Spinola, de 7 de dezembro de 1983 a 11 de março de 1984; in *Arte Lombarda*, 1985 / 2-3-4, vol. 73-74-75. Milão: Arte Lombarda, p. 148-149.

COLESCHI, L. *Storia della Città di Sansepolcro*. Città di Castello, 1886, p. 255-258.

COLLIGNON, Maxime. *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché*. Paris: Ernest Thorin, 1877.

COLLOBI RAGHIANTI, C. *Il 'Libro de'Disegni' di Giorgio Vasari*. CA, 116, 1971. p. 13-40.

_____. *Il 'Libro de'Disegni' ed i 'Ritratti'per le 'Vite'del Vasari*. CA, 117, 1971. p. 37-64.

_____. *Il "Libro dei Disegni"del Vasari*. 2 vol. Florença: Vallecchi, 1974.

_____. *Il valore dell'opera di Giorgio Vasari*. 1934.

_____. "Vasari, 'Libro de'Disegni', Architettura". CA, 127, p. 3-120.

COLVIN, S. "La donna Velata", in *The Art Journal*, 1882, p. 1-3.

COMANINI, Gregorio. *Il Figino, overo del fine de la pittura*. [Mântua, 1591], in BAROCCHI, *Tratatti d'Arte del Cinquecento*. Bari, 1962, vol. III.

COMOLLI, A. *Vita inedita di Raffaello da Urbino*. Roma, 1790.

CONFORTI CALGAGNI, A. "Baldassarre Turini da Pescia: profilo di un committente di Giulio Romano architetto e pittore", in *Quadreni di Palazzo Te*, I, 2, 1985, p. 35-43.

_____. "L'influenza di Giulio Romano nell'arte Veronese del XVI secolo", in *Bollettino Cisa Andrea Palladio*, XXIV, 1982-1987, p. 35-52.

CONFORTI, Claudia. "Architettura e culto della memoria: la committenza di Baldassarre Turini datario di Leone X", in *Baldassarre Peruzzi. Atti del convegno...*, [1981] 1987, p. 603-628.

_____. "Baldassarre Turini da Pescia: profilo di un committente di Giulio Romano architetto e pittore", in *Quaderni di Palazzo Te*, 2, 1985, p. 35-43.

_____. *Vasari Architetto*. Milão: Electa, 1993.

CONTARDI, B. "Il bagno di Clemente VII in Castel Sant'Angelo", in AA.VV., *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII e le altri stufe romane del primo Cinquecento*, catálogo da exposição. Roma, 1984, p. 51-71.

CONTI, Alessandro. "L'evoluzione dell'artista", in Storia dell'arte italiana, *parte prima, II, "L'artista e il pubblico". Turim: Einaudi, 1979, p. 127-130.*

_____. *"Sfortuna di Lorenzo Leonbruno", in* Prospettiva, *n. 77, janeiro de 1995, p. 36-50. Florença: Centro Di, 1995.*

CORDELLIER, Dominique. *Marsile Ficin et l'art.* Genève, 1955 (reed. 1978).

CORDELLIER, Dominique/PY, Bernadette. *Rafafello e i suoi.* Catálogo da exposição na Villa Medici, Roma, 1992.

_____. *Raphaël - son atelier, ses copistes - dessins italiens du Musée du Louvre.* Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1992.

CORNINI, G. / et al. *Raffaello nell' appartamento di Giulio II e Leone X.* Milão, 1993.

CORNINI, G. /DE STROBEL, A. M. /SERLUPI-CRESCENZI. "La sala di Costantino", in CORNINI et al., 1993.

CORSINI-SFORZA, L. "La collezione di Caterina Nobili Sforza contessa di Santafiora", in *L'Arte*, I, 1898, p. 273-278.

COSTA, F. *Amore ed arte; ossia l'ultima decade di Raffaello Sanzio in Roma.* Montecassino, 1887.

CORTI, L. Vasari. *Catalogo Completo delle opere.* Florença, 1989.

COTTAFAVI, Clinio. "Palazzo Ducale di Mantova. I Gabinetti della 'Paleologa'", in *Bollettino d'Arte*, III, Milão, 1929-30, p. 276-285.

_____. "Palazzo Ducale di Mantova. Le sale dei Cavalli e delle teste", in *Bollettino d'Arte*,, XXI, 1928-29, p. 278-296.

_____. *"Ricerche e documenti sulla costruzione del Palazzo Ducale di Mantova dal secolo XIII al secolo XIX", in* Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova, *nova série, vol. XXV, p. 171-190. Mântua: Reale Accademia Virgiliana, 1939-XVII.*

COURCELLE, P. "Symbolisme funéraire du néo-platonisme latin", in *Revue des Études anciennes*, t. XLVI, 1944.

COX-REARICK, Janet. *Giulio Romano Master Designer.* Nova Iorque: The Berta and Karl Leubsdorf Art Gallery /Hunter College of the City University of New York, 1999.

_____. *La collection de François Ier.* Catálogo da exposição. Paris, 1972 /Lyon, 1972. *The Collection of Francis I: Royal Treasures.* Antuérpia /N. Iorque, 1995.

_____. "Presentazione: atti del Convegno 'I disegni di Giulio Romano (1499-1546)'- Miscellanea giuliesca", in *Quaderni di Palazzo Te*, seconda edizione, n.8, 2000.

_____. "Sacred to Profane: Diplomatic Gifts of the Medici to Francis I", in *J. Med & Ren. Stud*, XXIV, 1994, p. 239-258.

CREMONESI, Alberto. "Giulio Romano un regista per un personaggio", in *Antiqua*, vol. 14, n. 6, novemebro-dezembro de 1989, p. 30-38.

CRESTI, Carlo / RENDINA, Claudio. Ville e palazzi di Roma. *Udine: Magnus, 1998.*

CRISTOFORI, A. *Dipinti nuovamente scoperti d'invenzione di Giulio Romano.* Mântua, 1832.

CROPPER, Elizabeth. "On Beautiful Women, Parmigianino, Petrarchismo, and the Vernacular Style", in *The Art Bulletin*, vol. LVIII, n. 3, setembro de 1976, p. 374-394.

CUGNONI, G. *Agostino Chigi il Magnifico.* Roma, 1878.

CUSTOZA, Camilo G. *Giovanni da Udine. La tecnica della decorazione a stucco alla 'Romana' nel Friuli del XVI secolo.* Zeta Università. Saggi n.62, Campanoto.

CUZIN, J.-Pierre. *Raphaël. Vie et oeuvre.* Fribourg,1983.

_____. "Raphaël: un demi-millenaire", in *Révue de l'art*, 84, 1984, p. 66-72.

CUZIN, J.-P. /CORDELLIER, Dominique. *Raphaël et l'art français.* Paris, 1983.

D'ONOFRIO, C. "Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi nel 1603", in *Palatino*, a. VIII, n. 1-3, 1964.

DA BISTICCI, Vespasiano. Vite di uomini illustri del secolo XV. *Bolonha: Romagnoli-Dall'Acqua, 1893.*

DACOS, Nicole. "Alonso Berruguete dans l'atelier de Raphaël", in Arte Cristiana, *fasc. 709, vol. LXXIII, julho-agosto de 1985. Milão: Scuola Beato Angelico, p. 245-257.*

_____. "Arte italiana e arte antica", in *Storia dell'arte italiana*, 3, Torino: Einaudi, 1979.

_____. *"Fabullus et l'autre peintre de la Domus Aurea", in* Dialoghi di archeologia, *2, 1968, p. 210-226.*

_____. *"Il trastullo di Raffaello", in* Paragone, *nuova serie 39, ano XIX, n. 219/39, maio de 1968, p. 3-29.*

_____. "La bible de Raphaël. Quelques observations sur le programme et sur les auteurs dês fresques", in *Paragone*, XXII, n. 253, 1971.

_____. *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques à la Renaissance*. Leiden, 1969.

_____. "La loggetta du cardinal Bibbiena. Décor à l'antique et role de l'atelier", in *Raffaello a Roma*. Roma: Biblioteca Hertziana /Musei Vaticani. Roma, 1986, p. 225-236.

_____. *Le Logge di Raffaello. Maestro e bottega di fronte all'antico*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1977.

_____. "Les Loges de Raphäel: répertoire à l'antique, Bible et mythologie", in *Classical Influences on European Culture, A. D. 1500-1700*. Cambridge, 1976.

_____. *"Perin del Vaga et trois peintres de Bruxelles au Palais della Valle", in* Prospettiva, *n. 91-92, julho-outubro de 1998, p. 159-170.*

_____. "Tommaso Vincidor, un élève de Raphaël aux Pays-Bas", in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études dédiées à Suzanne Sulzberger*. Bruxelas/ Roma, 1980.

_____. *"Vincenzo Tamagni a Roma", in* Prospettiva, *n. 7, outubro de 1976, p. 46-51.*

DACOS, Nicole / FURLAN, Caterina. Giovanni da Udine. 1487-1561. *Udine: Casamassima Editore, 1987.*

DALEY, John. *The Vault Decoration of Raphael's Logge*. M. F. A. Diss., Department of Fine Arts, New York University, 1962.

DAL POGGETTO, Paolo. "Precisazioni sull'influsso di Raffaello nelle Marche: l'Imperiale, Raffaellino del Colle e altro", in *Studi su Raffaello*. Florença: Quattroventi, 1986/1987, p. 323-333.

_____. "Raffaellino del Colle tra Marche, Toscana ed Umbria (1525-1545c.)", in *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*. Florença, 1983, p. 414-439.

_____. *Urbino e le Marche prima e dopo Raffaello*, catalogo della mostra. Florença, 1983.

DALLI REGOLI, Gigetta. "'Non... da natura, ma per lungo studio': riferimenti, citazioni e rielaborazioni nelle madonne di Raffaello", in *Studi su Raffaello*. Florença Quattroventi, 1986/1987, p. 419-428.

D'AMICO, R. *Catalogo generale delle raccolte di stampe antiche della Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto delle Stampe. Incisori veneti dal XV al XVIII secolo*. Bolonha, 1980.

DAN, Père Pierre. *Le trésor des merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*. Paris, 1624. reedição 1990.

D'ARCO, Carlo. *Delle arti e degli artefici di Mantova.* Mântua, 1857,' ristampa anastatica', Bolonha, 1975.

_____. *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano; scritta da Carlo d'Arco*. Mantova : Fratelli Negretti, [1838] 1842.

_____. *Notizie intorno agli arazzi disegnati da Raffaello posseduti dai Gonzaga.* Mântua, 1867.

DARENBERG, Ch. / SAGLIO, Edmond. *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments* - tomo IV, primeira parte (N-Q). Paris: Hachette et cie, s/d.

"Das Portrait der Fornarina im Palazzo Barberini", in *Repertorium fur Kunstwissenschaft*, III, 1880, p. 356.

DAVARI, Stefano. "Descrizione del Palazzo Te di Mantova, di Giacomo Strada, illustrata con docmenti tratti dall'archivio Gonzaga", in *L'Arte*, II, 1899, p. 248-253, 392-400.

DAVIDSON, Bernice. "A Study for the Farnesina 'Toilet of Psyche", in *The Burlington Magazine*, CXXIX /1013 (agosto de 1987) 510-513.

_____. "Drawings by Perino del Vaga for the Palazzo Doria, Genoa", in *The Art Bulletin*, vol. XLI, n. 1, março de 1959, p. 315-326.

_____. *Early drawings by Perin del Vaga*, in *Master Drawings*, I, 3, 1963, p. 3-16.

_____. *I Palazzi dei Gonzaga in Marmirolo*. Mântua, 1890, ristampa anastatica Mântua, 1974.

_____. *Il Palazzo Te*. Mântua, 1925.

_____. *Marcantonio Raimondi: the engravings of his Roman Period.* (Ph.dissertation, Radcliffe College, Harvard University, Cambridge, 1954)]

_____. *Mostra di disegni di Perino del Vaga e la sua cerchia.* Florença: Leo S. Olschki Editore, 1966.

_____. *"Pius IV and Raphael's Logge", in* The Art Bulletin, *set. 1984, vol. LXVI, n. 3, p. 382-389.*

_____. *"Pope Paul III's Additions to Raphael's Logge: His* Imprese *in the Logge", in* The Art Bulletin, *set. 1979, vol. LXI, n. 3, p. 386-404.*

_____. *Raphael's Bible. A Study of the Vatican Logge.* University Park /Londres: The College Art Association of America,1985.

_____. *"The Landscapes of the Vatican Logge from the Reign of Pope Julius III", in* The Art Bulletin, *dez. 1983, vol. LXV, n. 4, p. 587-602.*

DAVIES, Paul /HEMSOLL, David. "Le ville mantovane di Giulio", in *Giulio Romano.* Milão: Electa, 1989, p. 522-523.

DAVIS, Charles. *Catalogo Mostra Arezzo: Giorgio Vasari.* Florença, 1981.

_____. "La fortuna di Giorgio Vasari nell'incisione: 'L'Architettura di Leon Battista Alberti'del 1565 e altre vicende", in *Gedenkschrift für Richard Harprath.* Munique /Berlim: Deutscher Kunstverlag, p. 105-119.

_____. "Vasari e Giulio Romano", in *Giorgio Vasari – principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari.* Catálogo da exposição de Arezzo, 26 de setembro a 29 de novembro de 1981. Florença: EDAM, 1981, p. 274-275.

DE ANCONA, Paolo. *Gli affreschi della Farnesina* in Roma. Milão, 1955.

DE ANGELIS, L. /GORI-GANDELINI, G. *Notizie degli intagliatori com osservazioni critiche reccolte da vari scrittori ed aggiunte a Giovanni Gandellini dall'abate Luigi de Angelis pubblico professore della Reggia Università di Siena,* 15 vol. Siena, 1808-1816.

DE BARTSCH, F. *Catalogue des estampes de Adam de Bartsch.* Viena, 1818.

DEGLI AZZI, G. *Gli archivi della Storia d'Italia,* II, IV. Rocca S. Casciano, 1915, p. 206.

DE GRAZIA, D. *Correggio and His Legacy, Sixteenth-Century Emilian Drawings.* Cat. Mostra, Washington: National Gallery, 1984.

DE LABORDE, L. *Les Comptes dês Bâtiments du Roi (1528-1571): Suivis de documents inédits sur les châteaux royaux et les beaux-arts au XVIe siècle.* 2 vol. Paris, 1877-1880.

DELABORDE, V. H. *Marc-Antoine Raimondi.* Paris: Librairie de l'art, 1853.

_____. *Marc-Antoine Raimondi. Étude historique et critique suivi d'un catalogue raisonné des oeuvres du maître.* Paris, s.d. [1887].

DE LA LANDE, J.-J. *Voyage d'un français en Italie fait dans les années 1765 et 1766.* Paris, 1769.

DELESSERT, B. *Notice sur la vie de Marc-Antoine Raimondi.* Paris: Goupil, 1854.

DELLA PERGOLA, Paola. *La Galleria Borghese. I dipinti,* 2 vol. Roma, 1955 (I), 1959 (II).

DELMARCEL, Guy. "'La vigne et les petits enfants': italiaanse en Brusselse wandtapitjten van de Renaissance", in *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art,* LXV, 1996, p. 133-140. Bruxelas: Académie Royale d'Archéologie de Belgie, 1996.

DE MARIA, U. *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana.* Bolonha: Zanichelli, 1899.

DE MONTAIGLON, A. *Correspondence des directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants des bâtiments.* Paris, 1666-1887.

DEMUS, K. *Kunsthistorisches Museum. Verzeichnis der Gemälde.* Viena, 1973.

DESWARTE, Sylvie. "'Opus Micaelis Angeli'le dessin de Michel-Ange de la collection de Francisco de Holanda", in *Prospettiva,* n. 53-56, abril de 1988 - janeiro de 1989, p. 388-398.

DE VECCHI, Pierluigi. *L'Opera completa di Raffaello.* Milão: Rizzoli Editore, 1966.

_____. "Raffaello e il ritratto 'di naturale', in *Raffaello e il ritratto di Papa Leone. Per il restauro di Leone com due Cardinali nella Galleria degli Uffizi.* Milão, 1996, p. 38-41.

_____. *Raffaello. La Pittura.* Florença, 1981.

_____. *"Raffaello nelle vite del Vasari", in* Arte Cristiana, *fasc. 709, vol. LXXIII, julho-agosto de 1985. Milão: Scuola Beato Angelico, p. 258-286.*

_____. *Raffaello. La mimesi, l'armonia e l'invenzione.* Florença, 1995.

_____. *Raffaello, la pittura.* Florença, 1981.

DE VITO BATTAGLIA, Silvia. "La 'stufetta' del Cardinal Bibbiena", in *L'Arte,* XXIX, 1926, p. 203-212.

DEWEZ, Guy. "Some Façade Problems in villa Madama", in *Raffaello a Roma*. Roma: Edizioni dell'elefante, 1986, p. 343-349.

_____. *Villa Madama, memoria sul progetto di Raffaello*. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1990.

DE ZAHN, A. "Notizie artistiche tratte dell'Archivio Segreto Vaticano", in *Archivio storico italiano*, III, VI, 1867, p. 188-189.

DI CARPEGNA, Nolfo. *Catalogo della Galleria Nazionale. Palazzo Barberini. Roma*. Roma: Fratelli Palombi, 1955.

Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das ciências de Lisboa, 2 vol.

Dicionário etimológico da língua portuguesa (p/ José Pedro Machado). Lisboa: Editorial confluência, 1959. 1a edição.

Dicionário latino-português (por Francisco Torrinha). Porto: Gráficos Reunidos Lda, 1937. 7a edição.

Dictionary of Greek and Roman Antiquities. Londres: John Murray, 1878.

Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology, Vol. III. Londres: John Murray, 1861.

Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments. Paris: Librairie Hachette et Cie, s/d.

Dictionnaire etymologique de la langue française (por L. Clédat). Paris: Librairie Hachette, 1912.

DICKENS, Charles. *Impressioni d'Italia (1844-45)*. [Lanciano, 1911], in SCHIZZEROTTO, p. 320.

DIMIER, Louis. "Copies peintes par Michelin et Josse de Voltigeant", in *Critique et controverse touchant différents peints de l'histoire des arts*. Paris, 1909, p. 47-55.

_____. *Le Primatice*. Paris, 1928.

_____. *Le Primatice, peintre, sculpteur et architecte des rois de France*. Paris: Éd. Leroux, 1900.

DI TEODORO, Francesco P. "Echi albertiani nella *Lettera a Leone X* di Raffaello e Baldassar Castiglione", in *Quaderni di Palazzo Te*, n. 1. Milão: Electa, 1994, p. 38-47.

_____. *Raffaello, Baldassar Castiglione e la* Lettera a Leone X. Bolonha: Nuova Alfa Editoriale, 1994.

Dizionario Biografico degli Italiani. Giovanni Treccani. vol. 2. Roma, 1960.

Dizionario Biografico degli Italiani. Roma, 1969/977.

Dizionario letterario Bompiani delle opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature, vol.III. Milão: Valentino Bompiani Editore, 1971, p.126-128.

DODGSON, C. *Giulio Romano (1492? - 1546). "Allegory of Night"*, in *Old Masters Drawings*, XII, 1937, p. 22.

DOLCE, Lodovico. Aretin: a dialogue on painting. 1770. *Yorkshire: Scolar Press, 1970.*

_____. Dialogo della pittura, intitolato *l'Aretino. Veneza, 1557.*

DOLLMAYR, Hermann. *Drawings and Prints of the First Maniera*. Providence (RI), 1973.

_____. "Giulio Romano und das classische Alterthum", in *Jahrbubuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXII, 1901, p. 178-220.

_____. "Lo stanzino da bagno del Cardinal Bibbiena", in *Archivio Storico dell'Arte*, III, 7-8, 1890, p. 272-280.

_____. "Raffaels Werkstätte", in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses zu Wien*, XVI, 1895, p. 230-363.

DROGHINI, Marco. *Raffaellino del Colle*. Sant'Angelo in Vado: La valle Dorata, 2001.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *Le manierisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.

DUCHESNE, Abbé L. *Le Liber Pontificalis*. Paris, 1955.

DUGONI, P. / GALASSI, S. *L'appartamento di Troia di Giulio Romano nel Palazzo Ducale di Mantova* (tesi di laurea), Università di Firenze, a.a. 1986-87.

DUMESNIL, A.-J. *Raphaël*. Paris, 1854.

DUNAND, Louis /LEMARCHAND, Ph. *Les compositions de Jules Romain intitulées "Les Amours des dieux", gravées par M(arc)-A(ntoine) Raimondi*. Albums du crocodile. Lausanne, 1964.

DUSSLER, Luitpold. Raphael. *A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-paintings and Tapestries*. Londres /N. Iorque: Phaidon, 1971.

EBERLEIN, Johann Konrad. "The Curtain in Raphael's Sistine *Madonna*", in *The Art Bulletin*, março de 1983, volume LXV, n. 1, p. 59-76.

ECHOLS, Robert. "Titian's Venetian Soffitti: Sources and Transformations", in *Studies in the History of Art*, 45, Symposium Papers XXV – Titian 500, Hanover /Londres: National Gallery of Art, Washington, 1994, p. 29-49.

EDWARDS, N. E. *The Renaissance 'Stufetta' in Rome: the circle of Raphael and the Recreation of Antique*. Doctoral dissertation, The University of Minnesota, 1983.

EHRLE, F. *Roma prima di Sisto V. La pianta di Roma di Pérac Lafréry del 1577. Contributo alla storia del commercio delle stampe a Roma nel secolo 16 e 17*. Roma, 1908.

EHRLE, F. /EGGER, H. *Die Konklavepläne*. Cidade do Vaticano, 1933.

EICHE, Sabine. "A New Look at Three Drawings for Villa Madama and some related images", in *Mitteilungen des Kunsthistoriches Institutes in* Florenz, tomo XXXVI, 1992, p. 275-286.

EISLER, William. "The Impact of the Emperor Charles V upon the Italian Visual Culture, 1529-1533", in Arte Lombarda. *Nuova serie, n. 65, 1983/2, p. 93-110.*

EKSERDJIAN, David. "A Portrait of Niccolò Vespucci by Parmigianino", in Apollo, *junho de 2000. Londres: Apollo Magazine, p. 37-42.*

EL VITA, A. "Vasari uomo", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 215-220.

ELAM, Caroline. "Art in the Service of Liberty: Battista della Palla, Art Agent for Francis I", in Tatti Studies, *V, 1993, p. 33-109.*

_____. *"Rome and Florence. The Raphael Exhibitions: Architecture", in* The Burlington Magazine, *vol. CXXVI, n. 976, julho de 1984, p. 456-457.*

Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti. *Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1934- XII*

Enciclopedia Universale dell'arte. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1983.

ENGLEN, Alias /MOCHI-ONORI, Lorenza. *RAPHAEL URBINAS. Il mito della Fornarina*. Milão, 1983.

ERBESATO, Gian Maria. *Giorgio Vasari. Le Vite di Raffaello e Giulio Romano*. Mantova: Tre lune, 1999.

ERBESATO, Gian Maria. *Il Palazzo Te di Giulio Romano*. Florença, 1987.

ERBESATO, Gian Maria. *Il Palazzo Tè di Mantova*. Novara: De Agostini, 1998

ERCOLANI-COCCHI, Emanuela. "Aspetti storici, culturali e artistici della monetazione dei Gonzaga a Mantova", in Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. I. Mantova nell'età dei Gonzaga, Una capitale europea. *Milão: Electa, 1996, p. 63-90.*

ERCOLI, G. "L'edizione delle "Vite" di Guglielmo Della Valle", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 93-100.

ERHEYEN, E. "Palazzo del Te: in defense of Jacopo Strada", in *Journal of the Society of Architectural Historians*, XXXI, 1972, p. 133-137.

ETTLINGER Helen S. "Dominican influences in the Stanza della Segnatura and the Stanza d'Eliodoro", in Zeitschrift für Kunstgeschichte, *46, 1983, 2, p. 176-186.*

ETTLINGER, Leopold David / Helen S. Raphael. *Oxford: Phaidon, 1987.*

European Paintings. An Illustrated Catalogue. National Gallery of Art. *Washington, 1985.*

European Paintings. An Illustrated Summary Catalogue. National Gallery of Art. *Washington, 1975.*

FABIANSKI, Marcin. "A Fresh Look at Correggio's *Danaë* and its Figural Sources", in *Paragone*, anno XLVII., terza serie, n. 8-9-10 (557-559-561), julho-setembro de 1996, p. 90-107.

FACCHIELLI. "Per Raffaellino del Colle", in *Paragone*, XLX, 22, 1998, p. 37.

FACCIOLI, Francesco /ALDOBRANDINI, Giovanni. *La Sala de' giganti nel Palazzo del Te presso Mantova, creduta disegno di Giulio Romano, dimonstrata invenzione ed opera di Rinaldo Mantovano. La tribuna della Nunziata di Firenze, falsamente attributa a Leon Batt. Alberti e nuove notizie su Giulio Romano*. Verona : Tipografia del Gabinetto lett., 1833.

FAIETTI, M. /OBERHUBER, K. *Bologna e l'umanesimo 1490-1510*. Bolonha, 1988.

FAIVRE, Antoine. "Hermes", in *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/UNB, 1997, p. 448-467.

FARABULINI, D. "Raffaello e la Fornarina", in *Il Raffaello*, IX, 1879, p. 5-11.

_____. *Saggio di nuovi studi su Raffaello d'Urbino*. Roma, 1875.

FARINA, Rachele. Dizionario biografico delle donne lombarde 568-1968. *Milão: Baldini e Castoldi, 1995.*

FARINELLA, Vincenzo. "'Fatti di Furio Camillo': l'esordio romano di Taddeo Zuccari", in *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 30, 1986, p. 43-60. Roma: La nuova Italia scientifica.

FASOLA, G. Nicco. "Giulio Romano e il manierismo", in *Commentari*, I, XI, 1960, p. 60-73.

FAURE, E. A arte renascentista. Livraria Martins Fontes. São Paulo, 1990.

FAVIER, S. "Les collections des marbres antiques sous François Ier", in *Revue des Arts*, XXXIV, 1974, p. 153-156.

FEA, Carlo. *Descrizione di Roma*. Roma, 1824.

_____. Carlo. *Notizie intorno Raffaele Sanzio da Urbino*. Roma, 1822.

FEHL, P. "Raphael as a Historian: Poetry and Historical Accuracy in the Sala di Costantino", in *Artibus et historiae*, 14, 1993, p. 9-76.

FÉLIBIEN, André. *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres*. [Paris, 1685]. Londres, 1705.

FENELON, Ian. Musicisti e mecenati a Mantova nel 500. *Bolonha: Società editrice il Mulino, 1992.*

FERINO-PAGDEN, Sylvia. "Die Raffaelforschung seit 1983", in Kunstchronik, *XLI, 5 de maio de 1988, p. 194-217.*

_____. Disegni umbri del Rinascimento da Perugino a Raffaello. *Florença: Leo. S. Olschki, 1982.*

_____. "Invenzioni raffaellesche adombrate nel libretto di Venezia: la 'Strage degli innocenti'e la 'Lapidazione di Santo Stefano'a Genova", in *Studi su Raffaello*. Florença: Quattroventi, 1986-1987, p. 63-72.

_____. *"The Raphael exhibitions in Umbria and Urbin"*, The Burlington Magazine, *vol. CXXVI, n. 976, julho de 1984, p. 457-458.*

FERINO-PAGDEN, Sylvia /OBERHUBER, Konrad. Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die klassische Tradition. *Viena, 1989.*

FERINO-PAGDEN, S. /PETRIOLI TOFANI, A. M. "I disegni", in *Raffaello a Firenze. Dpinti i disegni delle collezioni fiorentine*. Catálogo da exposição no Pazzo Pitti, Florença, 1984.

FERINO-PAGDEN, Sylvia / ZANCAN, Maria Antonieta. *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti.* Florença: Cantini, 1989.

FERNETTI, Fabio. "Gli allievi di Raffaello e l'insolito utilizzo di un cartone del maestro nella Sala di Costantino", in Prospettiva, *n. 87-88, julho-outubro de 1997, p. 133-136.*

FERRARI, Daniela. "La monetazione dei Gonzaga. Itinerari di ricerca nelle fonti d'archivio", in Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. I. Mantova nell'età dei Gonzaga, Una capitale europea. *Milão: Electa, 1996, p. 91-112.*

FERRO, G. *Teatro d'Imprese*. Roma, 1623.

FESTUGIERE, A.-J. *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVI siècle*. Paris: Vrin, 1980.

FILIPPINI, Francesco. "Raffaello a Bologna", in *Cronache d'Arte* II, 1925, p. 201.

FIOCCO, Giuseppe. "Una paletta di Giovanni da Udine", in *Paragone*, 233, 1969, p. 50-54.

_____. "Un disegno raffaellesco per l'incoronazione di Carlomagno", in *Dedalo*, I, 1920-1921, p. 310.

FIORE, Francesco Paolo. "Beccherie e pescherie a Mantova", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 486-487.

_____. "La casa di Giulio a Mantova", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 481-485.

FIORINI-GALASSI, Maria Grazia. "Il 'labirinto' di Vincenzo I, nel Palazzo Ducale di Mantova", in Civiltà Mantovana, *nova série, n. 4, 1984, p. 63-78.*

_____. *"La leggenda di Manto: un mito per una città", in* Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 1, 1983, p. 3-20.*

_____. *"Palazzo Ducale di Mantova: analisi mitografica degli affreschi della sala dei fiumi", in* Civiltà mantovana, *n. 1, 1983, p. 38-51.*

_____. *"Simbologia astrale della stanza detta dello zodiaco, nel Palazzo Ducale di Mantova", in* Civiltà Mantovana, *nova serie, n. 3, 1984, p. 77-92.*

FISCHEL, Oskar. "An Unknown Holly Family by Raphael", in *The Burlington Magazine* LXXXVI, 1945, p. 82.

FISCHEL, Oskar. "Le gerarchie degli angeli di Raffaello nelle Logge del Vaticano", in *Illustrazione vaticana*, VIII, n. 4, 1937.

FISCHEL, Oskar. *Raphael*, 2 vol. Londres: B. Rackham, 1948.

_____. *Raphael*. Berlim, 1962.

_____. "Raphael's Auxiliary Cartoons", in *The Burlington Magazine*, 71, 1937, p. 168.

FISCHEL, Oskar. "Raphael's Pink Sketchbook", in *The Burlington Magazine*, vol. 74, n. 430-435. Londres: The Burlington Magazine, p. 181-187, janeiro-junho de 1939.

_____. *Raphaels Zeichnungen, Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter*. Estrasburgo, 1898. 8 vol. Berlim, 1913-14.

_____. "Un cartone per il ritratto di Leone X nella Sala di Costantino", in *Bollettino d'arte*, XII, 28, 1934-35, p. 484-486.

FOCILLON, Henri. *Raphaël*. Paris, 1926.

FONTANA, V. /MORACHIELLO, P. *Vitruvio e Raffaello. Il 'De Architectura' di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo ravennate*. Roma, 1975.

FORCELLINO, Antonio. "I revestimenti superficiali nelle fabbriche di Giulio", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 305-306.

_____. "Il problema delle cortine laterizie nell'architettura della prima metà del Cinquecento", in *Ricerche di Storia dell'arte*, 41-42, 1990, p. 53-75. Roma: La nuova Italia cientifica, 1990.

_____. "Intonaci e coloriture nel Cinquecento e Seicento: vocazioni espressive e tecniche esecutive", in *Bollettino d'Arte*, anno LXXIII, serie VI, janeiro-fevereiro de 1988, p. 125-132.

_____. "La decorazione della loggia Stati sul Palatino", in *Storia dell'arte*, 51, 1984, p. 119-125.

_____. "La diffusione dei rivestimenti a stucco nel corso del XVI secolo", in *Ricerche di Storia dell'arte*, 41-42, 1990, p. 23-51. Roma: La nuova Italia scientifica, 1990.

_____. "Leon Battista Alberti e la nascita di una nuova cultura materiale", in *Ricerche di Storia dell'arte*, 41-42, 1990, p. 9-22. Roma: La nuova Italia scientifica, 1990.

_____. "Peruzzi e la villa Mills", in *Baldassare Peruzzi, Pittura scena e architettura nel Cinquecento*. Atti del convegno di Roma-Siena (20-30 de outubro de 1981). Roma, 1987, p. 181-192.

FORLANI-TEMPESTI, A. "I disegni", in *Raffaello*. Novara: Istituto Geografico De Agostini, 1968.

FORSTER, Ernst. *Raphael*. Leipzig, 1867-1868.

FORSTER, Kurt W. "Back to the frame. Vernacular Architecture and the Development of the Renaissance Villa", in *Architettura*, 1, 1974, p. 1-12.

_____. "Il Palazzo di Landshut", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 512-516.

FORSTER, Kurt W. /TUTTLE, Richard J. "The Palazzo del Te", in Journal of the Society of Architectural Historians, *vol. XXX, n. 4, dezembro de 1971, p. 267-293.*

_____. "Giulio Romano e le prime opere vicentine del Palladio", in *Bollettino Cisa Andrea Palladio*, 15, 1973, p. 107-119.

_____. "The Casa Pippi: Giulio Romano's house in Mantua" in *Architectura*, 1973, p. 104-130.

_____. *Il Palazzo del Te*, in *Journal of the Society of Architectual Historians*, XXX, 4, 1971, p. 267-293.

_____. "The Casa Pippi", in *Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Architektur*. 1973, p. 104.

FORTI GRAZZINI, N. "Disegni di Giulio Romano per gli Arazzi Estensi (1537-1543)", in *Arte Tessile*, 1, 1990, p. 9-21.

FOSTER, Ph. "Raphael on the Villa Madama, The Text of a Lost Letter", in *Röm. Jb.*, 11, 1967-1968, p. 307-312.

FRANCASTEL, P. *Études de sociologie de l'art*. Paris: Éditions Denöel, 1970.

FRANGENBERG, Thomas. "The Art of Talking About Sculpture: Vasari, Borghini and Bocchi", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 58, 1995, p. 115-131. Londres: The Warburg Institute, University of London.

FRANKFURTER, Alfred M. *The Kress Collection. National Gallery of Art*. Washington, 1945.

FRANKLIN, David. "A gonfalone banner by Giorgio Vasari reassembled", in *The Burlington Magazine*, vol. CXXXVII, n. 112, novembro de 1995, p. 747-750.

FRANZONI, C. "Rimembranze d'infinite cose. Le collezioni rinascimentali di antichità", in *Memoria dell'antico nell'arte italiana I*. Turim, 1984.

FRASSI, S. "Giulio Romano e una statua antica di Palazzo Ducale di Mantova, Problemi attributivi e iconografici", in *Quaderni di Palazzo Te*, 1986, p. 25-56.

FRASSI, Simona. "Due documenti di scultura ellenistica nel Palazzo Ducale di Mantova", in Civiltà mantovana, *nova série, n. 10, 1985, p. 15-26.*

FREEDBERG, Sydeney. J. Painting in Italy 1500 to 1600. *Harmondsworth /Baltimore: Penguin Books, 1961.[1975?].*

_____. *Painting of the High Renaissance in Rome and Florence*. 2 vol. Cambridge, 1961.

FREEDMAN, Luba. "Titian's *Jacopo da Strada*: a portrait of an 'antiquario'", in *Renaissance Studies*, vol. 13, n. 1, março de 1999, p. 15-39.

FREY, K. *Il carteggio di Giorgio Vasari. Edito e accompagnato di commento critico*. Munique: G. Müller, 1923.

FREY, Karl /FREY, Herman-Walther. Giorgio Vasari – der literasrische Nachlass. Hildesheim /N. Iorque: Georg Olms Verlag, 1982.

FRIEDLAENDER, Walter. *Nicolas Poussin*. Munique, 1914.

FRIESEN, Ilse E. "Leonardo da Vinci's Unorthodox Iconography: The Madonna with the Cat", in *RACAR – Revue d'art canadienne*, XVI, 1 /1989, p. 19-28.

FRIGNANI NEGRISOLI, A. "Indagine archivistica e riflessioni su un collaboratore di Giulio Romano: Fermo Ghisoni", in *Studi su Giulio Romano*. San Benedetto Po, 1975, p. 35-50.

FRITZ, Michael P. *Giulio Romano et Raphaël: la vice-reine de Napoles, ou, La Renaissance d'une beauté mythique*. Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1997.

_____. *Giulio Romano, die Steinigung des heiligen Stephanus: ein Spätwerk Raffaels von der Hand seines Schülers*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1996.

FRIZZONI, Gustavo. "I capolavori della Pinacoteca del Prado a Madrid", in *Archivio storico dell'Arte* VI, 1893, p. 309.

FRÖLICH-BUM, Lili. /STIX, Alfred. *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der graphischen Sammlung Albertina*. Viena, 1926-1933. Catálogo.

FROMMEL, Christoph L. "Architettura", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p.289-301.

_____. "Die architektonische Planung der Villa Madama", in *Röm. Jb.*, 15, 1975, p. 59-87.

_____. *Die Farnesina und Peruzzis Architektonisches Frühwerk*. Berlim, 1961.

_____. *Der römische Palastbau der Hochrenassaince*, 2 vol. Tübingen, 1973.

_____. "Giulio Romano architetto", in *Art Dossier*, 40. Florença: Giunti, 1989, p. 5-22.

_____. "La materia e il colore nell'architettura romana tra Cinquecento e Neocinquecento", in *Ricerche di Storia dell'arte*, 41-42, 1990, p. 7-8. Roma: La nuova Italia scientifica, 1990.

_____. "La Villa Madama e la tipologia delle ville romane nel Rinascimento", in *Bollettino Cisa Andrea Palladio*, XI, 1969, p. 47-64.

_____. "Le opere romane di Giulio Romano", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p.97-134.

_____. "Palazzo Pandolfini: problemi di datazione e di ricostruzione", in *Studi su Raffaello*. Florença: Quattroventi, 1986-1987, p. 203.

_____. "Raffaello e il teatro alla corte di Leone X", in *Bollettino Cisa Andrea Palladio*, 16, 1974, p. 173-187.

_____. "Raffael und Antonio da Sangallo der Jüngere", in *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983. Roma, 1984, p. 311-356.

_____. "Villa Lante e Giulio Romano artista universale", in *Giulio Romano. Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giulio Romano e l'espansione del Rinascimento*. Mântua, 1989, p. 134.

_____. "Villa Madama", in *Raffaello architetto*. Roma: Electa Editrice, 1984, p. 311-356.

FROMMEL, C. L. /FERINO-PAGDEN, S. /OBERHUBER, Konrad. *Giulio Romano*. col. Art Dossier. Florença: Giunti, 1989.

FROMMEL, C. L. /RAY, S. /TAFURI, M. "Raffaello e il teatro alla corte di Leone X", in *Bollettino Cisa Andrea Palladio*, XVI, 1974, p. 173-184.

FROMMEL, C. L. /RAY, S. /TAFURI, M. "Villa Madama"in *Raffaello Architetto*. Milão: Electa, 1984, p. 311-356.

FROMMEL, C. L. /RAY, S. /TAFURI, M. *Raffaello Architetto*. Milão: Electa Editrice, 1984.

FROMMEL, C. L. /TAFURI, Manfredo. *Giulio Romano*. col. Architecture in early modern Italy. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

FRONTISI, C. "Vasariana. Un autoportrait inséré", in *Revue de l'Art*, 80, 1988, p.30-36.

FURLAN, C. "Giovanni da Udine e Michelangelo", in *Arte Veneta*, XXIX, 1975, p. 150-155.

_____. "Il fregio di Giovanni da Udine nel castello di Spilimbergo", in *Studi Spilinberghesi*. Udine, 1980, p. 73-85.

GALLAVOTTI-CAVALLERO, Daniela. "La decorazione a grotesche nella prima metà del '500", in Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano. *(catálogo da exposição em Roma, maio a julho de 1984). Roma: Multigrafica Editrice, 1984, p. 48-52.*

GALLI, Aegidii. De viridario Augustini Chisii. *Roma, 1511.*

GAMBA, Carlo. *Raphael*. Paris, 1932.

_____. *Raffaello*. Novara, 1949.

GAMBUTI, A. "La quarta edizione delle 'Vite'", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 83-92.

GAMURRINI, G. *Descrizione delle opere eseguite in Arezzo da Giorgio Vasari*. Arezzo, 1911.

GARFAGNINI, G. C. *Giorgio Vasari - tra decorazione ambientale e storiografia artistica*. Florença: Olschki Ed., 1985.

GARIN, Eugenio. "Giorgio Vasari e il tema della 'Rinascita'", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 259-266.

_____. *L'umanesimo italiano*. Roma-Bari, 1986.

_____. *La cultura del Rinascimento*. Milano, 1988.

_____. *La cultura filosofica del rinascimento italiano*. Sansoni. Firenze, 1979.

_____. *L'uomo del Rinascimento*. Roma-Bari: Laterza, [1988] 2000.

_____. *Medioevo e Rinascimento*. Roma-Bari, 1987.

_____. *Rinascite e rivoluzioni . Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*. Ed. Laterza. Bari, 1990.

GAUDIOSO, Eraldo /e outros. Gli affreschi di Paolo III a Castel Sant'Angelo. Progetto ed esecuzione, *1543-1548. Roma: De Luca Editore, 1981, 2vol.*

GAURICO, Luca. *Tractatus astrologicus...* Veneza, 1552.

GAUZES, A. /VACCHI, D. *Raffaello. La Stufetta del cardinale Bibbiena*. Milão, 1976.

GAYE, Giovanni. Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV. XV. XVI. *Florença: Giuseppe Molini, 1839.*

_____. *"Suplementi per la traduzione tedesca del Vasari", in* Kunstblad, *n. 71, 1838,*

Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Katalog der ausgestellten Werke. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1985 (1a. edição: 1979), p. 188.

Gemäldegalerie Alte Meister. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, 1977, p. 143.

GENGARO, M. L. "Il tema del rapporto tra le arti nella critica di Giorgio Vasari", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 57-61.

GERE, John A. *Drawings by Raphael and his Circle from British and North American Collections*. Cat. Mostra, The Pierpont Morgan Library, Nova Iorque, 1987.

_____. "The Decoration of the Villa Giulia", in *The Burlington Magazine*, vol. CVII, n. 742-753, janeiro-dezembro de 1965, p. 199-206.

_____. *"Two Late Frescoes cycles by Perino del Vaga: the Massimi Chapel and the Sala Paolina", in* The Burlington Magazine, *vol. CII, n. 682, Janeiro de 1960, p. 9-19.*

GERE, John /POUNCEY, Philip. *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and his Circle*, 2 vol. Londres: The British Museum Press, 1962.

_____. *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum.Artists Working in Rome c. 1550-1640*. Londres, 1983.

GERE, J. A /TURNER, N. *Drawings by Raphael from the Royal Library, the Ashmolean, The British Museum, Chatsworth and other English Collections*. Londres: The British Museum Press, 1983.

GEYMÜLLER, Enrico di. *Raffaello Sanzio studiato come architetto, con l'aiuto di nuovi documenti*. Milão: Hoepli, 1884.

GHIDIGLIA, A. "Di alcune opere romane di Giovanni da Udine", in *L'Arte*, XXX, 1927, p 150-170.

GHIDIGLIA-QUINTAVALLE, A. "Giovanni da Udine malnoto e misconosciuto", in *Annuario del R. Liceo G. D. Romagnosi*. Parma, 1934, p. 3-14.

GHIRARDI, Angela. "Per Beranrdino Campi ritrattista", in Quaderni di Palazzo Te, *n. 1. Milão: Electa, 1994, p. 79-87.*

GIAMPAOLO, Mario di. *Carlo d'Arco disegnatore* (catálogo de exposição - dezembro de 1972 a janeiro de 1973). Mantova, 1972.

GIANNANTONI, N. *Il Palazzo Ducale di Mantova. Guide dei musei italiani*. Roma, 1929.

GILES, Laura M. "A Drawing by Raphael for the Sala di Costantino", in Master Drawings, *vol. XXXVII / n. 2, summer 1999, p. 156-164.*

GILES, Laura M. /MCCULLAGH, S. F. Italian Drawings Before 1600 in The Art Institute of Chicago. *Chicago /Princeton, 1997.*

GINZBURG, Carlo. "Tiziano, Ovídio e i codici della figurazione erotica nel Cinquecento", in *Paragone*, anno XXIX, n. 339, maio de 1978, p. 3-24. Florença: Sansoni, 1978.

GIOVANARDI, Orianna Baracchi. *Giulio Romano: atti del Convegno internazionale di studi su "Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento"*. Mantova, Palazzo Ducale (1-5 outubro, 1989). Mantova: Accademia nazionale Virgiliana, 1991.

GIOVANNONI, G. *Baldassarre Peruzzi architetto della Farnesina*. Roma, 1937.

GIOVIO, Paolo. Scritti d'arte – lessico ed ecfrasi. *Pisa: Scuola Normale Superiore, 1999.*

Giulio Romano Master Designer. Nova Iorque: The Berta and Karl Leubsdorf Art Gallery /Hunter College of the City University of New York, 1999.

Giulio Romano. Florença: Istituto di edizioni artistiche/ Fratelli Alinari, 1922.

GIUSTI, Renato. "Il conte Carlo d'Arco (1799-1872) e le sue meditazioni e ricerche sulla storia economica del mantovano", in Atti e memorie della Academia virgiliana di Mantova, *nuova serie, volume XLVII, 1979, p. 7-55.*

GIUSTI, P. /LEONE DI CASTRIS, P. Pittura del Cinquecento a Napoli: 1510-1540 forestieri e regnicoli. *Nápoles, 1988.*

GIZZI, Federico. *Le chiese Rinascimentali di Roma*. Roma: Newton Compton editori, 1994. 2ª edição 1995.

GLASSER, H. *Artist's Contracts oh the Early Renaissance*. N. Iorque /Londres, 1977.

GLÜCK, G. "Ein wenig beachtetes Werk Raffaels", in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F., X, 1936, p. 97-104.

GNANN, Achim. "A New Attribution to Raphael", in *Master Drawings*, XXXVI, 2, 1998, p. 198-204.

GNANN, Achim /OBERHUBER, Konrad. *Roma e lo stile classico di Raffaello*. Catálogo da exposição no Palazzo Te, Mântua, e na Graphische Sammlung Albertina, Viena. Milão: Electa, 1999.

GNOLI, Domenico. *Annuario dell'Associazione Artistica tra i Cultori di Architettura*, 1910-1911, p. 70.

_____. "'Descriptio Urbis' o censimento della popolazione di Roma avanti il sacco borbonico", in *Archivio della R. Società romana di Storia Patria*, XVII, 1894, p. 444.

_____. "Documenti inediti relativi a Raffaello d'Urbino", in Archivio Storico dell'Arte, II, 1889, p. 340.

GNOLI, Umberto. "Raffaello e la 'Incoronazione' di Monteluce (Nuovi documenti)", in *Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, XI, 1917, p. 133-154.

GOLDBERG, E. L. *After Vasari. History, Art, and Patronage in Late Medici Florence*. 1988.

GOLDSTEIN, Carl. "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque", in *The Art Bulletin*, vol. LXXIII, n. 4, dezembro de 1991, p. 641-652.

GOLZIO, Vincenzo. *Raffaello nei documenti, nelle testemonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo*, segunda edição. (Cidade do Vaticano,1936) Farnborough/ Hants/ Westmead: Gregg International Publishers, 1971.

GOMBRICH, Ernst Hans. "Anticamente moderni e modernamente antichi. Note sulla fortuna critica di Giulio Romano pittore", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p.11-14.

_____. *"Architettura e retorica nel Palazzo Te di Giulio Romano", in* Sentieri verso l'arte. I testi chiavi di Ernst H. Gombrich. *Milão: Leonardo Arte, 1997, p. 401-410 (a cura de Richard Woodfield).*

_____. "Bath of Venus in the Palazzo Te", in *The Journal of the Warburg and Courtauld Institues*, XIV, 1951, p. 125.

_____. *Giulio Romano als Architekt*. Ph. Diss., ms, Viena, 1933 (Roma, Biblioteca Hertziana).

_____. *"Hypnerotomachiana", in* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, *vol 14, 1951, p. 119-125. Londres: The Warburg Institute, University of London.*

_____. "Il Palazzo del Te. Riflessioni di mezzo secolo di fortuna critica: 1932-1982", in *Quaderni di Palazzo Te*, I, 1, 1984, p. 17-21.

_____. "L'Opera di Giulio Romano", in *Quaderni di Palazzo Te*, 1, I, 1984.

_____. *On The Renaissance*. Londres: Phaidon Press, 1972.

_____. *Riflessioni sulla storia dell'arte*. Turim: Giulio Einaudi Editore, [1987] 1991.

_____. "'That rare Italian Master...' Giulio Romano, Court Architect, Painter and Impresario", in *Splendours of the Gonzaga*. Milão: Amilcare Pizzi, 1981, p. 77-85.

_____. "The Palazzo del Te", in *The Burlington Magazine*, CXXII, 1980, p. 70-71.

_____. *"The Sala dei Venti in the Palazzo del Te", in* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, *vol. XIII, n. 3-4, 1950, p. 189-201. Londres: The Warburg Institute, University of London.*

_____. "The style all'antica, Imitation and Assimilation" in *Norm and Form*. London, 1966.

_____. "Vasari's Lives and Cicero's Brutus", in *Journal of Warburg and Courtauld Institutes*, p. 309-311.

_____. *Zum Werke Giulio Romanos*: 1. Der Palazzo del Te. 2. Versuch einer Deutung: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N. VIII, 1934, p. 79-104, ibidem, IX, 1935, 121-150. Trad. italiana em *Quadreni di Palazzo Te*, I, , 1, 1984, p. 23-79.

GOMBRICH, Ernst H. / BRANCA, V./ ERBESATO, Gian Maria. *Giulio Romano. Il Palazzo Te.* Mântua: Tre Lune, 1999.

GORNI, G. *Baldassarre Castiglione. Lettere inedite e rare*. Milão /Nápoles, 1969.

GOULD, Cecil. "On the direction of light in Italian Renaissance frescoes and altarpieces"in *Gazette des Beaux-Arts* XCVII (janeiro 1981) 21-25.

_____. "Raphaël versus Giulio Romano: The Swing back", in *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1982, n.953, p. 381-396.

GOZZI, T. "Primaticcio 'mercante d'arte' a Venezia?", in *Per Maria Cionini Visani*. Scritti d'amici. Turim, 1977, p. 88-92.

Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle. Paris: Administration du Grand dictionnaire universel, 1866.

GRASSI, L. *Pensiero e significato del Vasari scrittore d'arte e biografo*. Cf. Vasari, Vite, Milão: Club del Libro, I, p. 1-17, 1962.

GRAZIANI, Françoise. "Psiquê", in *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora/UNB, 1997, p. 794-799.

GRAZIANO, Antonio / MANCINELLI, Fabrizio. *Michelangelo and Raphael in the Vatican*. Cidade do Vaticano: Vatican Polyglot Press.

GRAZZINI, Nello Forti. "Arazzi", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 466-480.

GREENHALGH, Michael. *La tradicion classica en el arte*. Madrid: Hermann Blume, 1987.

GREGORI, Mina. "Ruben, Bernini e lo stile concitato", in *Paragone*, anno L, terza serie, n. 24-25 (589-591), março-maio de 1999, p. 3-22.

GRIMAL, Pierre. *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

GRIMMAL, Pierre. *Le conte d'Amour et Psyché*. Paris: Presses Universitaires Françaises, 1963.

GRISWOLD, William M. *Masterworks from the Musée des Beaux-Arts, Lille*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 1992.

GRONAU, Georg. "Die Kunstbestrebungen der Herzog von Urbino", in *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen* XXV, 1904, Suplemento.

_____. "Some Portraits by Titian and Raphael", in *Art in America* XXV, 1937, p. 93.

GROSSI, M. C. /PICCIONE, E. *Il rilievo della villa Farnesina Chigi*. Roma: Centro di Studi sulla Cultura e l'immagine di Roma /Accademia Nazionale del Lincei, 1984.

GRUYER, François-Anatole. *Essai sur les fresques de Raphaël au Vatican: loges*. Paris, 1859.

_____. *Raphaël et l'Antiquité*. Paris, 1864.

_____. "Le Portrait de Jeanne d'Aragon par Raphaël", in *Gazette des Beaux-Arts* XXII, 2e période, 1880, p. 476.

_____. *Les fresques de Rapahël provenant de la Magliana*. Paris, 1873.

_____. "Le triomphe de Galatée", in *Gazette des Beaux-Arts* XIII, 1862, p. 423, e XIV, 1863, p. 35.

_____. *Les portraits de la Fornarina par Raphaël*. Paris, 1877.

_____. *Les Vierges de Raphaël et l'iconographie de la Vierge*. 3 vol. Paris, 1869.

_____. *Raphaël et l'Antiquité*. Paris, 1864.

_____. *Raphael peintre de portraits*. Paris, 1881.

GUERRINI, L. "Due rilievi antichi nel Palazzo Ducale di Mantova e un dipinto di Palazzo Te", in *Quadreni di Palazzo Te*, IV, 7, 1987, p. 35-43.

GUIFFREY, J. "Cartoons de Jules Romain pour la teinture de Scipion", in *Nouvelles Archives de l'Art Français*, II, I, 1879, p. 263-268.

GUILBERT, Abbé. *Description historique des château, bourg et forest de Fontainebleau, contenant une explication historique des peintures, tableaux, reliefs, stues, ornements, qui s'y voyent; et la vie des Architectes, Peintres e Sculpteurs qui y ont travaillé*. 2vol. Paris, 1731.

GUGLIELMOTTI, A. *Storia della Marina pontificia*. Florença, 1871, p. 94-104.

GUICCIARDINI, F. *Opere inedite*. A cura di G. CANESTRINI. Florença, 1857-1867.

GUILLAUME, Jean. "François Ier en Charlemagne. Réflexions sur un portrait', in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*. Roma: Edizioni dell'Elefante, [1983] 1986, p. 159-162.

GUILLAUME, Jean. Review de DEWEZ, Guy. *Villa Madama, memoria sul progetto di Raffaello*. Roma: Edizioni dell'elefante, 1990, in *Revue de l'Art*, 1991, p. 87.

GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da mitologia grega*. São Paulo: Editora Cultrix, LTDA, 1991.

GUTHMÜLLER, Bodo. "Ovidübersetzungen und Mythologische Malerei bemerkungen zur Sala dei Giagnti Giulio Romanos", in Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, *XXI, 1997, p. 35-68.*

_____. *Studien zur antiken Mythologie in der italienischen Renaissance*. Weinheim (Federal Republic of Germany): VCH, c1986.

HALE, J. R. *Dicionário do Renascimento italiano*.Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

HALE, J.R. *Concise Encyclopedia of Italian Renaissance*. Thames and Hudson. London, 1981.

HALL, James. *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. N. Iorque: Icon Editions, 1979.

HARPRATH, Richard. "Giulio Romano e la conoscenza della loggia delle Cariatidi dell'Eretteo", in *Quaderni di Palazzo Te*, II, 3, 1985, p. 39-42.

_____. "Gli arazzi di Raffaello nella cappella Sistina", in *Scritti su Raffaello*. Urbino: Accademia Raffaello, 1997, p. 131-148.

_____. *Italienische Zeichnungen des 16. Jahrhunderts aus eigenem Besitz*. Catálogo da exposição. Munique, 1977.

_____. "Raffaels Teppiche in der Sixtinischen Kapelle", in *Raffaello a Roma. Il convegno del 1983*. Roma: Edizioni dell'elefante, 1986, p. 117-176.

_____. "Mercur und Psyche"aus Chatsworth neverworben fu München, in *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*, 48, 1985, p. 407-433. Munique: Deutscher Kunstverlag.

HARTT, Frederick. "A Drawing of the Fornarina as the Madonna", in *Essays in Honour of Walter Friedländer*. Nova Iorque, 1965, p. 90-91.

_____. *Drawings by Giulio Romano in the National Museum in Stockholm*. Nationalmusei årsbok. 1939.

_____. *Giulio Romano*. 2 vol. (New Haven, 1958) Nova Iorque: Hacker Art Books, 1981.

_____. *"Gonzaga Symbols in the Palazzo del Te", in* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, *vol. XIII, n. 3-4, 1950, p. 151-188. Londres: The Warburg Institute, University of London.*

_____. "Le pouvoir et l'individu dans l'art maniériste", in *Symboles de la Renaissance*, vol. 2, p. 13-19. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1982.

_____. "*Lignum Vitae in Medio Paradisi*: The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling", in *Art Bulletin*, XXXII, 1950, p. 116-145.

_____. "Raphael and Giulio Romano with notes on the Raphael School", in *The Art Bulletin*, XXVI, 1944, p. 67-94.

_____. "The Cronology of the Sala di Costantino", in *Gazette des Baux-Arts*, VI, 1949, 36, p. 301-308.

HASKELL, Francis. *Past and Present in Art and Taste*. New Haven/Londres: Yale University Press, 1987, pp. 46-64.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

_____. *Origen de la literatura y del arte modernos*. Madri: Guadarrama, 1974-1982.

HAUTECOEUR, Louis. *Musée national du Louvre, catalogue des peintures exposées dans les galeries, II, école italienne et école espagnole*. Paris, 1926.

HAYUM, Andrée M. "A New Dating for Sodoma's Frescoes in the Villa Farnesina", in *The Art Bulletin*, vol. XLVIII, n. 1, março de 1966, p. 215-217 .

HAYWARD, J. F. "Ottavio Strada and the Goldsmiths' Designs of Giulio Romano", in *The Burlington Magazine*, CXII, p. 10-14.

_____. "Some Spurious Antique Vase Designs of the Sixteenth Century", in *The Burlington Magazine*, CXIV, 1972, p. 378-386.

HEINECKEN, C. K. *Nachrichten von Künstlern und Kunstachen*, 2 vol. , I (1768), II (1769). Leipzig, 1768-1769.

HENKEL, A. /SCHONE, A. *Emblemata*. Stuttgart, 1967, p. 850-853.

HERBET, F. *Le Château de Fontainebleau*. Paris, 1937.

HERMANIN, F. *La Farnesina*. Bergamo, 1927.

HERRMANN-FIORE, Kristina. "Per l'invnezione del quadro della 'Santa Margherita'di Raffaello al Louvre", in *Studi su Raffaello*. Florença: Quattroventi, 1986-1987, p. 485-498.

HESS, Jakob. "On Raphael and Giulio Romano", in *Gazette des Beaux-Arts*, VI, 32, 1947, p. 73-106.

HEYDENREICH, L. H. / LOTZ, W. *Architecture in Italy 1400/1500*. Harmondsworth, 1974.

HILL, G. F. *Iconographia di Angelo Poliziano*, in Rinascimento, II, 1951.

HIRST, Michael. "The Chigi Chapel in S. Maria della Pace", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XXIV, n. 3-4, julho-dezembro de 1961, p. 161-185.

_____. *Sebastiano del Piombo*. Oxford, 1981.

_____. "Tibaldi around Perino", in *The Burlington Magazine*, CVII, 1965.

HOCHMANN, M. "Les annotations marginales de Federico Zuccaro à un exemplaire des Vies de Vasari", in *Revue de l'Art*, 80, 1988, p.48-51.

HOCKE, Gustav Rene. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

HOFMANN, T. *Raffael und seiner Bedeutung als Architekt. I. Die Villa Madama*. Zittau, 1908 (2a edição).

HOLLINGSWORTH, M. *Patronage in Renaissance Italy. From 1400 to the early sixteenth century*. John Murray. London, 1994.

HOLMAN, Beth L. "A 'subtle artifice': Giulio Romano's *Salt Cellar with Satyrs* for Federico II Gonzaga", in *Quaderni di Palazzo Te*, n. 8, 2000. Milão: Electa, p. 56-67.

HÖLSCHER, T. *Victoria Romana*. Mainz am Rheim, 1967.

HOOGEWERFF, G. J. "Documenti in parte inediti che riguardano Raffaello", in *Rendiconti, Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XXI, 1945/46, p. 253-268.

_____. "L'Editore del Vasari: Lorenzo Torrentino", in *Atti del C.I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 93-104.

_____. "Raffaello nella Villa Farnesina: affreschi e arazzi", in *Capitolium*, XX, 1945, p. 9-15.

HOURTICQ, Louis. *Memoirs de l'Abbé de Brienne*, in *Gazette des Beaux-Arts*, XXXIII 3e période, 1905, p. 238.

_____. "Sebastiano del Piombo", in *Révue de l'Art ancien et moderne* XLIV, 1923, p. 197-210.

HUBER, M. *Manuel des Curieux et des Amateurs de l'art*, 9 vol. Zurique, 1797-1808.

HÜLSEN, C. "Das Speculum Romanae Magnificentiae des Antonio Lafrery", in *Collectanea Variae Doctrinae offerta a Leone S. Olshki*. Munique, 1921, p. 121-170.

_____. *Die römischen Skizzenbücher von Martin van Heemskerck*, 2 vol.. Berlim, 1913-1916.

HUNTER, George Leland. "Scipio Tapestries now in America", in *The Burlington Magazine*, vol. XXIX, n. CLVII – CLXV, abril-dezembro de 1916, p. 59-66.

Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana. Milão: Garzanti Editore, 1994.

INGRES, Jean -Auguste-Dominique. Écrits sur l'art /Pensieri sull'arte/. *Milão, 1995. tradução de E. PONTIGGIA*.

INTRA, G. B. "Il cenobio di San San Benedetto Po", in Atti e memorie della Reale accademia Virgiliana di Mantova, *anno 1897. Mântua: Mandovi, 1897, p. 115-131.*

_____. *"Il Palazzo del Te presso Mantova e le sue vicende storiche", in* Atti e memorie della reale Accademia Virgiliana di Mantova. *Mântua: Mondovi, 1887, p. 266-284.*

_____. "Il Palazzo Te presso Mantova e le sue vicende storiche", in *Archivio storico lombardo*, XIV, 1887, p. 65-84.

_____. "Lorenzo Leonbruno e Giulio Romano", in *Archivio storico lombardo*, XIV, 1897, p. 568-574.

_____. *Mantova ne' suoi monumenti di storia e d'arte. Guida della città e de' suoi dintorni*. Mântua, 1883.

IOTTI, Roberta. Resenha de MALACARNE, "Il mito dei Cavalli gonzagheschi", in Civiltà mantovana, *ano XXX, n. 100, setembro de 1995, p. 80-83.*

_____. *"Viaggio tra i colori e le allegorie dei Gonzaga", in* Civiltà mantovana, *terza serie, anno XXVIII, n. 8, setembro de 1993, p. 83-85. review da mostra "Araldica Gonzaghesca"".*

ISERMEYER, C. A. "Le traduzioni tedesche delle 'Vite'", in *Atti del C. I.* (Arezzo-Florença, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 805-814.

JACOBS, Fredrika H. "Vasari's Vision of the History of Painting: Frescoes in the Casa Vasari, Florence", in *The Art Bulletin*, vol. LXVI, n. 3, setembro de 1984, p. 399-416.

JACOBY, Joachim W. "On the Original Appearance of the Basamento of Raphael's Stanza dell'Incendio", in Raffaello a Roma – Il convegno del 1983. *Roma: Edizioni dell'Elefante, 1986, p. 183-188.*

JAFFÉ, Michael. A at Heritage. Renaissance and Baroque Drawings from Chatsworth. *Cat. Exposição da National Gallery of Art, Washington, 1995.*

_____. Old Masters from Chatsworth. *Alexandria, Virginia, 1987.*

_____. "Rubens and Giulio Romano at Mantua", in *The Art Bulletin*, vol. XL, 1958, p. 325-330. Millwood /N. Iorque, 1973.

_____. *The Devonshire Collection of Italian Drawings*, 4 vol. Londres: Phaidon Press, 1994.

JAMES, P. *Unity in Diversity: a Study of Apuleius' Metamorphoses*. Hildesheim: Olms-Wiedmann, 1987.

JAMIN, E. *Fontainebleau ou notice historique et descriptive sur cette residence royale*. Paris, 1834-1836.

JANSEN, Dirk Jacob. "Jacopo Strada et le commerce d'art", in *Révue de l'Art*, n. 77, 1987, p. 11-21.

JESTAZ, B. Review da exposição. "Jules Romain: Histoire de Scipion – tapisseries et dessins", 27 amio a 2 outubro de 1978, in *La revue du Louvre et des musées de France*, n. 3, 1978, ano XXVIII, p. 210-211.

JESTAZ, B. /BACOU, R. *Jules Romain. L'Histoire de Scipion, tapisseries et dessins.* Paris, 1978.

JOANNIDES, Paul. *Giulio Romano and Penni*, in *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1982, p. 634.

_____. "Giulio Romano in Raphael's Workshop", in *Quaderni di Palazzo Te*, n. 8. Milão: Electa, 2000, p. 35-45.

_____. "Raphael and his Circle", in *Paragone*, n. 30 (601), ano LI, março de 2000, p. 3-40.

_____. "Raphael, his studio and his copyists", in *Paragone*, n. 41-42 (523-525), ano XLIV, setembro-novembro de 1993, p. 3-29. Milão: RCS.

_____. *The Drawings of Raphael, with a complete catalogue.* Oxford: Phaidon, 1983.

_____. "The Early Easel Paintings of Giulio Romano", in *Paragone*, n. 425, julho de 1985, ano XXXVI. Florença: Sansoni Editore, p. 17-46.

_____. "The Giulio Romano Exhibition in Mantua", in *Paragone*, anno XL, nuova serie, n. 17 (475 ou 473?), setembro de 1989, p. 61-73. Florença: Sansoni, 1989.

JOANNIDES, Paul / YOUNG, Peter. "Giulio Romano's Madonna at Apsley House", in *The Burlington Magazine*, vol. CXXXVII, n. 1112, novembro de 1995, p. 728-736.

JOHNSON, William MacAllister. "Giulio Romano's 'Allegory of immortality' reconsidered", in *Art Quarterly*, 32. 1969, p. 3-21.

_____. "Les débuts de Primatice à Fontainebleau", in *Révue de l'Art*, 6, 1969, p. 9-18.

JONES, Rogers. / PENNY, Nicholas. *Raphael*. New Haven /Londres, 1983.

Jules Romain: l'histoire de Scipion: tapisseries et dessins: (exposição, Grand Palais, 26 de maio a 2 de outubro de 1978). Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1978.

KADAR, E. "Sui modelli classici dei 'Trionfi do Scipione Africano Maggiore' nella cerchia di Raffaello", in *Acta Historiae Artium*, 1978, p. 201-206.

KALLAB, W. "Vasari Studien", in *Eitelbergischen Quellenschriften*, N. F., 15, 1908, p. 211.

KANTER, Laurence B. "Aggiunte e documenti per Tommaso Bernabei detto il Papacello", in Bollettino d'Arte, *74-75, anno LXXVII, serie VI, julho-outubro de 1992, p. 95-102.*

KAUFFMANN, M. *Catalogue of Paintings in the Wellington Museum*. Londres, 1982.

KECKS, R. G. / PRINZ, W. *Das französische Schloss der Renaissance: Form und Bedeutung der Architectur, ibre geschichtlichen und gesellschaftlichen Grundlagen*. Berlim, 1985.

KELLER, Fritz-Eugen, p. 349-355. "Ancora sul colore di Villa Lante", in Bollettino d'Arte, *n. 48, ano LXXIII, serie VI, março-abril de 1988, p. 123-124.*

KELLER. F. E. "Ancora sul colore di Villa Lante", in *Bollettino d'arte*, XLVIII, 1988, p. 123-124.

KENDRICH, A. F. "Giulio Romanos's Tapestry Designs", in *Collector*, 1930, p. 216-219.

KENNEY, E. J. *Apuleius - Cupid and Psyche*. Cambridge: Cambridge University Press,1997.

KETELSEN, T. "Kunstgeschichte und Kuenstlergeschichte: Sclosser liest Vasari", in *Kritische Berichte*, 16, 4, p. 10-15.

KLIBANSKY, R / PANOFSKY, E / SAXL, F. *Saturne et la mélancolie*. Paris: Gallimard, 1989.

KLIEMANN, J. "Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariani", in *Atti del C.* Arezzo, 1981. Florença: Garfagnini, 1985, p. 73-82.

KNAB, E. /MITSCH, E. /OBERHUBER, K. /FERINO-PAGDEN, S. *Raffaello. I disegni.* Florença, 1983.

KNECHT, R. J. *Renaissance Warrior and Patron: The Reign of Francis I.* Cambridge, 1994.

KRISTELLER, P. O. *Renaissance thought and its sources*. Columbia University Press. New York, 1979.

KURZ, O. "Il libro dei Disegni di Giorgio Vasari", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p.225-228.

L'Art Maniériste – Formes et Symboles, 1520-1620. Catálogo da exposição de Rennes, Musée des Beaux-arts (6 de janeiro a 15 de março de 1978).

LA LANDE, J.-J. De. *Voyage d'un français en Italie fait dans les années 1765 et 1766.* Paris, 1769.

LABÒ, M. "Il Vasari critico dell'architetura", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 67-72.

LANCIANI, R. "La raccolta antiquaria di Giovanni Ciampolini", in *Bolletino archeologico comunale*. Roma, 1899, p. 101-115.

LANCKORONSKA, Caroline. "Zu Raffaels Loggien", in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 1935, p. 111.

LANDAU, D. / PARSHALL, P. *The Renaissance Print. 1470-1550.* New Haven /Londres: Yale University Press, 1994.

LANG, Paul. *Regards sur Amour & Psyché à l'âge néo-classique.* Zurique: Institue Suisse pour l'Étude de l'Art, 1994.

LANG /PEVSNER. "The Egyptian Revival", in *The Architectural Review*, CXIX, 1956, p. 249.

LANGEDIJK, Karla. *The Portraits of the Medici. 15th – 18th Centuries.* Florença: S.P.E.S., 1981.

LANZI, G. *Storia della pittura nella Italia*, a c. di M. Capucci, Firenze, 1969.

LANZI, Luigi. Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo.*[Florença: 1808]. Florença: Sansoni, 1968.*

LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel.* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LA ROCCA, G. *Baldassarre Castiglione. Le lettere*. Milão, 1978.

LASKIN, M. "Giulio Romano and Baldassarre Castiglioni", in *The Burlington Magazine*, CIX, 1967, p. 300-303.

_____. "Giulio Romano and the Catedral of Verona", in *Essays in Honour of Walter Friedlander*. N. Iorque, 1965, p. 111-113.

LATTANZI, C. *Raffaello*. Milão, 1930.

LAVEDAN, Pierre. *Mythologie et antiquités grecques et romaines.* Paris: Librairie Hachette, 1931.

LAWNER, Lynne. *The sixteen pleasures Italian. I modi: nell'operi di Giulio Romano, Marcantonio Raimondi, Pietro Aretino e Jean-Frédéric-Maximilien de Waldeck.* Milano: Longanesi, c1984.

LE BLANC, CH. *Manuel de l'amateur des estampes*, 4 vol. Paris, 1850-1889.

LE MAÎTRE, H. *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française, des origines a 1890.* Paris: Persan Beaumont, 1939.

LE MOLLÉ, Roland. *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les "Vite"* . Grenoble: Université Stendhal, 1988.

_____. *Giorgio Vasari. L'Homme des Médicis*. Paris: Bernard Grasset, 1995.

_____. "L'invention sémantique chez Vasari", in *Révue des Études italiennes*, nouvelle série, tomo XXXI, n. 1-4, janeiro-dezembro de 1985. Abbeville: 1986, p. 36-57.

_____. "Significato di 'luce'e di 'lume'nelle 'Vite'del Vasari", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 163-178.

LEFÈVRE, Renato. *Villa Madama*. Roma, [1973] 1984.

_____. "Su una lettera di Raffaello reguardante Villa Madama", in *Studi Romani*, 17, 1969, p. 425-437.

_____. "Un prelato del '500, Mario Maffei e la construzione di Villa Madama", in *L'Urbe*, XXXII, 1969, fasc. 3, p. 1-11.

LEFRANC, A. "Le platonisme et la littérature en France à l'époque de la Renaissance"in *Grands écrivains français de la Renaissance 1500-1550.* Paris: Champion, 1914.

LEON, C. *Die Bau Ornamentik des Trajansforums*. Viena/Köln/Graz, 1971, fig. 10.

Lettere e altri documenti intorno alla storia della pittura raccolti di quadri a Mantova nel Sei-Settecento. *Monzambano: Edizioni per le fonti di storia della pittura, 1976.*

LETAROUILLY, P. Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre à Rome. *Paris, 1882.*

_____. The Vatican Buildings. *Londres, 1963, 3 vol.*

LÉVÊQUE, Charles. "L'oeuvre païenne de Raphaël", in Revue Deux Mondes, *ano XXXVIII, seconde période, vol. 76, 1868, p. 54-83. Paris: Bureau de la Revue de Deux Mondes.*

LEVI, A. "Rilievi di sarcofagi del Palazzo Ducale di Mantova", in *Dedalo*, 7, 1926-27, p. 218-228.

_____. *Sculture greche e romane nel Palazzo Ducale di Mantova*. Roma, 1931.

LEVY, Ann-Deborah. "Eros", in *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Plympio Editora/UNB, 1997, p.319-324.

LILIUS, Hendrik. *Villa Lante al Gianicolo. L'architettura e la decotazione pittorica*. Roma, 1981.

LIO, Anna. "Villa Farnesina. Storia e architettura", in *I luoghi di Rafaello a Roma*. Roma: Multigrafica editrice, 1983, p. 27-31.

LIPMANN, J. H. *The florentine profile portrait*, em A.B, XVIII, 1936.

LIPPINCOTT, Kristen. "The Astrological Decoration of the Sala dei Venti in the Palazzo del Te", in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, *vol. 47, 1984, p. 216-222. Londres: The Warburg Institute, University of London.*

_____. "Two Astrological Ceilings Reconsidered: The Sala di Galatea in the Villa Farnesina and the Sala del mappamondo at Caprarola, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LIII, 1990, p. 185-207.

LISE, G. *L'incisione erotica del Rinascimento*. Milão, 1975.

LO BIANCO, Anna. "La bottega di Raffaello", in *Aspetti dell'Arte a Roma prima e dopo Raffaello*. Roma, Palazzo Venezia, março a maio de 1984. Roma: De Lucca Editore, 1984, p. 93-122.

_____. "La Madonna col Bambino e San Giovanni", in *Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello*. Catálogo da exposição no Palazzo Venezia, Roma: De Lucca, 1984, p. no. 35, p. 105-106.

_____. "La 'Madonna della gatta'di Giulio Romano: precisazioni ed ipotesi", in *Scritti di storia dell'arte in onore di Raffaello Causa*. Nápoles: Electa, 1989, p. 123-127.

LOHNINGER, J. *S. Maria dell'Anima: die deutscheNationalkirche in Rom*. Roma, 1909.

LOMAZZO, Gian Paolo. Scritti sulle arti. *[ ] Florença: Centro Di, 1974.*

_____. *Trattato dell'arte della pittura*. Milão, 1584.

LONGHI, Roberto. "Le cariatidi della sepoltura Strozzi in Sant'Andrea di Mantova sono imitate dall'antico", in *Quaerni di Palazzo Te*, II, 3, 1985, p. 31-32.

_____. *Precisazioni nelle gallerie italiane, I, R. Galleria Borghese*. Roma, 1928.

LORES, E. *Raphaël et Margarita*. Paris, s.d.

LOTTI, L. "La villa Lante già Turini, al Gianicolo", in *Alma Roma*, XVII, 1976, n. 1-2.

LOUKOMSKI, G. K. *Jules Romain*. Paris, 1932.

LOWRY, Bates. "Notes on the *Speculum Romanae Magnificentiae* and Related Publications", in The Art Bulletin, vol. XXXIV, n. 1, março de 1952.

LUCIANO de Samosata. *L'Asino*. Milão: Arnaldo Mondadori Editore, 1994.

LUCIE-SMITH, Edward. *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms*. Londres: Thames and Hudson, 1995 [1984].

LUETGENS, Hans. *Rafaels Transfiguration in der Kunstliteratur der letzten vier Jahrhunderte*. Göttingen, 1929.

LUZIO, Alessandro. "Contributo alla storia delle suppellettili del Palazzo Ducale di Mantova", in *Atti e Memorie della Reale Accademia Virgiliana*, 1913, p. 71-112.

_____. "Federico Gonzaga ostaggio alla corte di Giulio II", in *Archivio della R. Società Romana di Storia Patria*, IX, 1886, p. 506-582.

_____. *Gli arazzi dei Gonzaga restituiti in Austria*. Bergamo, 1919.

_____. *"Il palazzo del Te a Mantova", in* Rassegna bibliografica dell'arte italiana, *ano IX, n. 9-10, 1906. Ascoli Piceno, 1906, p. 137-144.*

_____. *"Isabella d'Este e Francesco Gonzaga – Promessi Sposi", in* Archivio Storico Lombardo, *serie quarta, vol. IX, ano XXXV, 1908, p. 34-69. Milão, 1908.*

_____. "Isabella d'este e il sacco di Roma", in *Archivio Storico Lombardo*, X, 1908, p. 5-107, 361-425.

_____. *"Isabella d'Este nelle tragedie della sua casa", in* Atti e memorie della Reale Accademia Virgiliana di Mantova, *nova serie, vol. V, parte I, ano MCMXII, p. 55-95. Mântua, 1913.*

MACGRATH, Elizabeth – review de SIGNORINI, Rudolf. "La 'fabella' di Psiche ed altra mitologia secondo l'interpretazione pittorica di Giulio Romano nel palazzo del Te a Mantova", in The Burlington Magazine, *vol. CXXVI, n. 977, agosto de 1984, p. 505-506.*

MACLEHOSE / BROWN. *Vasari on Technique* . Londres: Dover Public, 1960.

MAFFEI, Raffaelle. *Commentari Urbani.* Roma, 1506.

MAGAGNATO, Licisco. *Arte e civiltà a Verona.* Vicenza: Neri Pozza Editore, 1991.

MAGGI, Stefano. "I ritratti antichi del palazzo Ducale di Mantova: una testa di Agrippina Maggiore", in Civiltà mantovana, *nova série, n.8, 1985, p. 1-9.*

_____. "Un Paride ritrovato: il 'Mercurio' della casa di Giulio Romano a Mantova", in *Quaderni di Palazzo Te*, IV, 8, 1988, p. 37-41.

MAGHERINI-GRAZIANI. *L'Arte a Città di Castello.* Città di Castello, 1897.

MAGNINO, J. S. *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna.* Libro quinto. Il Vasari. Bagno a Ripoli. Florença, 1994.

MAGNUSSON, BÖrje. "A Drawing for the Façade of Giulio Romano's House in Mantua", in Journal of the Architectural Historians, *vol. XLVII, n. 2, junho de 1988, p. 179-184.*

_____. *"A Sheet of Drawings by Perino del Vaga Related to Raphael's Stanze", in* Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie *XII Cidade do Vaticano, 1992, p. 5-8.*

_____. *Rafael Teckningar.* Cat. Mostra Nationalmuseum de Estocolmo, 1992.

MAGNUSSON, C. "The Antique Sources of the Chigi Chapel in S. Maria del Popolo", in Ksthist. Tidskr, *LVI/1, 1987, p. 19-26.*

MAIO, R. de. "Vasari, Pacheco e la controriforma italiana", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 449-456.

MALACARNE, Giancarlo. "Arredi marmorei fancelliani nel S. Sebastiano di Mantova e due stemmi ritrovati", in Civiltà mantovana, *terza serie, ano XXIX, 12/12 setembro-dezembro de 1994, p. 141-149.*

_____. *"Guglielmo Gonzaga, Vespasiano Gonzaga, Adam von Dietrichtstein. Tre uomini, una storia", in Civiltà mantovana, terza serie, ano XXVIII, n.9, dezembro de 1993, p. 41-54.*

_____. Il mito dei Cavalli gonzagheschi. Alle origini del purosangue. *Verona: Promoprint, 1995.*

_____. *"Lettura storico-iconologica di uno stemma araldico gonzaghesco", in* Civiltà mantovana, *nova serie, n. 18, 1987, p. 1-21.*

_____. *"Lo stemma dei Malatesta di Mantova", in* Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 25, 1989, p. 51-55.*

_____. *"Lustrales carpe. Simboli e proposte interpretativi di acquasantiere mantovane", in Civiltà* mantovana, *terza serie, ano XXVIII, n. 6, março de 1993, p. 33-47, in Civiltà mantovana, terza serie, ano XXVIII, n.9, dezembro de 1993, p. 41-54. Mântua: Il Bulino edizioni d'arte.*

_____. Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. II.Stemmi imprese e motti gonzagheschi. *Milão: Electa, 1996.*

MALME, Heikki. "La stufetta del Cardinale Bibbiena e l'iconografia dei suoi affreschi principali", in Quando gli dei si spogliano il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo. *Catálogo da mostra. Roma, 1984, p. 34-50.*

MALVASIA, Carlo. Felsina pittrice, Vita de' pittori bolognesi *[1678]. Bolonha: G. P. Zanotti, 1841.*

MANCINELLI, Fabrizio. "La pala di Monteluce", in Raffaello in Vaticano. *Catálogo da exposição. Milão, 1983-1984, p. 286-296.*

_____. *"L'Incoronazione di Francesco I nella stanza dell'Incendio di Borgo", in* Raffaello a Roma – Il convegno del 1983. *Roma: Edizioni dell'elefante, 1986, p. 163-172.*

_____. The Vatican Collection. The Papacy and Art. *Catálogo da exposição em Nova Iorque, 1982, n. 17-19, p. 53-56.*

MANCINELLI, Fabrizio /NESSELRATH, A. "The stanza dell'Incendio", in Raphael in the Apartment of Julius II and Leo X. *Milão, 1993 (?), p. 293-338.*

MANCINI, Vincenzo. "Un insospettato collaboratore di Giulio Romano a Palazzo del Te: Gerolamo da Treviso", in Paragone, *anno XXXVIII, nuova serie, numero 6 (453), novembro de 1987, p. 3-21. Florença: Sansoni, 1988.*

Mantova e l'antico Egitto da Giulio Romano a Giuseppe Acerbi: 1992: Mântua, Italy: atti del Convegno di studi, Mantova, 23-24 maio de 1992. Firenze : L.S. Olschki, 1994.

MARABOTTINI, A. "Raphael's Collaborators", in *The Complete Works of Raphael*. Nova Iorque: editora, 1969, p. 230-232.

_____. *Polidoro da Caravaggio*. 2 vol. Roma, 1969.

MARANI, Ercolano /PERINA-TELLINI, Chiara. Mantova. *Le arti*. 3 vol. Mântua: Istituo Carlo D'Arco per la storia di Mantova, 1961 (vol. II), 1965 (vol. III).

MARCOTTI, G. "La vera Fornarina di Raffaello", in *L'Illustrazione Italiana*, XIX, 1892, n. 5, p. 67.

MAREK, Michaela J. von. "Raffaels Loggia di Psiche in der Farnesina: überlegungen zu Rekonstruktion und Deutung", in *Jarbuch der Berliner Museen*, 1984, p. 257-290. Berlim: Gebr. Mann Verlag.

MARIN, Sabrina. "Pietro Facchetti incisore: Mantova 1535 (?) – Roma 1619", in Civiltà mantovana, *anno XXXIV, n. 108, maio de 1999, p. 117-131.*

MARINELLI, S. "Gli affreschi di Palazzo Torelli a Mantova", in *Quaderni di Palazzo Te*, I, 2, 1985, p. 28-34.

_____. *Il manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*. Cariverona: Silvana, 1998.

MARINI, M. *Il Vasari tra teoria e filologia delle arti* (introduzione, Giorgio Vasari, Le vite dei più eccellenti, etc.). Roma: Orsa Maggiore, 1991.

MARPILLERO, V. "L'opera di Giovanni da Udine nel palazzo Grimani di Santa Maria Formosa", in *La Panarie*, XVIII, 1937, 74, p. 106-118.

MARQUES, L. *Pintura Italiana Anterior ao Século XIX no Museu Nacional de Belas Artes*. Vol. I. Tomo I. São Paulo: Área, 1992.

MARTIRE, Pietro. *Trattato delle cose maravigliose dell'alma città di Roma, ornato de molte figure, nel quale si discorre de 300. & piu Chiese.* (Roma: Bartolomeo Zannetti, 1610) Berlim: Bruno Hessling, 1969.

MASER, Edward. *Cesare Ripa. Baroque and Rococo Pictorial Imagery*. N. Iorque: Dover Publications Inc., 1971.

MASON, R. M. "Raphaël dans la gravure du XVIe siècle", in *Raphaël et la seconde main*. Genebra, 1984, p. 13-124.

MASSARI, Stefania. *Giulio Bonasone*. Roma, 1983.

_____. *Giulio Romano (a Mantova)*. Catálogo da mostra. Roma: Palombi Fratelli, 1993.

_____. *Giulio Romano pinxit et delineavit: opere grafiche autografe di collaborazione e bottega*. Roma: Fratelli Palombi, 1993.

_____. "Il Cinquecento", in *Raphael invenit*. Roma, 1985.

_____. *Mito e allegoria*. Roma, 1989.

MATEO GÓMEZ, Isabel. "La huella de Rafael y Giulio Romano en la obra de Juan Correa de Vivar", in *Boletín del Museo del Prado*, 4. 1983.

MAYER, Ralph. *The Art Terms and Techniques. The Harper Collins Dictionary*. (1969) Nova Iorque: Harper Collins, 1991, segunda edição.

MAZZINI, Franco. "Fortuna storica di Raffaello nel Cinquecento", in Rinascimento, *ano IV, numero I, junho de MCMLIII (1953), p. 67-78.*

_____. *"Fortuna storica di Raffaello nel Sei e Settecento", in* Rinascimento, *ano VI, numero I, junho de MCMLV (1955), p. 145-162.*

MCALLISTER-JOHNSON, W. "Giulio Romano's *Allegory of Immortality* Reconsidered", in The Art Quarterly, vol. XXXII, n. 1, 1969, p. 3-21.

_____. "Les débuts de Primatice a Fontainebleau", in *Revue de l'Art*, n. 6, 1969. Paris: Flammarion, 1969, p. 9-18.

_____. "Once More the Gallery Fraçoisler at Fontainebleau", in *Gazette des Beaux-arts*, ano 126, VI période, tomo CIII, abril de 1984, p. 127-144.

MCCGRATH, Thomas. "Color and the Exchange of Ideas between Patron and Artist in Renaissance Italy", in *The Art Bulletin*, vol. LXXXII, n. 2, junho de 2000, p. 298-308.

MCGRATH, Elizabeth. "Review of "La fabella di Psiche e altra mitologia" in *The Burlington Magazine* CXXVI/977 (agosto 1984) 505-506.

MEDER, Joseph. *Handzeichnungen italienischer Meister des XV-XVIII Jahrhunderts*. Viena, 1923. catálogo.

MÉRY, J. *Raphaël et la Fornarina*. Paris, 1976.

MIARELLI MARIANI, G. "La critica del Vasari e la setta sangallesca", inn *Atti del C. I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, 567-586.

MICHELOTTI, Michela. "La galleria degli antichi di Sabbioneta", in Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 25, 1989, p. 61-75. Mântua: Il Bulino edizioni d'arte.*

MIGNOSI-TANTILLO, Almamaria. "Restauri alla Farnesina", in *Bollettino d'Arte*, serie V, ano LVII, 1972, I.Roam: Istituto Poligrafico dello Stato, p. 33-43.

MILANESI, Gaetano. VASARI [1568] *Le vite de' più eccellenti...* Florença: Sansoni Editore [1878-1885] 1906.

MINGHETTI, M. *Raffaello*. Bolonha, 1885.

_____. "Ultimo periodo di Raffaello (1517-1520)", in *Nuova Antologia*, 1883, p. 228-267.

MIRIMONDE, A. P. de. "Psyché et le papillon", in *L'Oeil*, 168, 1968.

MISSIRINI, M. *Notizie intorno alla Fornarina sul vero ritratto della stessa dipinto da Raffaello, e congetture intorno alla verità di quelli della casa Barberini in Roma e della galleria di Firenze*. Milão, (1828) 1847.

MITCHELL, B. "Il mecenati dell'arte nella storiografia vasariana", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 469-478.

MITSCH, Erwin. *Raphael in der Albertina*. Catálogo da exposição na Graphische Sammlung Albertina. Viena, 1983.

MOCHI ONORI, Lorenza. "I ritratti della Fornarina", in *Raphael Urbinas: il mito della Fornarina*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, junho-dezembro de 1983. Milão, 1983.

_____. "La copia Borghese della Fornarina", in *Raffaello nelle raccolte Borghese*. Catálogo da exposição. Roma, 1984, p. 62-63.

_____. "La Fornarina nella quadreria Albani", in *Commitenze della famiglia Albani. Note sulla villa Albani Torlonia*. Roma, 1985.

MOCHI ONORI, Lorenza /VODRET ADAMO, Rossella. *Capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini*. Roma: Edizioni De Lucca, 1998.

_____. Rossella. *La Galleria Nazionale d'Arte Antica. Regesto delle didascalie*. Roma: Fratelli Palombi, 1989.

MONBEIG-GOGUEL, Catherine. "A propos de Vasari historien et collectionneur - Giulio Romano et Giorgio Vasari: Le dessin de *La chute d'Icare* retrouvé", in *La Révue du Louvre et des Musées de France*, 4, 1979, XXIX anée, p. 273-276.

_____. "Chronique vasarienne", in *Revue de l'Art*, 56, 1982, p. 65-80.

_____. "Francesco Salviati e il tema della resurrezione di Cristo", in *Prospettiva*, XII-XV, 1978, p. 14-15.

_____. *Giorgio Vasari dessinateur et collectioneur* (catálogo da exposição). Paris, 1965.

_____. *Giorgio Vasari. Principi, letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari. Pittura vasariana dal 1532 al 1554*. Arezzo-Firenze, 1981.

_____. "Giulio Romano et Giorgio Vasari: Le dessin dela 'Chute d'Icare'" , in *La Revue du Louvre et des Musées de France*, XXIX, 4, 1979, p. 273-276.

_____. "Giulio Romano et la 'Jeune fille de Sestos' – un dessin retrouvé", in *Revue de l'Art*, n. 124, n. 2, 1999, p. 62-66.

_____. "Le tracé invisible des dessins de Rphaël: Pour une problématique dss techniques graphiques à la Renaissance", in *Studi su Raffaello. Atti del Congresso Internazionale di Studi*, Urbino-Firenze, 6-14 abril de 1984. Urbino, 1987, p. 378-289.

_____. "Raphaël à Rome", in *Raphaël dans les collections françaises*. Paris, 1983, p. 153-159.

_____. Review de *Roma e lo stile classico di Raffaello*, in *The Burlington Magazine*, vol. CXLI, n. 1157, agosto de 1999, p. 495-498.

_____. *"Taste and trade: the retouched drawings in the Everard Jabach collection at the Louvre"*, *in* The Burlington Magazine, *vol. CXXX, n. 1028, novembro de 1988, p. 821-835.*

_____. *The age of Vasari*. University of Notre Dame, South Bend, Indiana e State University of New York at Binghamton, 1970.

_____. *Vasari et son temps*. Musée du Louvre, Cabinet des dessins. Inventaire general des dessins italiens I, maîtres toscans nés après 1500, morts avant 1600. Paris: Éditions des Musées nationaux, 1972.

MONBEIG-GOGUEL, Catherine /VIATTE, Françoise. *Les dessins*, in *Raphael dans les collections françaises*. Catálogo da exposição no Grand Palais, Paris, 1983.

MONCALLERO, G. L. "La politica di Leone X e di Francesco I nella progettata crociata contro i Turchi e nella lotta per la sucessione imperiale", in *Rinascimento*, VIII, 1957, p. 61-109.

MONCRIEFF, A. R. Hope. *Mitologia Clássica. Guia ilustrado*. Lisboa: Editorial Estampa.

MONTINI, R. U. /AVERINI, R. *Palazzo Baldassini e l'arte di Giovanni da Udine*. Roma, 1957.

MORALDI, Luigi. *Evangelhos apócrifos*. São Paulo: Editora Paulus, 1999.

MOREL, Philippe. "La théâtralisation de l'alchimie de la nature. Les grottes artificielles et la culture scientifique à Florence à la fin du XVIe siècle", in *Symboles de la Renaissance*, vol. III, p. 153-183. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1990.

_____. "Mitologia e natura nella pittura di Giovanni da Udine: Priapo alla Farnesina", in *Raffaello e l'Europa*. Roma: Istituo poligrafico e zecca dello Stato /Libreria dello Stato, 1990, p. 191-204.

_____. "Priape à la Renaissance. Les guirlandes de Giovanni da Udine à la Farnesine", in *Revue de l'art*, 69, 1985, p. 13-28.

MORELLI, Giovanni. *Della pittura italiana*. Milão, 1897.

_____. in *Kunstchronik, N. F.* XIII, 1902, p. 420.

_____. *Kunstkritische Studien über italianischen Malerei in den Galerien Borghese und L. Pamphili in Rom*. Leipzig, 1890.

MORELLO, G. *Raffaello e la Roma dei Papi*. Cidade do Vaticano, 1985.

MOROLLI, Gabriele. *"Le belle forme degli edifici antichi". Raffaello e il progetto del primo trattato rinascimentale sulle antichità di Roma*. Florença: Alínea, 1984.

MORSELLI, Raffaella. Le collezioni Gonzaga. L'elenco dei beni del 1626-1627. *Milão: Silvana Editoriale, 2000.*

MÜLLER, W. *Leggendo il Vasari*. Genebra: E. Droz,1955.

MÜNTZ, E. "Gli allievi di Raffaello durante il pontificato di Clemente VII", in *Archivio storico dell'arte*, I, 1888, p. 447.

_____. "Les architectes de Saint-Pierre de Rome d'après des documents nouveaux", in *Gazette des beaux-arts*, XX, 1879, p. 506-524.

_____. *Les tapisseries de Raphaël au Vatican*. Paris, 1897.

_____. *Raphaël. Biographie critique*. Paris, 1901.

_____. *Raphaël, sa vie, son oeuvre et son temps*. Paris: Hachette, [1886] 1900.

MURRAY, Linda. *The High Renaissance an Mannerism*. Londres: Thames and Hudson, 1995.

MURRAY, Linda/ Peter. *Dictionary of Art and Artists*. Londres: Penguin Books, 1997, 7a edição [1959].

MURRAY, Peter. "Art Historians and Art Critics – IV", in *The Burlington Magazine*, vol. XCIX, n. 655, outubro de 1957, p. 330-336.

Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II El Museo de la Trinidad. Madri: Espasa Calpe, 1991.

Mythologische Allegorien in der Villa Lante zu Rom; gemalt von Giulio Romano. Berlin : Ernst Wasmuth, 1881.

NAGL, F. "Mitteilungen aus dem Archiv des deutschen Nationalhospizes S. Maria dell'Anima in Rom", in *Römische Quartalschrift für Altertumskunde und für Kirchengeschichte* XXVIII. N. 12, Sup. –Heft, 1899, p. 155, doc. 14.

NARDI, Stanislao. *Notizie della chiesa di Santa Prassede*, 5 de outubro de 1823. Archivio dell'Abbazia di Vallombrosa, C. II 12, p. 10-12.

NEGRI, Angela. "Chiesa e convento dei Cappuccini", in *Villa e Paese. Dimore nobili del Tuscolo e di Marino* (catálogo de exposição). Roma, Museo di Palazzio Venezia, 1980.

NEGRI, Lina. "Giovanni Batista Covo – l'architetto di Isabella d'Este", in Rivista d'Arte, *annuario 1954, vol. XXIX, serie terza, vol. IV. Glorença: Leo S. Olschki, 1955, p. 55-96.*

NENCIONI, G. "Sullo stile del Vasari scrittore", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p.111-115.

NÉRAUDAU, Jean-Pierre. *Dictionnaire d'histoire de l'art*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985.

NESSELRATH, Arnold. *Das Fossombrone Skizzenbuch*. Londres, 1983.

_____. *"Giovanni da Udine disegnatore", in* Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie, *IX, 2, 1989. Cidade do Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana, 1989, p. 237-291.*

_____. "Raffaello e lo studio dell'antico nel Rinascimento", in *Raffaello Architetto* (Frommel). Milão, 1984, p. 405-408.

_____. *"Raphael's Archeological Method", in* Raffaello a Roma. *Roma: Edizioni dell'Elefante, 1986, p. 357-369.*

_____. "Totenkult und Stil", in *Gedenkscrift für Richard Harprath.* Berlim /Munique: Deutscher Kunstverlag, 1998, p. 289-298.

NEUERBERG, N. "Raphael at Tivoli and the Villa Madama", in *Essays in Memory of Karl Lehmann.* N. Iorque, 1964, p. 226.

NIBBY, A. *Itinerario istruttivo di Roma e delle sue vicinanze compilato già da M. Vasi.* Roma, 1824.

_____. *Roma nell'anno di 1838*, parte II moderna, p. 601. Roma, 1841.

NICHOLS, Tom. "Tintoretto, *prestezza* and the *poligrafi*: a study in the literary and visual culture of Cinquecento Venice", in Renaissance Studies, vol. 10, n. 1, março de 1996, p. 72-100. Londres /Oxford.

NICO FASOLA, G. "Manierismo e architettura", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 175-180.

NICODEMI, G. *Raffaello Sanzio.* Milão, 1939.

NICOLE, Georges. "Psyché" in *Dictionnaires des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, tomo quatro, primeira parte (N-Q). Paris: Librairie Hachette et Cie, p. 743-750.

NIKULIN, N. N. "Giulio Romano nin Heudrik Goltzins?", in *Trudy Gosudazstvennogo Ermitaza*, VIII, 1964, p. 49-60.

NOIREAU, Christiane. *La lampe de Psyché.* Paris: Flammarion, 1991.

NOVELLO, Roberto Paolo. "La pittura dal Cinquecento al Ottocento', in Il duomo di Pisa. *Modena: Franco Cosimo Panini, 1995, p. 314-317, 653.*

O'GORMARN, J. F. "The Villa Lante in Rome: Some Drawings and some Observations", in *The Burlington Magazine*, CXIII, 1971, p. 133-138.

OBERHUBER, Konrad. "Die Fresken der Stanza dell'Incendio im Werk Raffaels", in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, LVIII, 1962, p. 23-72.

_____. "Giulio Romano pittore e disegnatore a Mantova", in *Giulio Romano.* Milão: Electa, 1989, p. 135-176.

_____. "I disegni e i dipinti mantovani", in *Giulio Romano.* Milão: Electa, 1989, p. 425-441.

_____. "L'aparato decorativo", in *Giulio Romano.* Milão: Electa, 1989, p. 336-379.

_____. "L'Epica Gonzaghesca", in *Art Dossier*, 40. Florença: Giunti, 1996, p. 38-48.

_____. "Observations on Perin del Vaga", in *Master Drawings*, VI, 1966, p. 180.

_____. "Penni o Raffaello", in *Raffaello e i Suoi.* Roma, 1992, p. 21-26.

_____. *Raffaello.* Milão: Mondadori, 1982.

_____. Raffaello. *Mondadori, 1982, in* The Burlington Magazine, *vol. CXXVI, n. 976, julho de 1984, p. 440.*

_____. *Raffaello.* I disegni. Florença, 1983.

_____. "Raffaello e l'incisione", in *Raffaello in Vaticano.* Milão, 1984, p. 333-342.

_____. *Raffaello. L'opera pittorica.* Milão, 1999.

_____. "Raphael and the State Portrait, I: The portrait of Julius II", in *The Burlington Magazine*, CXIII, 816, 1971, p. 124-130. "II, The Portrait of Lorenzo de Medici", in *The Burlington Magazine*, CXIII, 821, p. 436-443.

_____. "Raphael's Drawings for the Loggia of Psiche in the Villa Farnesina", in *Raffaello a Roma. Il Convegno del 1983.* Roma, 1986, p. 189-207.

_____. Review de GERE, J. A. /POUNCEY, Philip: *Italian Drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum: Raphael and his Circle.* Londres: Trustees of the British Museum, 1962. in Master Drawings, vol. I, n. 3, autumn 1963, p. 44-53.

_____. "Vasari e il mito di Maso Finiguerra", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 383-394.

OBERHUBER, Konrad /BURNS, H. "La citazione dell'antico: il progetto per il monumento funebre al marchese Francesco Gonzaga", in *Raffaello Architetto* (Frommel). Milão, 1984, p. 429-434.

OBERHUBER, Konrad /FISCHEL, Oskar. *Raphaels Zeichnungen, begründet von Oskar Fischel, part IX, Entwürfe zu Werken Raffaels und seiner Schule im Vatican 1511-12 bis 1520.* Berlim, 1972.

O'GORMAN, J. *"The Villa Lante in Rome: some drawings and some observations"*, in The Burlington Magazine, 113, março de 1971, p. 133-138.

OLIVATO, L. "Giorgio Vasari e Giorgio Vasari il Giovane: appunti e testimonianze", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 321-332.

OLSON, Roberta J. M. *Italian Renaissance Sculpture*. Londres: Thames and Hudson, 1992.

Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano. *(catálogo da exposição em Roma, maio a julho de 1984). Roma: Multigrafica Editrice, 1984.*

ONIANS, J. "The Last Judgement of Renaissance Architecture", in *Journal of the Royal Society of Arts*, CXXVIII, 1980, p. 701-720.

OPPÉ, A. Paul. "Right and Left in Raphael's cartoons", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 7, 1944, p. 82-94. Londres: The Warburg Institute, 1944.

ORTOLANI, Sergio. *Raffaello*. Bergamo, [1942] 1945.

OZZOLA, L. *La Galleria di Mantova, Palazzo Ducale*. Cremona, 1949.

OVÍDIO. *Les metamorphoses*. Paris: Éditions Garnier Frères, 1953. Trad. Joseph Chamonard.

PACCAGNINI, Giovanni. *Il Palazzo Ducale di Mantova*. Turim, 1969.

_____. *Il Palazzo Te*. Milão: Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1957.

_____. *Mantova. Le arti*. Mântua, 1960.

_____. *Pisanello alla corte dei Gonzaga*. Milão: Electa,1972.

_____. *Pisanello e il ciclo cavalleresco di Mantova*. Milão: Electa, 1972.

_____. *Mantova. Le arti*, vol. I. Mântua: Istituto Carlo D'Arco per la Storia di Mantova, 1960.

PACCIANI, Riccardo. "Baldassare Peruzzi 'uomo dappoco'. Motivi e fortuna di um giudizio di Vasari", in *Quaderni di Palazzo Te*, n. 7, julho-dezembro de 1987, p. 45-51.

_____. "Il sepolcro di Claudio Rangoni attribuito a Giulio Romano nella cattedrale di Modena', in Civiltà mantovana, in *Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le antiche provincie modenesi*, serie XI, vol. VIII, p. 225-254. Modena: Aedes Muratoriana, 1986.

_____. *"New Information on Raphael and Giuliano Leno in the Diplomatic Correspondence of Alfonso d'Este", in* The Art Bulletin, *março de 1985, vol. LXVII, n. 1, p. 137-145.*

_____. "Orientamenti iconografici e committenza collegata all'Evangelismo in due opere di Giulio Romano", in *Quaderni di Palazzo Te*, I, 2, 1985, p. 19-27.

PACCHIONI, Guglielmo e Annalena. *Mantova*. Bergamo: Istituo Italiano d'arti grafiche: 1930.

PAES, José Paulo. Introdução a ARETINO, Sonetos Luxuriosos. *São Paulo, Companhia das Letras, 2000, p. 11-49.*

PAGDEN, Sylvia Ferino. "Giulio pittore a Roma", in *Art Dossier*, 40. Florença: Giunti, 1989, p. 23-36.

_____. "Giulio Romano pittore e disegnatore a Roma", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 65-96.

_____. "I disegni e I dipinti romani", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 247-276.

PAGDEN, Sylvia Ferino /OBERHUBER, K. *Fürstenhöfe der Renaissance. Giulio Romano und die Klassische Tradition*. Viena, 1989.

PAGLIARA, Pier Nicola. "Due palazzi romani di Raffaello: palazzo Alberini e palazzo Branconio", in Raffaello a Roma – il convegno del 1983. *Roma: Edizioni dell'Elefante, 1986. [1983], p. 331-342.*

_____. "L"appartamento di Troia", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 388-391.

_____. "La Rustica", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 418-424.

PALAZZINI, Giuseppe. *Le Chiese di Piobbico*. Roma, 1964, p. 10-11.

PALLADII, Blosii. *Suburbanum Augustini Chisii*. Roma, 1512.

PALLEN, T. A. *Vasari on Theatre*. Carbondale /Edwardsville: Southern Illinois Univ. Press., 1999.

PALLOTTINO, Elisabetta. "'Incrostature' romane tra Cinquecento e Seicento", in *Ricerche di Storia dell'arte*, 41-42, 1990, p. 77-108. Roma: La nuova Italia scientifica, 1990.

PANICHI, R. *La tecnica dell'arte negli scritti di Giorgio Vasari*. Alinea Ed. Firenze, 1991.

PANOFSKY, Erwin. *Albrecht Dürer*. Princeton, Nova Jérsei, 1948.

_____. "Albrecht Dürer e a antiguidade clássica", in *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva [1955] 1979, p. 307-367.

_____. "A primeira página do"libro"de Giorgio Vasari", *in Significado nas artes visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979, p. 227-292.

_____. *Estudos de Iconologia*. Lisboa, Editorial Estampa, 1986. P. 91-118.

_____. *Idea: a evolução do conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

_____. *La prospettiva "come forma simbolica"*. [1924-1925] Milão: Feltrinelli, 2001.

_____. *Problems in Titian, mostly iconographic*. Londres, 1969.

PAOLUCCI, A. *I Gonzaga e l'antico. Percorso di Palazzo Ducale a Mantova*. Roma, 1988.

par Henri Delaborde publié en 1888", in *Gazette des Beaux-Arts*, VI, XCII, 1978, p. 6-52.

PAPINI, R. *Francesco di Giorgio architetto*. Florença.

PARKER, K. *Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum, Oxford. II. Italian Schools*. Oxford, 1956.

PARMA-ARMANI, Elena. *Perin del Vaga. L'anello mancante*. Gênova: SAGEP Libri & Comunicazione, 1986.

_____. "Un progetto di Perino del Vaga per la pala *dell'altar maggiore di S. Maria degli Angeli di Apricale", in Gedenkschrift* für Richard Harprath. Berlim /Munique: Deutscher Kunstverlag, 1998, p. 339-344.

PARTRIDGE, Loren. Review de QUEDNAU, Rolf. Die Sala di Costantino im Vatikanischen Palast..., *in* The Art Bulletin, *set. 1983, vol. LXV, n. 3, p. 515-520.*

PASQUI, U. *La famiglia dei Vasari e la casa dove nacque lo scrittore delle Vite*. Arezzo: Coop. Tipografico, 1911.

PASSAVANT, Günter. "Reflexe nordischer Graphik bei Raffael, Leonardo, Giulio Romano und Michelangelo", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXVII, 1983, p. 193-222.

PASSAVANT, J.- D. *Le peintre graveur*, 6 vol. Florença, 1860-1864.

_____. *Tour of a German Artist in Great Britain*, I. Londres, 1836.

PASSAVANT, J.-D. /LACROIX, Paul. *Raphaël d'Urbin et son père Giovanni Santi*, 2 vol. Paris: Jules Renouard, [1839] 1860.

PASTOR, Ludwig von. *Geschichte der Päpste*. [Roma, 1926] / *Storia dei Papi*, ed. A. Mercati, Roma, 1959.

PATZ, K. *Die Teppisckartoons Raffaels als frühes Beispeiel epicher Malerei in ihrer Beziehung zum Begriff der "Istoria"*. Berlim, 1982.

PATZAK, B. *Die Villa Imperiale in Pesaro (Die Renaissance und Barockvilla in Italien*, III). Leipzig, 1908, p. 225-241.

PLATINA, B. *Liber de vita Christi ac omnium Pontificum*. Ed. Gaida, Rerum Italicarum Scriptores, III, I, Città di Castello, 1913.

PLATNER, Samuel Ball /ASHBY, Thomas. *A Topographical Dictionary of Ancient Rome*. Londres: Oxford University Press, 1929.

PECORARI, Giuseppe. "Giacomo Boschetti e Polissena Castiglione per sè ed eredi", in Civiltà mantovana, *104, anno XXXII, maio de 1997, p. 95-109.*

_____. *"Giovanni Batistta Bertani per la catedrale di Mantova: un contratto onorato e un progetto mancato", in* Civiltà mantovana, *anno XXXIII, n. 106, maio de 1998, p. 67-85.*

_____. *"La pianta di Mantova disegnata e incisa dal Bertazzolo nel 1596", in* Civiltà mantovana, *ano XI, 1977, quaderno 63-64, p.325-348.*

_____. "Le commissioni artistiche della famiglia Boschetti", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 442-445.

PEDRETTI, C. *Raffaello*. Bolonha, 1982.

PENSA, Francesca. "Classicismo a Mantova: i rilievi in stucco del Duomo", in Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 7, 1985, p. 49-63.*

PENSA, Francesca. "Classicismo a Mantova: tre statue in stucco del Duomo", in Civiltà mantovana, *nova serie, n. 10, 1985, p. 95-106.*

PÉREZ-SÁNCHEZ, A. E. *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. I, La Colleción Real*. Madri, 1990.

PERINA, Chiara Tellini. "'Bertanus invenit': considerazioni su alcuni aspetti della cultura figurativa del cinquecento a Mantova", in Antichità viva, *anno XIII, numero 4. Florença: Casa editrice Edam, 1974, p. 17-29.*

_____. *La Basilica di S. Andrea a Mantova*. Mântua, 1965.

_____. *"Palazzina della Paleologa. Le decorazioni di Antonio Maria Viani", in* Civiltà mantovana, *nova serie, n. 23-24, 1989, p. 1-5.*

_____. *"Una civiltà splendente: arti maggiori, medaglistica e monete nella Mantova del Rinascimento", in* Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. I. Mantova nell'età dei Gonzaga, Una capitale europea. *Milão: Electa, 1996, p. 41-62.*

PERINI, Giovanna. "Raffaello e l'antico: alcune precisazioni", in *Bollettino d'Arte*, 89-90, ano LXXX, serie VI, janeiro-abril de 1995, p. 111-144.

PEROSA, Alessandro. "Studi sulla formazione delle raccolte di poesie del Marullo. II.", in Rinascimento, *anno primo, n. 3-4, dezembro de 1950, p. 257-280.*

PERRONET, B. Dessins italiens du musée Condé de Chantilly. II. Raphaël et son cercle. *Catálogo da exposição, Chantilly, 1997.*

PERROT, F. "Histoire de Psyché", *Le Musée Condé*, Chantilly, n.4, março de 1973.

PESCASIO, Luigi. *Rinascimento mantovano*. Mantova: Citem, 1987.

PIANIGIANI, Ottorino. *Vocabolario etimologico della lingua italiana*. Gênova: Edizioni Polaris, 1991.

PIAZZA, C. B. *Eusvologio romano overo delle Opere Pie di Roma*. Roma, 1679, p. 575.

PICCINELLI, Roberta. Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Firenze e Mantova (1554-1626). *Milão: Silvana Editoriale, 2000.*

PICOT, E. *Les Français italianisants au XVIe siècle*. Paris: Champion, 1906.

PICOTTI, G. B. *La giovinezza di Leone X*. 1927.

PIETRANGELI, Carlo. *Paintings in the Vatican.* Boston/ N. Iorque/ Londres: Bulfinch Press Book, 1996.

PIGOZZI, Marinella. "Influenza di Leon Battista Alberti su Giulio Romano", in *Il Sant'Andrea di Mantova e Leon Battista Alberti*, atti del convegno di Mantova (25-26 aprile 1972). Mântua, 1974, p. 319-325.

_____. *"La via* Salutis *tessellata nel monastero di San Benedetto in Polirone", in* Paragone, *ano XXXVI, n. 419-421-423, janeiro-março-maio de 1983, p. 5-9.*

PINELLI, Antonio. *La bella maniera*. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza. Turim: Einaudi, 1993.

_____. "La maniera: definizione di campo e modelli di lettura", in *Storia dell'arte italiana*, 6. Dal Cinquecento all'Ottocento. I. Cinquecento e Seicento. Turim: Einaudi, 1981, p. 87-181.

_____."Vivere 'alla filosofica'o vestire di veliuto? Storia di Jacone Fiorentino e della sua 'masnada'antivasariana", in *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 34, 1988, p. 5-34. Roma: La nuova Italia Scientifica, 1988.

PIRANESI, F. *Schola italica picturae, ... cura et impensis Gavini Hamilton*. Roma, 1773.

PIROTTI, Giuliano. "Le origini di Mantova alla luce delle fonti letterarie e delle ricerche storico-archeologiche", in Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 10, 1985, p. 1-14.*

PISTOLESI, E. *Descrizione di Roma*. Roma, 1856.

PITTALUGA, M. Raffaello. Dipinti su tavolo. *Milão, 1955.*

PIVA, Paolo. "'Aggiunte'filologiche alla storia della chiesa giuliesca di San Benedetto in Polirone", in Civiltà mantovana, *ano XII, 1978, quaderno 69-70, 1978, p. 159-195.*

_____. "Giulio Romano e la chiesa abbaziale di Polirone: documenti e porposte filologiche", in *Studi su Giulio Romano*, San Benedetto Po, 1975, p. 53-91.

_____. "Giulio Romano: precisazioni in margine alla mostra", in *Civiltà mantovana*, nuova serie, n. 26, 1989, p. 1-18.

_____. *"La chiesa abbaziale di S. Benedetto in Polirone: novità su Giulio Romano", in* Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 17, 1987, p. 39-48.*

_____. *L' "Altro" Giulio Romano: il duomo di Mantova, la chiesa di Polirone e la dialettica col medioevo*. Quistello: Grafica Ceschi, 1988.

_____. *San Benedetto in Polirone*. Roma, 1977.

_____. *"San Benedetto in Polirone: lo sviluppo storico di una struttura edilizia monastica", in* Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 20, 1988, p. 31-50.*

_____. "Un intervento inedito dell'équipe giuliesca: le stanze di Ercole Gonzaga in Vescovato", in *Quaderni di Palazzo Te*, I, 2, 1985, p. 9-17.

PLATÃO. "Banquete" in *Diálogos*. Trad. José Cavalcante e Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1983. P. 2-53.

_____. *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

_____. *Fédon*. Trad. Eusébio Dias Palmeira. Porto: Porto Editora, LDA, 1995.

_____. *Fedro*. Trad. Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, 1994.

PLUTARCO. *Vite parallele*. Milão, 1958. Tradução C. Carena.

POLTRONIERI, A. /BASSANI, C. /GALDI, A. "Nota per la copertura a volta della Sala di Psiche", in *Quaderni di Palazzo Te*, II, 3, 1985, p. 23-26.

POMMIER, Édouard. "La notion de la grâce chez Winckelmann", in *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*. Paris: La Documentation Française, 1991, p. 39-81.

POMMIER, Édouard. *Théories du portrait: de la Renaissance aux Lumières*. Gallimard. Paris, 1998.

PONZ, Antonio. *Viaje de España*, VI. 2ª edição. Madri: C. M. del Rivero, 1947 (1782).

POPE-HENNESSY, John. *Raphael*. Londres, 1970.

_____. *The Portrait in the Renaissance*. Princeton: Princeton University Press., 1989.

_____. *The Raphael Cartoons*. Londres, 1950.

_____. "Recensione a A. Morani. Capolavori della pittura a Genova", in *The Burlington Magazine*, XCV, 1953.

_____. "Sogliani and Perino del Vaga at Pisa", in *The Burlington Magazine*, XCV, 1953.

POPHAM, A E. /WILDE, J. *Italian Drawings at Windsor Castle*. Londres, 1949.

_____. *Italian Drawings of the XV and XVI Centuries in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*. Ed.1984.

_____. "On some works by Perino del Vaga", in *The Burlington Magazine*, LXXXVI, março de 1945, p. 56-66.

PORTER, Jeanne Chenault. "Ribera's Assimilation of a Silenus", in *Paragone*, anno XXX, n. 355, setembro de 1979, p. 41-54. Florença: Sansoni.

PORTOGHESE, Paolo *ad vocem* 'Giulio Romano', in *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, vol. II. Roma: Istituto Editoriale Romano, 1969, p. 486-488.

_____. *Roma nel Rinascimento*. Roma, 1971.

POSNER, Kathleen Weil-Garris. "Notes on Santa Maria dell'Anima", in *Storia dell'arte*, 6, 1970, p. 121-138.

POTTS, Alex. "Vie et mort de l'art antique: historicité et beau idéal chez Winckelmann" in *Winckelmann: la naissance de l'histoire de l'art à l'époque des Lumières*. Paris: La Documentation Française, 1991. P.9-38.

POUNCEY, Philip. "Girolamo da Treviso in the Service of Henry VIII", in The Burlington Magazine, *volume XCV, n. 598-609, Janeiro-dezembro de 1953, p. 208-211. Londres: The Burlington Magazine, Kraus Reprint, 1981.*

PRANDI, A. Villa Lante al Gianicolo. *Roma, 1954.*

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1982.

_____. "The Gonzaga Devices", in *Splendours of the Gonzaga*. Milão: Amilcare Pizzi, 1981, p. 65-75.

PREIMESBERGER, Rudolf. "Tragische Motive in Raffaels 'Transfiguration'", in Zeitschrift für Kunstgeschichte, *vol. I, 1987, p. 88-115. Munique: Deustcher Kunstverlag.*

Preliminary Catalogue of Paintings and Sculpture. National Gallery of Art. *Washington, 1941.*

PRESSOUYRE, S. "Remarques sur le devenir d'un château Royal: Fontainebleau au XVIe siècle", in Inf. Hist. A., *XIX, 1974, p. 25-37.*

PREVITALI, Giovanni. "Il Vasari e l'Italia meridionale", in *Atti del C. I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 671-700.

_____. Presentazione all'edizione Torrentiniana delle Vite de Vasari (1550), a c. de Bellosi, L. e Rossi, A. Turim: Einaudi, 1991. vol. 1, VII-XVII.

PRINZ, W. *I* "'Ragionamenti' del Vasari sullo sviluppo e declino delle arti", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 857-866.

PROCACCI, U. "Importanza del Vasari come scritore di tecnica della pittura", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 36-64.

PROSPERI, Adriano. *Tra Evangelismo e Controriforma. Gian Matteo Giberti (1495-1543)*. Roma, 1969.

PUNGILEONI, L. *Elogio stroico di Raffaello Santi da Urbino*. Urbino, 1829.

PUPPI, Lionello. "Erotismo e osceno nella produzione artistica del manierismo", in *Psicon*, n. 8-9, anno III, julho-dezembro de 1976 (1977), p. 142-146.

_____. "La fortuna delle 'Vite' nel Veneto dal Ridolfi al Temanza", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 405-438.

_____. "Prospetto di palazzo e ordine gigante nell'esperienza architettonica del '500", in *Storia dell'arte*, 38/40, 1980, p. 267-283. Florença: La nuova Italia editrice, 1980.

QUATEMÈRE DE QUINCY, Antoine Chrysostome. *Dictionnaire historique d'architecture*. Paris, 1832.

_____. *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*. Paris, 1824.

_____. *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio da Urbino*, trad. de Baldassarre LONGHENA. Milão, 1828.

QUEDNAU, Rolf. "Aspects of Raphael's 'ultima maniera'in the light of the Sala of Costantino", in *Raffaello a Roma*, p. 245-257. Roma, 1986.

_____. "Die sala di Costantino im Vatikanischen Palast: Zur Dekoration der beiden Medici-Päpste Leo X und Clemens VII", in *Studien zur Kunstgeschichte*, XIII. Hildesheim/ N. Iorque: editora, 1979, p. 118-130.

_____. "La stanza dell'Incendio – iconografia e fonti figurative", in *Arte Cristiana*, 709, vol. LXXIII, julho-agosto de 1985, p. 285-286. Milão.

_____. "Päpstliches Geschichtsdenken und seine Verbildlichung in der Stanza dell'Incendio", in *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3, 35, 1984, p. 83-128.

_____. *"Raphael und 'alcune stampe di maniera tedesca'", in* Zeitschrift für Kunstgeschichte, *n. 46, vol. 2, 1983, p. 129-175. Munique: Deustcher Kunstverlag.*

QUINLAN-MACGRATH, Mary. "The Astrological Vault of the Villa Farnesina Agostino Chigi's Rising Sun", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 47, 1984. Londres: The Warburg Institute /University of London, p. 91-105.

_____. "The Villa Farnesina Time-Telling Conventions and Renaissance Astrological Practice, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 48, 1995. Londres: The Warburg Institute /University of London, p. 53-71.

Raffaello a Firenze – Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine. *Milão/ Florença: Electa Firenze, 1984.*

Raffaello e Brera. *Cat. Exp. Milão, Pinacoteca di Brera, de 16 de maio a 2 de julho de 1984. Milão: Electa, 1984.*

Raffaello in Vaticano. Roma, 1984.

Raffaello nelle raccolte Borghese. Cat. exp. Galleria Borghese, Roma, de janeiro-março de 1984. Roma: Arno e Tevere, 1984.

Raffaello nelle raccolte Borghese. *Cat. Exp. Roma, Galleria Borghese, de janeiro a março de 1984. Roma: Arno e Tevere, 1984.*

RAGGHIANTI, Carlo L. "Il valore dell'opera di Giorgio Vasari", in Critica d'Arte, ano XLV, nuova serie, fasc. 169-171, janeiro-julho de 1980, p. 207-259. Florença: Vallecchi editore.

_____. *La Deposizione di Raffaello*. Milão, 1949.

_____. "Prosopopea del Vasari", in *Critica d'Arte*, nuova serie, anno XLV, fasc. 172-174, julho-dezembro de 1980, p. 133-142. Florença: Vellecchi editore, 1980.

RAGGHIANTI-COLLOBI, Licia. *Il libro de'Disegni del Vasari*. Florença: Vallecchi, 1974.

RAMIREZ DIMONTALVO, R. in *Raphaël dans les collections françaises*. Paris, 1983.

Raphaël au Musée Condé (exposição de 16 de novembro de 1983 a 13 de fevereiro de 1984). Chantilly: Le Musée Condé, 1983.

Raphaël: autour des dessins du Louvre. *Catálogo de exposição na Villa Médicis, Roma. Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux / Roma: Carte Segrete, 1992.*

Raphaël dans les collections françaises. *Cat. Exp. Paris, Galeries nationalles du Grand Palais, de 15 de novembro de 1983 a 13 de fevereiro de 1984. Paris:Editions de la Réunion des musées nationaux., 1983.*

Raphaël et l'art français. Catálogo da exposição do Grand Palais (novembro de 1983 – fevereiro de 1984). Paris: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984.

Raphael. The Pursuit of Perfection. Edimburgo: National Galleries of Scotland, 1994.

RAVELLI, L. *Polidoro Caldara da Caravaggio*. Bergamo, 1978.

RAY, Stefano. "Giulio Romano: un progetto inedito di architettura", in Bollettino d'arte, *n. 60, março-abril de 1990, p. 83-84.*

_____. "L'esperienza architettonica di Raffaello oltre 'el paragone de li antichi'", in *Studi su Raffaello*. Florença: Quattroventi, 1986/1987, p. 213-227.

_____. "Opere per Agostino Chigi", in *Raffaello architetto*. Milão, 1984, p. 119-124.

RAY, Stefano. "Raffaello: ambiente e città. Dai documenti iconografici", in *Storia della città*, ano II, n. 3, 1976, p. 3-20.

_____. Raffaello architetto. Linguaggio artistico e ideologia nel Rinascimento romano. *Roma /Bari: Laterza, 1974.*

_____. *"Villa Madama a Roma", in* L'Architettura, *14, 1969, II, p. 822-830.*

READ, H. *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*. Londres: Thames and Hudson, 1994.

REBECCHINI, Guido. "Nicola Maffei ambasciatore presso Carlo V", in Quaderni di Palazzo Te, *n. 5, 1999. Milão: Electa, 1999, p. 98-103.*

_____. *"Per una biografia di Nicola Maffei", in* Civiltà mantovana, *anno XXXI, n. 103, novembro de 1996, p. 75-92.*

REDIG DE CAMPOS, Deoclecio. "Bramante e le logge di San Damaso", in Studi Bramanteschi. *Roma, 1974.*

_____. *"Dipinti Raffaelleschi tornati in luce nelle logge vaticane", in* L'Osservatore romano. *31 de outubro de 1952.*

_____. I Palazzi Vaticani. *Bolonha, 1967.*

_____. *"La stufetta del Cardinal Bibbiena in Vaticano e il suo restauro", in* Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte, *20, 1983, p. 221-240.*

_____. Le Stanze di Raffaello. *Florença, 1950.*

_____. Raffaello e Michelangelo. *Roma, 1946.*

_____. Raffaello nelle Stanze. *Milão: Aldo Martello Editore, 1978.*

REID, Jane Davidson. *Classical Mythology in the Arts - 1300-1990s*, vol. 2. N. Iorque/Oxford: Oxford University Press, 1993.

REISS, Sheryl E. "Villa Falcona: the name intended for the Villa Madama in Rome", in *The Burlington Magazine*, vol. CXXXVII, n. 1112, novembro de 1995, p. 740-742.

RENUCCI, P. *L'aventure de l'Humanisme européen au moyen âge*. Paris, 1953.

RENZETTI, L. *Raffaello e la Fornarina*. Urbino, 1912.

RESTA, Sebastiano. *Note alle Vite del Vasari*, ed. 1772, p. 336, nota 2, tomo IV.

Restauri a Palazzo Ducale: interventi in Corte Nuova: da Giulio Romano a Lorenzo Costa il Giovane. Mântua: Levoni, 1989.

Review de CUZIN, Jean-Pierre. Raphaël, vie et oeuvre. *Office du Livre, 1983, in* The Burlington Magazine, *vol. CXXVI, n. 976, julho de 1984, p. 440.*

Review de JOANNIDES, Paul. The Drawings of Raphael, with a Complete Catalogue. *Oxford: Phaidon Press, 1983, in* The Burlington Magazine, *vol. CXXVI, n. 976, julho de 1984, p. 438-440.*

Review de KNAB, Eckhart /MITSCH, Erwin /OBERHUBER, Konrad / FERINO-PAGDEN, Sylvia. Raphael. Die Zeichnungen. *Viena: Verlag Urachhaus, 1983, in* The Burlington Magazine, *vol. CXXVI, n. 976, julho de 1984, p. 438-440.*

REUMONT, A. "Il ritratto della Fornarina", in Archivio della Società Romana di Storia Patria, *III, 1880, p. 233-235.*

REYNIÈS, Nicole de. "Jean van Orley: une tenture de l'histoire de Psyché", in *Gazette des Beaux-arts*. Paris: Les Beaux-Arts. CXXV, p. 209-219, março de 1995.

REZZAGHI, Roberto. "Il cardinale Ercole Gonzaga al conclave del 1559", in Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 15, 1987, p. 41-52.*

RICCI, C. Raffaello. *Milão, 1920.*

RICCI, Serafino. *Raffaello Sanzio*. Bergamo, 1920-1921.

RICCI, Seymour. *Description raisonée des peintures du Louvre, I, Italie et Espagne*. Paris, 1913.

RICCO, L. Vasari. *La prima edizione del libro delle "Vite"*. Roma: Bulzoni, 1979.

RICH, Antony. *Dictionnaire des antiquités romaines et grecques*. Paris: Didot Frères, 1861.

RICHARD, P. J. "Gravures", in *Raphaël dans les collections françaises*. Paris, 1983, p. 324-397.

RICHARDSON, J. *An Account of the Statues, Bas reliefs, Drawings and Pictures in Italy, France.* Londres, 1722-1754.

RICHTER, Jean Paul. *La Collezione Hertz e gli affreschi di Giulio Romano nel palazzo Zuccari*; a cura di I. P. Leipzig: Gedruckt von der Buchdr. Poeschel & Trepte, e Roma, 1928.

_____. "Sebastiano del Piombo. Giulio Romano", in Kunst u. Künstler. 64. 65. 1878.

RIDOLFI, E. "Di alcuni ritratti delle gallerie fiorentine", in *Archivio storico dell'arte*, 1891, p. 441-445.

RIPA, Cesare. *Iconologia.* Siena, 1613.

Ritratto di Roma Moderna. [Roma: Francesco Moneta, 1645] Roma: 1989.

RIVERA, Luigi. *Raffaello e varie memorie attinenti all'Abruzzo e a Roma.* Aquila, 1924.

RIZZATTI, Maria Luisa. "I Gonzaga", in *Storia Illustrata*, n. 148, março de 1970, p. 86-100.

RODOCANACHI, E. *Le pontificat de Leon X.* 1931.

ROANI-VILLANI, Roberta. "Un'eco della raffaellesca 'Incoronazione della Vergine' di Monteluce in un dipinto del Vasari nella Badia aretina", in *Paragone*, n. 407, janeiro de 1984, ano XXXV, p. 57-62.

ROBERTS, J. F. A. "English Wall-paintings After Italian Engravings", in *The Burlington Magazine.* Londres: The Burlington Magazine, 78 (454-459): 86-92, janeiro.-julho de 1941.

RODINÒ, S. Prosperi Valenti. "Il Seicento", in *Raffaello invenit.* Roma, 1985.

ROGERS, Mary. "The decorum of women's beauty: Trissino, Firenzuola, Luigini and the representation of women in sixteenth-century painting", in *Renaissance Studies*, vol. 2, n. 1, março de 1988, p. 47-88. Londres /Oxford: The Society for Renaissance Studies /Oxford university Press, 1988.

ROHLMANN, Michael. "'Dominus mihi adiutor' – Zu Raffaels Ausmalung der Stanza d'Eliodoro unter den Päpsten Julius II. und Leo X.", in Zeitschrift für Kunstgeschichte, *59, 1996, Munique: Deutscher Kunstverlag, p. 1-28.*

_____. *"Leoninische Siegverheissung und clementinische Heilserfüllung in der Sala di Costantino", in* Zeitschrift für Kunstgeschichte, *2, 1994. Munique: Deutscher Kunstverlag, p. 153-168.*

ROMANI, Marina /ROMANI, Marzio. "Sotto il segno del principe. Economia e società a Mantova tra XIII e XVIII secolo", in Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. I. Mantova nell'età dei Gonzaga, Una capitale europea. *Milão: Electa, 1996, p. 11-40.*

ROMANO, G. *Cronaca del soggiorno di Carlo V in Italia.* Milão, 1892.

ROMANO, Giovanni. *Storia dell'arte italiana: da Mantegna a Raffaello.* Vol. II. Milão: Einaudi, 1976.

_____. "Il Cinquecento di Roberto Longhi: eccentrici, classicismo precoce, 'maniera'", in *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 17, 1982, p. 5-27. Roma: La nuova Italia Scientifica, 1982.

RONEN, Avraham. "Il Vasari e gli incisori del suo tempo", in "*Comentari*", XXVIII, 1-3, 1977, p. 92-104.

_____. *"The Chariot of the Sun. Variations on a Theme by Giulio Romano", in* Mitteilungen des Kunsthistorischen Isntitutes in Florenz, *XXL, 1977, p. 100-107.*

ROSAND, David. "Raphael Drawings Revisited", in *Master Drawings*, 26, 1988, p. 359-60.

_____. "Titian and the Bed of Polyclitus"in *The Burlington Magazine* CXVII/865 (abril 1975) 242-245.

ROSENBERG, A. *Raffael, des Meisters Gemälde.* Stuttgart /Leipzig, 1909.

ROSENBERG, Pierre. "Fragonard et l'abbé de Saint-Non au Palais du Tè", in *Quaderni di Palazzo Te*, n. 1, 1994, p. 89-95. Milão: Electa, 1994.

ROSKILL, Mark W. *Dolce's "Aretino" and venetian Art Theory of the Cinquecento.* Nova Iorque, 1968.

ROSSI, Paola. *L'opera completa del Parmigianino.* Milão: Rizzoli, 1980.

ROSSI, Sergio. "Raffaello e la pittura romana del Cinquecento", in Oltre Raffaello. Aspetti della cultura figurativa del cinquecento romano. *(catálogo da exposição em Roma, maio a julho de 1984). Roma: Multigrafica Editrice, 1984, p. 21-30.*

ROUCHETTE, Jean. *La Renaissance que nous a léguée Vasari.* Paris, 1959.

ROUIR, E. *La gravure, des origines au XVIe siècle.* Paris: Somogy, 1971.

ROWE, Colin. "El Palazzo Maccarani de Giulio Romano: malla, estructure, trama y reticula en el siglo XVI (The Palazzo Maccarani of Giulio Romano: the sixteenth century grid, frame, lattice, web).", in *Composicion arquitectonica: art and architecture*, 10. 1993.

ROWLAND, Ingrid D. "Render unto Caesar the Things wich are Caesar's: Humanism and the Arts in the Patronage of Agostino Chigi", in *Renaissance Quarterly*, XXXIX, 1986, p. 673-730.

_____. *"Some Panegyrics to Agostino Chigi", in* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, *vol. 47, 1984, p. 194-199. Londres: The Warburg Institute /University of London.*

_____. *"Two Notes About Agostino Chigi", in* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, *vol. 47, 1984, p. 192-193. Londres: The Warburg Institute /University of London.*

RUBIN, Patricia Lee. *Giorgio Vasari: Art and History.* New Haven/ Londres: Yale University Press., 1995.

_____. "Vasari, Lorenzo and the Myth of Magnificence", in *Lorenzo Magnifico e il suo mondo*. Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 1992). Florença: Leo S. Olschki, 1992.

RUD, E. Giorgio *Vasari, Renaissancens Kunsthistoriker.* Copenhagen. Trad. inglesa: Londres, 1963.

_____. *Vasari's Life and Lives: The first Art Historian.* Trad. inglesa. Princeton, 1963.

RUFO, V. de. "La concezione estetica di Giorgio Vasari", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). FLorença, 1952, p. 47-56.

RULAND, C. *The Works of Raphael Santi as represented in the Raphael Collection in the Royal Library at Windsor Castle, formed by H. R. H. The Prince Consort, 1853-1861, and completed by Her Majesty Queen Victoria, privately printed*, s. l., 1876.

RUMOHR, Karl von. *Italienische Forschungen.* [Berlim, 1831] ed. J. Von Schlosser, Frankfurt, 1920.

RUSCONI, J. *La villa il museo e la galleria Borghese.* Bergamo, 1906.

RUSSEL, F. "The Spinola 'Holy Family of Giulio Romano'", in *The Burlington Magazine*, 124, 1982, p. 297-298.

RUSSELL, F. "The Spinola Holy Family by Giulio Romano", in *The Burlington Magazine*, CXXIV, p. 297-298.

RUSSELL, Diane H. "Claude's Psyche Pendants: London and Cologne", in *Studies in the History of Art*, vol. 14. Hanover/Londres: National Gallery of Art/University Press of New England, p. 67-81.

RUYSSCHART, José. *Du Globe terrestre attribué à Giulio Romano aux globes et au planisphère oubliés de Nicolaus Germanus.* Monumenti, musei e gallerie pontificie. Bollettino. 6. 1986.

SAFARIK, E. *Breve guida della Galleria Doria Pamphilj in Roma.* Roma, 1983.

SAITTA, G. *Il pensiero italiano nell'umanesimo.* 3 vols. Bologna, 1950.

SALERNO, L. "The Picture Gallery of Vincenzo Giustiniani", in *The Burlington Magazine,* CII, 1960, p. 21-27, 93-104, 135-148.

SALMI, Mario. *Raffaello.* Milão, 1961.

_____. "Tommaso Barnabei detto il Papacello", in *Bollettino d' arte*, III, 1923-1924, p. 167-182.

SALVAGGIO, Alexandra. "Il 'sarcofago del generale romano' del Palazzo Ducale di Mantova', in Civiltà mantovana, *nova serie, vol. LXIV, 1996, p. 37-60.*

SALVINI, R. "Eredità del Vasari storiografo in Germania: Joachim von Sandrart", in *Atti del C. I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 759-772.

_____. *Raffaello.* Milão, 1961.

SAMBIN DE NORCEN, Maria Teresa. "Primaticcio e gli 'altri giovani che stavano con Giulio a lavorare'. Precisazioni sugli stuccatori di palazzo Te", in Atti e memorie – Accademia Nazionale Virgiliana, *vol. LXIII, 1995. Mântua: Accademia Nazionale Virgiliana, 1995, p. 65-96.*

SAMBUCCO HARMAND, M. *Studi su Raffaello. Atti del Convegno Internazionale di studi* (Urbino-Florença, 1984). Urbino, 1987.

SANTI, B. Raffaello. *Florença*, 1979.

SANTOS, R. dos. "Un exemplaire de Vasari annoté par Francisco de Holanda", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 91-92.

SAPORI, G. "Percorso di Raffaellino del Colle", in *Anuario dell'Istituto di Storia dell'Arte*, Università degli Studi di Roma, 1974/1975 - 1975/1976, p. 167-192.

SASSI, Giuseppina. "Relazioni d'arte di cortesia nel nostro Rinascimento – Vittoria Colonna e Baldesar Castiglione", in Atti e memorie della Reale accademia virgiliana di Mantova, *vol. XVII-XVIII, 1924-1925, p. 75-96.*

SAXL, Fritz. "L'Appartamento Borgia", in La storia delle immagini. *Roma /Bari: Laterza, 1982, p. 135-150.*

_____. "La Villa Farnesina", in *La storia delle immagini.* Roma /Bari: Laterza, 1982, p. 163-173.

_____. *Lectures*. The Warburg Institute. Kraus reprint. Liechtenstein, 1978.

SCAILLIÉREZ, C. *François Ier et ses artistes dans les collections du Louvre*. Paris, 1992.

SCALABRONI, Luisa. "Loggia di Amor e Psiche", in *I luoghi di Raffaello a Roma*. Catálogo da exposição. Roma: Multigrafica Editrice, 1983, p. 55-61.

SCANELLI, F. *Il microcosmo della pittura*. Cesena, 1657.

SCARAMUCCIA, L. *Le finezze de pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino*. Pavia, 1674.

SCHAEFFER, E. *Der " Triumph des Federigo Gonzaga" von Lorenzo Costa*. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Jg. 1. 1908.

SCHIZZEROTTO, G. *Mantova. 200 anni di ritratti*. Castel Goffredo, Mantua, 1981.

SCHLEZEL, F. *Pagine su Rafafello*. Urbino, 1973.

SCHLOSSER MAGNINO, Julius. *La letteratura artistica*. [Florença /Viena, 1956]

SCHMIDLIN, J. *Geschichte der deutschen Nationalkirche in Rom, S. Maria dell'Anima*. Freiburg, 1906.

SCHNAPPER, A. "Raphaël, Vasari, Pierre Daret: à l'aube des catalogues", in *Il se rndit en Italie: Études offerts à André Chastel*. Paris, 1987.

SCHUBRING, Paul. *Cassoni*. Leipzig, 1923.

_____. "Zwei Cassonentalfen mit Apuleius Märchen von Amor und Psyche", in *Zeitschrift für bildende Kunst*, li, 1916, p. 315.

SCHULZ, Juergen. "New Maps and Landscape Drawings by Cristoforo Sorte", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XX, 1976, p. 107-126.

SCHUTZ, J. "Vasari and Venice", in *The Burlington Magazine*, 1961, p. 500-511.

SCHWARZENBERG, Erkinger. "Raphael und die Psyche-Statue Agostino Chigis"in *Jarburch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien* XXXVII (1977) 107-136

SCIORTINO, Ida /SEGALLA, Elisabetta. *DOMVS AVREA*. Milão: Electa, 1999.

SCOTI-BERTINELLI, U. "Giorgio Vasari scrittore", in Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, XIX, 1905, p. VIII-304.

SCOTT ELIOT, A. H. "The Statues from Mantua in the Collection of King Charles I", in *The Burlington Magazine*, CI, 1959, p. 218-227.

SCRIVANO, R. "Vasari e il Rinascimento", in *Cultura e Letteratura nel Cinquecento*. Roma: Ed. dell'Ateneo, 1966, p.331-338.

SEBASTIANI, G. *Raffaello e la Fornarina*. Drama lírico em 4 atos. Roma, 1878.

SERASSI, P. *Lettere del conte Baldesar Castiglione*. Pádua, 1769.

SEYMOUR, Charles. *Art Treasures for America: an Anthology of Paintings and Sculpture in the Sammuel Kress Collection*. Londres, 1961.

SEZNEC, J. *La survivance des dieux antiques*. Paris: Flammarion, 1980.

SHAPLEY, Fern Rusk. *Catalogue of the Italian Paintings. National Gallery of Art*, 2 vol. Washington, 1979.

_____. *Paintings from the Samuel Kress Colelction: Italian Schools, XV-XVI Century*. Londres, 1968.

SHEARD, W. S. *Antiquity in the Renaissance*. Northampton (Mass.), 1978.

SHEARMAN, John K. G. "A Functional Interpretation of Villa Madama", in *Röm. Jb.*, 20, 1923, p. 315-327.

_____. "A note on the chronology of Villa Madama", in *The Burlington Magazine*, vol. CXXIV, n. 1008, p. 179-181.

_____. "Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzten Phase von Raffaels graphischen Stil", in *Jarbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N. F., XXIV, 1964, p. 59-100.

_____. Frederick Hartt's Giulio Romano (review), in *The Burlington Magazine*, CI, 1959, p. 456.

_____. "Giulio Romano and Baldessar Castiglione", in *Giulio Romano: Atti del Convegno Internazionale di Studi*. Mântua, 1989, p. 293-301.

_____. "Giulio Romano and the Tomb of the Duke and Duchess of Sessa", in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n.3, 1994, p. 364-372. Munique: Deutscher Kunstverlag, 1994.

_____. "Giulio Romano: tradizione, licenze, artifici", in *Bollettino del Centro Internazionale di Studi d'Architettura " (CISA) A. Palladio"*, IX, 1967, p. 354-368.

_____. *"Le portrait de* Baldassare Castiglione *par Raphaël", in* La Revue du Louvre et des Musées de France, *4, 1979, ano XXIX, p. 261-270.*

_____. "Le seizième siècle européen", in *The Burlington Magazine*, CVIII, 1966, p. 63.

_____. *O maneirismo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. "Osservazioni sulla cronologia e l'evoluzione del Palazzo Te", in *Bollettino Cisa Andrea Palladio*, IX, 1967, p. 434-438.

_____. "Raphael as Architect", in *Journal of the Royal Society of Arts*, CXVI, 1968, p. 388-409.

_____. Raphael's Cartoons in the Collections of Her Majesty the Queen and the Tapestries for the Sistine Chapel. *Londres, 1972.*

_____. *"Raphael Unexecuted Projects for the Stanze", in* Walter Friedlaender zum 90. Geburtstag: eine Festgabe seiner europäischen Schuler, Freund und Verehrer. *Berlim, 1965, p. 158-180.*

_____. "The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIV, 1961, p. 129-160; p. 152, n. 8.

_____. *"The Florentine* Entrata *of Leo X, 1515", in* Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, *vol. 38, 1975, p. 136-154. Londres: The Warburg Institutes / University of London.*

_____. *"The Organization of the Raphael's Workshop", in* The Art Institute of Chicago Centennial Lectures - Museum Studies *10. Chicago, 1983, p. 49.*

_____. *"The Vatican Stanze: Functions and Decoration", in* Proceedings of the British Academy, *CVII. Londres, 1972.*

_____. "Titian's portrait of Giulio Romano", in *The Burlington Magazine*, CVII, 1965.

SHEARMAN, John /WHITE, J. "Raphael's Tapestries and their cartoons", in *The Art Bulletin*, dezembro de 1958, p. 308-322.

SHOEMAKER, I. H. *The Engravings of Marcantonio Raimondi.* Lawrence (Kansas), 1981.

SICCA, Cinzia Maria. "Giulio Romano in Mantua and Vienna", review de exposição, in *Apollo*, março de 1990, p. 189-191.

SIGNORINI, Rudolf. "DISTAT ENIM QVAE SYDERA TE EXCIPIANT", in Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, *vol. 42, 1979. Londres: The Warburg Institute, University of London, p. 273.*

_____. *Lo zodiaco di Palazzo d'Arco in Mantova.* Mântua, 1989.

_____. "Il monumento celebrativo di Andrea Mantegna", in *La cappella del Mantegna in Sant'Andrea a Mantova*. Mântua, 1986.

_____. *La fabella di Psiche e altra mitologia - secondo l'interpretazione pittorica di Giulio Romano nel Palazzo del Tè a Mantova.* Mantova: Sintesi, [1983] 1987.

_____. "Le favole di Esopo nel 'giardino secreto' della villa del Te", in *Quaderni di palazzo Te*, IV, 8, 1988, p. 21-36.

_____. "Riverenzia all'antichità in Mantova prima di Giulio", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 307-311.

_____. *Opus hoc tenue. La Camera Dipinta di Andrea Mantegna. Lettura storica iconografica iconologica.* Mântua, 1985.

_____. *Palazzo del Tè. La villa gonzaghesca.* CD-ROM. 1996.

SINGER, Hans Wolfang. *Die Meisterwerke der Königl. Gemälde-Galerie zu Dresden.* Londres, Munique, N. Iorque: Franz Hanfstaengl, 1913, p. XXX, 28.

SISSA, Giuseppe. "Il culto alla contessa Matilde nell'abbazia di San Benedetto Po", in Civiltà mantovana, *nuova serie, n. 16, 1987, p. 13-16.*

SMYTH, Craig Hugh. *Bronzino as Draughtsman. An Introduction.* Nova Iorque, 1971.

SOPHER, M. *Italian Prints of the Sisteenth Century.* Berkeley, 1975.

_____. *Sixteenth Century Italian Prints.* Claremont, 1978.

Sotheby & Co. London, England. *Catalogue of the Ellesmere collection*, part II: drawings by Giulio Romano and other sixteenth-century masters collected by Sir Thomas Lawrence: day of sale: Tuesday, 5th December 1972, which will be sold by auction ... by Sotheby & Co. London: Sotheby & Co.], c1972.

Sotheby Parke Bernet & Co. *Fine old master drawings*, including works by Carlo Maratta, Palma Giovane, Stefano della Bella, Fra Bartolomeo, Lelio Orsi, Cristofano Roncalli, Giacomo Guardi, Giulio Romano, Andrea Appiani, Parmigianino and others which will be sold by auction by Sotheby Parke Bernet & Co. London : Sotheby Parke Bernet & Co., 1978

SORTE, Cristoforo. "Osservazioni nella pittura", in *Trattati d'arte*. 1960-1962, I, p. 271-301.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da mitologia latina.* São Paulo: Editora Cultrix LTDA, 1991.

SPELIAKOS CLARK, L. *Artist's Houses in Sixteen Century*. Baltimore: J. Hopkins University. Tese de doutorado, 1980.

SPINAZZOLA-LEVI, Alda. "Monumenti inediti di Mantova in rapporto con l'arte di Giulio Romano", in *Rendiconti – Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, serie III, vol. XXI, 1945-1946. Vaticano: Tipografia Poliglotta Vaticana, 1946, p. 213-239.

SRICCHIA-SANTORO, Fiorella. "Intorno a Raffaello: un contributo per Pellegrino da Modena", in *Studi in onore di Luigi Grassi, Prospettiva*, 33-36, abril de 1983-janeiro de 1984, p. 166-174.

_____. "Una traccia per Polidoro", in *Prospettiva*, n. 28, janeiro de 1982, p. 77-79. Florença: Centro Di.

STEINBY, T. *Introduzione* a A. PRANDI, *Villa Lante al Gianicolo*. Roma, 1954.

STEINMANN, E. "Amor und Psyche. Freskencyklus aus der Schule Raffael's in der Eingelsburg zu Rom," in *ZBK* N.S. 13, 1902, p. 91.

_____. "Chiaroscuri in den Stanzen Raffael's", in *ZBK*, XXXIV (NF X), 1898-1899, p. 169.

STENDHAL. *Idées italiennes sur quelques tableaux célèbres*, in *Oeuvres Complètes*. Genebra, 1972, XLVII.

STIX, A. /FRÖLICH-BUM, L. *Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina. III. Die Zeichnungen der toskanischen, umbrischen und römischen Schulen*. Viena, 1932.

STOCK, Julien. "Giulio Romano drawings from the Ellesmere Collection", in *Art at Auction. The Year at Sotheby Parke Bernet. 1972-1973*. Nova Iorque, 1973, p. 40-45.

STRADA, Jacopo. *Ordine come vanno li disegni del palazzo del Ti fuori di Mantua*. Viena, Nationalbibliotek, manuscrito 9039, c.154-155.

STRINATI, Claudio. *Raffaello*. Florença: Giunti, 2000 [1995].

Studi su Giulio Romano: omaggio all'artista nel 450p0s della venuta a Mantova (1524-1974). San Benedetto Po Accademia Polironiana, 1975.

STUFFMANN, M. "Les tableaux de la collection Pierre Crozat", in *Gazette des Beaux-Arts*, LXXII, 1968, 72, p. 11-139.

SUEUR, Hélène. "Farinatti décorateur", in *La revue du Louvre et des Musées de France*, 1, 1989, ano XXXIX, p. 29-45.

SUIDA, William E. "Three Newly Identified Paintings in the Ringling Museum", in *Art in America*, 32, 6-8, 1944, p. 7.

Summary Catalogue of European Paintigs and Sculpture. National Gallery of Art. Washington, 1965.

SUPINO, I. B. "I pittori e gli scultori del Rinascimento nella Primaziale di Pisa", in *Archivio Storico dell'Arte*, VI, 1893, p. 419.

SUITNER, Gianna. / PERINA, Chiara Tellini. *Palazzo Tè a Mantova*. Guide artistiche. Milão: Electa, 1990.

SUMMERSON, John. *The Classical Language of Architecture*. Londres: Thames and Hudson, 1995.

SUSANI, G. *Nuovo prospetto delle pitture, sculture ed architetture di Mantova e dei suoi contorni*. Mântua, 1818.

SUTTON, Denis. "Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, as a Collector of Drawings (I-II)", in *The Burlington Magazine*, vol. 84, n. 526-537, janeiro-dezembro de 1947, p. 3-9 (I); 32-37 (II).

TAFURI, Manfredo. "Disegni architettonici", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 496-497.

_____. *Giulio Romano English Selections*. Cambridge /N. Iorque: Cambridge University Press, 1998.

_____. "Giulio Romano: linguagio, mentalità, commitenti", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 15-64.

_____. "I lavori nel palazzo Vescovile a Mantova", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 490.

_____. "Il campanile della basilica di San Prospero a Reggio Emilia", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 536-537.

_____. "Il Duomo di Mantova", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 550-558.

_____. "Il mito naturalistico nell'architettura del '500", in *L'Arte*, 1, 1968, p. 7-36. Istituto Editoriale Italiano.

_____. "Il ritratto di Giulio Romano di Tiziano", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 535.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

_____. "La chiesa abbaziale di San Benedetto in Polirone", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 538-547.

_____. "La porta del Te", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 380-384.

_____. "Osservazioni sulla chiesa di San Benedetto in Polirone", in *Quaderni di Palazzo Te*, III, 5, 1986, p. 11-24.

_____. "Porta Giulia o della Cittadella", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 491-495.

_____. "Roma instaurata. Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo '500", in *Raffaello Architetto*. MMMM.

TAJA, Agostino. *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano*. Roma, 1750.

TALVACCHIA, Bette Lou. "Figure lascive per trastullo de l'ingegno", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p.277-288.

_____. "Homer, Greek heroes and Hellenism in Giulio Romano's Hall of Troy", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, LI (51), 1988, p. 235-242.

_____. "Il camerino dei Cesari", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 400-405.

_____. *Giulio Romano's Sala di Troia: a synthesis of epic narrative and emblematic imagery*. Ann Arbor, 1981 (Ph Diss. Standford University).

_____. "L'apparato decorativo dell'apartamento di Troia", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 392-393.

_____. "La camera delle Teste", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 398-399.

_____. "La sala di Troia", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 406-411.

_____. "Narration Through Gesture in Giulio Romano's Sala di Troia", in *Renaissance and Reformation*, I, 1986, p. 48-65.

_____. *Taking positions: on the erotic in Renaissance culture*. Princeton: Princeton University Press, 1999.

_____. *The Dictionary of Art, ad vocem* "Giulio Romano", vol. 12. N. Iorque: Grove, 1996, p. 749-759.

TANTURLI, G. "Le biografie d'artiste prima del Vasari", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR,1976, p. 275-298.

TEA, E. *Raffaello*. Brescia, 1963.

TERENZIO, A. "La Farnesina", in Bollettino d'Arte, *19301931, p. 76-85.*

TETIUS, H. Aedes Barberinae ad Quirinalem. *Roma, 1642.*

The Dictionary of Art. Ed. p/ Jane Turner. N. Iorque: Macmillan Publishers Limited, 1996.

The New International Webster's Comprehensive Dictionary of the English Language. Chicago: Trident Press International, 1998.

THIEME U. /BECKER, F. *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, 37 vol. Leipzig, 1907-1950.

THOENES, Christof. "La 'lettera' a Leone X", in *Raffaello a Roma*. Il convegno del 1983. Roma: Edizioni dell'Elefante, 1986.

THOMAS, Anabel. *ad vocem* 'Federico II Gonzaga', in *The Dictionary of Art*, vol . IX, p. 909. N. Iorque: Grove, 1996.

_____. *Ilustrated Dictionary of Narrative Painting*. Londres, 1994.

THORTON, P. *The Italian Renaissance Interior. 1400-1600.* Waidenfeld and Nicolson. London, 1991.

THUILLIER, J. "Les débuts de l'histoire de l'art en France et Vasari", in *Atti del C. I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 667-684.

TIBALDI, Umberto. *Il palazzo Te a Mantova*. Bologna: Cappelli editore, 1967.

TIBERIA, Vitaliano. "Perin del Vaga", in *Oltre Raffaello. Aspetti dell'arte a Roma prima e dopo Raffaello*. Roma: Multigrafica editora, 1984, p. 116-117.

TIETZE-CONRAT, E. "The Rape of Helena by Giulio Romano", in *Print Collector's Quarterly*, XXVII, 1940, p. 497-500.

TITI, F. *Descrizione delle pitture, sculture, architetture esposte al pubblico in Roma*. Roma, 1763.

_____. *Studio di pittura, scoltura e architettura nelle chiese di Roma*. Roma, 1675, p. 22.

TOESCA, Ilaria. "La 'Flagellazione'in Santa Prassede", in *Paragone*, n. 193/13, março de 1966, p. 79-85.

TOFFANIN, G. *Storia dell'umanesimo dal XIII al XVI secolo*. Napoli, 1933.

TOLEDANO, Ralph. "Pronubi legni", in *FMR*. Milão: Franco Maria Ricci: (83), ?-72, 10/1990 edição italiana.

TOLEDANO, Ralph. *Francesco di Giorgio Martino*. Milão: Electa, 1987.

TOMASONI, Paola. "Un ritratto dell'imperatore Adriano nel Palazzo Ducale di Mantova", in Civiltà mantovana, nova serie, n. 16, 1987, p. 1-10.

TOMORY, Peter. *Catalogue of the Italian Paintings before 1800 – The John & Mable Ringling Museum of Art*. Sarasota: The John & Mable Ringling Museum of Art, 1976.

TOSCANINI, W. "Le operette erotiche aretinesche", in *Il Vasari*, 19, 1961, p. 30-33.

TOURISEUS, E. *Catalogue des estampes gravées d'après Raphaël*. Frankfurt, 1819.

TRAEGER, J. "Raffaels Stanza d'Eliodoro und ihr Bildprogram", in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XIII, 1971, p. 31-99.

TUOHY, Thomas. Herculean Ferrara – Ercole d'Este, 1471-1505, and the Invention of a Ducal Capital. Cambridge: Cambridge Univerity Press.

TURCHINI, A. "Gian Matteo Giberti" ad vocem Dizionario Biografico degli Italiani, *vol. 54, p. 623-629. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2000.*

TURNER, Nicholas. Catalogue of the Collection. The John Paul Getty Museum. European Drawings. *3. Los Angeles, 1997.*

_____. "Raphael at Chatsworth: The Problem of his Late Drawings", in *On Paper*, I, 1996, p. 8-12.

_____. "Three Raphaelesque Drawings in the Ashmolean Museum, Oxford", in *Drawing*, 10, 1998, p. 49-53.

_____. "Two Paintings Attributed to Giulio Romano and Associates, and a Related Drawing", in *Per A. E. Popham*. Parma, 1981, p. 15-19.

TUTTLE, Richard J. "Il monumento Boccadiferro nella chiesa di San Francesco a Bologna", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 572-574.

_____. "Il progetto per la facciata di San Petronio a Bologna", in *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 548-549.

UGHI FERRARESE, Luigi. Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi. *Ferrara: Giuseppe Rinaldi, 1804. Ristampa Bolonha: Forni Editore, 1969.*

ULIVI, F. "L'Eredità del Vasari in Italia", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 525-532.

ULLMANN, E. *Raffael*. Güthersloh, 1983.

VALENTINI, S. *Roma antica e moderna*. Roma, 1750.

VALERI, A. "Nelle feste di Urbino, chi era la Fornarina?", in *La vita italiana*, III, 1897, n. 17, p. 353-363.

VALSECCHI, M. *Raffaello Sanzio* (1483-1520). Milão, 1960.

VAN NUFFEL, Robert O. J. "Pietro Paolo Rubens a Mantova", in *Atti e memorie della reale accademia Virgiliana di Mantova*, nuova serie, vol. XLVI, p. 7-31. Mântua, 1978.

VAN REGTEREN-ALTENA, J. Q. "Een groot entwerp van Sebastiano del Piombo", in *Bulletin van het Rijksmuseum*, III, 1955, p. 75.

VAN SEROOKSKERKEN, C. van TUYL. *The Italian Drawings of the 15th and 16th Centuries in the Teyler Museum*. Haarlem /Ghent /Doornspijk, 2000.

VANZOLINI, G. "Dei sonetti di Raffaello Sanzio", in *Rassegna bibliografica dell'arte italiana*, V, 1902, p. 41-45.

VARAZZE, Jacopo [Gênova, c. 1229- 1298]. *Legenda Áurea*. Trad. Hilário Franco Junior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. (*Legendae sanctorum, vulgo historia lombardica dicta).*

VAROLI-PIAZZA, Rosalia. "La 'considerazione' della loggia di Psiche attraverso i restauri da Maratti a Hermanin", in *Raffaello e l'Europa*. Roma: Istituto Poligrafico e zecca dello Stato /Libreria dello Stato, 1990, p. 565-580.

VASARI, Giorgio /BELLOSI, Luciano /PREVITALLI, Aldo /ROSSI, Aldo. *Le vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a'tempi nostri* (nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze, 1550). Turim: Giulio Einaudi Editore, 1986.

VASI, Giuseppe. *Belle magnificenze di Roma antica e moderna*. Roma, 1756.

VAUCAIRE, M. "Fructus Belli, tapisseries d'apés les cartons de Jules Romain", in *Les Arts*, 159, 1917, p. 6-12.

VENOSTA, F. *Raffaello e la Fornarina, racconto storico del secolo XVI*. Milão, 1874.

VENTURA, Leandro. "Isabella d'Este: committenza e collezionismo" - Isabella d'Este – i luoghi del collezionismo, in Civiltà mantovana, *quaderno, 1995, p. 47-69.*

_____. "Novità bibliografiche per Giorgio Ghisi, incisore mantovano", in *Civiltà mantovana*, terza serie, anno XXVIII, n. 8, setembro de 1993, p. 79-81. Il Bulino edizioni d'arte.]

_____. "Tra Italia e Spagna – Il caso di Sabbioneta", in *Atti e memorie della Accademia nazionale virgiliana di scienze lettere ed arti*, nuova serie, vol. LXIV, 1996. Mântua: 1996, p. 119-133.

VENTURI, Adolfo. *Il museo e la galleria Borghese*. Roma, 1893.

_____. "Pitture nella Villa Madama di Gio. da Udine e Giulio Romano", in *Archivio storico dell'arte*, II, 1889, p. 157-158.

_____. *Precisazioni nelle gallerie Italiane. La R. Galleria Borghese* (1928), republicado em R. Longhi *Opere Complete II, Saggi e ricerche*. Florença, 1967, p. 265-366.

_____. *Orme di Raffaello in Roma*. Roma, 1924.

_____. *Raffaello*. [Roma /Urbino, 1920] Milão, 1950.

_____. *Storia dell'arte italiana. VII La pittura del Quattrocento*. Parte III. Einaudi Primeira ed, 1914. Reimpressão Kraus-Thomson. Millwoold, N.Y., 1983.

VENTURI, Lionello. "La Critica di Giorgio Vasari", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 29-46.

_____. "Vasari", in *Gazette des Beaux-Arts*, I, 1924, p. 301 e seg.

VENTURI, R. *Accurata e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*. Roma, 1767.

VERBELIO, Amedeo. *Inventari dei Beni di Santa Prassede*, 18 de outubro de 1726. Archivio dell'Abbazia di Vallombrosa, Campione B IV 13, p. 20.

VERHEYEN, Egon. "Bemerkungen zu einer Zeichnung aus Giulio Romanos Mantuaner Studio", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 13. 1968.

_____. "Correggio's *Amori di Giove*", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 29, p. 160-192. Londres: The Warburg Institute, University of London.

_____. "Die Malerein in der Sala di Psiche des Palazzo del Te", in *Jahrbuch der Berliner Museen*, 14, 1972, p. 33-68 [ou 53-68].

_____. "Die Sala di Ovidio im Palazzo Te", in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 12, 1969, p. 161-170.

_____. "Jacopo Strada's Mantuan Drawings of 1567-1568", in *The Art Bulletin*, vol. XLIX, n. 1, março de 1967, p. 62-70.

_____. "Marginalia to Vasari", in *RACAR - Revue d'art Canadienne*, V, 1, 1978, p. 37-40.

_____. *The Palazzo del Te in Mantua: images of love and politics*. Baltimore /Londres: J. Hopkins University Press, 1977.

_____. *"The Palazzo del Te: In Defense of Jacopo Strada", in* Journal of the Society of Architectural Historians, *vol. XXXI, n. 2, maio de 1972, p. 133-137.*

_____. *"Studien zur Baugeschichte des Palazzo del Te zu Mantua", in* Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz, *vol. XVI, 1972, p. 73-114.*

VERTOVA, Luisa. "Cupid and Psyche in Renaissance Painting Before Raphael", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XLII (1979) 104-121.

_____. "La fortuna della favola di Psiche da Cosimo Pater Patriae al Gran Principe Ferdinando de' Medici", in *Gli Uffizi, Studi e ricerche*, 11, 1993, p. 27-62.

VIALE-FERRERO, Mercedes. *Arazzi italiani*. Milão: Electa Editrice, 1963.

VIATTE, Françoise. "A propos de Vasari historien et collectionneur - Un dessin de Giovanni Angelo Canini pour *Le Vite* de Vasari", in *La révue du Louvre et des Musées de France*, 1979, n. 4, ano XXIX, p. 277-279.

VILLOT, François. *Notice des tableaux exposés dans les galleries du Musée Impérial national du Louvre, Écoles d'Italie et d'Espagne*. Paris, 1852.

VINTI, Francesca. *Giulio Romano pittore e l'antico*. Florença: La Nuova Italia, 1995.

Vocabolario degli accademici della Crusca.

VITRÚVIO / GROS, P. *De architectura*. Tradução de A. CORSO e E. ROMANO. Turim. 1997.

VOGEL, Julius *ad vocem* "Giulio Romano", in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* (13/14) Leipzig: Seemann Verlag, 1992 [1920-1921], p. 215-219.

_____. "Giulio Romano, Bibliographisches über seine Jugend und Lehrzeit", in *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 13, 1920, p. 52 sgg.

VON LIPHART, Carl Ernst. "Über ein unbekanntes Exemplar der 'La petite sainte famille' genannten Raffael Composition, ein Werk des Giulio Romano", in *Deutschland-Italien. Festschrift für Wilhelm Waelzoldt.* Berlim, 1941, p. 185.

VON PASTOR, Ludwig. Storia dei papi. Trad. A. Mercati. Roma. IV (1960); V, 1959; VI, 1963; VII, 1950; IX, 1925.

VON REBER, F. *Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München*, 1908.

VON REUMONT, Alfredo. "La 'Sacra familia' detta 'La Perla', di Raffaello Sanzio", in *Archivio della società romana di storia patria*, IV, Roma, 1881, p. 387.

VON RUMOHR. *Italienische Forschungen.* Frankfurt, 1920, ed. J. von Schlosser.

VOSS, Hermann. *Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz.* Berlim, 1920.

VOSTERS, Simon. "Lampsonio, Vasari, van Mander y Pacheco", in *Goya – revista de arte*, n. 189, novembro-dezembro de 1985, p. 130-139. Madrid: Fundación Lazaro Galdiano, 1985.

WACKENRODER, W. H. *Effusioni di un monaco amante dell'arte.* s.l., 1797.

WAAGEN. *Treasures of Art in Great Britain*, 1854.

WALKER, John. *National Gallery of Art.* Nova Iorque, [1956] 1963.

WANSCHER, V. *Raffaello Santi da Urbino his life and works.* Londres, 1926.

WARBURG, Aby. *La Rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura, raccolti da Gertrud Bing.* Florença, 1966.

WARD-JACKSON, P. "Vasari the Biographer", in *Apollo*, LXXVII, 1963, p.373-379.

WAZBINSKY, Z. "L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des "Vites" de Vasari", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 1-26.

_____. *Vasari et son histoire des Arts du Dessin. A la source de la biographie artistique moderne.* Turim, 1972.

WEEGE, F. "Das Badezimmer des Kardinals Bibbiena", in *T. HOFFMANN, Raffael als Architekt*,IV. Zittau /Leipzig, 1911, 204-230.

WEEGE, F. "Das Goldene Haus des Nero. Neue Funde und Forschungen", in *Jahrbuch des Deutcshen Archäologischen Institutes*, 28, 1913, p. 127-138.

WEIL-GARRIS POSNER, Kathleen. "Notes on Santa Marisa dell'Anima", in *Storia dell'Arte*, 6, 1970, p. 121-138.

_____. "Raphael's Transfiguration and the Legacy of Leonardo", in *The Art Quarterly*, XXXV, 1972, p. 342-374.

WEISE, Georg. "La doppia origine nel concetto di manierismo", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 181-185.

_____. *Il manierismo: bilancio critico del problema stilistico e culturale.* Florença: Leo S. Olshcki, 1971.

_____. *L'ideale eroico del Rinascimento e le sue premesse umanistiche.* Napoli, 1961.

_____. "Storia del termine 'Manierismo'", in *Manierismo, barocco, rococò – concetti e termini.* Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1962, p. 27-49. Convegno internazionale de Roma 21-24 abril de 1960.

WELKER, H. "Die Raffael Portraits", in *Zeitschrift für bildende Kunst*, XXIII, 1888, p. 17-24.

WELLINGTON, Evelyn. *A Descriptive and Historical Catalogue of the Collection of Pictures and Sculptures at Apsley House*, 2 vol. Londres, 1901.

WHITE, J. /SHEARMAN, J. "Raphael's Tapestries anf their Cartoons", in *The Art Bulletin*, XL, 1958, p. 193-221, 299-323.

WILDE, Johannes. "Cartonetti by Michelangelo", in *The Burlington Magazine*, CI, 1959, p. 373.

WILLIAMS, R. *Vicenzo Borghiniand Vasari's 'Lives'.* PhD. thesis, Princeton University, 1988.

WINNER, M. "Il giudizio di Vasari sulle prime tre stanze di Raffaello in Vaticano", in *Raffaello in Vaticano.* Milão, 1984, p. 179-193. cat. Exposição outubro de 1984 a janeiro de 1985, Cidade do Vaticano.

WIRTH, L. "Die häuser von Raffael in Rom und von Giulio Romano in Rom und Mantua", in *Künstler Häuser von der Renaissance bis zur Gegenwart.* Zurique /Munique, 1985, p. 57-68.

WITCOMBE, Christopher. "An 'Annunciation' by Giovanni Battista Cungi", in *The Burlington Magazine*, vol. CXXXI, n. 1041, dezembro de 1989, p. 849-851.

_____. "Raffaellino del Colle and Giulio Romano's *Holy Family with Saints* in S. Maria dell'Anima", in *Gazette des Beaux-Arts*, CXIV, setembro de 1989, p. 51-62.

WOHL, Hellmut. "The Eye of Vasari", in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXX, 1986, p. 537-568.

WÖLFFLIN, Heinrich. *A arte clássica*. [Munique, 1898], São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. "Das Problem der Umkehrung in Raffaels Teppischkartons", in *Gedanken zur Kunstgeschichte*. [*Belvedere* IX, 1930, p. 63], Basiléia, 1947, p. 90-95.

WOLK-SIMON, Linda. "A New Drawing by Raffaellino del Colle and an Old Attribution Reconsidered", in Master Drawings, *vol. XXIX, 1991, p. 301-306. Nova Iorque: The Master Drawings Association, Inc.*

_____. *"He Says, She Says: Giulio Romano's Early Graphic Oeuvre anda the Fine Art of Attribution", in* Quaderni di Palazzo Te, *n. 8, 2000, p. 21-33.*

_____. *Studies on Perino del Vaga's Early Career*. Ph.D. diss., University of Michigan, Ann Arbor, MI, 1987.

VOLTA, L. C. *Descrizione storica delle pitture del Reggio-Ducale Palazzo del Te fuori della porta di Mantova detta Pusterla*. Mântua, 1783.

WOOD, Jeremy. "Cannibalized Prints and Early Art History – Vasari, Bellori and Fréart de Chambray on Raphael", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 51, 1968, p. 210-220. Londres: The Warburg Institute, University of London.

WOODHOUSE, J. R. "Vicenzo Borghini and the Continuity of the Tuscan Linguistic Tradition". *Italian Studies*, XXII, 1967, p. 26-42.

YOUNG, A. R. *"Henri Peacham, Ripa's Iconologia and Vasari's Lives"*, in Renaissance and Reformation , N.S. 9,3, 1985, p. 177-188.

YUEN, Toby. "Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: some influences from the minor arts of antiquity", in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XLII (42), 1979, p. 263-272.

ZANDER, G. "Doing justice to Vasari", in *Times Literary Supplement*, 1/11/1980, p.111.

_____. "Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica", in *Atti del convegno* (Arezzo, 1981). Florença, 1985.

_____. "Il Vasari, gli studiosi del suo tempo e l'architettura antica", in *Atti del C.I.* (Arezzo-Firenze, 1974). Florença: INSR, 1976, p. 333-350.

ZANINI, R. "Precisazioni su Giulio Romano architetto", in *Atti del XIV congresso di storia dell'architettura (Brescia, cremona, Mantova, 12-19 settembre, 1965)*. Roma, 1972, p. 115-156.

ZANNI, N. "Giulio Romano e l'istituzione dell'ordine rustico come sistema", in *Bollettino Cisa Andrea Palladio*, XXIV, 1982-87, p. 221-235.

ZAZZARETTA, A. "I sonetti di Raffaello", in *L'Arte*, XXXII, 1929, p. 77-88, 97-106.

ZERI, Federico. "Giulio Romano: Ulisse e Nausicaa", in *Antologia di Belle Arti*, n. 6, II, 1978, p. 110-111.

ZERI, Federico. *Dietro l'Immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*. Milão, 1987.

_____. *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte dell'Italia settentrionale dal Trecento al primo cinquecento*. Volume primo. Umberto Allemandi. Torino, 1988.

ZERNER, H. *L'estampe érotique au temps de Titien*, in *Tiziano e Venezia*. Vicenza, 1980, p. 85-90.

_____. *The School of Fontainebleau: Etchings and Engravings*. Londres, 1969.

ZUCCARI, Alessandro. *Raffaello e le dimore del Rinascimento*. Florença: Giunti, 1986.

ZUCCHINI, G. "Il Vasari in Inghilterra", in *Atti del C. I.* (Firenze, 1950). Florença, 1952, p. 73-76.

ZUPNICK, I. L. "The significance of the Stanza dell' Incendio. Leo X and François I", in *Gazette des Beaux-Arts*, outubro de 1972, p. 195-204.

Páginas de Internet:

http://fototeca.iccd.beniculturali.it/
http://www.consultanet.it/capolavori/300.htm
http://www.gardnermuseum.org/
http://www.kunst.unifrankfurt.de/vasari/projekt.htm

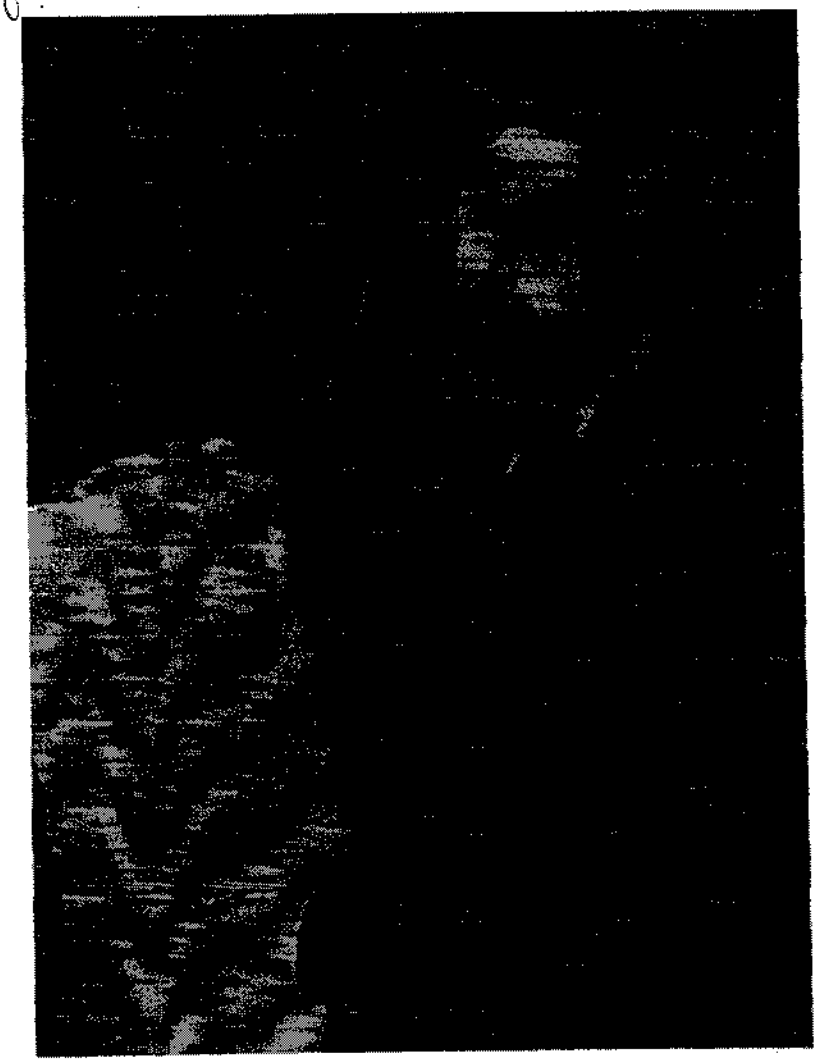
http://museothyssen.org/

A VIDA DE GIULIO ROMANO
POR GIORGIO VASARI
VOL. II

IMAGENS

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

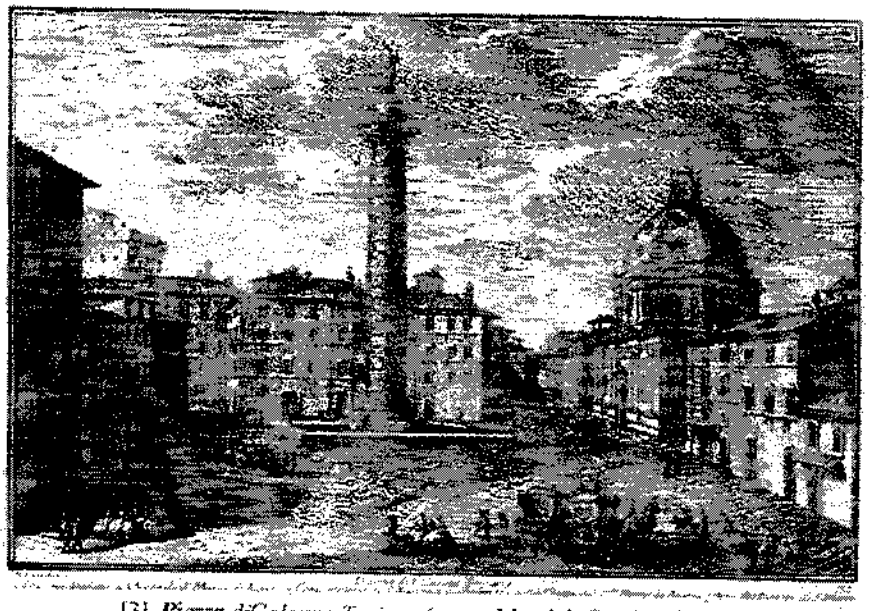
UNIDADE
Nº CHAMADA
V EX
TOMBO BC/ 60150
PROC. E 217-04
C D
PREÇO 12,00
DATA 20/10/04
Nº CPD
BIBID 323880



[1] *Retrato de Giulio Romano*.
Ticiano.



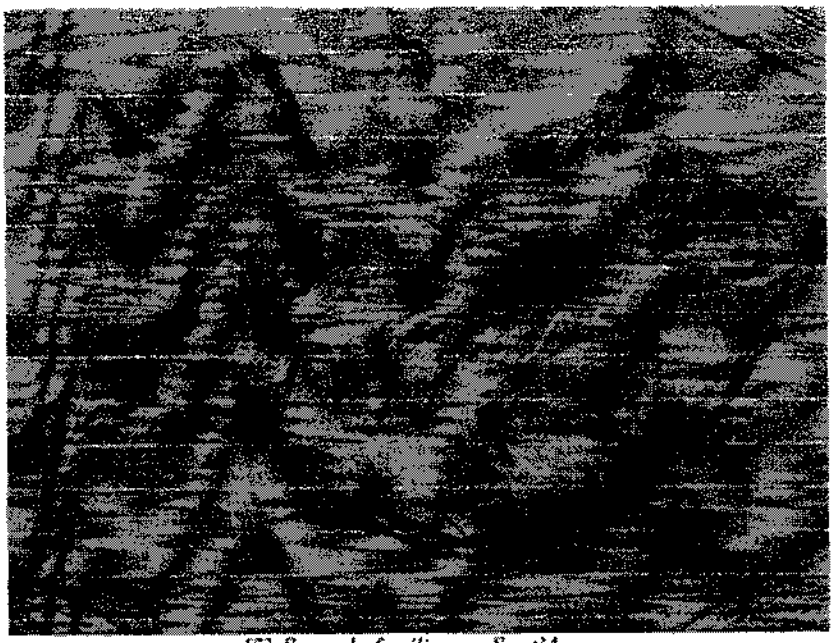
[2] *Piazza di Macel de Corvi*
Giuseppe Vasi. Gravura dos *Monumentos de Roma* (1747-1761).



[3] *Piazza diColonna Traiana* (com o Macel de Corvi ao fundo)
Giuseppe Vasi. Gravura dos *Monumentos de Roma* (1747-1761).



[4] Vista do Macel de' Corvi hoje e Piazza di Colonna Traiana. Roma.

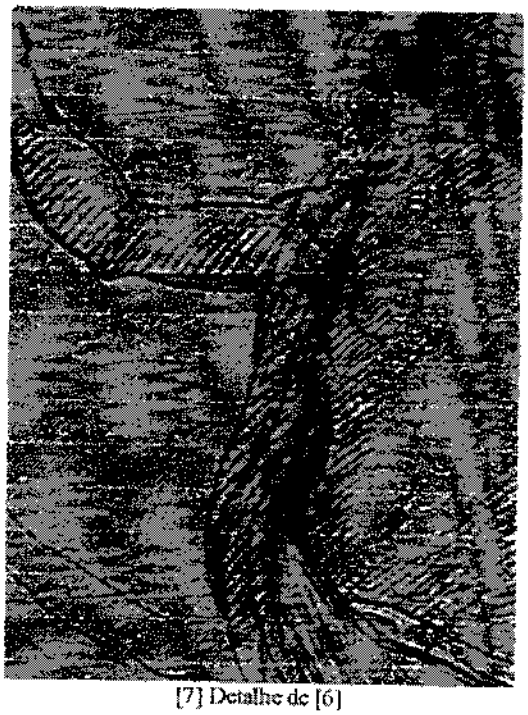


[5] *Sagrada família com Sant'Anna*

Desenho à pena e nanquim marrom, aquarela marrom, luzes em branco, sobre desenho preparatório; cantos cortados. Medidas máximas: 20,6 x 28,8cm. Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 90.



[6] *Ressurreição* ou *Estudo para a Ascensão de Cristo*
Desenho a pena e nanquim marrom; 34,0 x 23,5cm. Lille, Musée des Beaux-Arts, inv. Pluchart 462.



[7] Detalhe de [6]



[8] detalhe de [6]



[9] *Estudo de nu masculino ou Nu sentado*
Desenho a pena e nanquim marrom; 22,0 x 17,2cm. Viena, Albertina, inv. 249 SR 307.



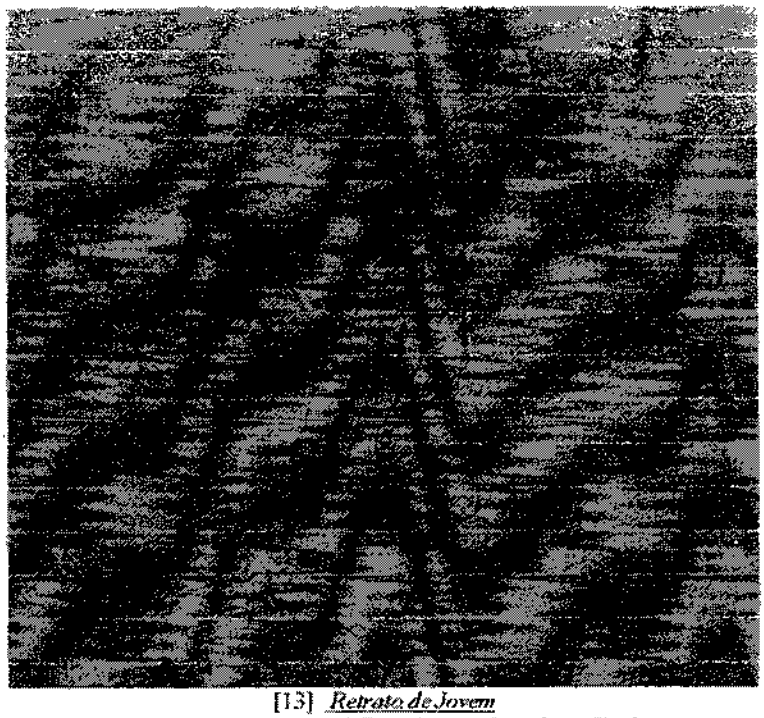
[10] *São Sebastião*
Desenho a pena e nanquim marrom, quadriculado em carvão preto; 25,0 x 10,5cm. Nova Iorque, Pierpont Morgan Library, inv. n. I, 60. Datável de c. 1520-1523.



[11] *Estudo para São Sebastião*
Desenho a sanguínea; 33,4 x 10,2cm. Paris, Museu do Louvre, inv. n. 10. 1381.



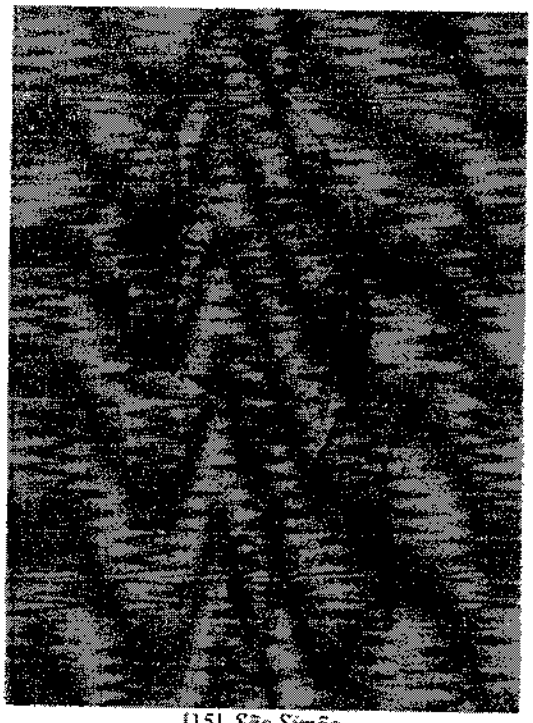
[12] *Estudo para São Roque*
Desenho a sanguínea; 33,5 x 17,3cm. Paris, Museu do Louvre, inv. n. 10.890.



[13] *Retrato de Jovem*
Desenho a sanguínea sobre traços a pena; 19,7 x 18,7cm. Haarlem, Teylersmuseum, inv. A. 91.



[14] Detalhe de [13]



[15] *São Simão*

Desenhos a sanguínea sobre traços à pena, executados sobre papel preparado a lápis cinza; 20,9 x 13,0cm.
Chatsworth, Duke of Devonshire and Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 76.



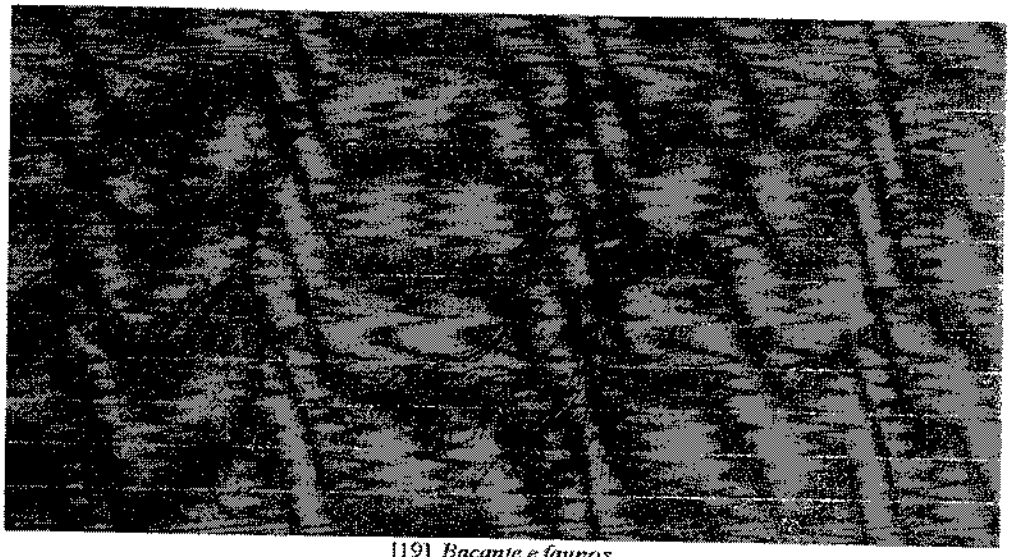
[16] *Apóstolos. São Simão.*
Marco Dente da Ravenna. Gravura a buril; 21,0 x 14,0cm. Viena, Albertina, It. 1. 21. p. 14. n. 88.



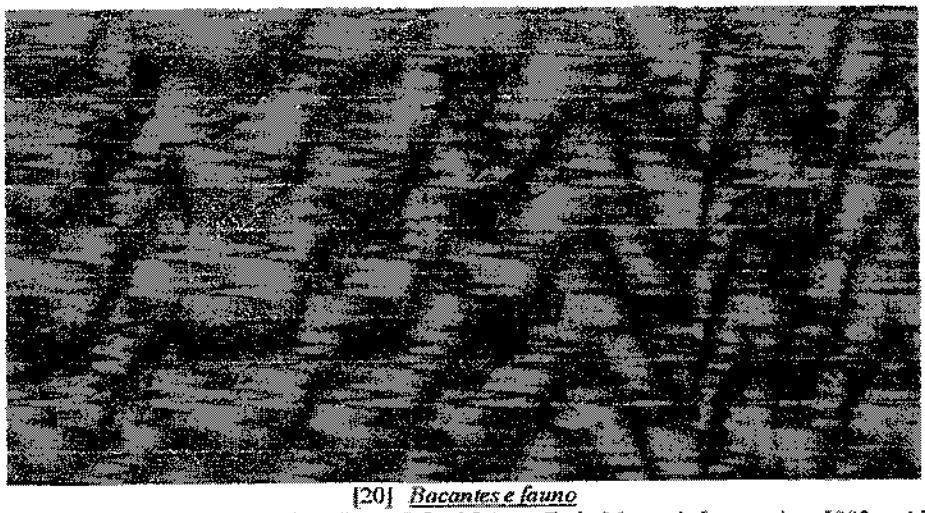
[17] *São Judas Tadeu*
Desenhos a sanguínea sobre traços à pena, executado sobre papel preparado a lápis cinza; 21.2 x 13.1cm.
Chatsworth, Duke of Devonshire and Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 80.



[18] *Apóstolos. São Judas Tadeu*
Marco Dente da Ravenna. Gravura a buril; 19,8 x 12,0cm. Florença, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, 670.



[19] *Bacante e faunos*
Desenho a sanguínea sobre traços de estilete; 18,5 x 35,4cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina, inv. n 217 R 84 D.
c. 1516.



[20] *Bacantes e fauno*
Desenho a sanguínea sobre traços de estilete; 18,5 x 35,4cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 5002. c. 1516.



Dança de faunos e bacantes
Agostino Veneziano. Gravura a buril; 17,3 x 52,1cm. Viena, Albertina It. I., 23, p. 38.



[22] *Sacrifício de Isaac*
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 28,3 x 19,1cm. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, inv. 92.GB.37.
Inscrição em marrom no verso. c. 1516-1518.



[23] *Sacrifício de Isaac*
Agostino Veneziano. Gravura a buril; 27,4 x 20,1cm. Fondo Nazionale, 327 (34043). F. Pio vol. 3. 1516-1518.



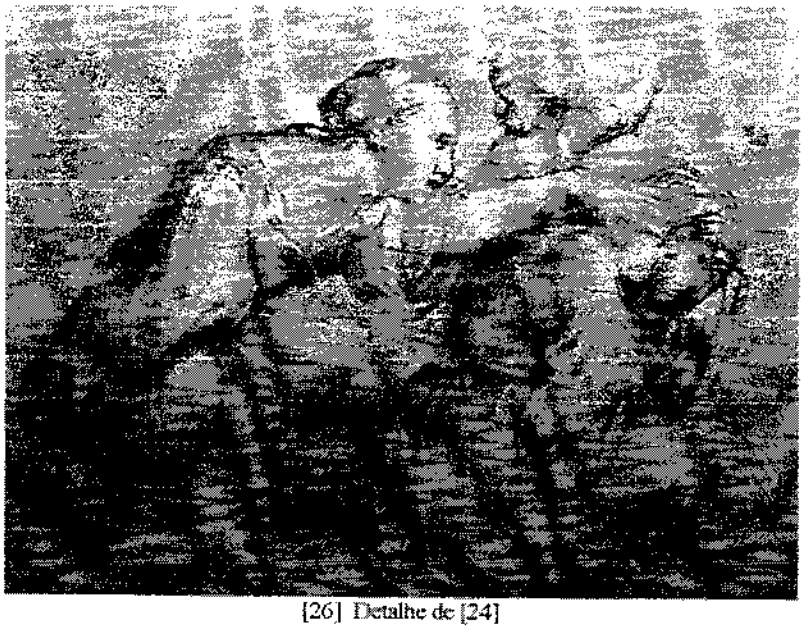
[24] *A pesca milagrosa (recto)*

Giulio Romano. Desenho a pena e nanquim marrom, aguada e branco de chumbo sobre traços de lápis preto em papel preparado; 22,9 x 33,7cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina, inv. 192 R 85.



[25] *A pesca milagrosa (verso)*

Rafael Sanzio. Desenho a pena e nanquim marrom, aguada e branco de chumbo sobre traços de lápis preto em papel preparado; 22,9 x 33,7cm. Viena, Graphische Sammlung Albertina, inv. 192 R 85.



[26] Detalhe de [24]



[27] *A pesca milagrosa*
Rafael e ateliê. Cartão para a série de tapeçarias sistinas. Londres, Victoria and Albert Museum. 1514-1515.



[28] ***Santa Cecília***

Óleo sobre madeira, transferida para tela em 1803; 238 x 150cm. Bolonha, Pinacoteca Comunale. Datação sugerida entre 1514 e 1517.



[29] Detalhe de [28]



[30] *São João Batista menino no deserto*
Óleo sobre tela. 163 x 147cm. Florença, Galleria degli Uffizi, Tribuna, inv. 1890. n. 1446. c. 1517/1518-1520.



[31] *Estudo para jovem nu* (São João Batista)
Rafael Sanzio.



[32] ***São João Batista menino no deserto***

Óleo sobre madeira; 165 x 149cm. Roma, Palazzo del Quirinale.



São João Batista dos Uffizi, detalhe



São João Batista do Quirinale, detalhe



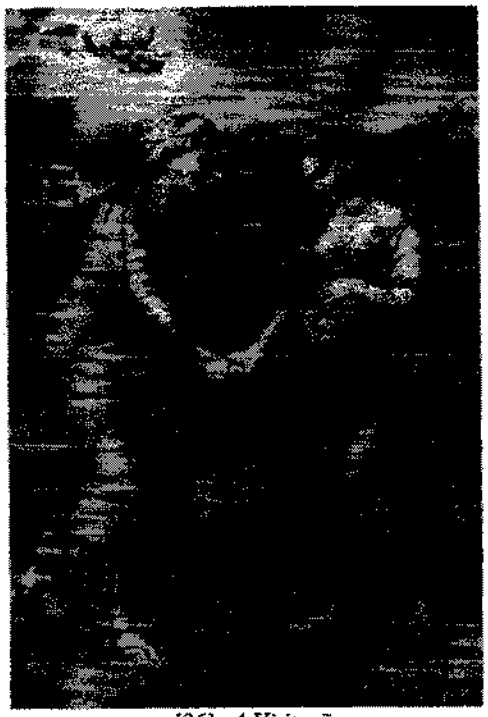
[33] *São João Batista apontando a cruz da Paixão*
Madeira transposta para tela, 135 x 142cm. Paris, Museu do Louvre, inventário Napoleão, 183. B. 183, inv. 606, c.1516 - 1520. No alto, à esquerda e à direita da figura de São João, os brasões de Claude Gouffier e de Jacqueline de La Trémoille.



[34] Detalhe de [33]



[35] *Baco*
Execução de ateliê a prtir de Leonardo da Vinci. 177 x 115cm. Paris, Museu do Louvre. 1511-1515.



[36] *A Visitação*

Rafael Sanzio e ateliê. Óleo sobre madeira transferida para tela, 200 x 145cm. Madri, Museu do Prado, inv. 300. c. 1518-1519.



[37] *A visitação*.
Mariotto Albertinelli. Têmpera sobre madeira, 232 x 146cm.. Florença, Galleria degli Uffizi, inv. 1890, n. 1587.



[38] ***Caminho do Calvário*** ou ***Lo Spasimo di Sicilia.***
Óleo sobre madeira, transferido para tela; 318 x 229cm. Madri, Museu do Prado, inv. n. 298, 1517.



[39] Caminho do Calvário. *Paixão*.
Albrecht Dürer.



[40] Caminho do Calvário. *Paixão*.
Albrecht Dürer.



[41] Esboço de figuras para *O caminho do calvário*
Atribuído a Giulio Romano. Florença, Galleria degli Uffizi, 543E verso.



[42] Atr. a Giulio Romano. Florença, Galleria degli Uffizi, 534 E, *recto*.



[43] *São Miguel*

Óleo sobre madeira, transferido para tela, 268 x 160cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 1508. Assinado e datado na borda da veste do santo: RAPHAEL. VRBINAS. PINGEBAT. M.D.XVIII.



[44] *São Miguel*

Rafael Sanzio. Paris, Museu do Louvre.



[45] *São Miguel*
Albrecht Dürer.



[46] *Estudo de cabeça para São Miguel* [?].

Rafael Sanzio. Desenho à sanguínea com realces de branco: 16,9 x 11,2cm. Anotação em baixo, à pena e nanquim preto: disegno di Raffaello d'Urbino. Paris, coleção privada.



[47] *Madonna dell'impannata*

Rafael Sanzio e ateliê. Óleo sobre madeira: 158 x 125cm. Florença, Galleria Palatina, Pitti, n. 94. c. 1514-1516.



[48] ***Madonna dell'Impannata*** (detalhe das cabeças de Santa Catarina e Isabel)



[49] *Madonna della tenda*

Rafael Sanzio e ateliê. Óleo sobre madeira; 65,8 x 51,2cm. Munique, Alte Pinakothek, n. H. G. 797. c. 1514-1516.



[50] *Madonna della rosa*

Rafael Sanzio e Giulio Romano. Óleo sobre tela, 103 x 84cm. Madri, Museu do Prado, inv. 302. c. 1518-1519. Sobre o pergaminho estão as letras [A]GNV[S]



[51] *Madonna com Menino e São João*, dita *Madonna Aldobrandini*

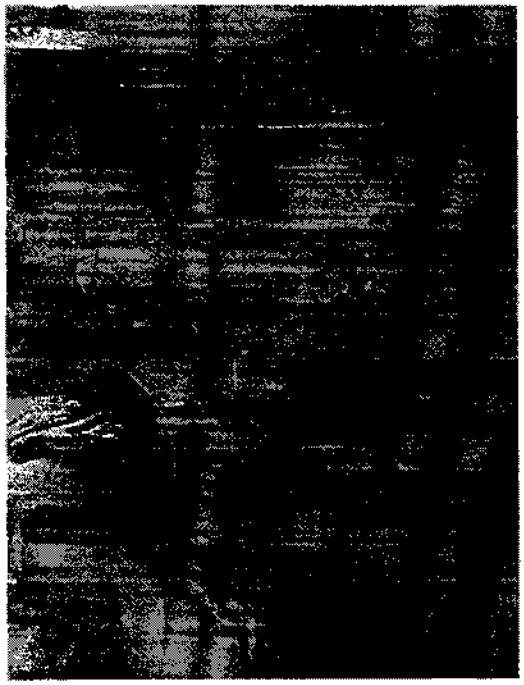
Rafael Sanzio. Óleo sobre madeira; 38 x 33cm. Londres. National Gallery. c. 1510.



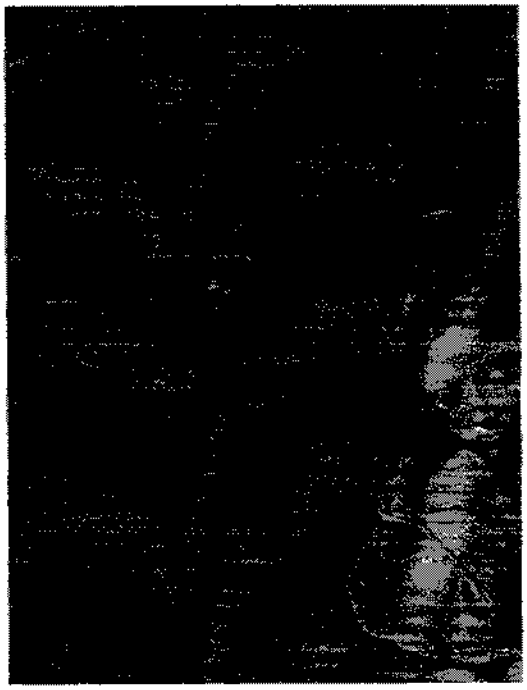
[52] *Sagrada família com São João*
Cornelis Bloemaert a partir de original de Giulio Romano. Buril; 29.4 x 22cm. Em baixo: ILLUSTRISSIMO MARCHIONI VICENTIO IUSTINIANO. Abaixo: *Cornelis Bloemaert sculpsit. D. D.* À esquerda, à pena: *Iulius Romanus F.*



[53] *Madonna della Perla.*
Rafael Sanzio e ateliê. Óleo sobre madeira, transferido para tela, 144 x 115cm. Madri, Museu do Prado, inv. 301.



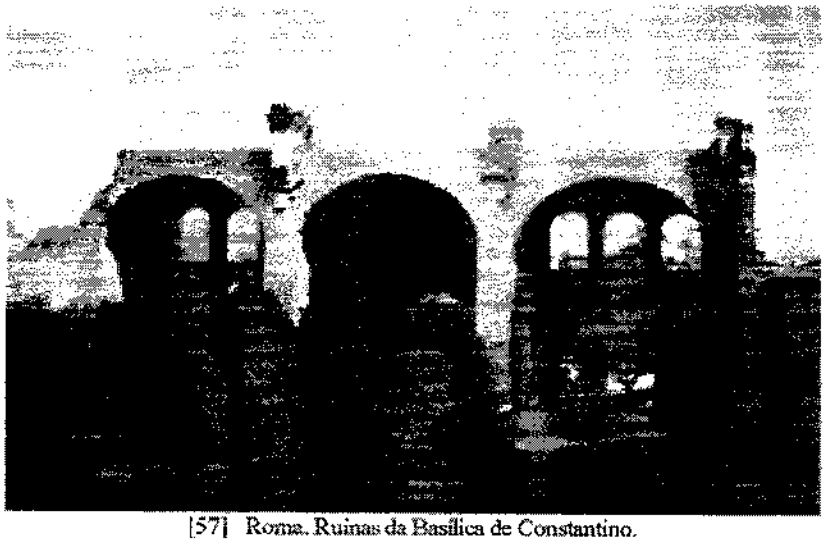
[54] ***Madonna della Perla.*** Detalhe do fundo, à direita. Ruínas.



[55] *Madonna della Perla*
Detalhe do fundo, à esquerda, mostrando São José entre ruínas.



[56] Detalhe do fundo de [53], com edifício comparável à Basílica de Constantino.



[57] Roma. Ruínas da Basílica de Constantino.



[58] *Sagrada Família com São João e Santa Isabel*

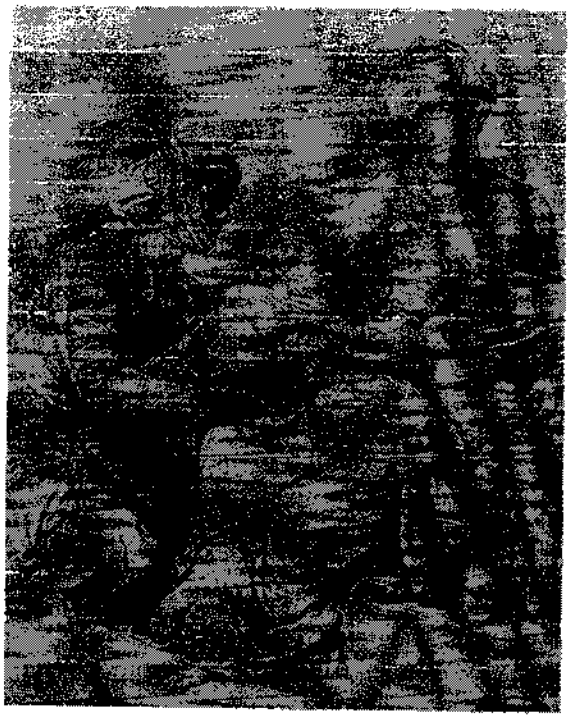
Battista Franco (Veneza, 1510 – 1561). Aguaforte e buril; 48,2 x 60cm. c. 1530-1535. Fondo Corsini.



[58] *Pequena Sagrada Família*, dita *piccola Madonna Gonzaga* ou *Petite Sainte famille*

Giulio Romano. Óleo sobre madeira; 38,6 x 29,5cm. Paris, Museu do Louvre, n. 1499, inv. 605.

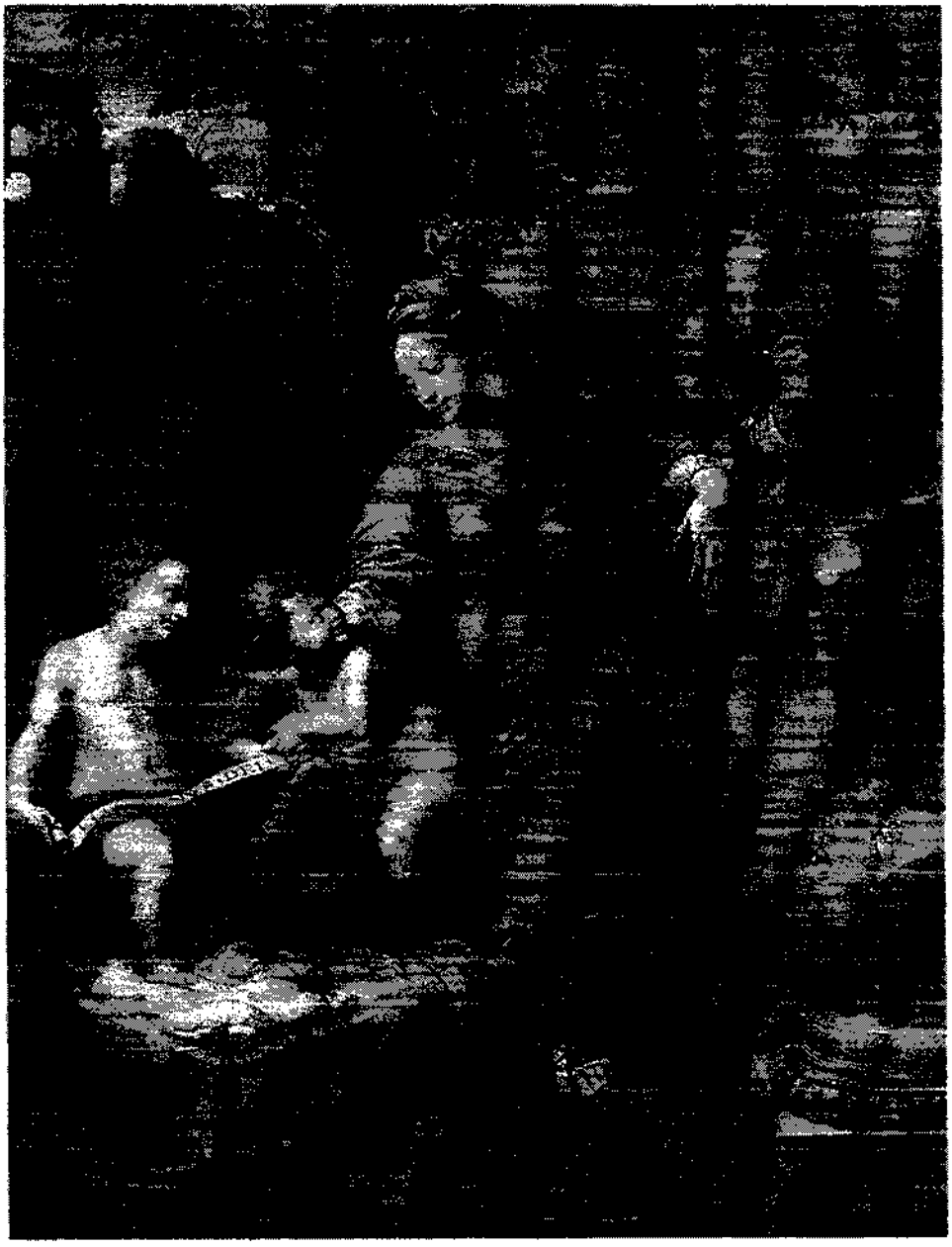
UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



[59] *Madonna com Menino, São João Batista e Santa Isabel*
Giulio Romano. Desenho à sanguínea sobre traçado à pena; 26,6 x 22,3cm. Windsor, Royal Library, inv. RL 12740.



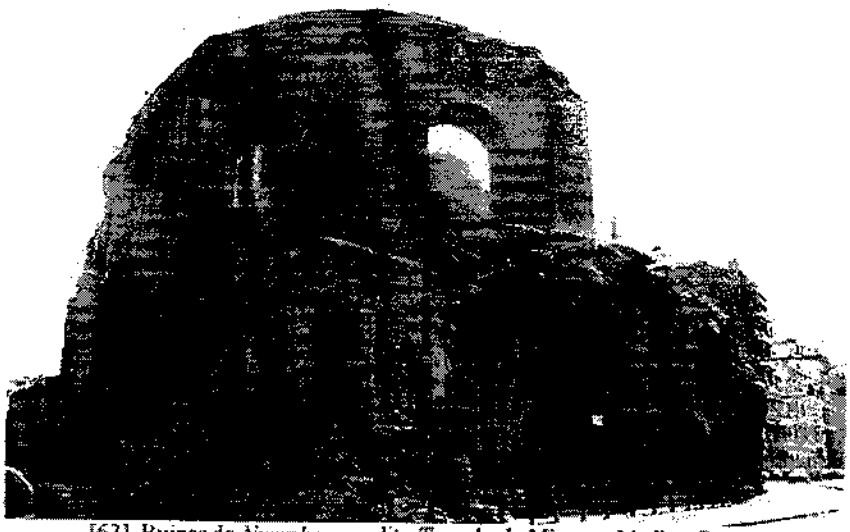
[60] *Virgem com Menino, São João Batista e Santa Isabel*
Giovanni Jacopo Caraglio (c. 1505 – 1526). Gravura a buril; 28,3 x 21,6cm.



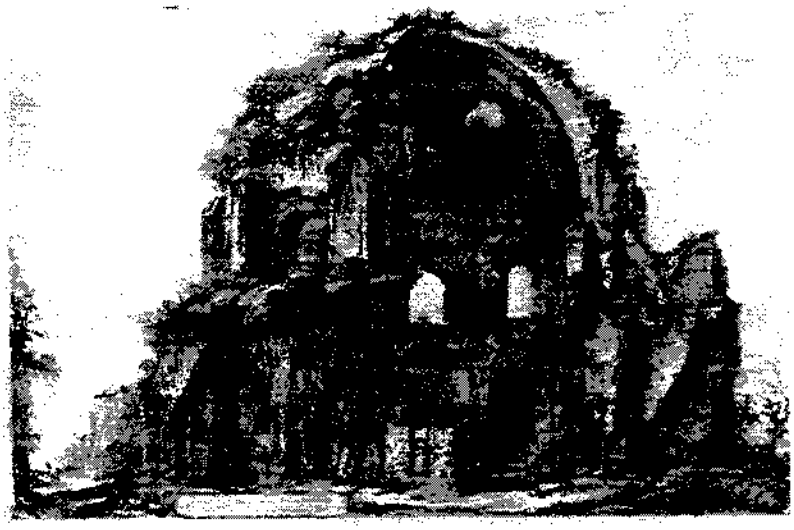
[61] *Sagrada Família com São João Batista*, dita *Madonna della Quercia*
Giulio Romano a partir de desenho de Rafael. Óleo sobre madeira, 144 x 110cm. Madri, Museu do Prado, n. 303. No berço está a inscrição RAPHAEL. PINX. São João segura um pergaminho onde se lê ECCE. AGNVS. DEI.



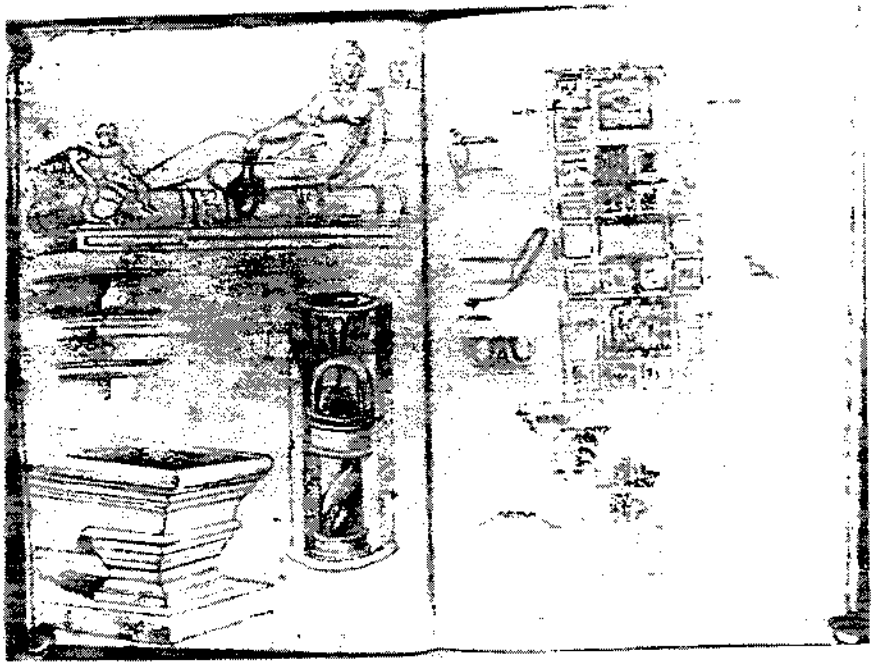
[62] *Madonna della quercia*. Particular do fundo com as ruínas do templo de Minerva Medica.



[63] Ruinas do *Nymphaeum*, dito ***Templo de Minerva Medica***. Roma.



[64] G. B. Piranesi. ***Templo de Minerva Medica***, *Vedute di Roma*.



[65] Caderno de esboços de Fossombrone.



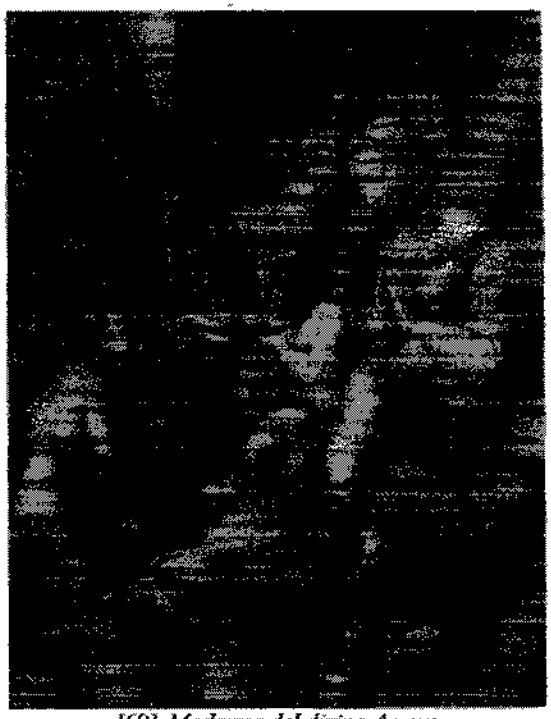
[66] *Madonna della quercia*
Girolamo Carattoni (Riva di Trento, c. 1757 – Roma, 1809). Aguaforte e buril; 58,5 x 39cm. Fondo Nazionale, 28924 (2988).



[67] *Madonna della lucertola*
Oleo sobre madeira; 149,4 x 101cm. Florença, Galleria Palatina, Pitti, inv. 1912, n. 57.



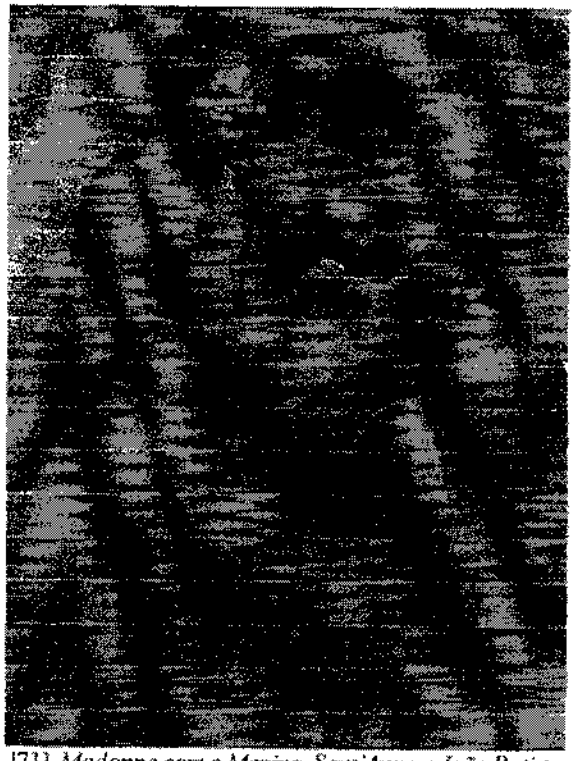
[68] *Madonna della quercia*
Fermo Ghisoni (Mântua, c. 1505 – 1575). Têmpera e óleo sobre madeira; 42 x 31cm. c. 1535-1540.



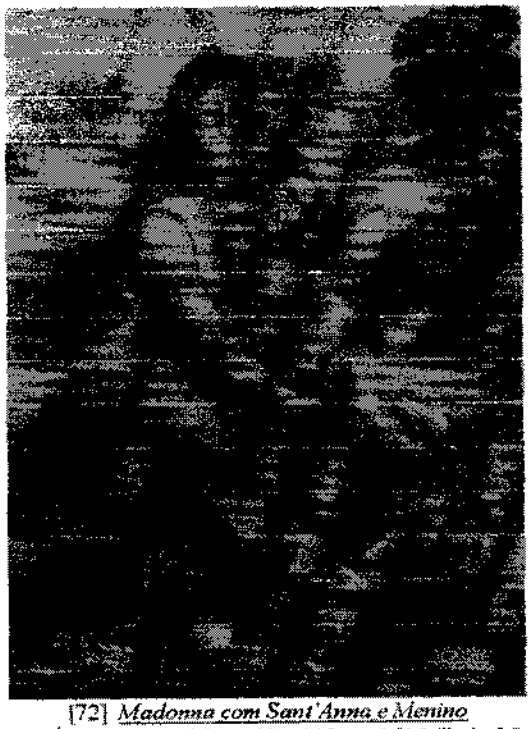
[69] *Madonna del divino Amore*
Escola de Rafael (Giovanfrancesco Penni [?]). Óleo sobre madeira, 137 x 111cm. Nápoles, Museu Nacional de Capodimonte, inv. Q 146. c. 1520.



[70] *Madonna del Prato*
Rafael Sanzio. Óleo sobre madeira, 113 x 88cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.



[71] *Madonna com o Menino, Sant'Anna e João Batista*
Leonardo da Vinci. Desenho a carvão e guache branco., 159 x 101cm. 1498. Londres, National Gallery.



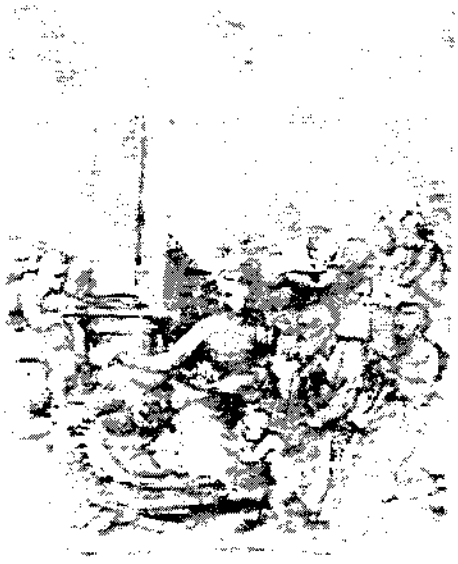
[72] *Madonna com Sant'Anna e Menino*
Leonardo da Vinci. Óleo sobre madeira. 168 x 112cm. 1510. Paris, Museu do Louvre.



[73] *Madonna do Veu* (*La Vierge au voile*) ou *Madonna do Diadema*
Escola de Rafael (Giovanfrancesco Penni?). Óleo sobre madeira; 68 x 48,7cm. Paris, Museu do Louvre. inv. 603.



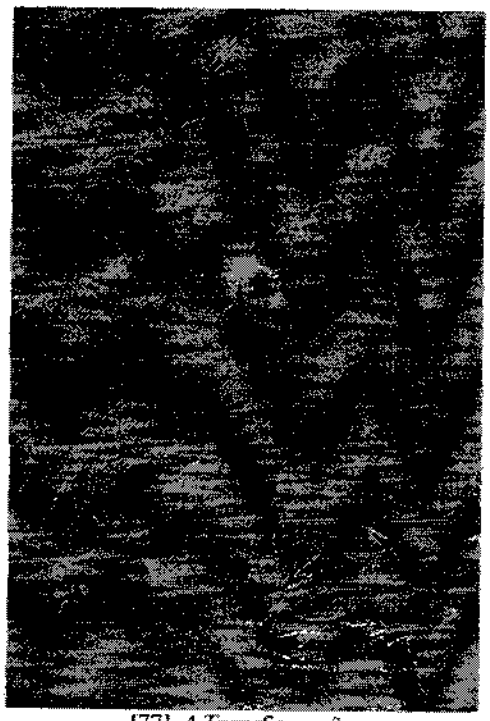
[74] *Madonna di Loreto*
Rafael Sanzio. Óleo sobre madeira; 120 x 90cm. c. 1511-1512. Chantilly, Musée Condé.



[75] *Natividade*
Rafael Sanzio. Oxford. Ashmolean Museum.



[76] *A transfiguração*
Rafael Sanzio (e escola?). Óleo sobre madeira, 105 x 278cm. Roma, Pinacoteca Vaticana, n. 333.



[77] *A Transfiguração*
Giulio Romano (?). Desenho a pena e nanquim marrom, aguada marrom e iluminações em branco sobre papel marrom (superfície arranhada); 42 x 27cm. Viena, Albertina, Grapische Sammlung, SR 228, inv. 19.



[78] *A transfiguração*
Desenho à pena e nanquim marrom, aguada cinza e iluminações em branco sobre papel amarelo; 41,5 x 27,4cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 3954.



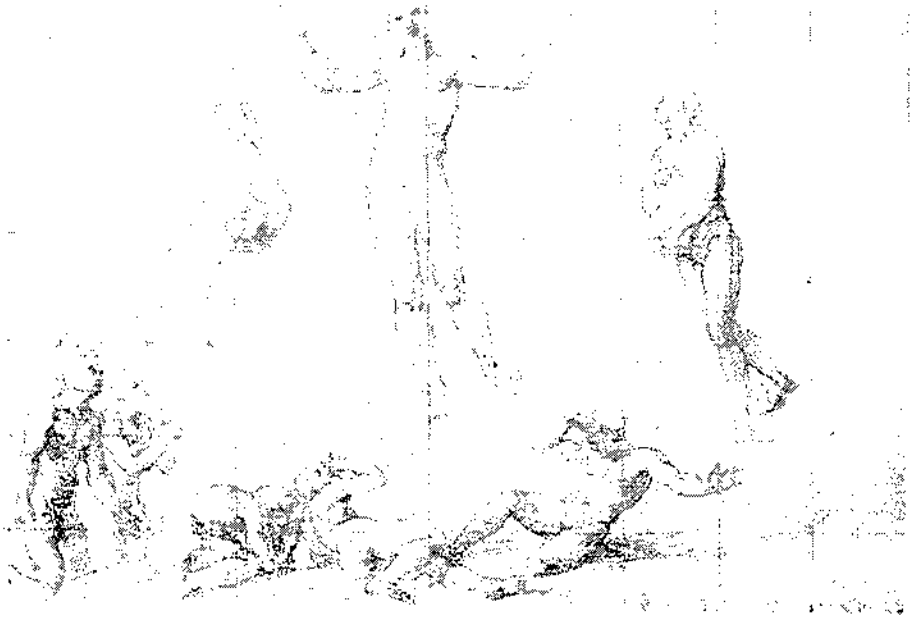
[79] ***Estudo de figura feminina para a Transfiguração***
Carvão preto sobre preparação a estilete, iluminado em branco. Amsterdam, Rijksmuseum.



[80] ***Estudos de nu para o garoto possuído e seu pai, Transfiguração***
Sanguínea sobre preparação a estilete, iluminado em branco. Ambrosiana, Milão, vol. F. 273, inf. N. 36.



[81] ***Estudo para cabeça e mão de apóstolo da "Transfiguração"***
Atribuído a Rafael Sanzio. Carvão preto; 36,3 x 34,6cm. Malibu, J. Paul Getty.



[82] *A transfiguração*
Sanguínea sobre papel traçado a estilete, quadriculado; 24,6 x 35cm. Chatsworth, Devonshire, inv. 904.



[83] ***Desenho geometrizado da "Transfiguração"***
Giorgio Vasari (?). British Museum, Londres.



[84] ***Estudo para apóstolos da "Transfiguração".***
Rafael Sanzio (?). Giz preto e iluminações em branco sobre papel cinza; 44,9 x 36,4cm. Oxford, Ashmolean Museum.



[85] ***Estudo para cabeça do apóstolo André na "Transfiguração"***
Rafael Sanzio (?)



[86] *Retrato do cardeal Bernardo Dovizi da Bibbiena*
Cópia (?) de Rafael (e ajudantes?). Óleo sobre tela 86 x 65cm.Florença, Galleria Pitti, inv. 158, c. 1516.



[87] *Retrato de Bindo Altoviti*
Rafael Sanzio (e Giulio Romano?). Washington, National Gallery of Art, n. 534. Madeira, 59,7 x 43,8cm. c.1516-1520 (?).



[88] *Busto de Bindo Altoviti*
Benvenuto Cellini (1500-1571). Bronze, 105,5 x 68,5 x 40,5cm. 1549. Boston, Isabella Stewart Gardner.



[89] Medalha de ***Bindo Altoviti***
Domenico Poggini. Bronze. d: 4. 35cm. c. 1550. Florença, Museo Nazionale del Bargello.



[90] *Retrato de Leão X com os cardeais Giulio de'Medici e Luigi Rossi*
Rafael Sanzio e Giulio Romano (?). Oleo sobre madeira, 154 x 119cm. 1518. Florença, Galleria degli Uffizi, inv. 1912. n. 40P.



[91] *Retrato de uma Senhora*
Rafael Sanzio e Giulio Romano. Óleo sobre madeira: 60 x 44cm. Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts.



[92] *Retrato feminino* ou *La donna velata*
Rafael Sanzio. Óleo sobre madeira; 85 x 64cm. Florença, Pitti. c. 1516.



[93] *Retrato de Alessandro de' Medici* (?) ou *Retrato de jovem*
Giulio Romano (e Rafael?). Óleo sobre madeira, 44 x 29,5cm. Lugano, col. Thyssen Bornemisza. c. 1520-1523



[94] *Retrato de Alessandro de' Medici*
Jacopo da Pontormo. Lucca, Pinacoteca Comunale.



[95] *Retrato de Alessandro de' Medici* (det.).
Giulio Romano. Lugano.



[96] *Madonna Hertz* (det.).
Giulio Romano. Roma, palazzo Barberini.



[97] *La Fornarina*
Rafael Sanzio e Giulio Romano. Óleo sobre madeira, 87 x 63cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, inv. 2333 G. F. N. E. 62014.



[98] Radiografia da ***Fornarina*** mostrando o fundo em paisagem.



[99] *La Fornarina*
Raffaellino del Colle ou Giulio Romano (?). Cópia do original Barberini. Óleo sobre madeira, 83 x 56,5cm. Roma, Galleria Borghese, inv. 355.



[100] *Auto-retrato de Rafael com amigo* (Giulio Romano ?)
Óleo sobre tela, 99 x 83cm (faixas adicionadas em todos os lados). Paris, Museu do Louvre, n. 1508.



[101] ***Stufetta do cardeal Bibbiena***
Rafael e escola. 1516. Afresco sobre base de 250 x 250cm. Palácio Vaticano.



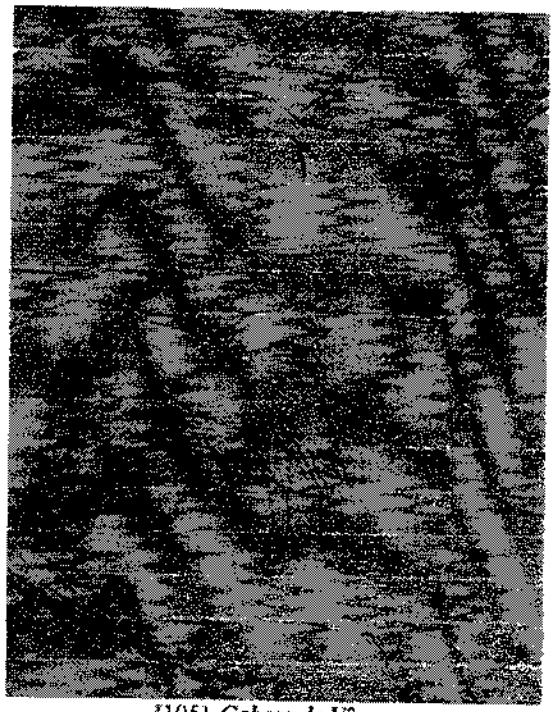
[102] ***Vênus e Adônis***
Giulio Romano (?) sobre desenho de Rafael (?). *Stufetta* do cardeal Bibbiena. Palácio Vaticano.



[103] ***Vênus e Adônis***
Giulio Romano. Sanguínea sobre preparação a estilete; 24,8 x 43,2cm. Viena, Albertina, Graphische Sammlung, inv. 17632.



[104] ***Vênus e Adônis***
Marcantonio Raimondi ou Marco Dente da Ravenna. Buril, 26,4 x 17,3cm. c.1516. Fondo Corsini, 4991.



[105] ***Cabeça de Vênus***
Desenho. Viena, Albertina, inv. 17633 RS1 (fragmento de cartão para *Vênus e Adônis*). Lápis preto, traços de incisão, margens irregulares e em parte acrescidas; 38 x 28,6cm.



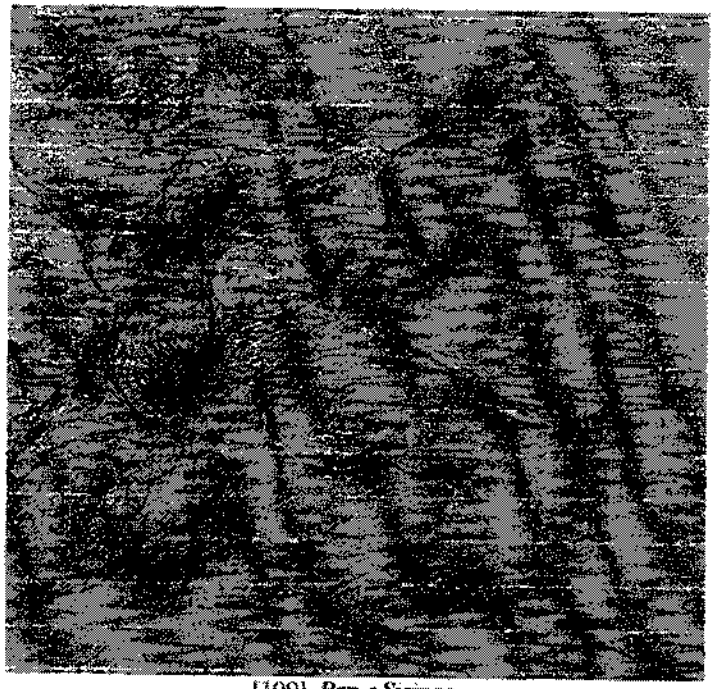
[106] ***Vênus ferida por um espinho***
Gravura a buril; 25,9 x 17,2cm. Viena, Albertina. ft. I. 21, p. 33.



[107] ***Pan e Siringe*** (?)
Giulio Romano (?) sobre desenho de Rafael (?). *Stufetta* do cardeal Bibbiena. Palácio Vaticano.



[108] ***Pan e Dafnis***
Cópia de um original do século III-II a.C. Mármore; h. 158cm. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6329.



[109] ***Pan e Siringe***
Desenho a sanguínea sobre desenho a carvão preto; 18,6 x 18,2cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 4035.



[110] ***Pan e Siringe***
Marco Dente da Ravenna (Ravena, c.1493 – Roma, 1527). Gravura a buril. c.1516. Fondo Nazionale. 545 (34261); 26,4 x 17,0cm.



[111] ***<u>Vênus e Cupido</u> / Vênus mostra seu seio ferido a Cupido***
Afresco da parede meridional da *stufetta*.



[112] ***Vênus e Amor***
Sanguínea sobre preparação a estilete; 21 x 17,2cm. Londres, Windsor Castle, Royal Library, n. 12757.



[113] ***Vênus e Cupido no mar***
Afresco da parede sul da *stufetta* do cardeal Bibbiena, Palácio Vaticano, 3º pavimento.



[114] *Vênus e Cupido sobre animais marinhos*
Marco Dente da Ravenna. Gravura a buril, c.1516.



[115] ***O nascimento de Vênus***
Afresco da parede oriental da stufetta do cardeal Bibbiena. Palácio Vaticano, 3º pavimento.



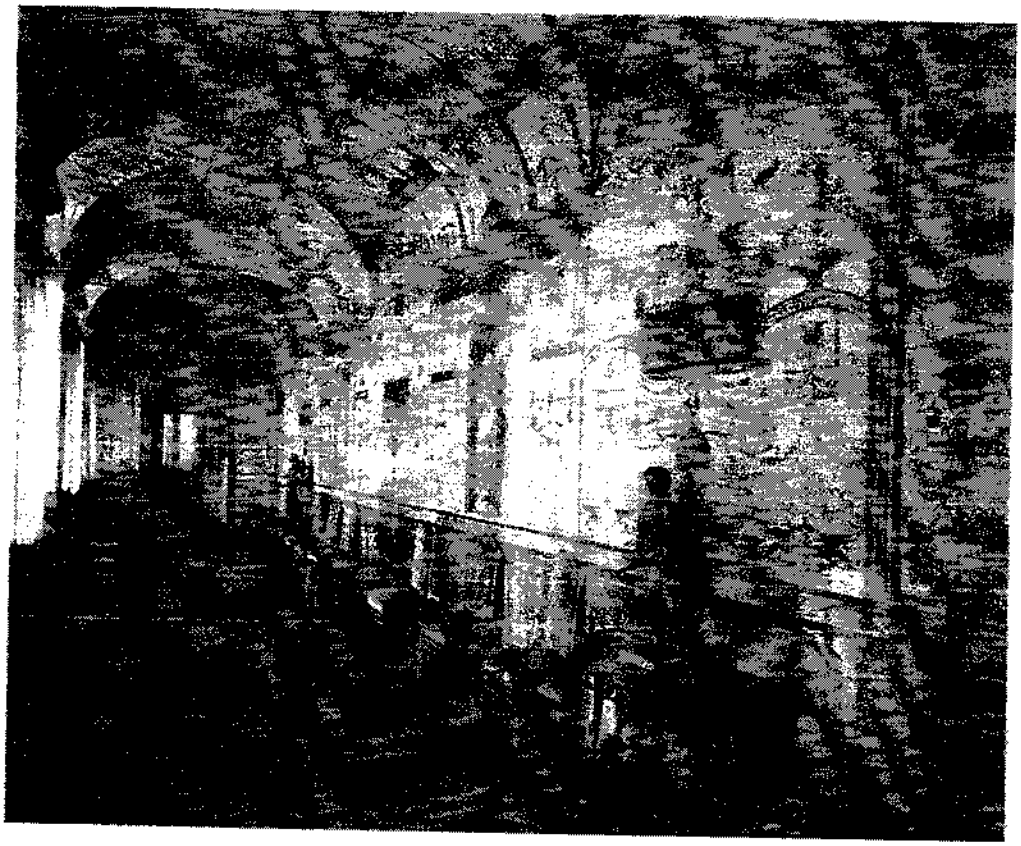
[116] ***Vênus***
Giulio Romano (?). Sanguínea. Londres, British Museum, inv. 1932-2-1-1.



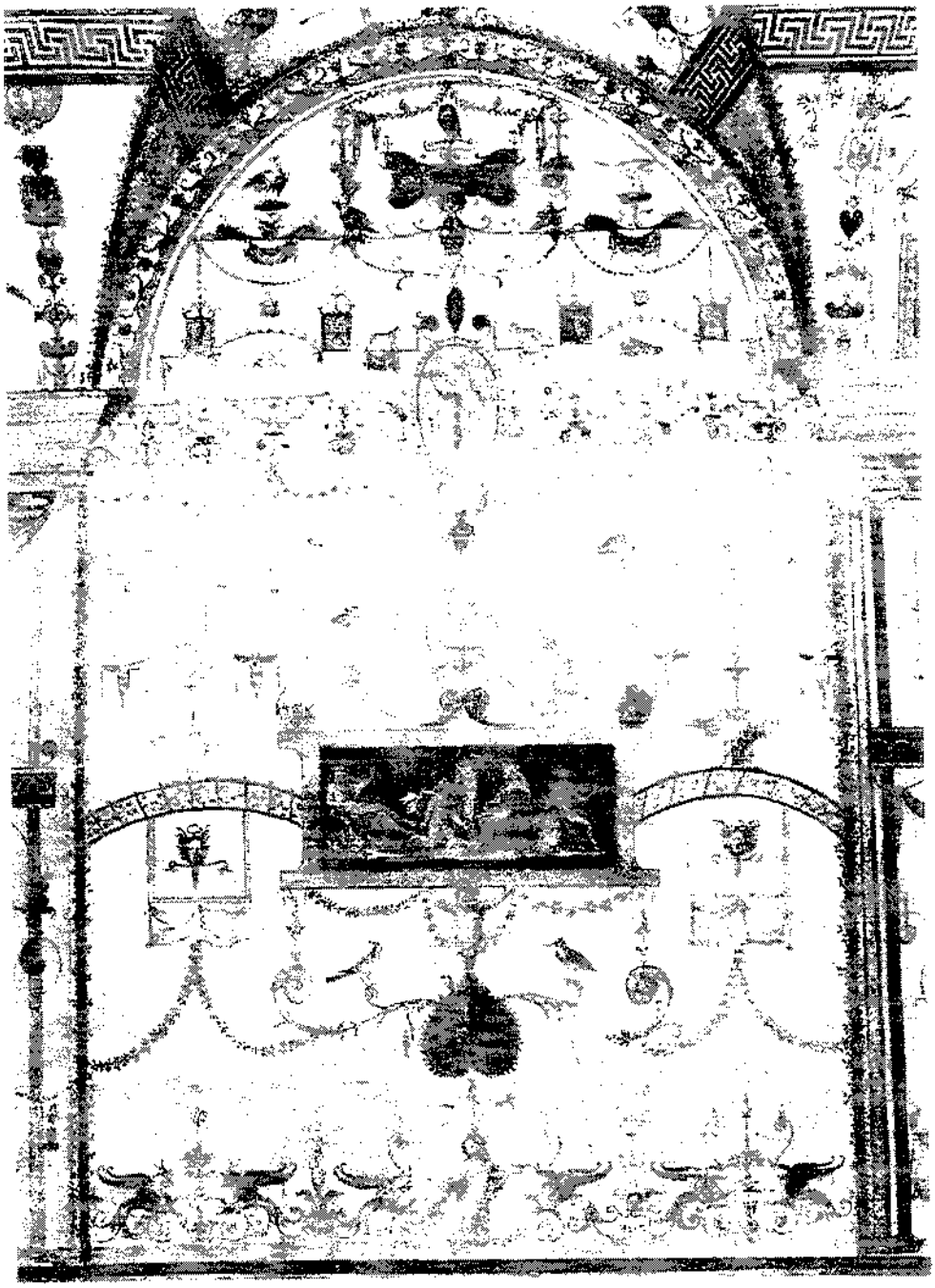
[117] ***O nascimento de Vênus***
Marco Dente da Ravenna (Ravena, 1493 - Roma, c.1527). Gravura a buril: 26,4 x 17,2cm. Fondo Nazionale, 547 (34623). c.1516.



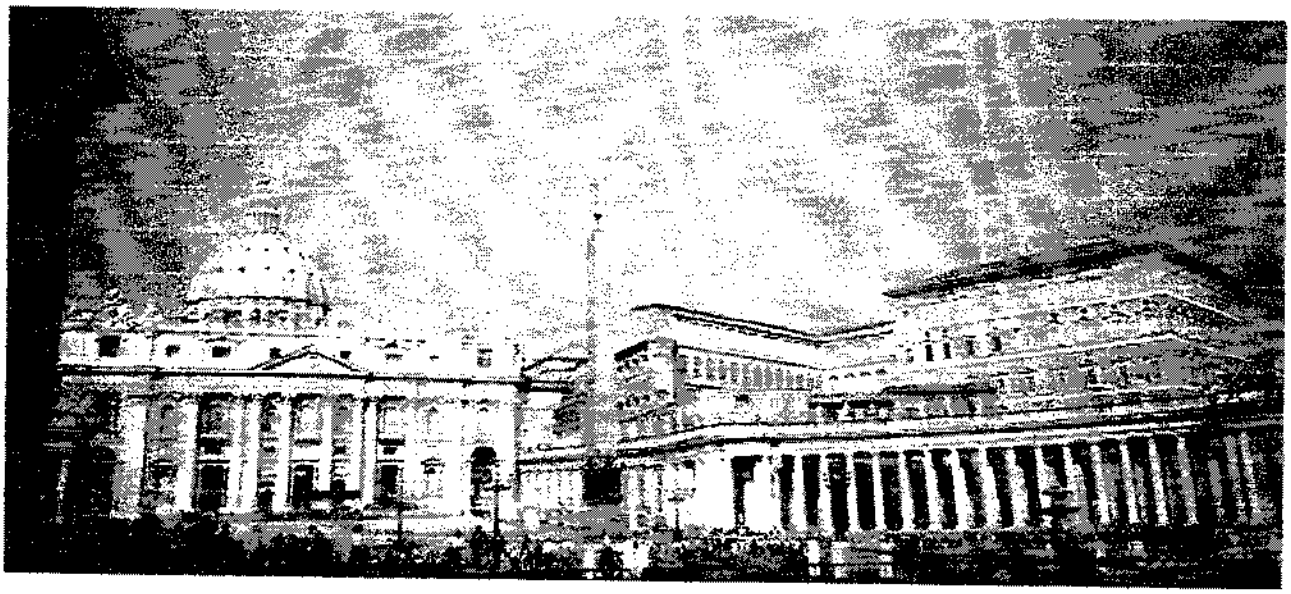
[118] ***Loggetta do Cardeal Bibbiena***
157,4 x 312cm. Palácio Vaticano, 3º pavimento.



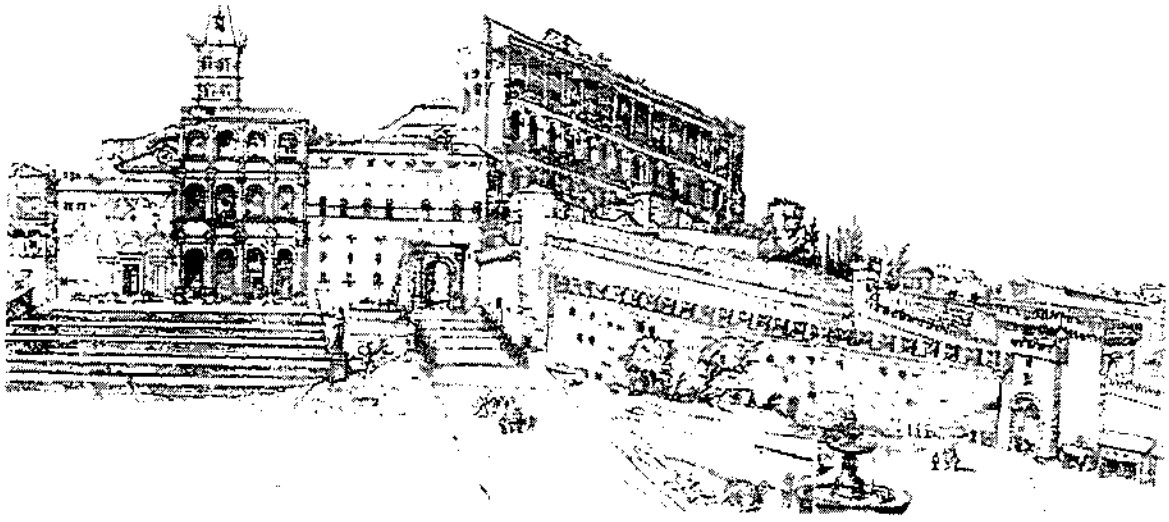
[119] ***Loggetta do Cardeal Bibbiena***
157.4 x 312cm. Palácio Vaticano, 3º pavimento.



[120] ***Loggetta do Cardeal Bibbiena***
Detalhe da decoração. Palácio Vaticano, 3º pavimento.



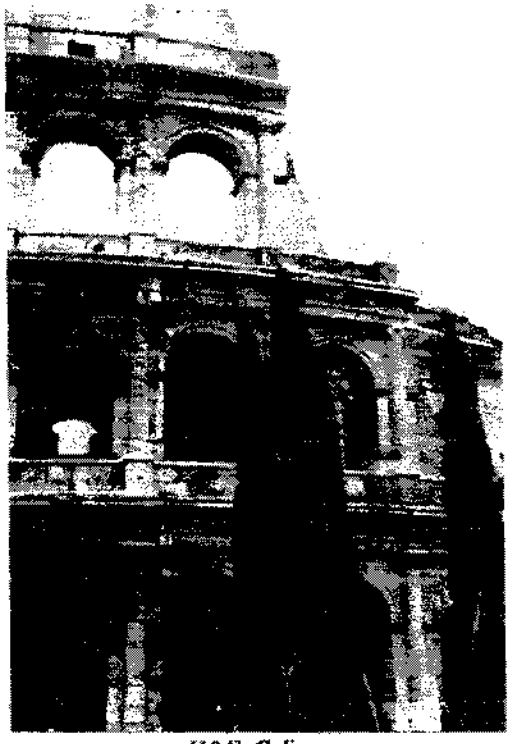
Vaticano.
[121] Vista da Praça de São Pedro com a Basílica de São Pedro, a colunata de Bernini e os Palácios Apostólicos.



[122] ***Vista da basílica de São Pedro e do palácio Vaticano***
Maerten van Heemskerck (1498-1574). Desenho a pena, c. 1534-1535. Viena, Albertina, inv. 31681.



[123] Palácio Vaticano. Detalhe das *logge* fechadas por vidraças.



[124] ***Coliseu***
Detalhe da fachada remanescente. Roma.



[125] ***Septizonium***
Roma. Reconstrução desenhada.



[126] ***Tabularium***
Roma. Vista do interior do terceiro pavimento.



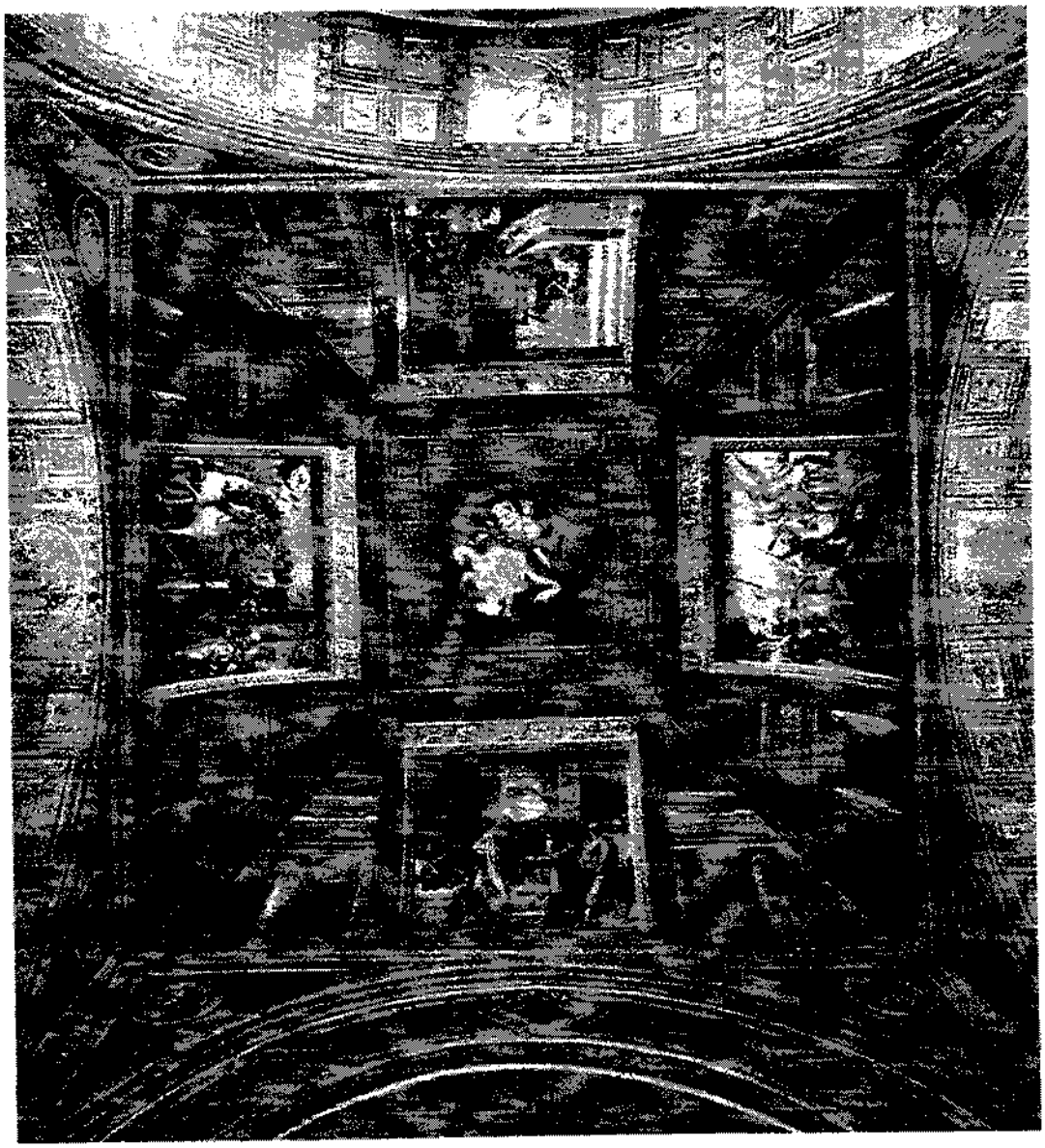
[127] ***Tabularium***
Roma. Escadaria vinda do Forum.



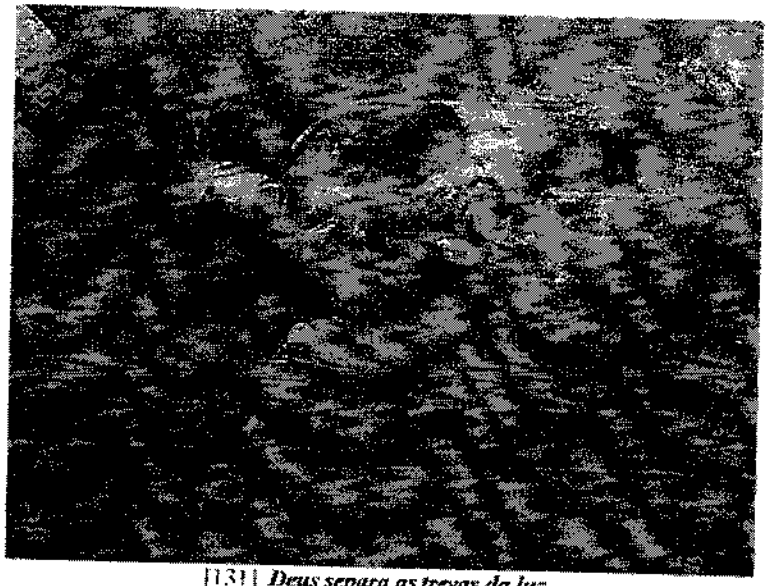
[128] Vista da ***Loggia*** de Rafael. Palácio Vaticano.



[129] *Vista da Loggia de Rafael. Palácio Vaticano.*



[130] *Logge*. Palácio Vaticano. Abóbada com as histórias de Davi.



[131] ***Deus separa as trevas da luz***
Rafael e escola. Primeiro afresco da primeira abóbada das *Logge*. Palácio Vaticano.



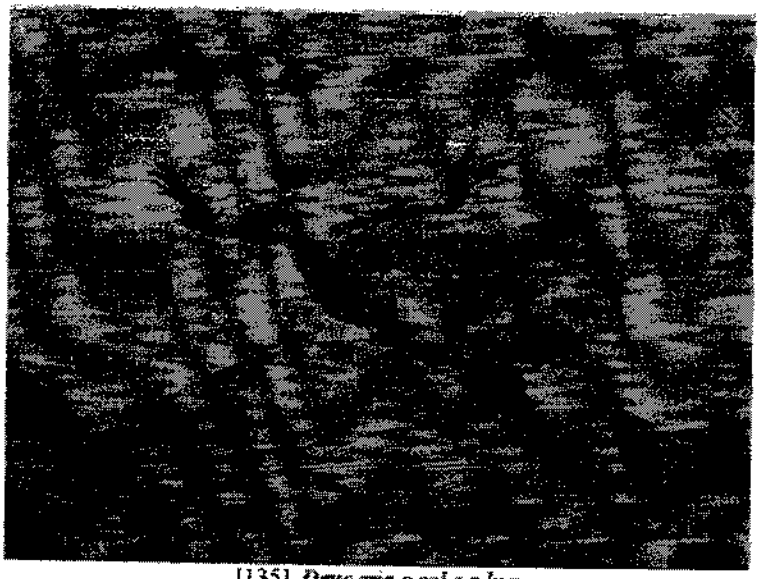
[132] ***Deus separando as trevas da luz***
Atr. a Giovanfrancesco Penni. *Modello* para a primeira cena do primeiro ciclo das Logge. Desenho a carvão, pena, nanquim marrom, luzes em branco; quadriculado a carvão; 18,8 x 20,3cm. Londres: British Museum, inv. 1900-8-24-109.



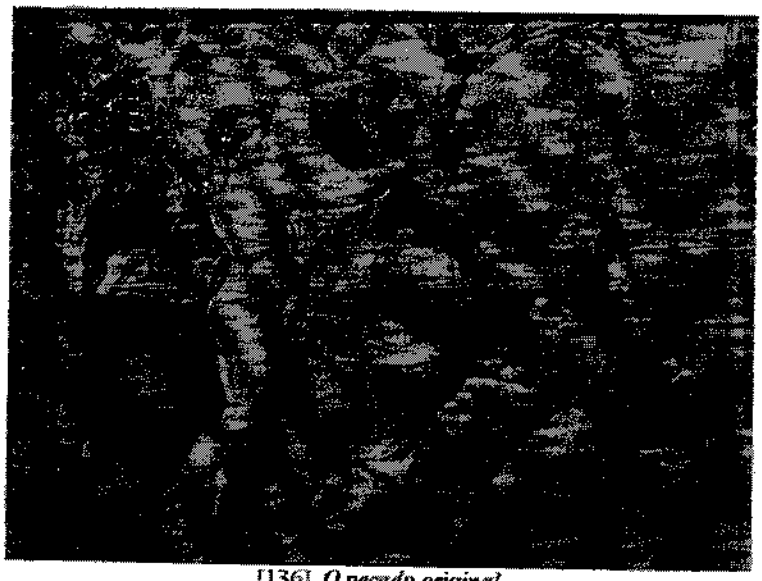
[133] ***Deus separa a terra das águas***.
Rafael e escola. Segundo afresco da primeira arcada das Logge. Palácio Vaticano.



[134] ***Deus separa a terra das águas***
Atr. a Giovanfrancesco Penni. Desenho a carvão, pena, nanquim marrom, aguada, luzes em branco, quadriculado a carvão; 23,4 x 20,1cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 3893.



[135] ***Deus cria o sol e a lua***
Rafael e escola. Terceiro afresco da primeira abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[136] ***O pecado original***
Rafael e escola. Segundo afresco da segunda abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.

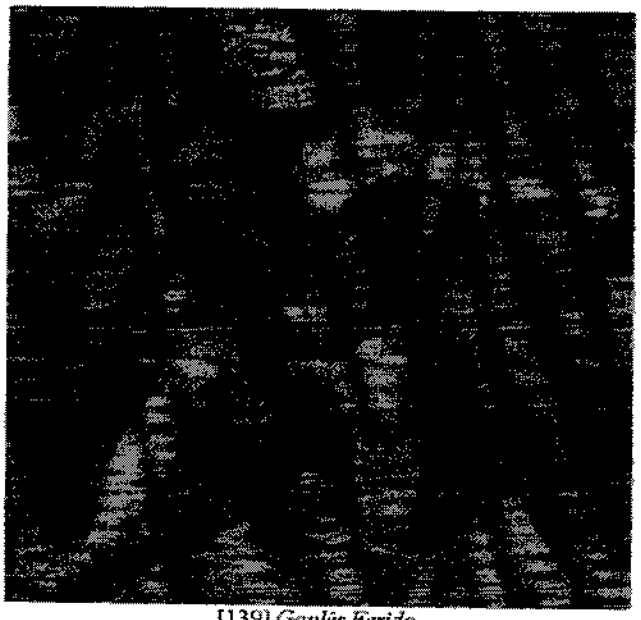


[137] ***O pecado original***
Rafael Sanzio. Abóbada da Stanza della Segnatura.

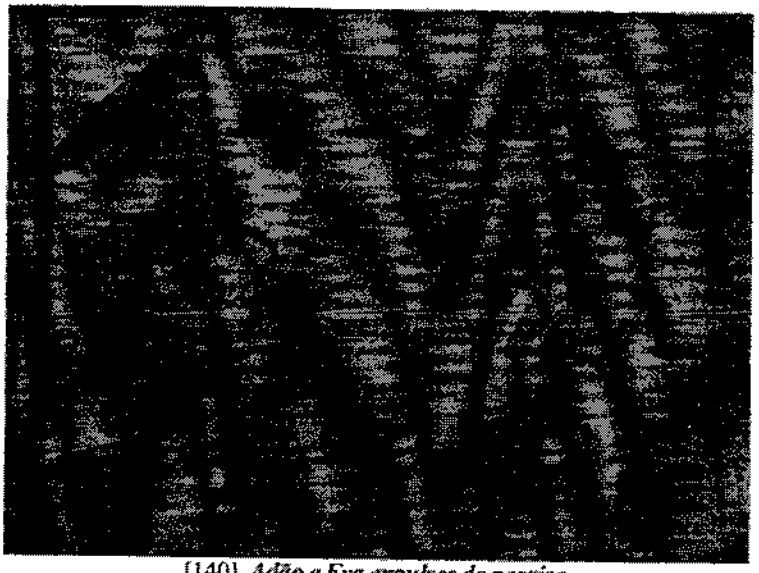


[138] ***Eva tentada.***
J.-A.-D. Ingres. Óleo s/ tela. 92 x 56cm. c.1815 (?) Montauban, Musée Ingres.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



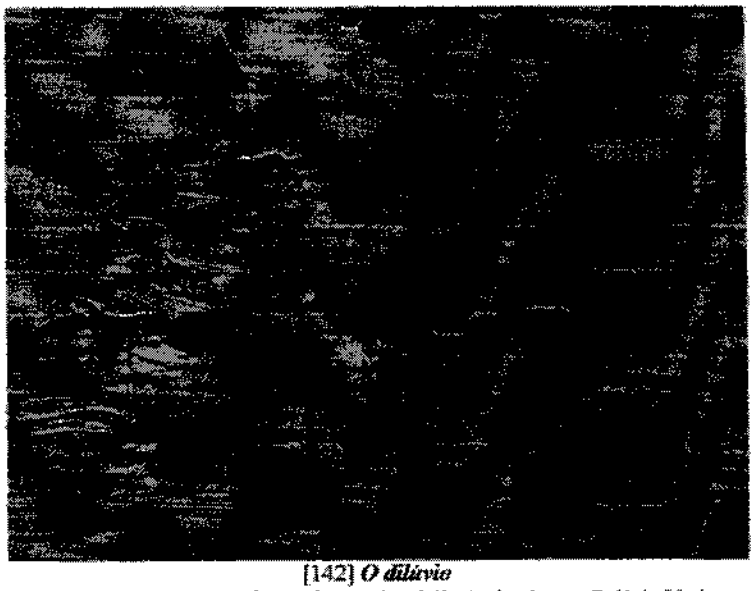
[139] *Gaulês Ferido*
Mármore. H: 83cm. Paris, Museu do Louvre, inv. MA 324.



[140] ***Adão e Eva expulsos do paraíso***
Rafael e escola. Terceiro afresco da segunda abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[141] *Adão e Eva no trabalho*
Rafael e escola. Quarto afresco da segunda abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[142] ***O dilúvio***
Rafael e escola. Segundo afresco da terceira abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[143] *Torso do Belvedere*
Cópia d eum original de c. 200 a.C. Mármore, H: 159cm. Vaticano, inv. 1192.



[144] *Menelau com o corpo de Pátroclo*
Cópia de um original de c. 250-200 a.C. Reconstrução em gesso.



[145] ***O dilúvio***
Escola de Rafael. Desenho a pena e naquim marrom; 24,9 x 40.9cm. Oxford, Ashmolean Museum. II, 577



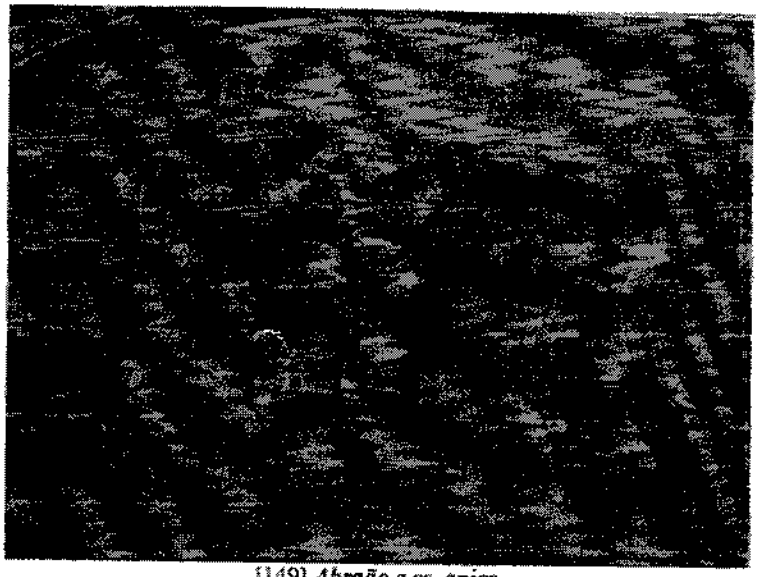
[146] ***O dilúvio***
Michelangelo. Afresco; 280 x 570cm. 1508-1509. Capela Sistina. Palácio Vaticano.



[147] ***A saída da arca***
Rafael e escola. Terceiro afresco da terceira partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



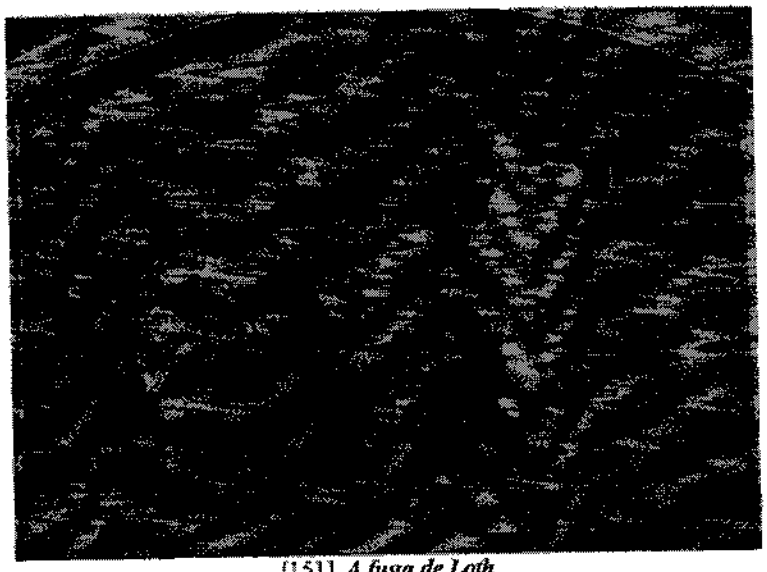
[148] ***Abraão e Melquisedec***
Rafael e escola. Primeiro afresco da quarta partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[149] ***Abraão e os anjos***
Rafael e escola. Terceiro afresco da quarta abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



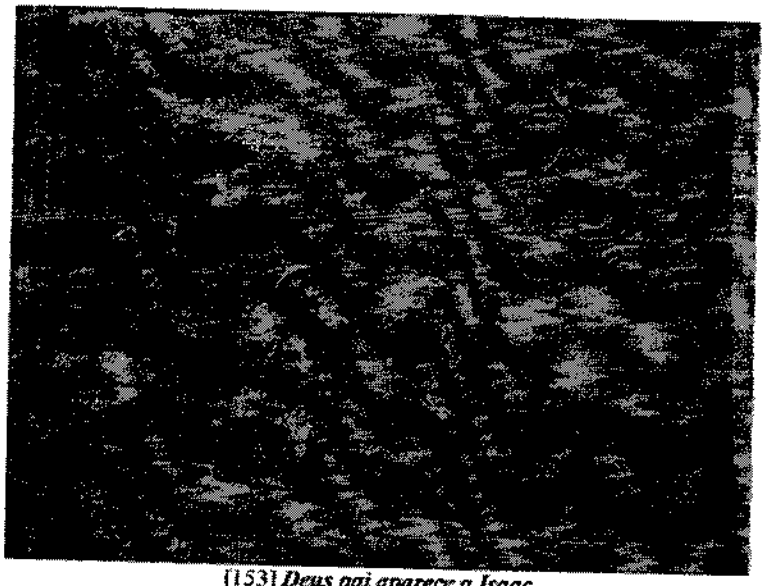
[150] ***Abraão e os anjos***
Desenho a carvão, pena, naquim marrom, aguada e iluminações em branco. Quadriculado a grafite
Preto; 18,7 x 2,36cm. Viena, Albertina.



[151] ***A fuga de Loth***
Rafael e escola. Quarto afresco da quarta abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[152] ***A fuga de Loth***
Desenho a carvão, pena e naquim marrom, aquarelado e iluminações em branco. Quadriculado a carvão: 17,5 x 22,5cm.
Muncie (Indiana), Ball State Teacher's College, Art Gallery.



[153] ***Deus pai aparece a Isaac***
Rafael e escola. Primeiro afresco da quinta partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[154] ***Deus aparece a Isaac***
Desenho à pena e naquim marrom, com aquareladuras e iluminações em branco, sobre papel preparado em marrom claro: 19,6 x 26,1 cm. Viena, Albertina, inv. 174.



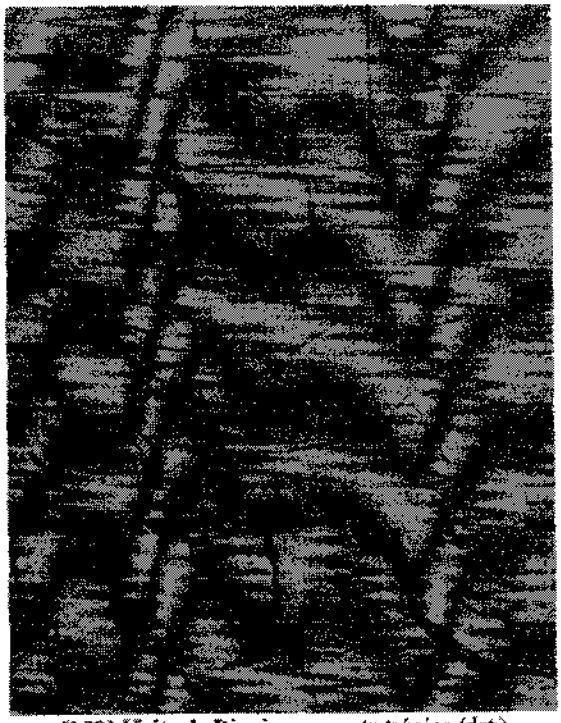
[155] ***Isaac e Rebeca observados por Abimelec***
Rafael e Giulio Romano. Segundo afresco da quinta partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[156] Nicola Sbraga da Urbino. Prato de cerâmica. Louvre.



[157] ***Isaac abençoa Jacó***
Rafael e escola. Terceiro afresco da quinta partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[158] ***Visita de Dioniso ao poeta trágico*** (det.)
Mármore. Séc. I a.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale. inv. 6713.



[159] ***Isaac e Esaú***
Rafael e escola. Quarto afresco da quinta partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[160] ***Isaac e Esaú***

Desenho a carvão, pena e nanquim marrom aquarelado, com iluminações em branco e quadriculado a carvão; 25,4 x 28,3cm. Oxford, Ashmolean Museum, II, 574.



[161] ***O sonho de Jacó***

Rafael e escola. Primeiro afresco da sexta partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[162] ***O sonho de Jacó***

Desenho a carvão, pena e nanquim marrom aquarelado, com iluminações em branco e quadriculado a carvão. 19,9 x 26,3cm. Londres, British Museum. 1860-6-16-82.



[163] ***Encontro de Jacó com Raquel***

Rafael e escola. Segundo afresco da sexta partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



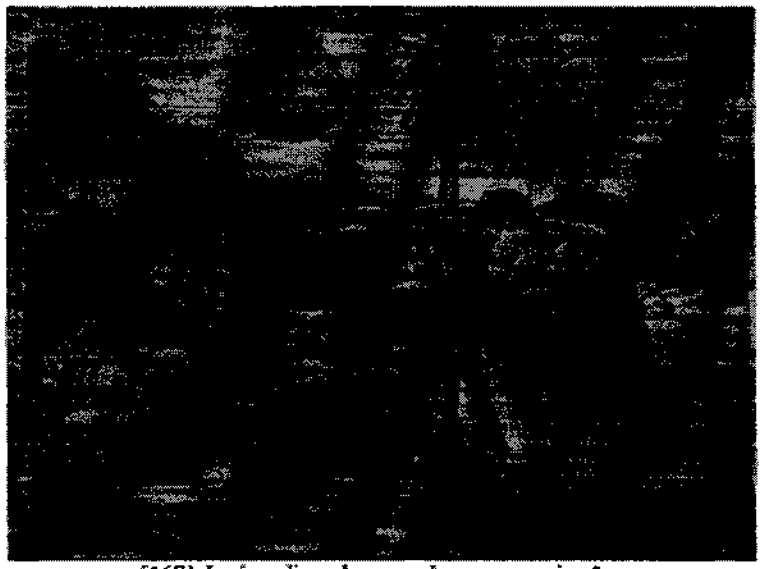
[164] ***O encontro de Jacó com Raquel***
Desenho a carvão, pena e naquim marrom aquarelado e iluminado com branco; 20,8 x 24,3cm. Viena, Albertina, 173.



[165] ***Jacó pede a mão de Raquel***
Rafael e escola. Terceiro afresco da sexta partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[166] ***Jacó a caminho de Canaã***
Rafael e escola. Quarto afresco da sexta partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[167] ***José explicando os sonhos aos seus irmãos***
Rafael e escola. Primeiro afresco da sétima partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[168] ***José explica os sonhos aos seus irmãos***
Desenho a nanquim marrom aquarelado e iluminado com branco; 22,8 x 32,2cm. Viena, Albertina, 175.



[169] ***José vendido pelos irmãos***
Rafael e escola. Segundo afresco da sétima partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



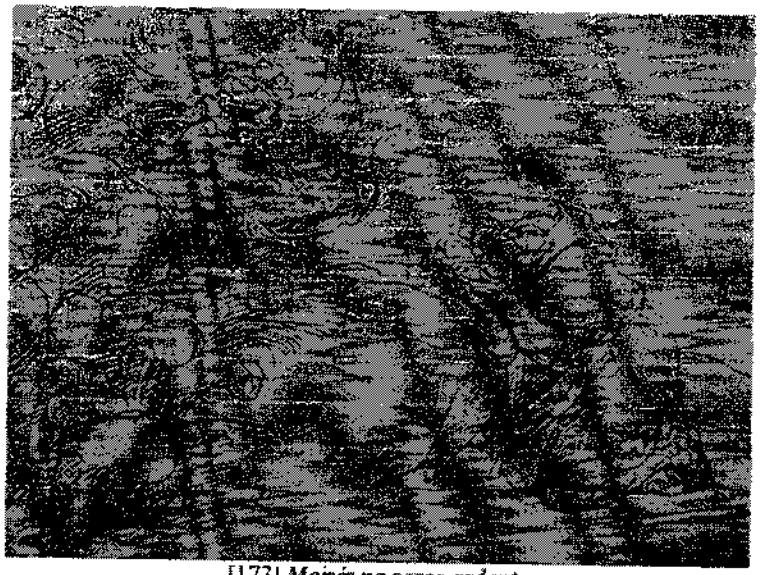
[170] ***José e a mulher de Putifar***
Rafael e escola. Terceiro afresco da sétima partição da abóbada das *logge* Palácio Vaticano.



[171] ***José explica os sonhos ao faraó***
Rafael e escola. Quarto afresco da sétima partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[172] ***Moisés na sarça ardente***
Rafael e escola. Segundo afresco da oitava partição das *logge*. Palácio Vaticano.



[173] ***Moisés na sarça ardente***
Desenho a pena, nanquim marrom, quadriculado a carvão; 16,7 x 23,0cm. Florença, Galleria degli Uffizi, 1222E.



[174] ***A passagem do Mar Vermelho***
Rafael e escola. Terceiro afresco da oitava partição das *logge*. Palácio Vaticano.



[175] ***A passagem do Mar Vermelho***
Desenho a lápis preto, pena e naquim marrom aquarelado e iluminado com branco e quadriculado a carvão. 20.0 x 28,6cm. Paris, Museu do Louvre, n. 3850.



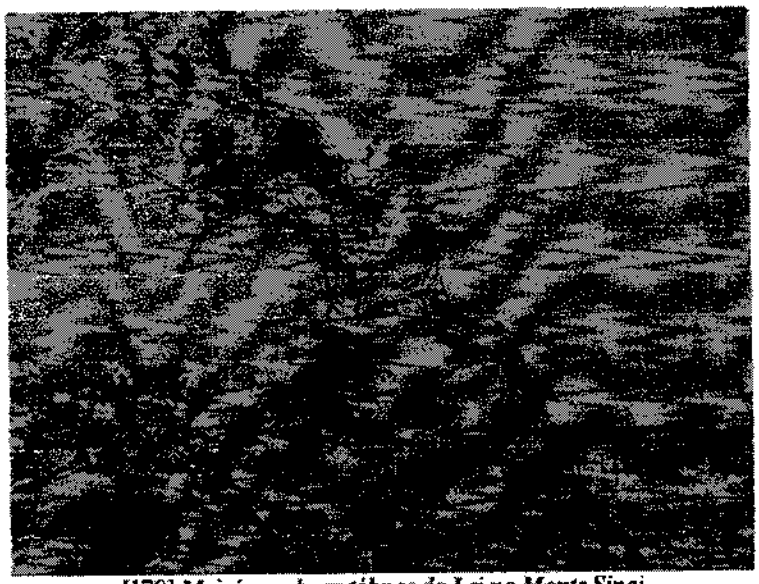
[176] ***Moisés faz brotar água da rocha***
Rafael e escola. Quarto afresco da oitava partição das *logge*. Palácio Vaticano.



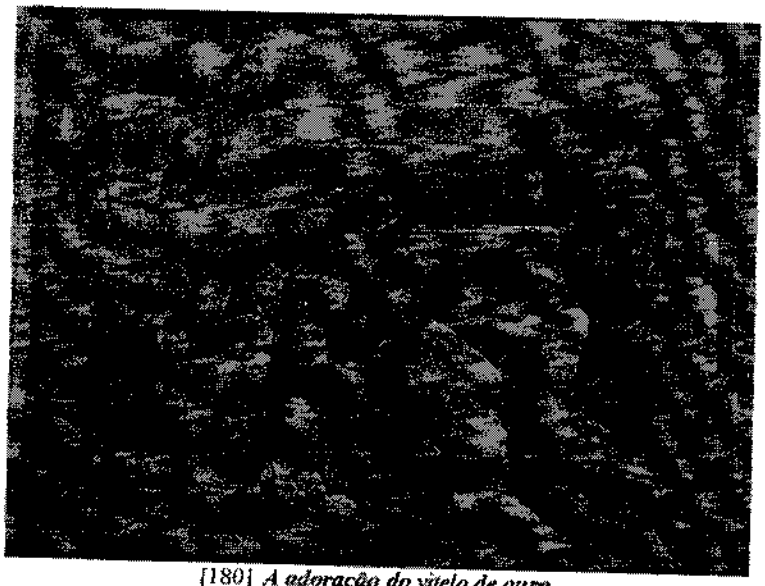
[177] ***Moisés faz brotar água da rocha***
Desenho a carvão, pena e naquim marrom aquarelado e iluminado de branco e quadriculado a carvão; 21,9 x 33,0cm.
Florença, Galleria degli Uffizi, 509E.



[178] ***Moisés recebe as tábuas da Lei no Monte Sinai***
Rafael e escola. Primeiro afresco da nona partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[179] ***Moisés recebe as tábuas da Lei no Monte Sinai***
Desenho a pena, nanquim marrom aquarelado e iluminado de branco, e quadriculado a carvão; 25,5 x 27,9cm. Paris. Museu do Louvre, n. 3849.



[180] ***A adoração do vitelo de ouro***
Rafael e escola. Segundo afresco da nona partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



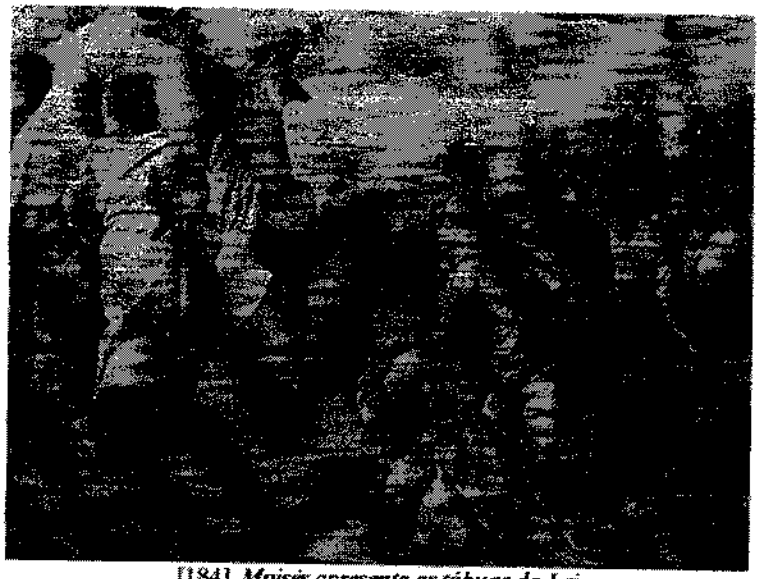
[181] ***A adoração do vitelo de ouro.***
Cosimo Rosseli. Afresco. 1480-1483. Capela Sistina, Palácio Vaticano.



[182] ***Adoração do vitelo de ouro***
Desenho a carvão, pena e nanquim marrom aquarelado e iluminado com branco (oxidado). Traços de duplo quadriculado a carvão. 24,5 x 38,0cm. Florença, Galleria degli Uffizi, n. 510E.



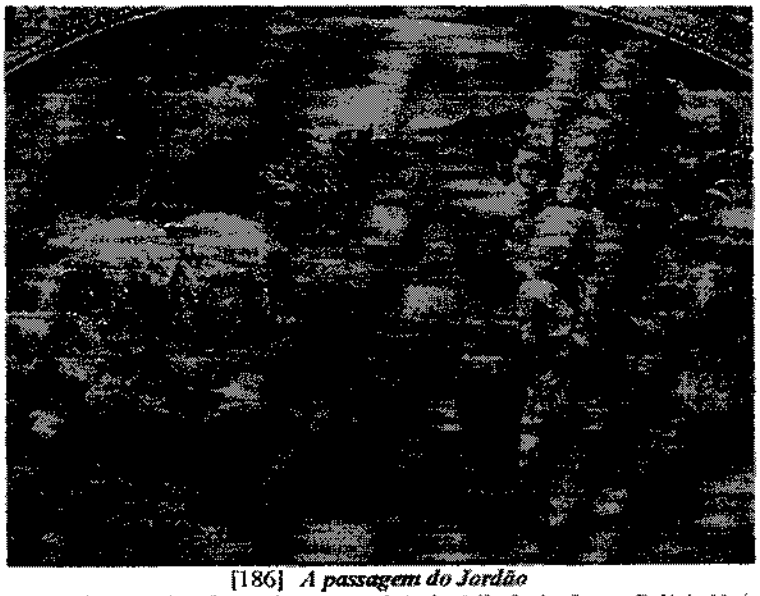
[183] ***A coluna de fumaça***
Rafael e escola. Terceiro afresco da nona partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



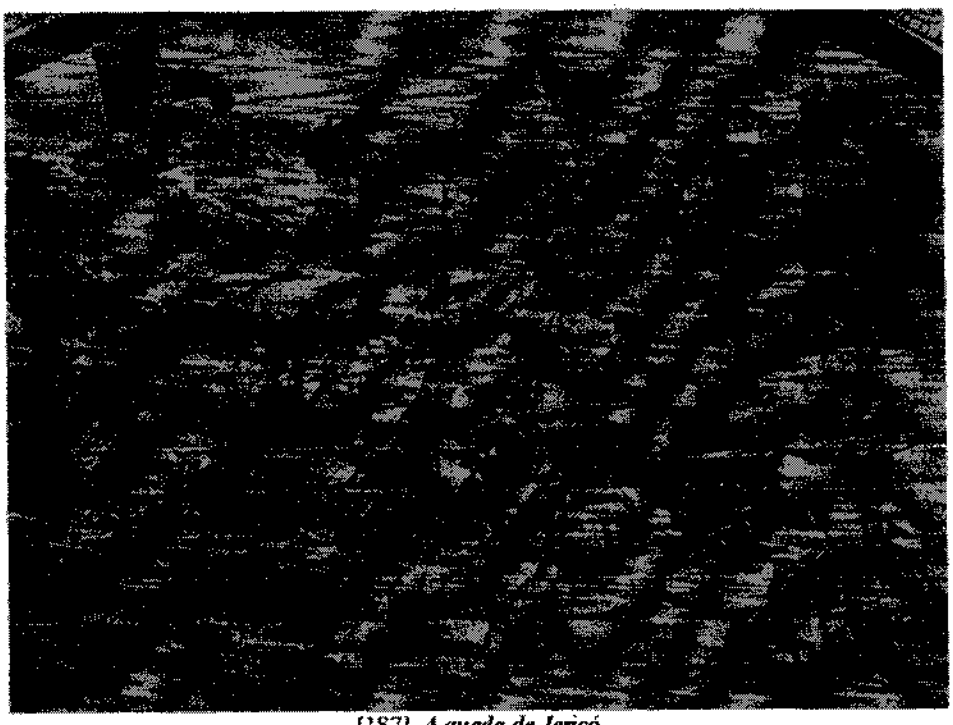
[184] ***Moisés apresenta as tábuas da Lei***
Rafael e escola. Quarto afresco da nona partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



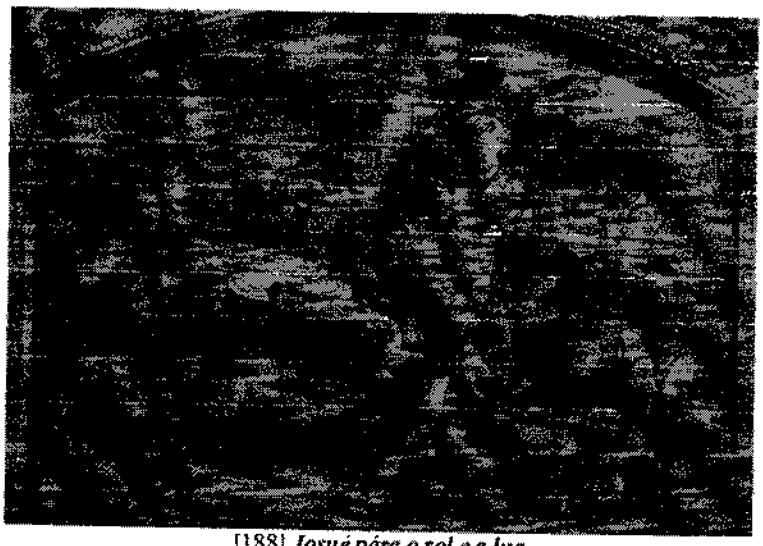
[185] ***Moisés apresenta as tábuas da Lei***
Desenho a lápis preto, pena e nanquim marrom aquarelado e iluminado de branco; 24,7 x 30,2cm. Paris, Museu do Louvre, n. 3913.



[186] ***A passagem do Jordão***
Rafael e escola. Primeiro afresco da nona partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



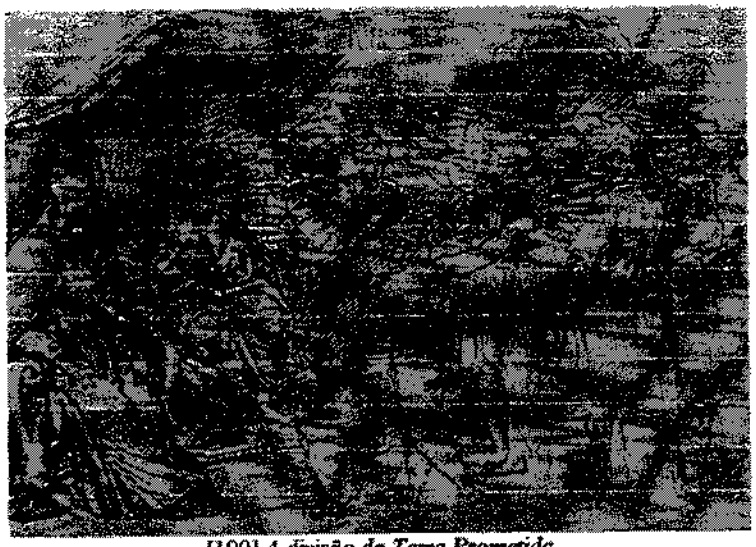
[187] ***A queda de Jericó***
Rafael e escola. Segundo afresco da décima partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[188] ***Josué pára o sol e a lua***
Rafael e escola. Terceiro afresco da décima partição das *logge*. Palácio Vaticano.



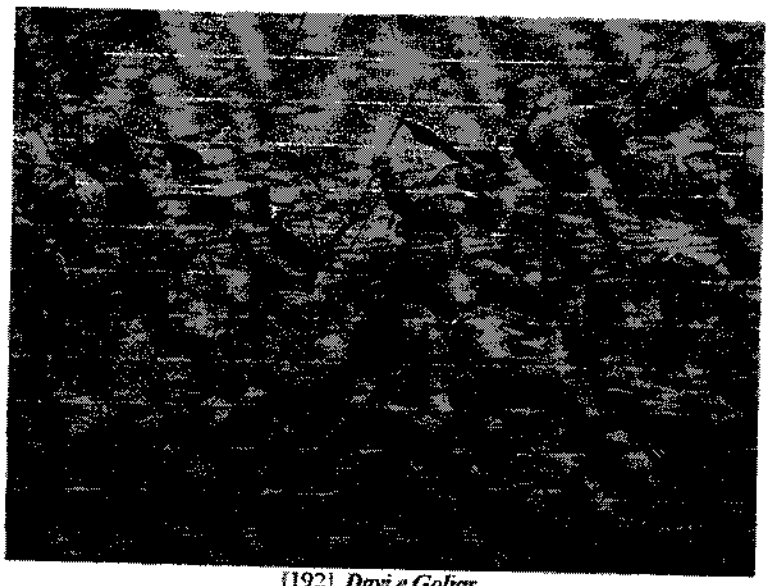
[189] ***A divisão da Terra Prometida***
Rafael e escola. Quarto afresco da décima partição das *logge*. Palácio Vaticano.



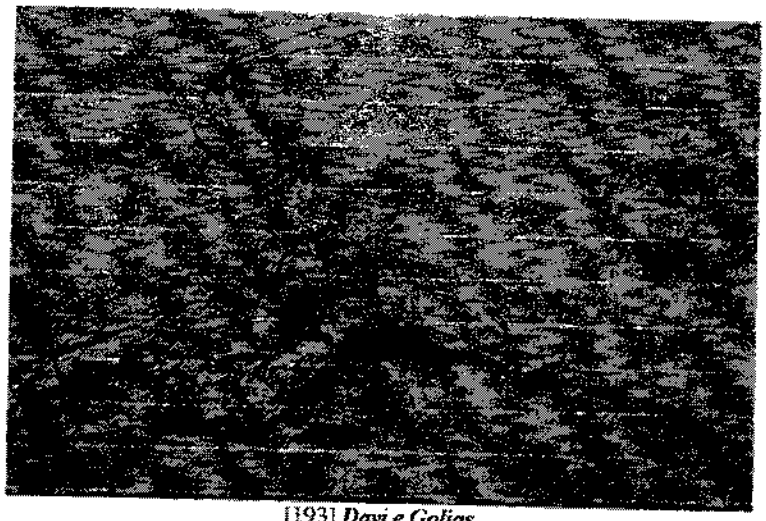
[190] ***A divisão da Terra Prometida***
Desenho a pena e nanquim marrom, quadriculado a carvão; 20,3 x 29,7cm. Windsor Castle, Royal Library, n. 12728.



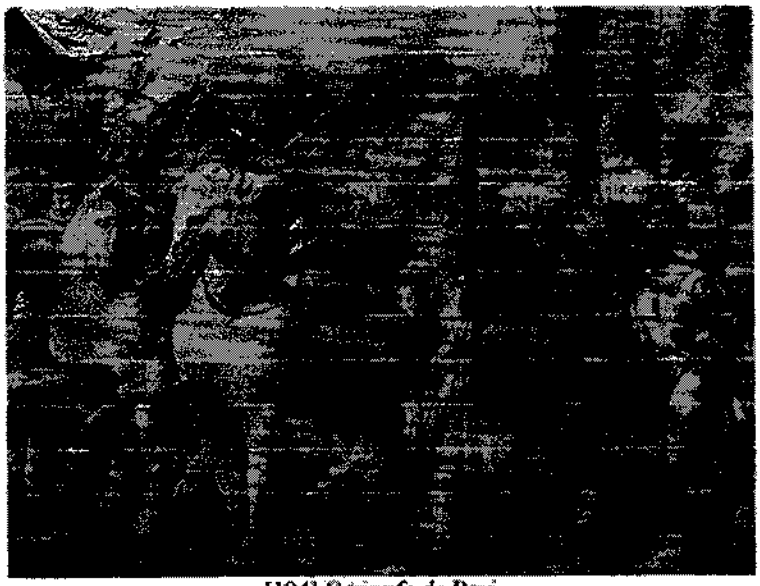
[191] ***A unção de Davi***
Rafael e escola. Primeiro afresco da décima-primeira partição da abóbada das *logge* Palácio Vaticano.



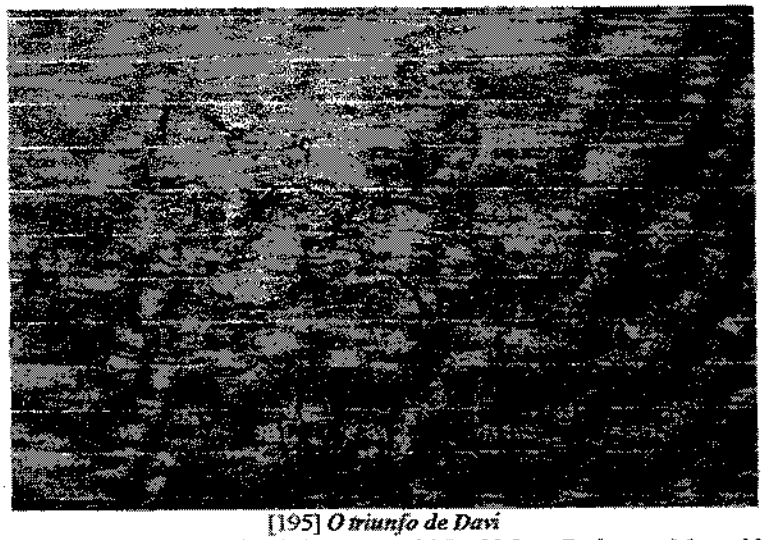
[192] ***Davi e Golias***
Rafael e escola. Segundo afresco da décima-primeira partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



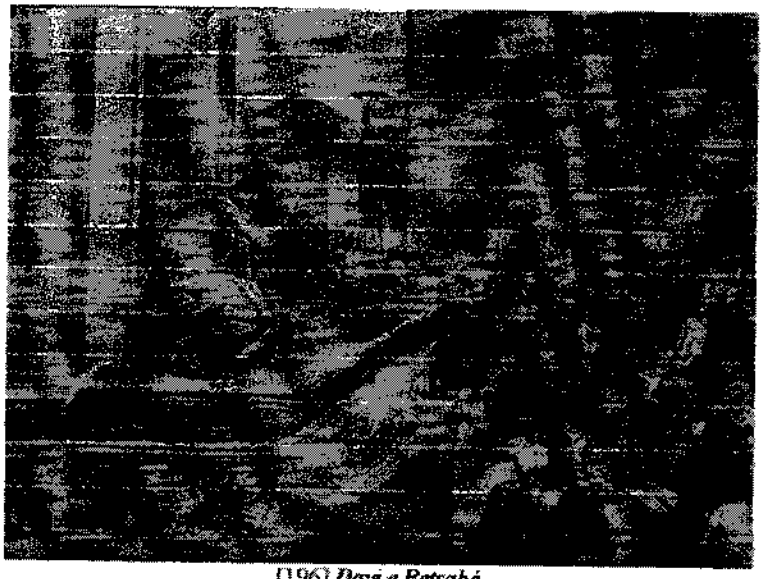
[193] ***Davi e Golias***
Desenho a carvão: 24,3 x 32,1 cm. Viena, Albertina, n. 178.



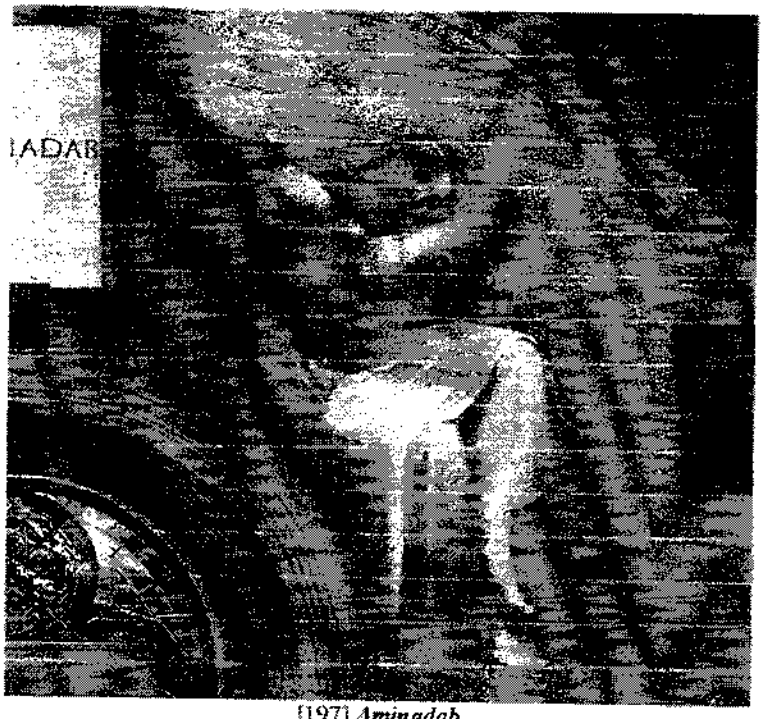
[194] ***O triunfo de Davi***
Rafael e escola. Terceiro afresco da décima-primeira partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[195] ***O triunfo de Davi***
Desenho a pena e nanquim marrom, quadriculado a carvão: 26,2 x 39,8cm. Budapeste, Museu Nacional. n. 2194.



[196] ***Davi e Betsabá***
Rafael e escola. Quarto afresco da décima-primeira partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[197] ***Aminadab***
Michelangelo. 1511-1512. Afresco da luneta da Capela Sistina. Palácio Vaticano.



[198] ***Davi e Betsabá***
Desenho a carvão, pena e nanquim marrom aquarelado e iluminado de branco, quadriculado a carvão; 21,5 x 26,7cm.
Londres, British Museum, 1900-6-11-2.



[199] ***Consagração de Salomão***
Rafael e escola. Primeiro afresco da décima-segunda partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[200] ***O julgamento de Salomão***
Rafael e escola. Segundo afresco da décima-segunda partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[201] ***O julgamento de Salomão***
Rafael Sanzio. Afresco. 1508. Abóbada da Stanza della Segnatura. Palácio Vaticano.



[202] ***O julgamento de Salomão***

Desenho a carvão, pena e nanquim marrom, aquarelado e iluminado de branco; vestígios de quadriculado a carvão; 20,2 x 27,9cm. Paris, Museu do Louvre.



[203] ***Construção do templo de Salomão***

Rafael e escola. Terceiro afresco da décima-segunda partição da abóbada das *logge*. Palácio vaticano.



[204] ***Salomão e a rainha de Sabá***
Rafael e escola. Quarto afresco da décima-segunda partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[205] ***Adoração dos pastores***
Rafael e escola. Primeiro afresco da décima-terceira partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



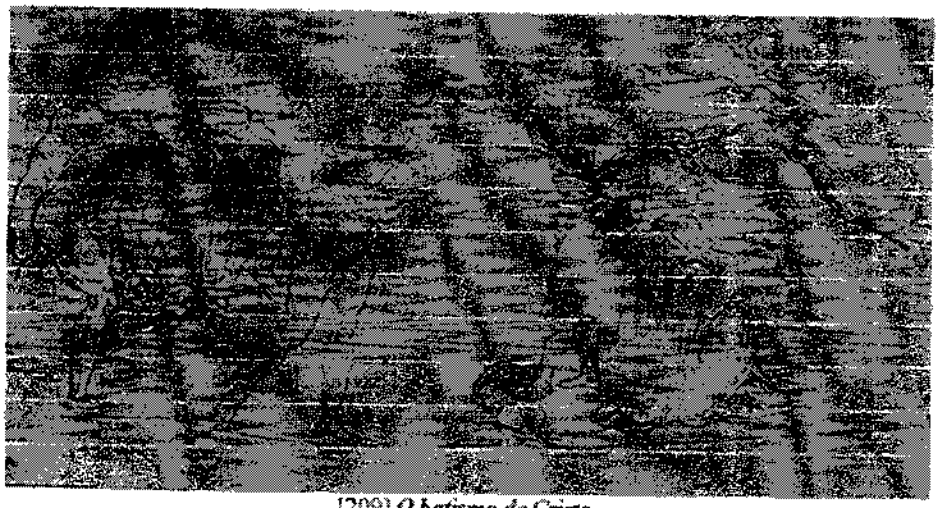
[206] ***Epifania***
Rafael e escola. Segundo afresco da décima-terceira partição da abóbada das *logge*. Palácio Vticano.



[207] ***Epifania***
Desenho a carvão, pena, nanquim marrom aquarelado e iluminado de branco; 20,3 x 31,6cm. Oxford, Ashmolean Museum, II 656.



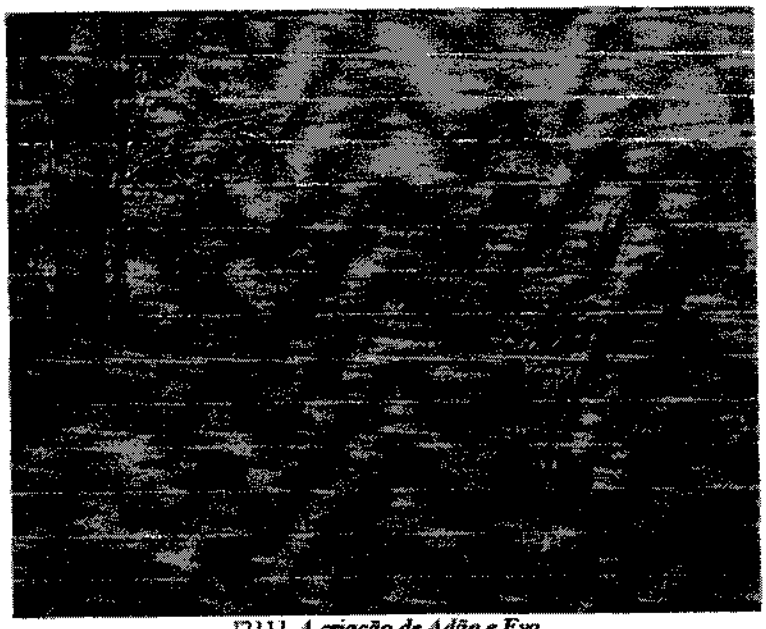
[208] ***O batismo de Cristo***
Rafael e escola. Terceiro afresco da décima-terceira partição da abóbada das logge. Palácio Vaticano.



[209] ***O batismo de Cristo***
Desenho a pena e nanquim marrom; 19,8 x 38,5cm. Londres, British Museum, 1861-6-8-150.



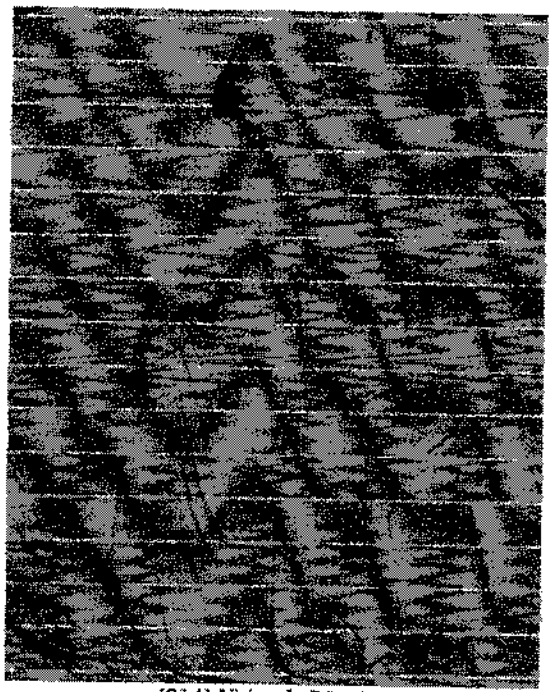
[210] A *última ceia*
Escola de Rafael. Quarto afresco da décima-terceira partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[211] *A criação de Adão e Eva*
Rafael e Giulio Romano (?). Primeiro afresco da segunda partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[213] ***A criação de Eva***
Michelangelo. Afresco. 1510-1511. Capela Sistina. Palácio Vaticano.



[214] ***Visita de Dioniso***
Relevo em mármore. Séc. I a.C. Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. 6713.



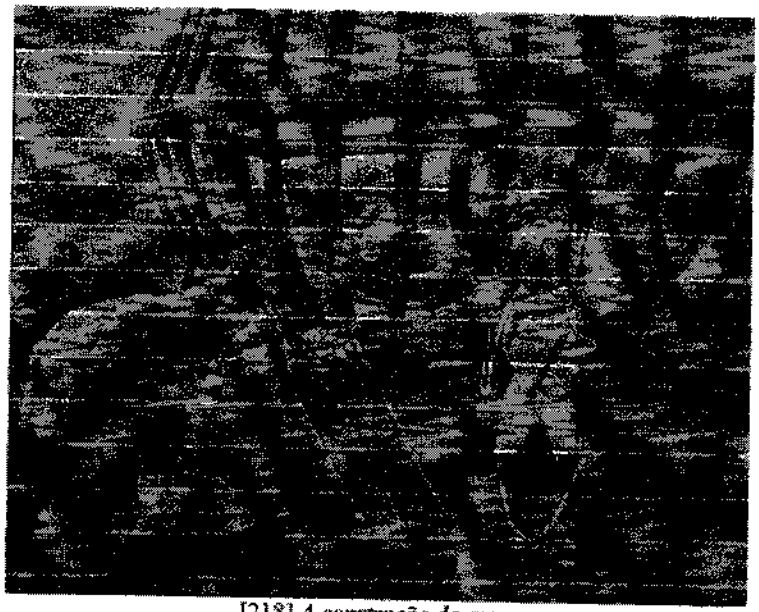
[215] *A criação dos animais* (det.).
Paolo Uccello. Afresco, c. 1430-1440. Chiostro Verde, Santa Maria Novella, Florença.



[216] *A criação de Eva*
Desenho a carvão, pena e nanquim marrom; 22,4 x 18,4cm. Nova Iorque, Metropolitan Museum. 11.66.11.



[217] ***A criação dos animais***
Rafael e escola. Quarto afresco da primeira partição da abóbada das logge. Palácio Vaticano.



[218] ***A construção da arca***
Rafael e escola. Primeiro afresco da terceira partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano



[219] ***O sacrifício de Noé***
Quarto afresco da terceira partição da abóbada das *logge*. Palácio Vaticano.



[220] ***O sacrifício de Noé***
Michelangelo. Afresco; 170 x 260cm. 1509. Capela Sistina. Palácio Vaticano.



[221] ***São Paulo em Lystra***
Rafael e escola. Cartão para a tapeçaria Sistina. Londres, Victoria and Albert Museum.



[222] ***Cena de sacrifício***
Relevo em mármore. Florença, Galleria degli Uffizi.



[223] ***Scita amolando uma faca***
Mármore; h: 105cm. Cópia de original de c. 250-200 a.C. Florença, Galleria degli Uffizi. n. 230.



[224] *O sacrifício de Noé*
Carvão, pena, nanquim marrom, aquarelado e iluminado em branco, com traços de quadriculado a lápis preto; 20,6 x 22,9cm. Berlim, Kupferstichkabinett, KdZ 26354.



[225] ***Manué oferecendo um sacrifício***
Charles Natoire. Paris, École des Beaux-Arts.



[226] ***Moisés encontrado pela filha do faraó***
Rafael e escola. Primeiro afresco da oitava partição da abóbada das *Logge*. Palácio Vaticano.



[227] ***Moisés salvo das águas***
Nicolas Poussin. Óleo sobre tela, 93,5 x 121cm. 1638. Paris, Museu do Louvre. inv. 7271.



[228] ***Moisés salvo das águas***
Desenho a pena, nanquim marrom aquarelado e iluminado com branco. Quadriculado a carvão. 23,5 x 30,0cm. Londres, Victoria and Albert Museum, Dyce Collection, 185.

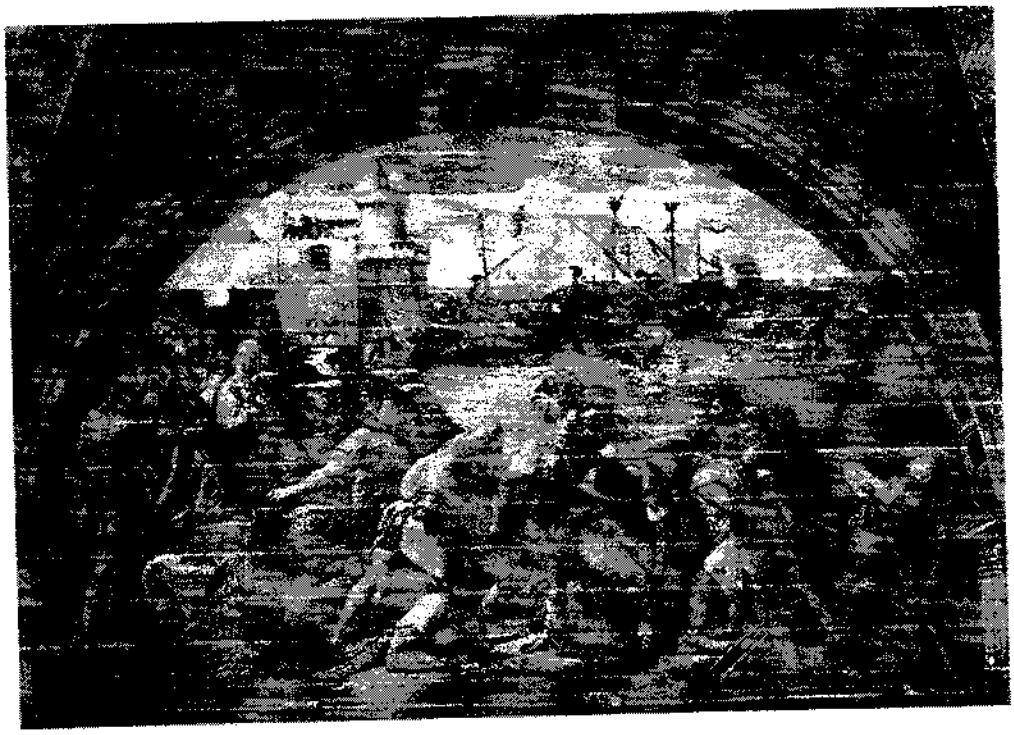


[229] ***Estudo de mulher***
J.-A-D. Ingres. Estudo a partir de *Moisés salvo das águas*, nas *Logge* do Vaticano. Mina de chumbo; 10,3 x 6,30cm. Montauban, Musée Ingres, inv. 867.4114.



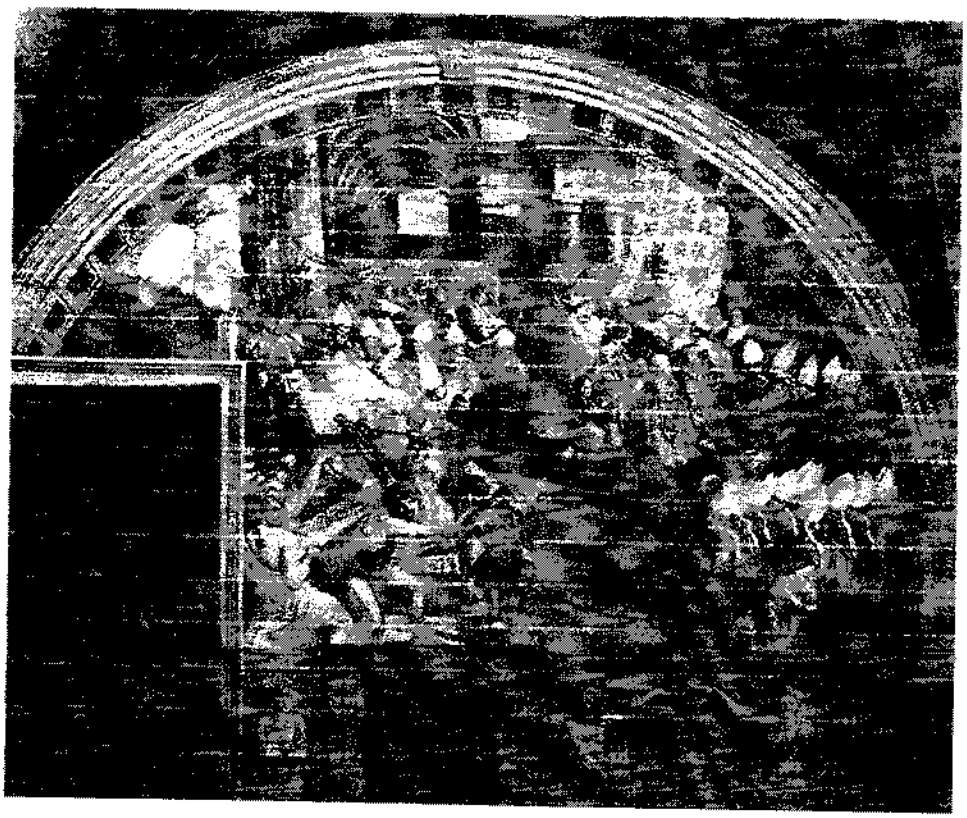
[230] Cópia do afresco das *Logge*.
Óleo sobre tela; 61 x 76cm. Museu Ingres, Montauban, inv. MI 867.140.

[231] Rafael Sanzio e alunos. Stanza dell' Incedio. *A Batalha de Ostia.*



[232] ***Uma cabeça e dois homens nus; estudo para soldado à esquerda de Leão X na Batalha de Ostia.*** Atribuições a Giulio Roman e Rafael. Viena, Albertina, cat. STIX-FRÖLICH, 1926-1933, III. n. 74. Estudo a sanguínea. 1515.





[233] Stanza dell'Incendio. *A Coroação de Carlos Magno*. Palácio Vaticano. Afresco

[234] Desenho (modello) para a composição da *Coroação de Carlos Magno*, Stanza dell'Incendio. Veneza, Biblioteca Querini-Stampalia, inv. n. 547.





[235] ***Esboço de detalhes das filas de cabeças de bispos do primeiro plano à direita*** (recto) e ***Bispo visto de frente no fundo à esquerda e dois diáconos da cerimônia*** (verso).
Dusseldorf, Kunstmuseum, F. P. 11 *recto/verso*.

[236] ***Bispo visto de frente no fundo à esquerda e dois diáconos da cerimônia*** (verso).
Dusseldorf, Kunstmuseum, F. P. 11 *recto/verso*.





[237] ***Estudo para as figuras dos cantores na Coroação de Carlos Magno.*** Viena, Albertina, inv. 227.



[238] ***Cópia do desenho preparatório para guerreiro ao fundo e ao centro*** da *Coroação de Carlos Magno*, Stanza dell'Incendio.
Copenhaguem, Statens Museum for Kunst, Kongelige Kobberstiksamling, inv. Ital. Mag. XVIII, 34.



[239] Giulio Romano. Desenho para afresco da *Coroação de Carlos Magno*, na stanza dell'Incendio. Palácio Vaticano. Sanguínea sobre papel; 32,1 x 16,1cm. Chantilly, Musée Condé, inv. DE 57 (48bis).

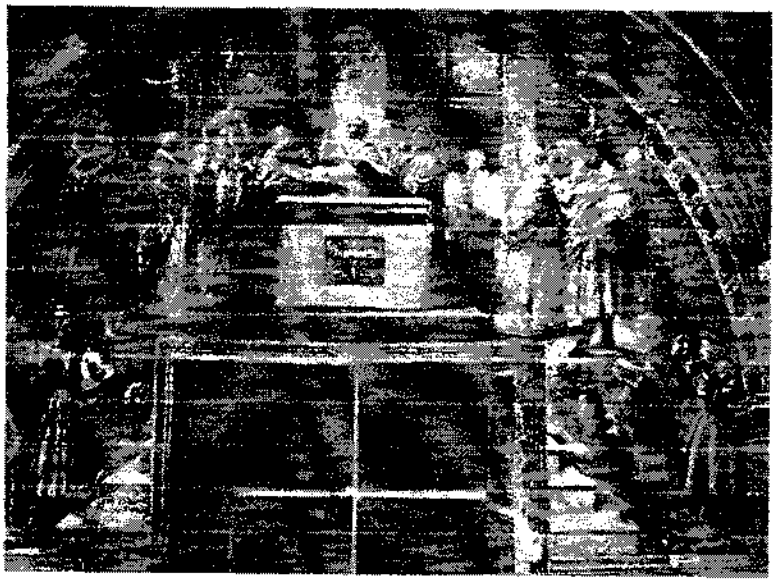


[240] ***Estudo para a cabeça do segundo bispo no fundo à esquerda.***
Paris, Museu do Louvre, inv. n. 3983. Lápis preto, realces em branco sobre papel marrom. 28.0 x 21,4cm.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

[241] *O Juramento de Leão III*. Afresco. Stanza dell'Incendio, Palácio Vaticano. Afresco.

[242] *O Incêndio de Borgo*. Stanza dell'Incendio, palácio Vaticano. Afresco.





[243] *Estudo para Eneias e Anquises* Viena, Albertina. inv. 4881.

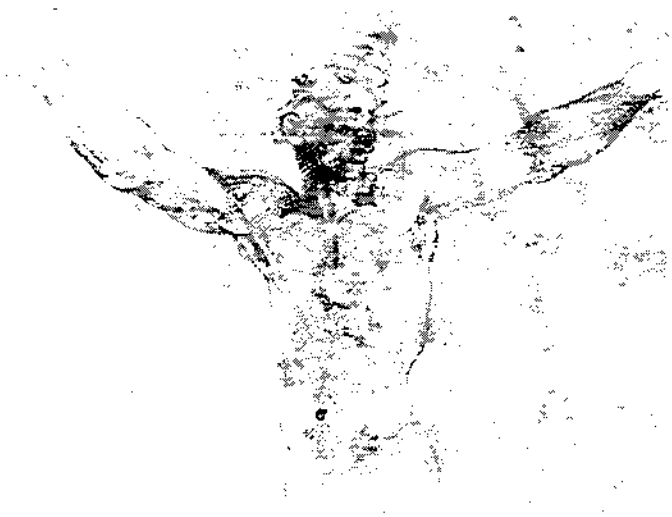




[244] ***Duas mulheres ajoelhadas com criança***
Viena, Albertina.



[245] ***Mulher de costas, ajoelhada, com braços erguidos.*** Estudo de figura para a *Sala do Incêndio*. Paris, Louvre, inv. n. 4008. Desenho a sanguínea sobre traçado anterior a estilete e ponta de chumbo, 34,1 x 21,6cm. Inscrição em baixo, a pena: "Rap. Urbino".



[246] Esboço para *Herma* do embasamento da *Sala do Incêndio* Giulio Romano, em Haarlem, Teyler Museum, A64 .



[247] *Herma embasamento da Sala do Incêndio.*
Giulio Romano. Haarlem, Teyler Museum, A65.



[248] *Carlos Magno.*
Giulio Romano. Afresco. Embassamento da *Sala do Incêndio*, palácio Vaticano.



[249] ***Godofredo de Bulhões***.
Giulio Romano. Afresco do embasamento da *Sala do Incêndio*, palácio Vaticano.

[250] ***Constantino, o Grande***

Giulio Romano. Embasamento da Sala do Incêndio, palácio Vaticano. Afresco.





[251] ***Astolfo/Etelbaldo***

Embasamento da *Sala do Incêndio*, palácio Vaticano. Afresco.

[252] *Lotário.*

Embasamento da Sala do Incêndio.



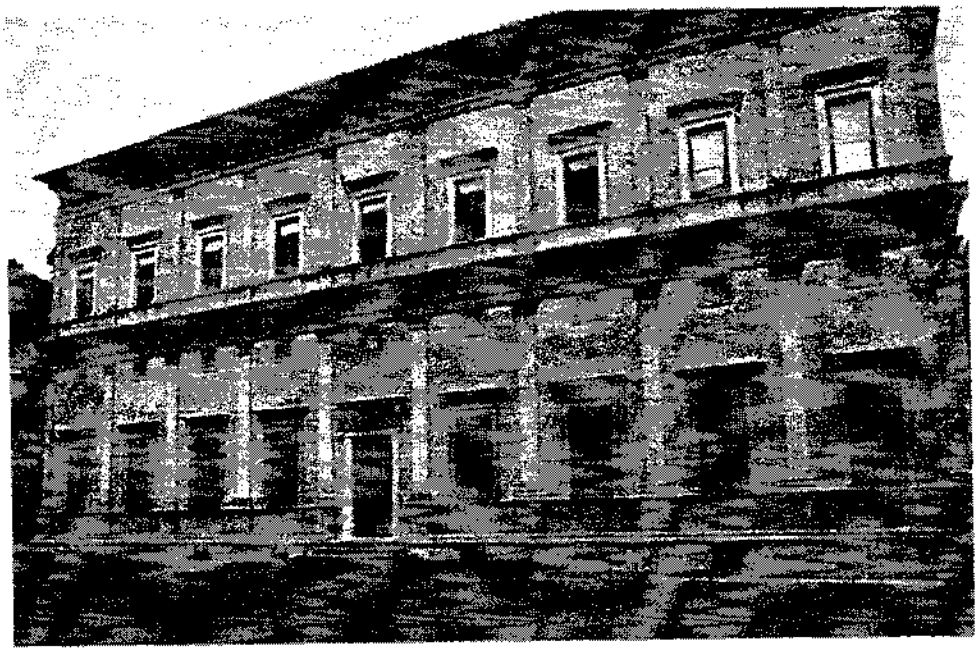
[253] *Lotário*

Estudo para a figura do embasamento da *Sala de Incêndio*. Lille, Museu Wicar, n. 481.





[254] ***Villa Farnesina***. fachada.
Baldassarre Peruzzi. c.1506-1511. Roma.



[255] ***Villa Farnesina***

Fachada dos fundos.



[256] ***Loggia di Psiche (Galeria de Psiquê)***

Rafael Sanzio e ateliê. Afresco. c.1517-1518. Roma, villa Farnesina.



[257] ***Loggia di Psiche (Galeria de Psiquê)***

Rafael Sanzio e ateliê. Afresco. c.1517-1518. Roma, villa Farnesina.



[258] ***Vênus mostra Psiquê a Cupido***

Afresco do primeiro penacho da abóbada da galeria de Psiquê. Roma, vila Farnesina.



[259] ***Vênus indicando Psiquê***

Contraprova a sanguínea; 33,0 x 24,6cm. Paris. Museu do Louvre, inv. 4017.



[260] ***Cupido e as três Graças***
Afresco do segundo penacho da abobada da galeria de Psiquê. c.1517-1518. Roma. *villa* Farnesina.



[261] ***Cupido aponta Psiquê para as Graças***
Marcantonio Raimondi (Sant'Andrea in Argine, 1482 – Bolonha, antes de 1534). Gravura a buril, 31.6 x 20,8cm. Fondo Nazionale 358 (34074).



[262] ***Vênus, Juno e Ceres***
Afresco do segundo penacho da abóbada da galeria de Psiquê. c.1517-1518. Roma, villa Farnesina.



[263] ***Vênus, Juno e Ceres***
Sanguínea sobre desenho a estilete; 24,6 x 19,3cm. Viena, Albertina, n. 271.



[264] ***Vênus, Juno e Ceres***
Desenho a sanguínea, iluminado parcialmente com branco (oxidado); 28,4 x 18,5cm. Lille, Musée Wicar , Musée des Beaux-Arts, inv. 2150.



[265] ***Vênus em seu carro***

Afresco do quarto penacho da abóbada da galeria de Psiquê. c. 1518. Roma, *villa* Farnesina.



[266] ***Vênus pede ajuda a Júpiter***

Afresco do quinto penacho da galeria de Psiquê. c. 1518. Roma, *villa* Farnesina.



[267] ***Mercúrio***

Afresco do sexto penacho da galeria de Psiquê. c. 1518. Roma. *villa* Farnesina.



[268] ***Psiquê levada por Zéfiro***

Afresco do sétimo penacho da abóbada da galeria de Psiquê. c. 1518. Roma, *villa* Farnesina.

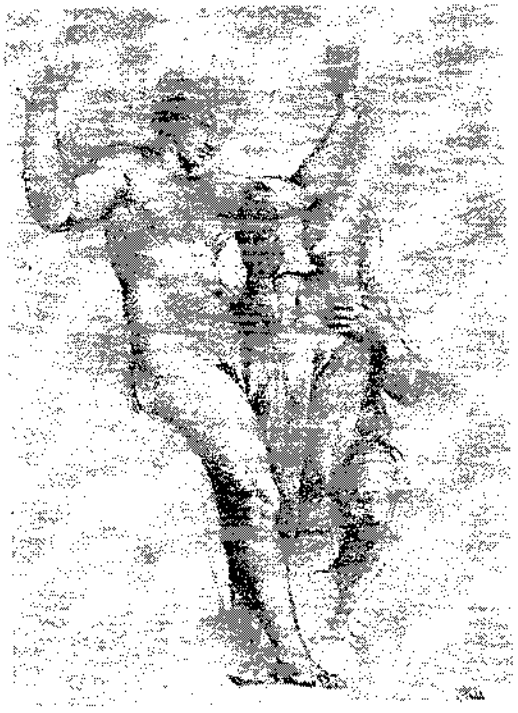


[269] *Psiquê apresentando o vaso a Vênus*

Afresco da galeria de Psiquê. c. 1518. Roma, *villa* Farnesina.



[270] *Vênus e Psiquê*
Desenho à pena marrom sobre sanguínea, 10,5 x 8,0cm. Oxford, Ashmoelan Museum, Parker II. n. 655.



[271] ***Vênus e Psiquê***
Desenho a sanguínea; 264 x 197cm. Paris, Louvre, n. 3875.



[272] ***Cupido e Júpiter***

Afresco do penacho da galeria de Psiquê. *Villa* Farnesina. Roma.



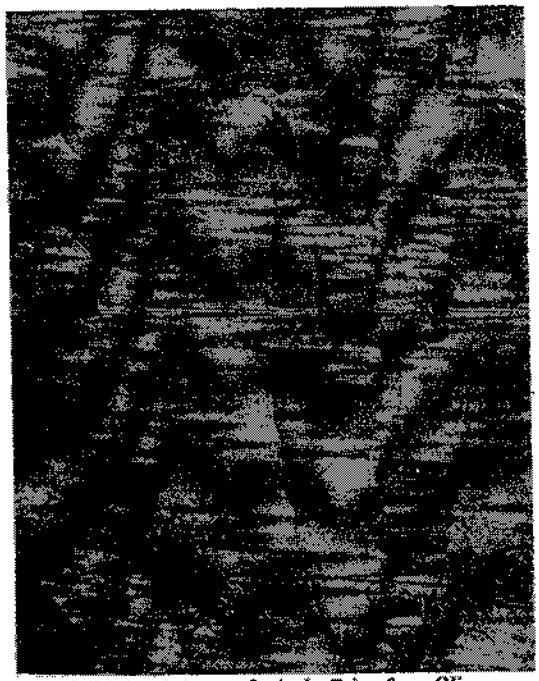
[273] ***Júpiter e Cupido***

36,4 x 25,2cm. Paris, Museu do Louvre, n. 1120 *recto*.



[274] *Cupido e Jupiter*

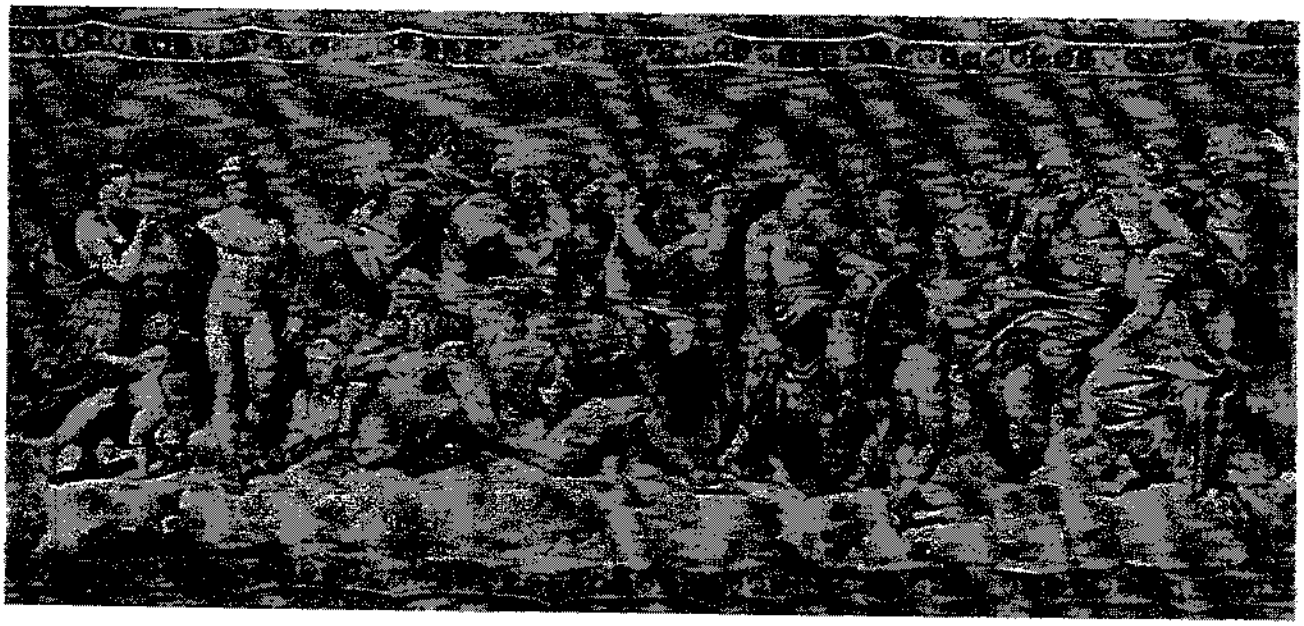
Marcantonio Raimondi. Gravura a buril; 32,0 x 21,5cm; Fondo Corsini 4958, caixa 11.



[275] ***Mercúrio conduzindo Psiquê ao Olimpo***
Afresco do penacho da galeria de Psiquê. Roma. *villa* Farnesina.



[276] ***Mercúrio conduzindo Psiquê ao Olimpo***
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 30,8 x 23,0cm. Chatsworth, Devonshire Colection, n. 54.



[277] ***O concílio dos deuses***
Raffael Sanzio e escola. Afresco da abóbada da galeria de Psiquê, c. 1518. Roma, Villa Farnesina.



[278] ***O concílio dos deuses***. Detalhe com Vênus.



[279] ***O concílio dos deuses***
Detalhe com Mercúrio oferecendo a taça de ambrosia à Psiquê.



[280] ***Mercúrio oferecendo a taça de ambrosia a Psiquê***
26. 9 x 22,7cm. Munique. Staatliche Grapische Sammlung, inv. 1984:19.



[281] ***O concílio dos deuses***
Detalhe com Jano, Vulcano e Hércules.



[282] ***O concílio dos deuses***
Detalhe de figuras alegóricas de rios.



[283] ***O concílio dos deuses***
Detalhe com Júpiter e Juno.



[284] ***O concílio dos deuses***
Desenho a sanguínea sobre desenho à ponta de metal (estilete); 22,0 x 24,3cm. Paris, Fondation Custodia (Collection Frits Lugt), inv. 1031 G.

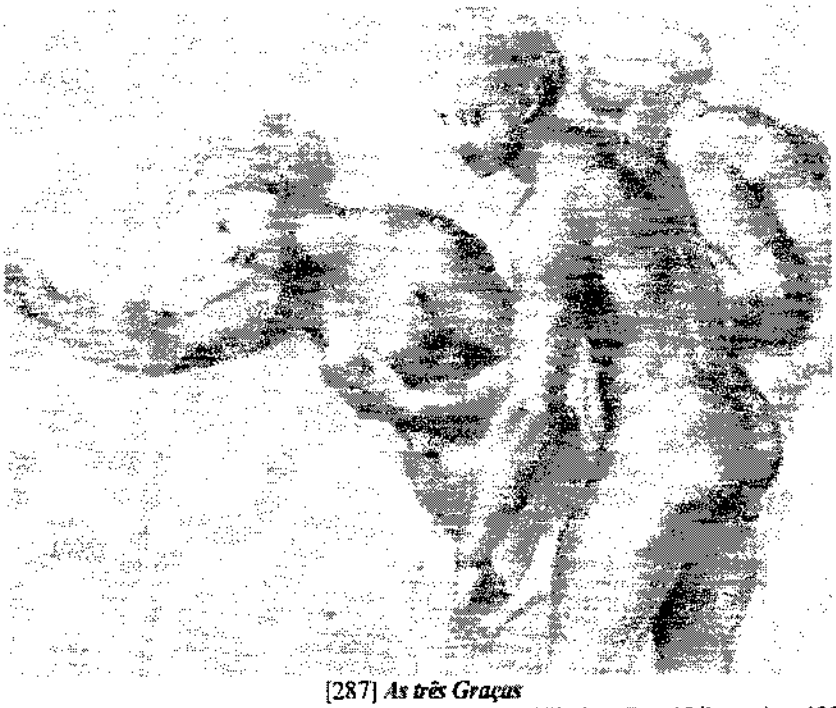


[285] ***O banquete nupcial***

Afresco da abóbada da galeria de Psiquê. c. 1518. Roma, villa Farnesina.



[286] ***O banquete nupcial***
Detalhe com as três Graças



[287] ***As três Graças***
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete, 20,3 x 26cm. Windsor, Royal Library, inv. 12745.



[288] *Hebe*



[289] ***Hebe e Prosérpina***
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 25,7 x 16,4cm. Haarlem, Tylers Museum, inv. A62.



[290] ***O banquete nupcial***
Detalhe com Ganimedes.



[291] ***Ganimedes***
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 28,3 x 21,8cm. Paris, Museu do Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 4019.



[292] ***As Horas***
Desenho a sanguínea sobre desenho à ponta de metal, papel preparado rosado, 19,5 x 35,0cm. Chantilly, Musée Condé, inv. F. R. 48.



[293] ***O Banquete nupcial***
Detalhe com Baco.



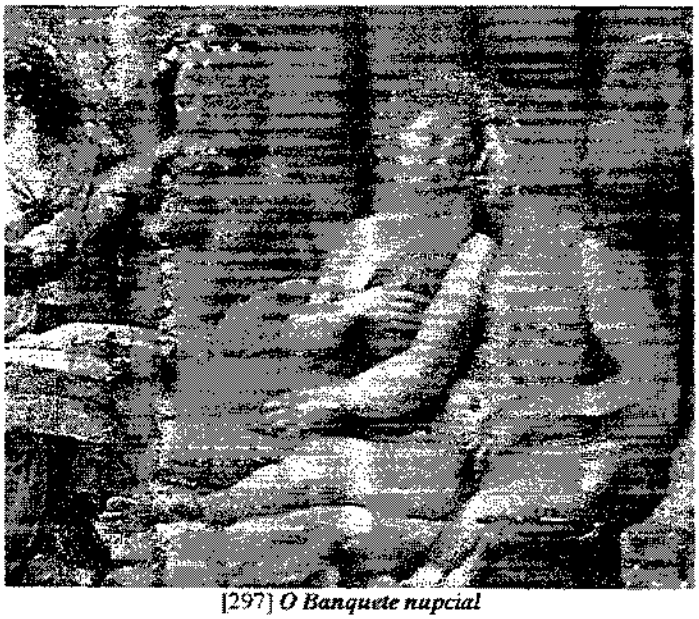
[294] ***Baco***
Desenho a sanguínea sobre desenho à ponta de metal, 28,3 x 195,5cm. Milão, Biblioteca Ambrosiana. Cód. F. 272. inf. 6.



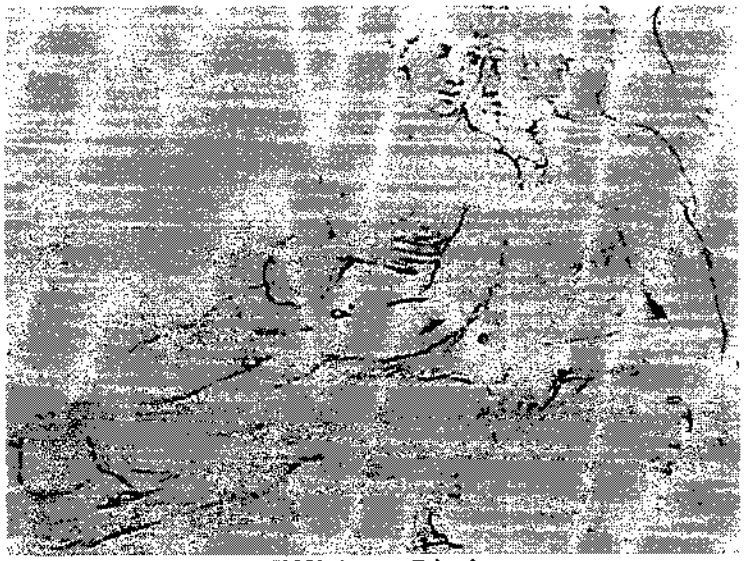
[295] ***O Banquete nupcial***
Detalhe com Apolo e Vênus



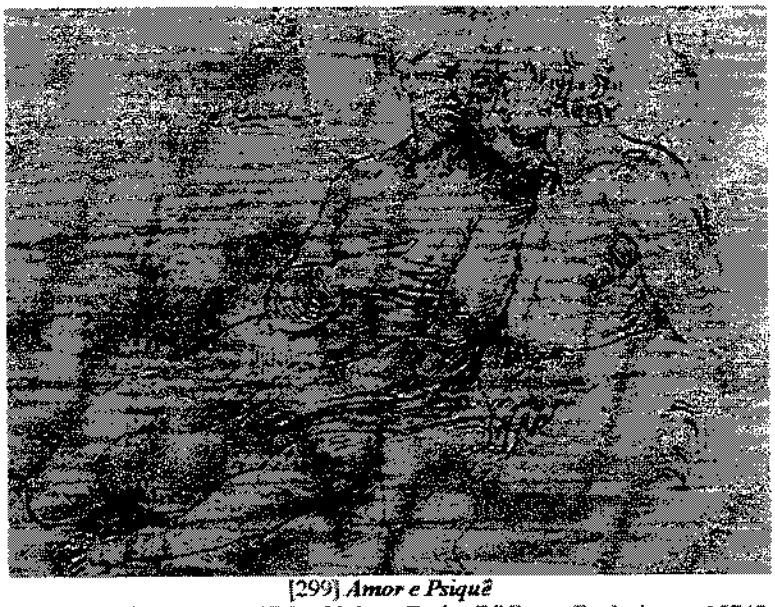
[296] ***Apolo***
Desenho à sanguínea sobre papel cinza; 33,4 x 18,7cm. Viena, Albertina, Graphische Sammlung, inv. n. 218.



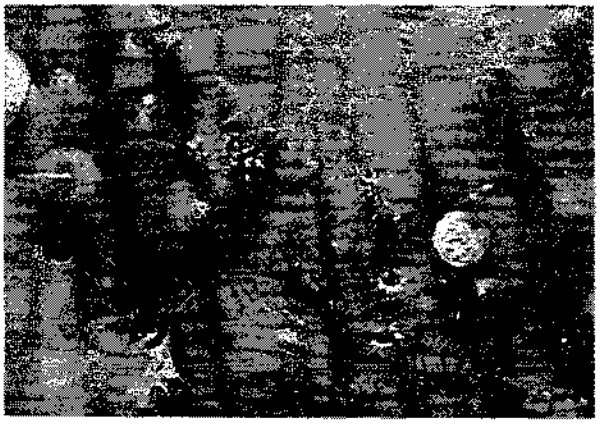
[297] ***O Banquete nupcial***
Detalhe com Amor e Psiqué.



[298] ***Amor e Psiquê***
Desenho à pena marrom, traços de lápis preto; 17,5 x 27,0cm. Viena, Albertina, Graphische Sammlung, inv. n. 90.



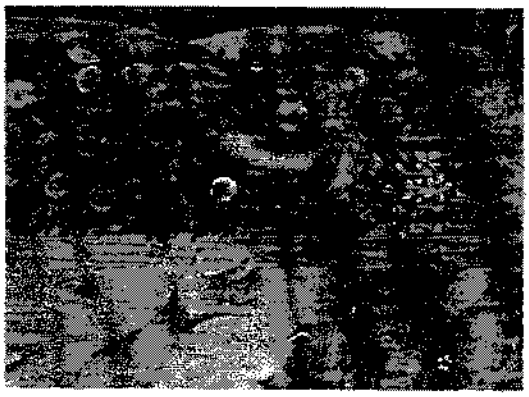
[299] ***Amor e Psiquê***
Desenho à pena e tinta marrom; 17,9 x 22,0cm. Turim, Biblioteca Reale, inv. n. 15742 *recto*.



[300] Giovanni da Udine. Festão com flores e frutos.
Detalhe da decoração a fresco da abóbada da galeria de Psiqué na Villa Farnesina, Roma.



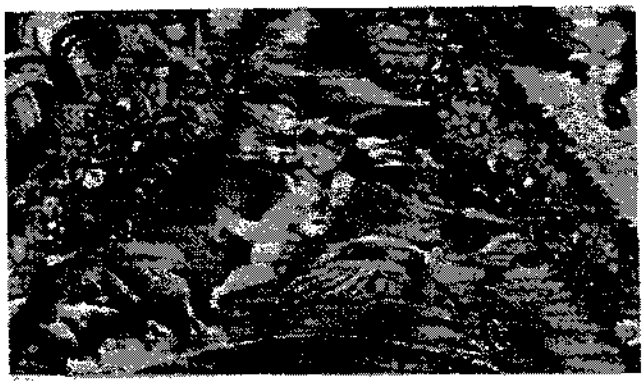
[301] Giovanni da Udine. Festão com flores e frutos.
Detalhe da decoração a fresco da abóbada da galeria de Psiqué na Villa Farnesina, Roma.



[302] Giovanni da Udine. Detalhe de festão com abobrinha e figo.
Detalhe da decoração a fresco da abóbada da galeria de Psiqué na Villa Farnesina, Roma.



[303] *Amorino* em vôo com um dardo de Cupido
Primeira vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma, Villa Farnesina.



[304] *Amorino* levando nos ombros os raios de Júpiter, tendo ao lado a águia do deus
Segunda vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma, Villa Farnesina.



[305] *Amorino* com o tridente de Netuno
Terceira vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma, Villa Farnesina.



[306] *Amorino* empunhando o bidente de Hades e outro *amorino* pousado sobre as três cabeças de Cérbero
Quarta vela da abóbada da galeria de Psiquê. Roma, Villa Farnesina



[307] *Amorino* segura o escudo e a espada de Marte, rodeado pelos falcões consagrados ao deus
Quinta vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma, Villa Farnesina.



[308] *Amorino* com arco e grifo de Apolo
Sexta vela da abóbada da galeria de Psiquê. Roma, Villa Farnesina.



[309] *Amorino* com o caduceu e o elmo alado de Mercúrio
Sétima vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma. Villa Farnesina.



[310] *Amorino* com o tirso de Baco, e pantera consagrada ao deus.
Oitava vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma, Villa Farnesina.



[311] *Amorino* com a flauta de Pan
Nona vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma, Villa Farnesina.



[312] *Amorino* com escudo e elmo de vencidos
Décima vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma, Villa Farnesina.



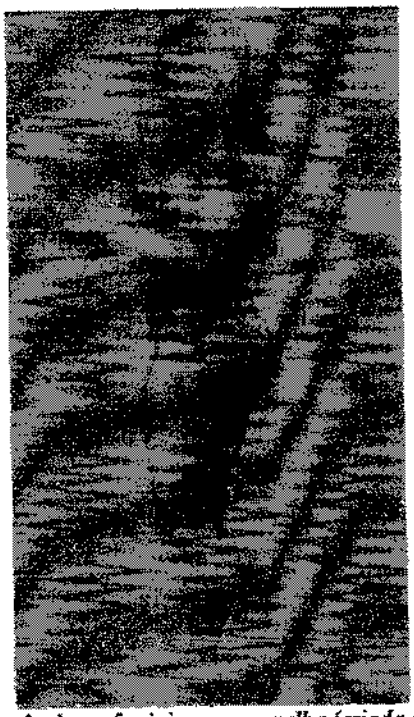
[313] *Amorino* com escudo e elmo de vencidos
Décima-primeira vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma, Villa Farnesina.



[314] *Amorini* levam a clava de Hércules, com Echidna
Décima-segunda vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma, Villa Farnesina.



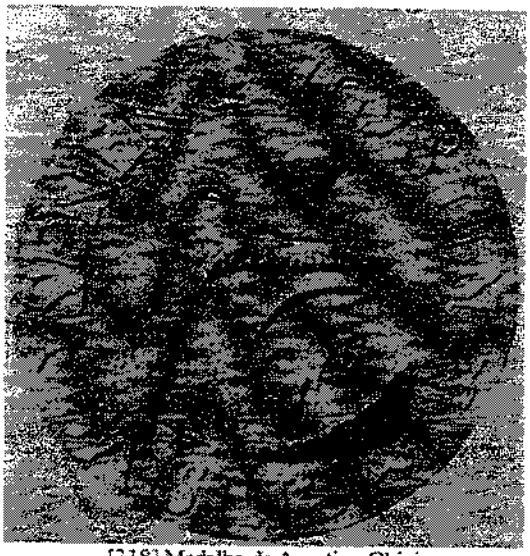
[315] *Amorino* domina um leão e um cavalo marinho
Décima-terceira vela da abóbada da galeria de Psiquê, Roma, Villa Farnesina.



[316] ***Estudo de nu feminino com espelho (criada de Psiquê)***
Desenho a sanguínea no verso de Júpiter e Cupido; 36,2 x 25,2cm. Paris, Museu do Louvre, inv. MJ 1120 *verso*.



[317] ***Estudo para figura feminina nua ajoelhada*** (*criada de Psiquê*)
Desenho a sanguínea, 27,9 x 18,7cm. Edimburgo, National Gallery, inv. n. Acc. N. D5145.



[318] Medalha de Agostino Chigi



[319] ***Sagrada família de Francisco I***
Rafael Sanzio, Giulio Romano e Giovanfrancesco Penni. Óleo sobre madeira (transposta para tela); 207 x 140cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 1498.



[320] ***Estudo de figura para o Menino na Sagrada Família de Francisco I***
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 26,9 x 20,9cm. Florença, Galleria degli Uffizi, 534E.



[321] ***Estudo de figura para a Madonna e o Menino da Sagrada Família de Francisco I***
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 17,3 x 12,0cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 3862.



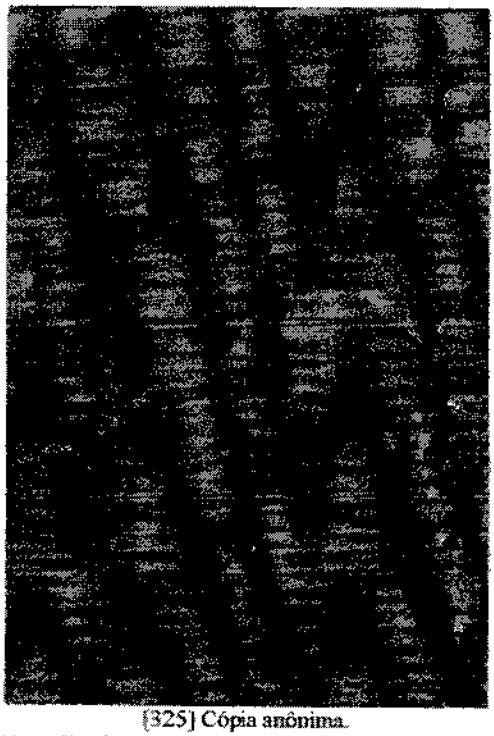
[322] ***Estudo de figuras e de drapeado para a Sagrada Família de Francisco I***
Desenho a sanguínea sobre desenho a estilete; 33,8 x 21,4cm. Florença, Galleria degli Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, n. 535E.



[323] ***Sagrada Família de Francisco I***
Gerard Edelinck (Antuérpia, 1640- Paris, 1707). Gravura a buril, 44,5 x 29,9cm. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.



[324] Óleo sobre tela, 212 x 145,5cm. Musée du Château de Fontainebelau, inv. 643.
Cópia atribuída a Jean Michelin (Langres, c. 1616/1623 – Jersey, 1670/1696).



[325] Cópia anônima.
Óleo sobre tela; 58 x 40cm. Bordeaux, Musée des Beaux-arts, inv. BxE 1069 301, MxM 6110.



[326] cópia da ***Sagrada Família de Francisco I***
Millet, Cherbourg.



[327] ***Vista da Grande Galeria do Louvre***. Detalhe.
Hubert Robert (Paris, 1733 – 1808). Óleo sobre tela; 112 x 140cm. 1796. Paris, Museu do Louvre. A *Sagrada Família de Francisco I* é vista no canto inferior direito da pintura.



[328] ***Retrato de Francisco I***
François Clouet. Paris, Museu do Louvre.



[329] ***Santa Margarida***
Óleo sobre madeira, posteriormente transportada à tela; 1,84 x 1,17m. Paris, Museu do Louvre, inv. 1607.



[330] ***Jonas***
Lorenzetto, a partir de Rafael



[331] *Santa Margarida*.
Xilogravura da Legenda Aurea.



[332] ***Santa Margarida***
Alessandro Alberti (1551-1596)?. Desenho, cópia a partir de um original perdido de Rafael (?), ou cópia a partir do quadro original do Louvre. Roma, Gabinetto Nazionale delle Stampe.



[333] ***Santa Margarida***
Anônimo. Desenho. c. 1550. Florença, Gabinetto Desegni e Stampe degli Uffizi, 1337F.



[334] *Santa Margarida*
Philippe Thomassin (Troyes, 1562 – Roma, 1622) a partir do quadro do Louvre. Gravura em buril; 37,8 x 26cm. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des estampes.



[335] ***Santa Margarida***
Gravura a buril de Marcantonio Raimondi.



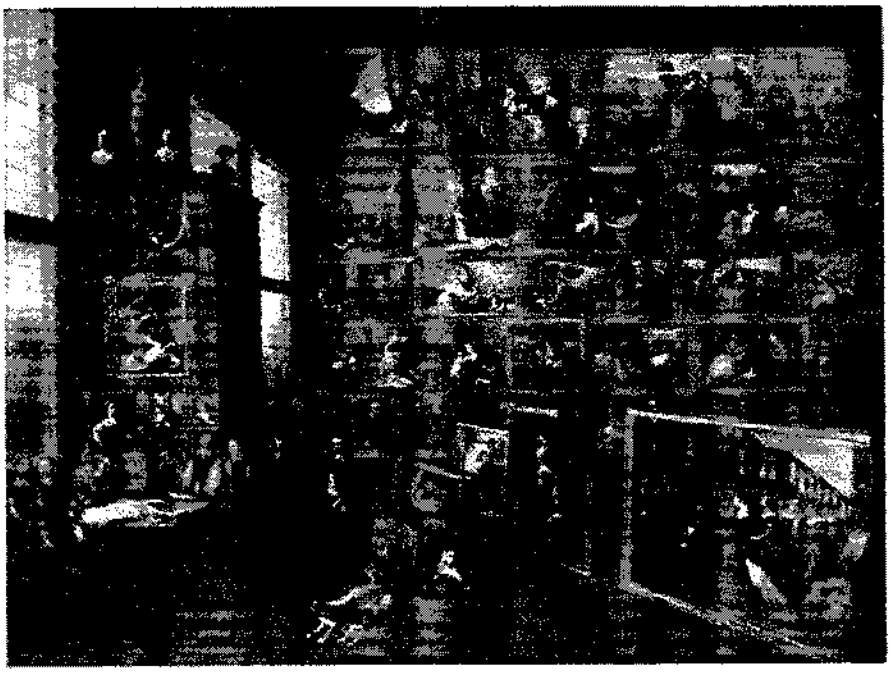
[336] ***Santa Margarida***
Gravura a buril. Marcantonio Raimondi (2ª versão).



[337] ***Santa Margarida***
Josse Voltigeant (at. 1593 a 1617). Cópia do quadro do Louvre. Óleo sobre tela, 216 x 161cm. Versalhes, Musée National du Château, inv. MV 7814; 4636.



[338] ***Santa Margarida***
Óleo sobre madeira, 192 x 122cm. Viena, Kunsthistorisches Museum, n. 629.





[339] ***O arquiduque Leopold William em sua galeria em Bruxelas***

David Teniers (Antuérpia, 1610 – Bruxelas, 1690). Óleo sobre tela; 123 x 163cm. c.1651. Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. 739.



[340] ***Santa Margarida***
Parmigianino. Afresco, c. 1530-1531. Parma, igreja de San Giovanni Evangelista.



[340] ***Santa Margarida***

Xilogravura. Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes.



[341] *Santa Margarida e o dragão*
Ticiano.Óleo sobre tela; 210 x 170cm. Datada c. 1552. Escorial, Monastério de São Lourenço



[342] ***Santa Margarida***
Ticiano. Óleo sobre tela; 242 x 182cm. 1565. Madri, Museu do Prado.



[343] *Santa Margarida e o Dragão.*
Obra tradicionalmente atribuída a Ticiano. Óleo sobre tela. 197 x 167cm. 1556.
Suiça, Coleção privada.



[344] *Santa Margarida*

Dufresnoy. Gravura. Viena, Albertina.



[345] *Retrato de Isabel de Requesens*
Giulio Romano e Rafael. Óleo sobre madeira passada à tela; 120 x 95cm. 1518. Paris, Museu do Louvre, inv. 612. Inventário Napoleão 434, MR 434.



[346] Rafael (?). Detalhe do rosto de *Isabel de Requesens*.



[347] Giulio Romano. Detalhe do braço e tecidos no *Retrato de Isabel de Requesens*.



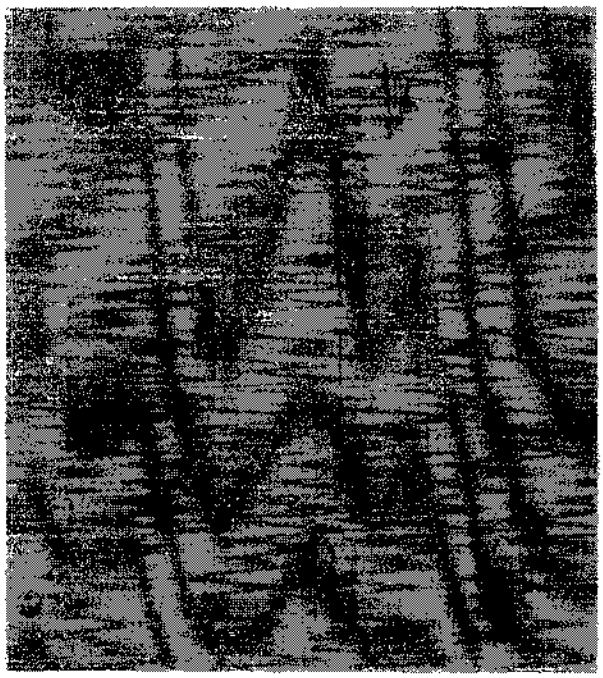
[348] Marquard Wocher (Mimmenhausen, 1760 – Basiléia, 1830). Óleo sobre tela; 18,5 x 14.5cm. 1804. Oslo, Nasjonalgalleriets, inv. NG.M.84.



[349] Cópia anônima.
Óleo sobre tela, 128 x 110cm. séc. XVI (?). Fontainebleau, Musée du Château, inv. 655, MV 3200, MR 1636.



[350] *A libertação de Pedro* (detalhe)
Rafael Sanzio. Afresco da sala de Heliodoro. Palácio Vaticano. c. 1511-1512.



[351] Giulio Romano. Projeto para o pátio do palácio Branconio dell'Aquila (não mais existente), em Roma. Florença. Galleria degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe.



[352] ***Retrato de Giovanfrancesco Penni***
Giulio Romano. Desenho a lápis preto sobre linhas pontilhadas, 39,3 x 24,1cm. Londres, British Museum, inv. 1949-2-12-3.

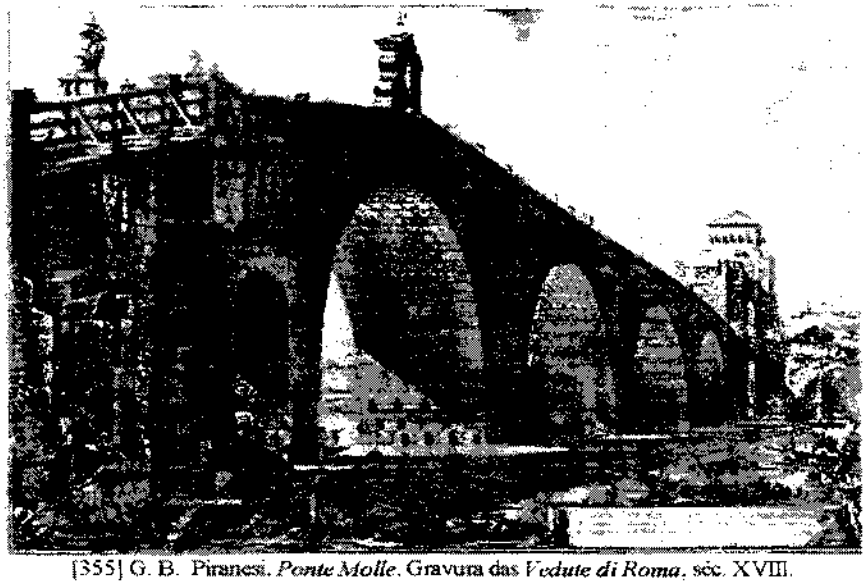


[353] ***Retrato de Clemente Sétimo*** (Giulio de' Medici)

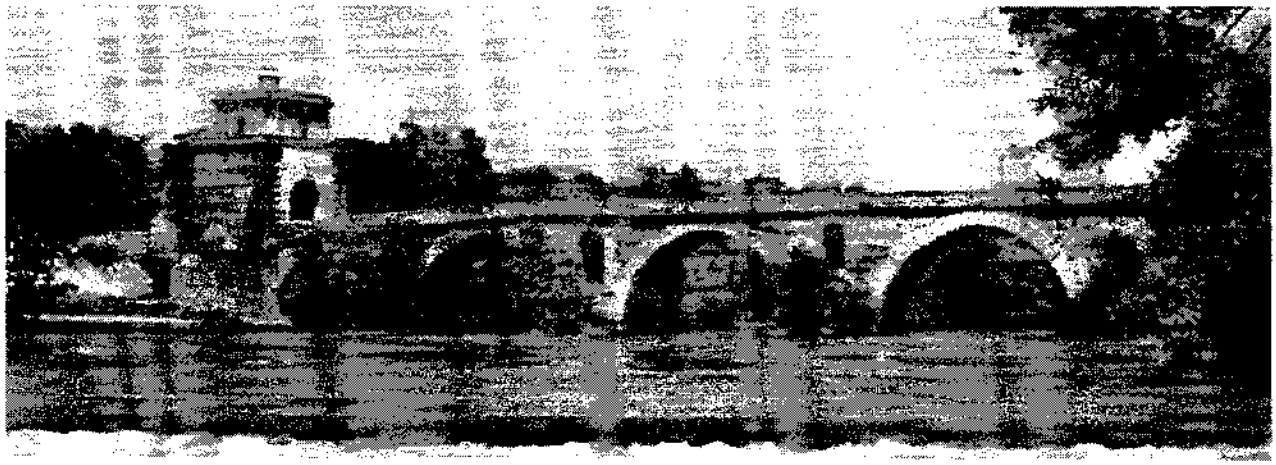
Sebastiano del Piombo. Óleo sobre tela, 92 x 74cm. Viena, Kunsthistorisches Museum.



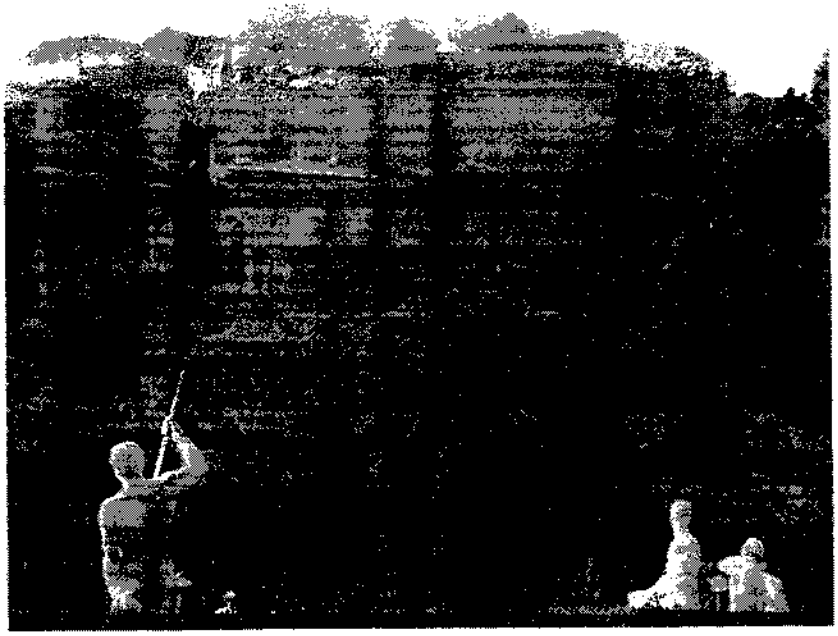
[354] Roma vista do Monte Mario.



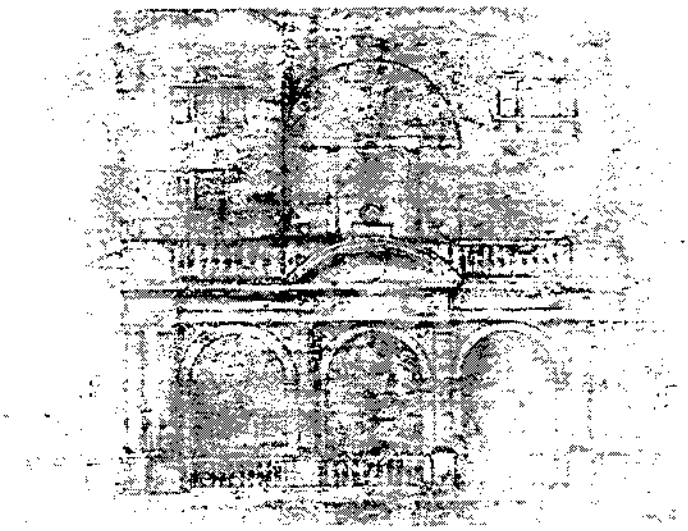
[355] G. B. Piranesi. *Ponte Molle*. Gravura das *Vedute di Roma*, séc. XVIII.



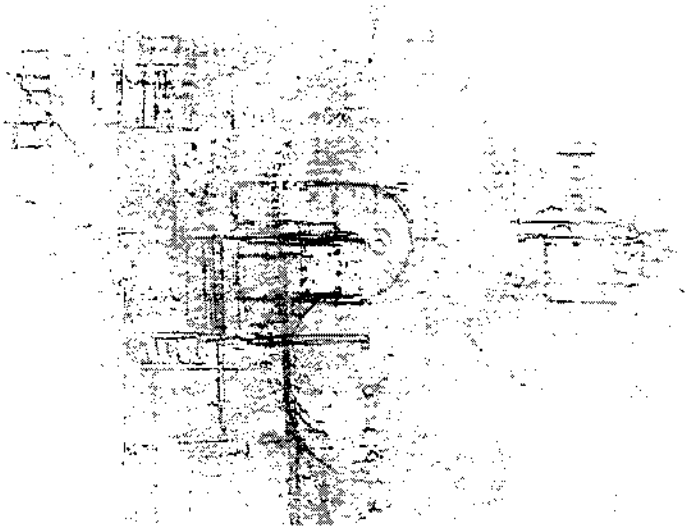
[356] Roma. Vista atual da Ponte 'Molle' ou 'Milvio' sobre o rio Tibre.



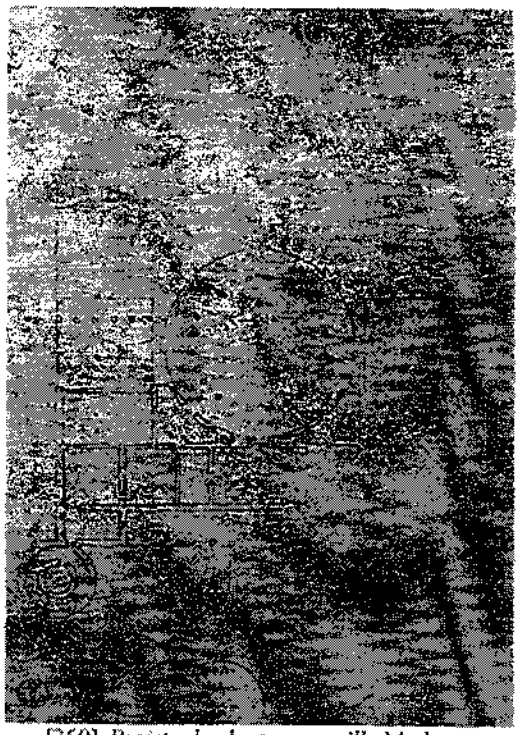
[357] Vista da *villa* Madama e Monte Mario. Roma.



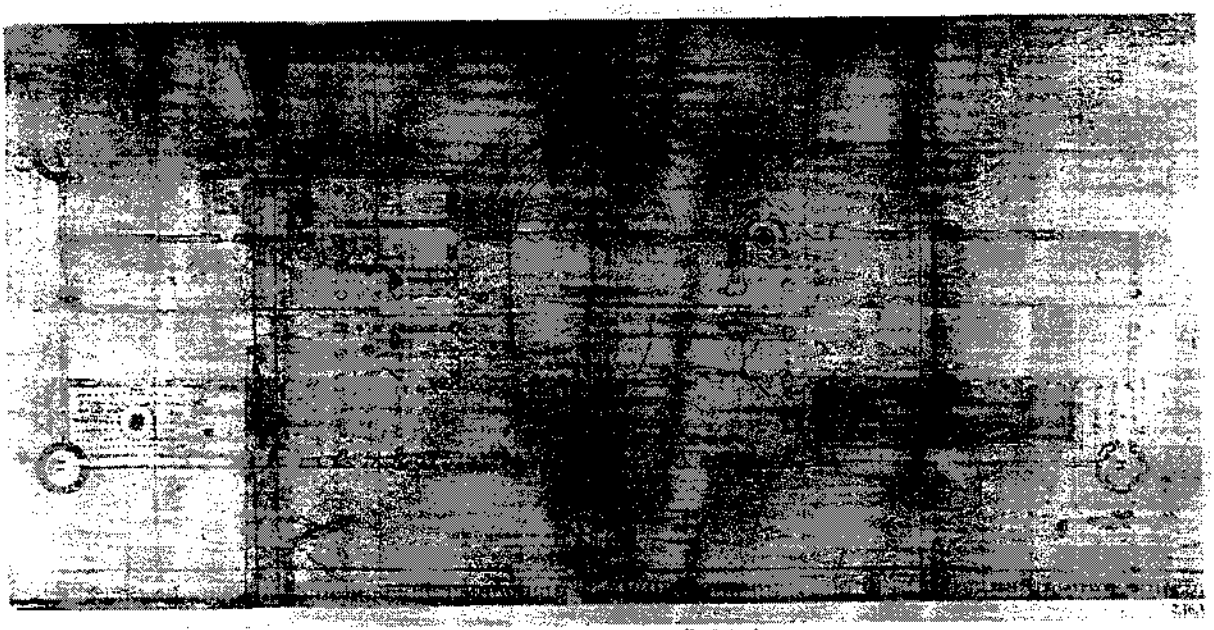
[358] *Vistas e plantas de ville* [recto]
Rafael Sanzio. Desenho a pena e tinta marrom, aquarela. Oxford, Ashmolean Museum. Inscrição na parte da frente: "Raffaello Santio". O *recto* traz uma vista da fachada; o *verso*, quatro plantas e uma vista de *villa*. c. 1516.



[359] verso



[360] *Projeto de planta para villa Madama*
Antonio da Sangallo, o jovem. Pena e nanquim, linhas principais gravadas: 15,1 x 20,9cm, no verso, escrita de Antonio da Sangallo, o jovem, e outras inscrições apócrifas. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1054 A.



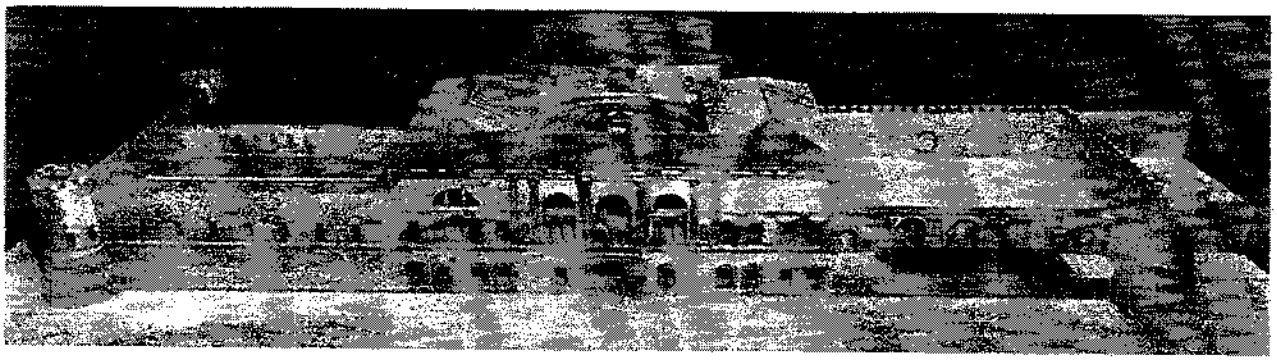
[361] *Projeto de planta para a villa Madama*
Giovanfrancesco da Sangallo. Pena, naquim marrom esfumado; 79,9 x 15,2cm. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 273 A. Com diversas inscrições.



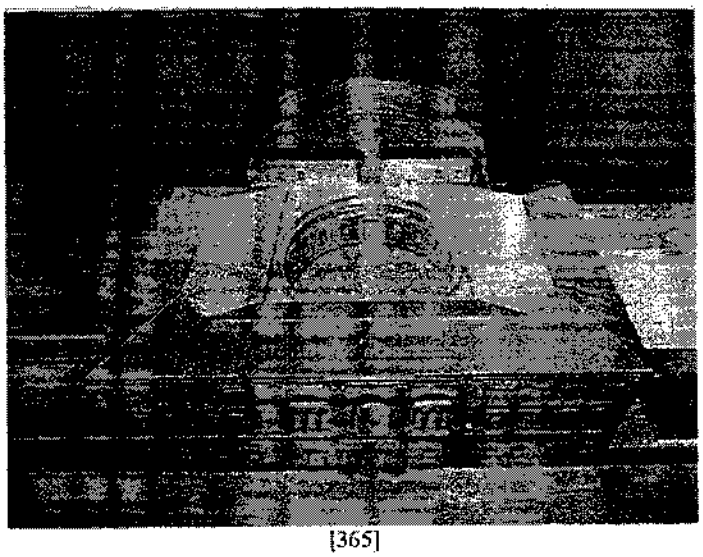
[362] *Projeto de planta para villa Madama*
Antonio da Sangallo. Pena e naquim marrom, sanguínea; composto por quatro folhas coladas por trás. 60,1 x 125,8cm. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e stampe, n. 314 A.



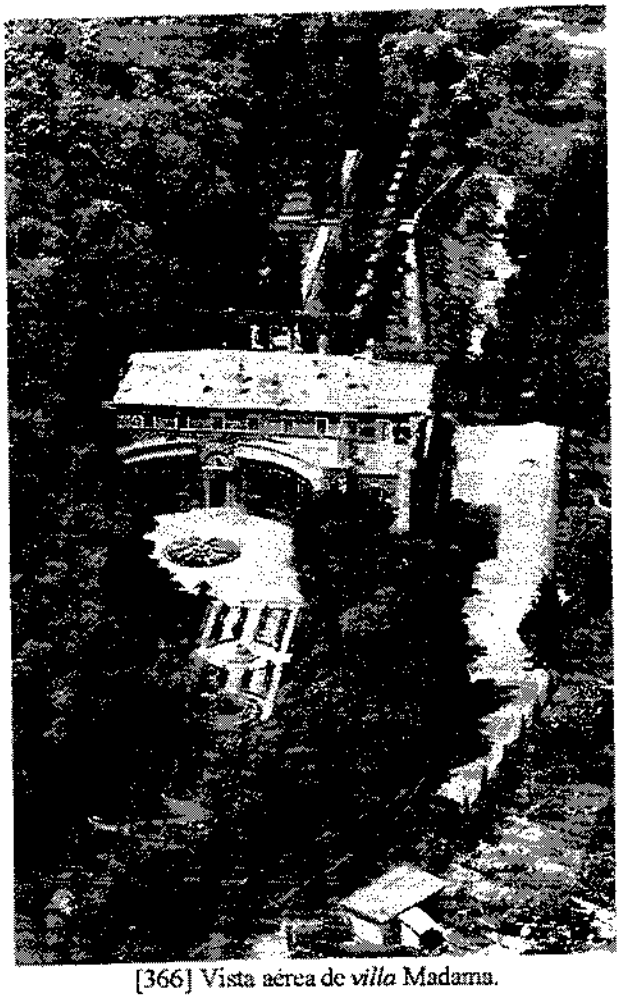
[363] *A escola de Atenas.*
Rafael Sanzio. Afresco. Stanza della Segnatura, palácio Vaticano.



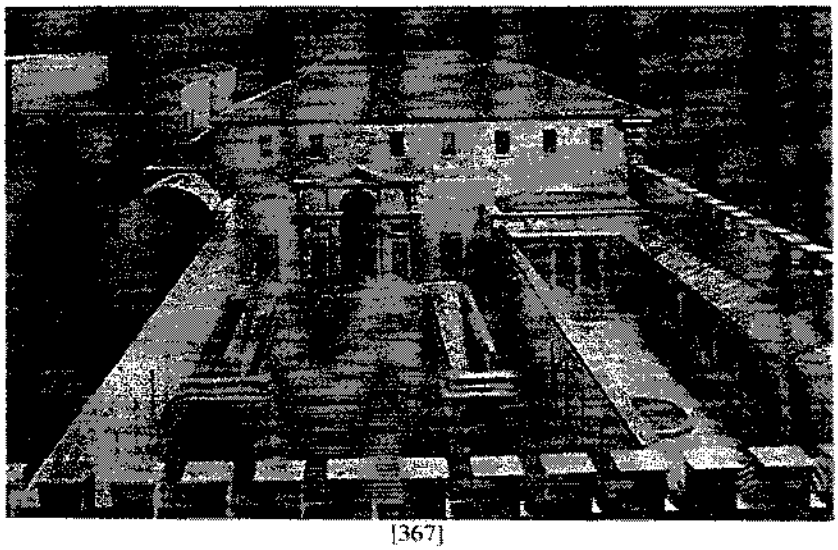
[364] Modelo tridimensional para *villa Madama*. Officina modellisti Pietro Ballico di Schio (Vicenza).



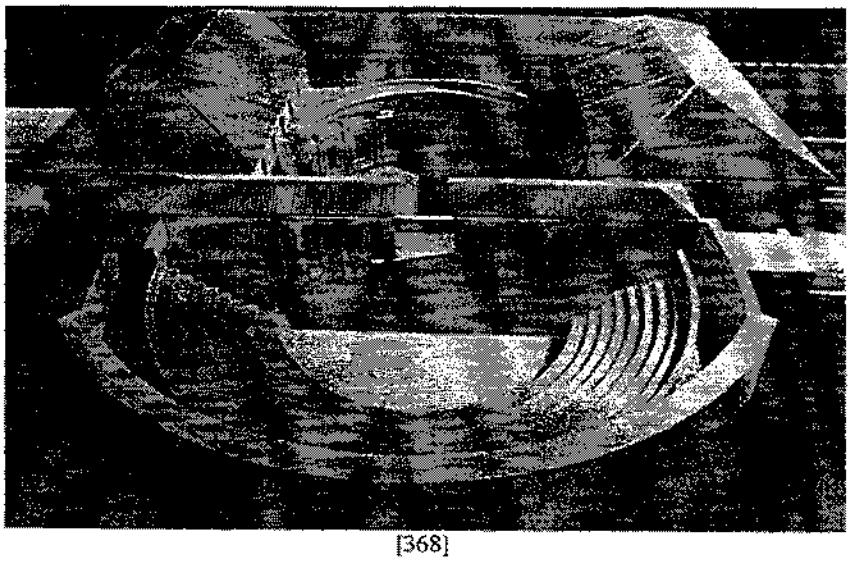
[365]



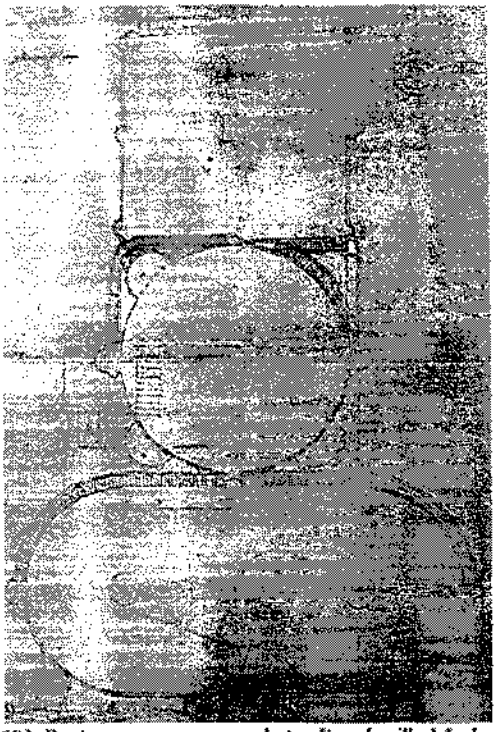
[366] Vista aérea de *villa* Madama.



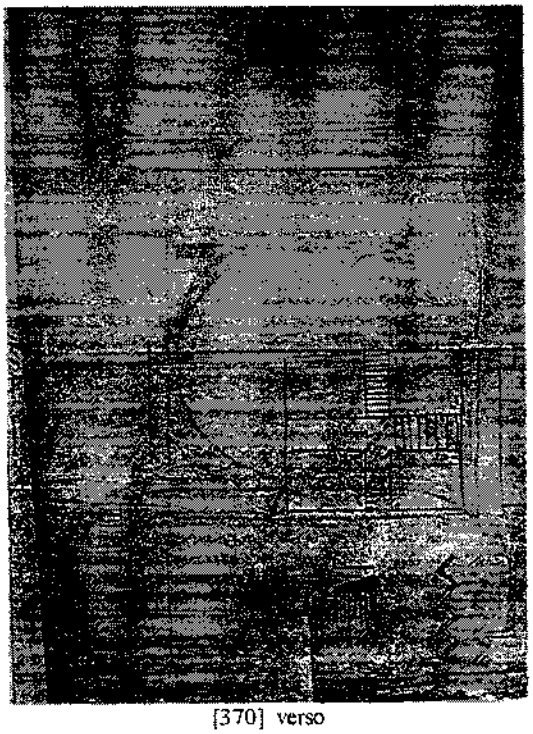
[367]



[368]



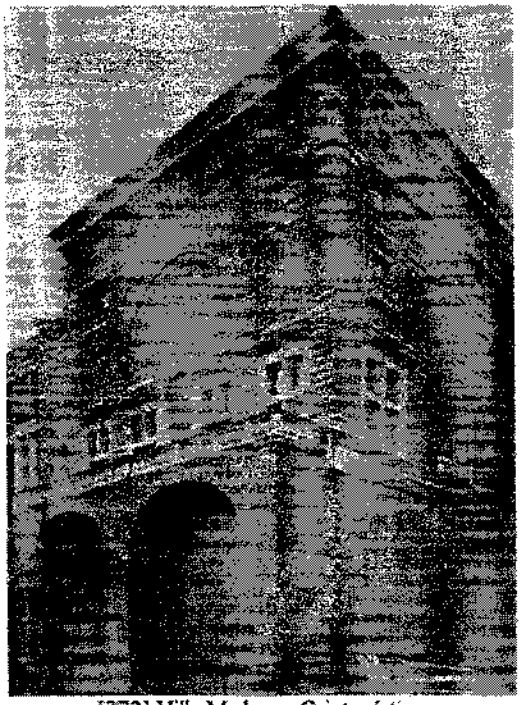
[369] *Projeto para terraços de jardins de* villa *Madama*
Rafael. Pena e nanquim, linhas principais gravadas; 53,1 x 39,5cm. Várias inscrições apócrifas posteriores. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 1356 A recto.



[370] verso



[371] Villa Madama antes da restauração. Subestruturas do terraço.



[372] Villa Madama. Criptopórtico.



[373] Villa Adriana, Tivoli. Criptopórtico.



[374] Villa Madama. Viveiro.



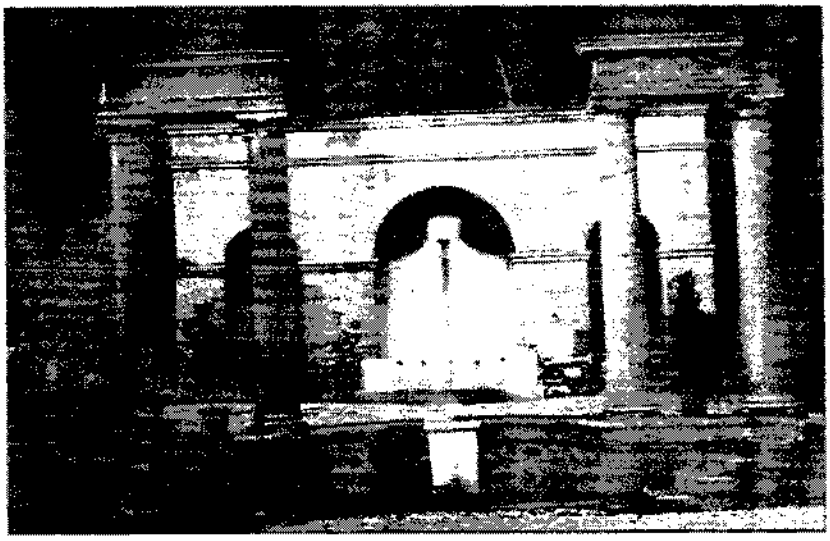
[375] villa Madama, fonte e viveiro.



[376] Villa de Quintilio Varo. Viveiro



[378] Villa Adriana. Teatro Marítimo.



[379] Villa Madama.



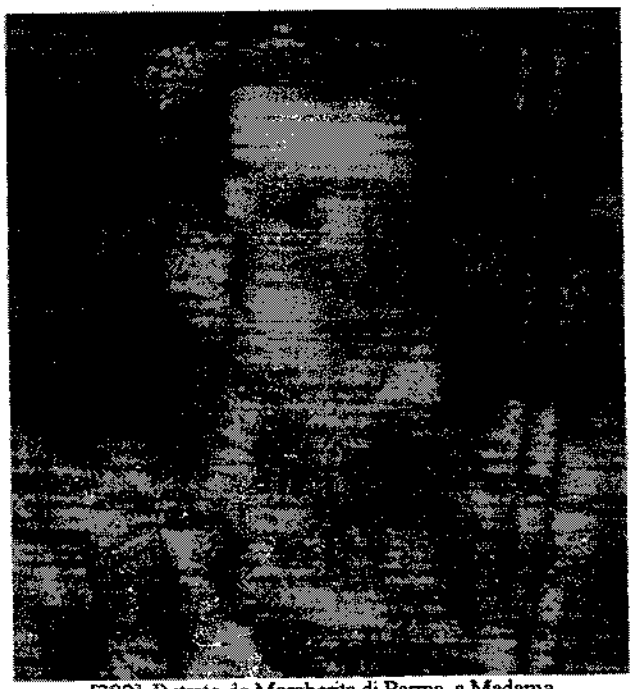
[379] Villa Adriana. Teatro Marítimo.



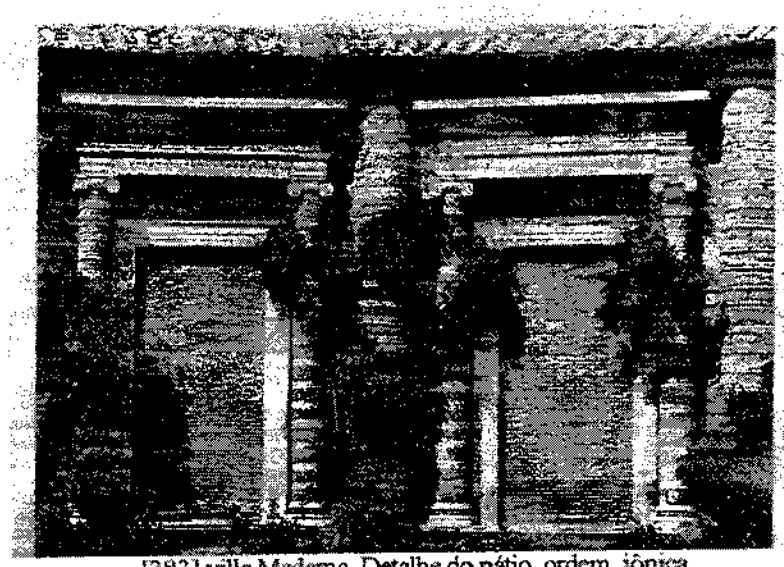
[380] Villa Adriana, Tivoli. Viveiro e parte do ninfeu.



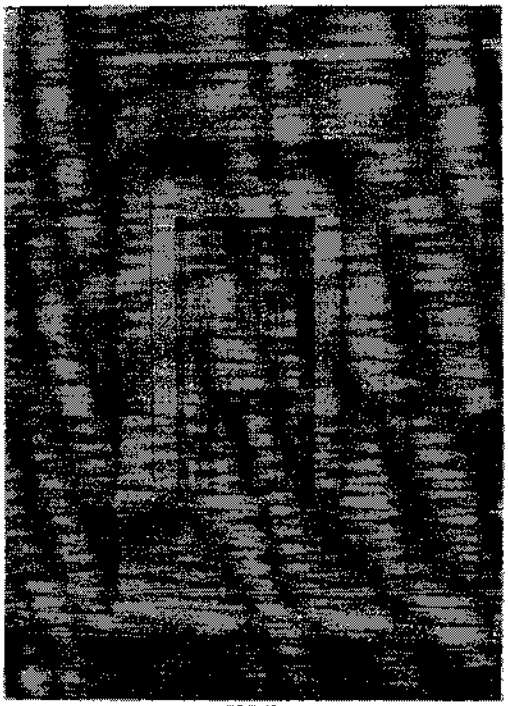
[381] Villa Adriana. Tivoli. Ninfeu.



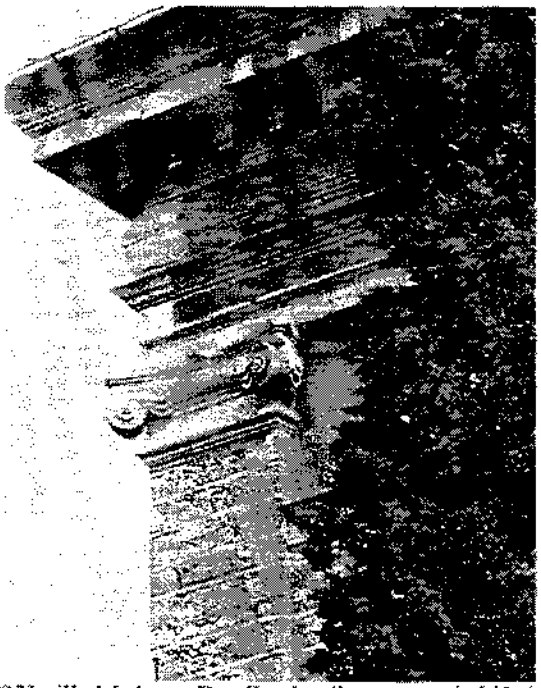
[382] Retrato de Margherita di Parma, a Madama



[383] villa Madama. Detalhe do pátio, ordem jônica.



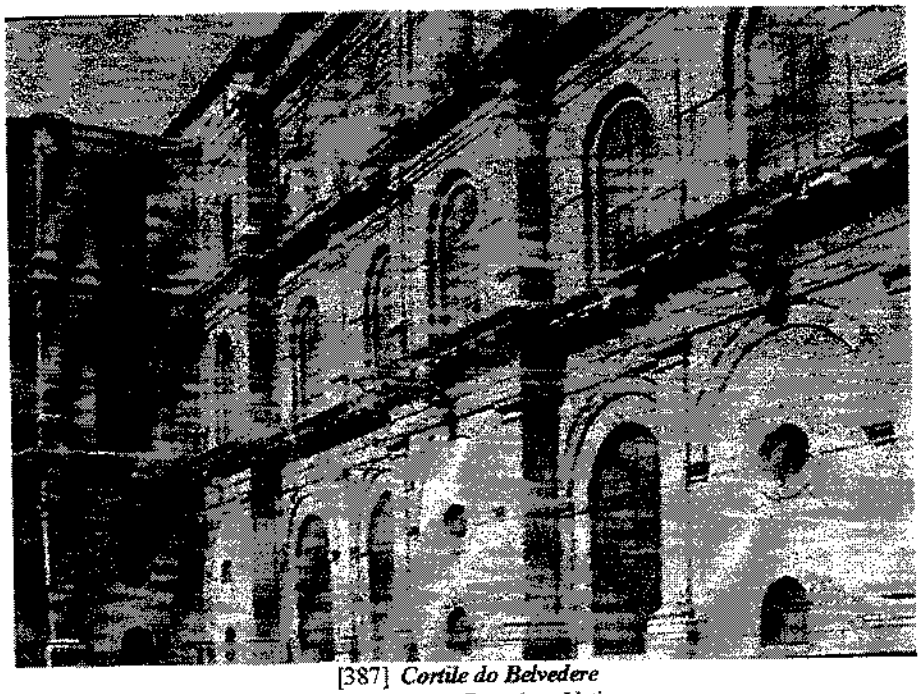
[384]



[385] villa Madama. Detalhe de pilastra e capitel jônico.



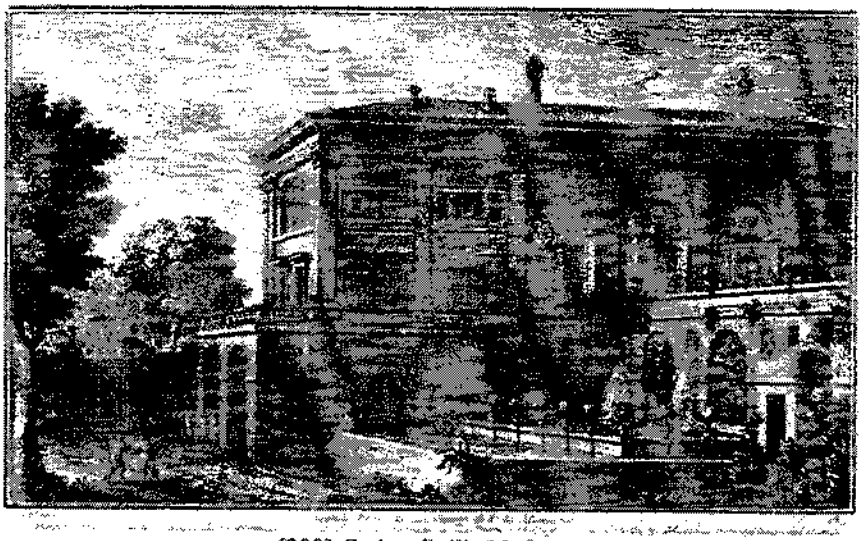
[386] detalhe da base dórica comum



[387] ***Cortile do Belvedere***
Donato Bramante, Complexo Vaticano.



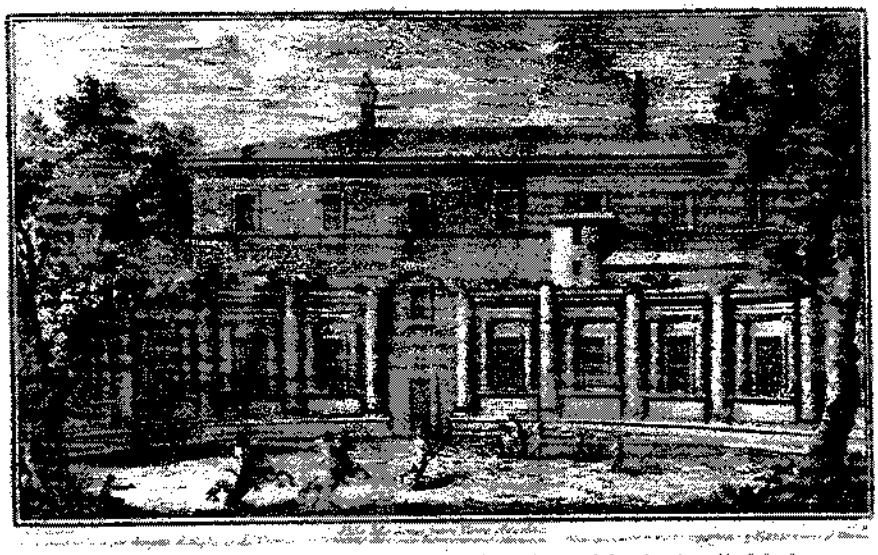
[388] Rafael Sanzio. *Villa Madama*. Fachada lateral.



[389] ***Casino di villa Madama***
Giuseppe Vasi. Gravura em metal dos *Monumentos de Roma*, 1747-1761.



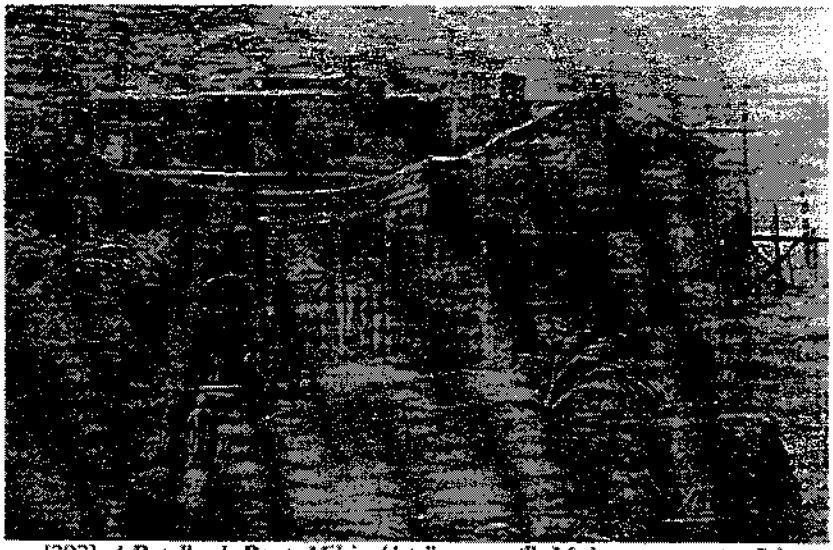
[390] Rafael Sanzio. *Villa Madama*. Fachada semicircular



[391] Giuseppe Vasi. Gravura representando a fachada semicircular de *villa Madama*.



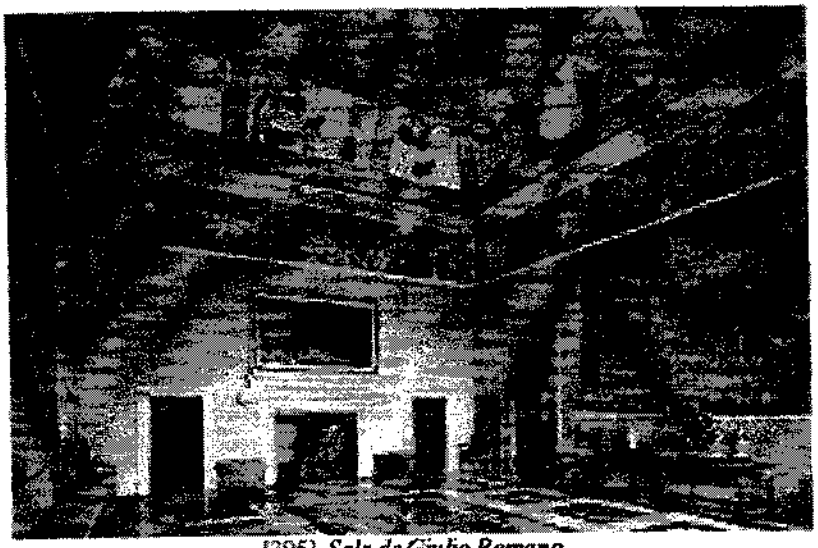
[392] *Villa Madama*. Fachada semicircular em fotografia do início do século XX.



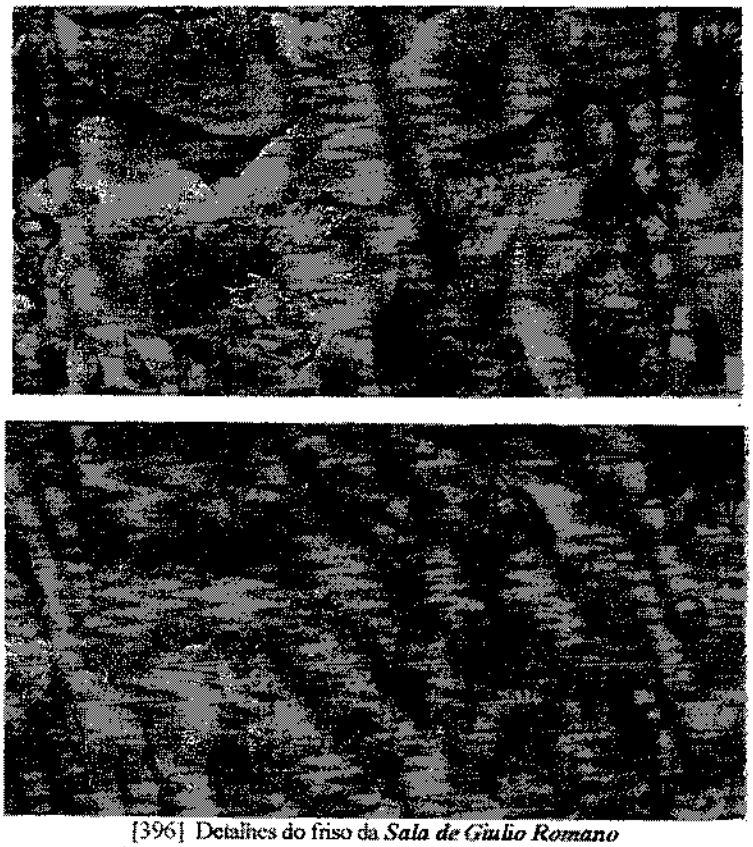
[393] ***A Batalhe de Ponte Milvio***. (detalhe com *villa* Madama em construção).
Giulio Romano. Afresco. Sala de Constantino. Palácio Vaticano.



[394] Giulio Romano. Villa Madama. Portal para os jardins do fundo.



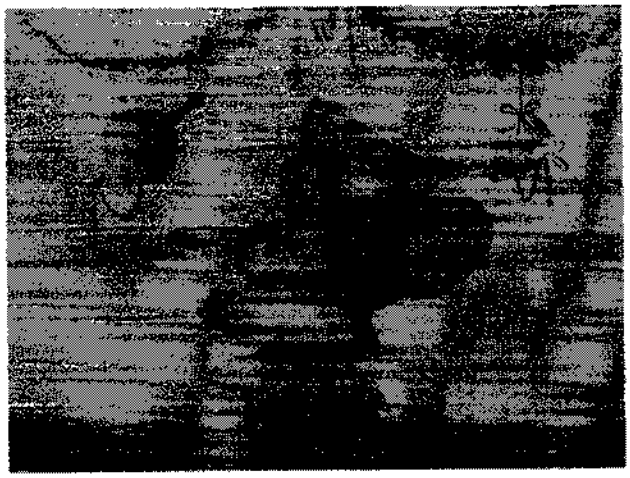
[395] ***Sala de Giulio Romano***
Giulio Romano e Giovanni da Udine. Villa Madama. Roma.



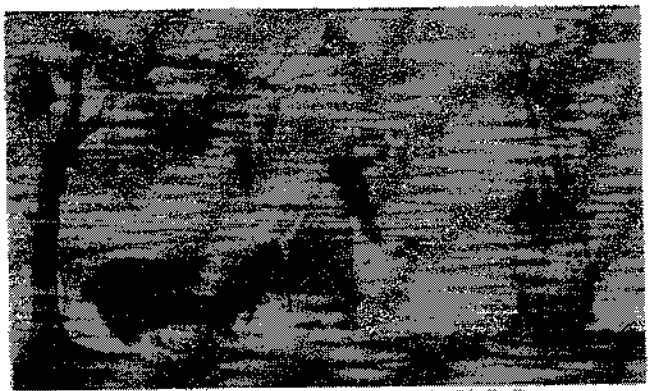
[396] Detalhes do friso da ***Sala de Giulio Romano***
Giulio Romano, Giovanni da Udine e Peruzzi (?). Afresco.



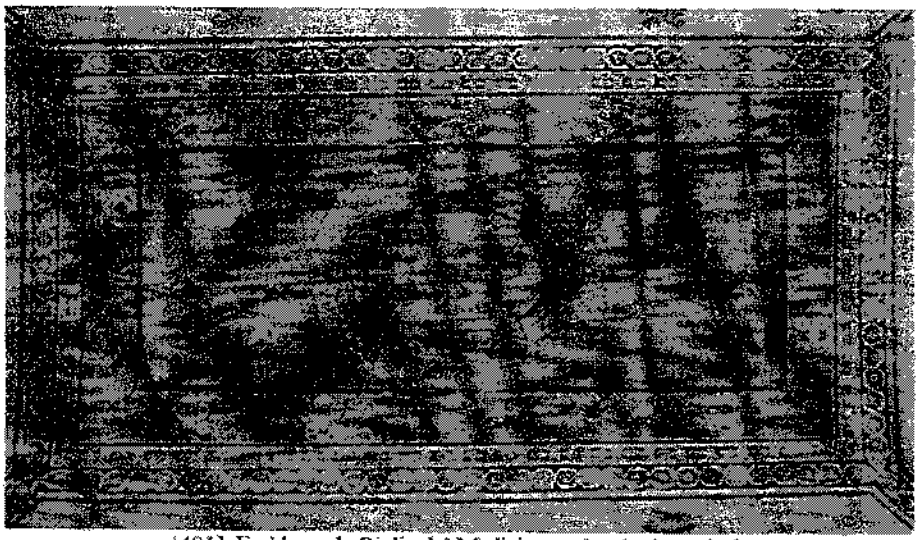
[397] Esquema da abóbada da sala de Giulio Romano. Villa Madama.







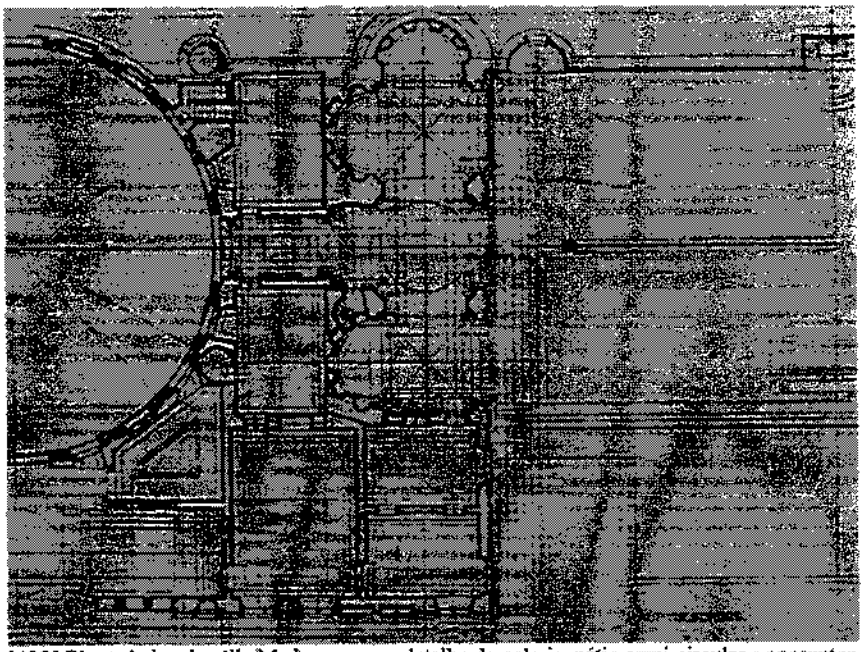
[398-400] Detalhes da abóbada da Sala de Giulio Romano.
Giulio Romano e Giovanni da Udine. Afresco. Villa Madama.



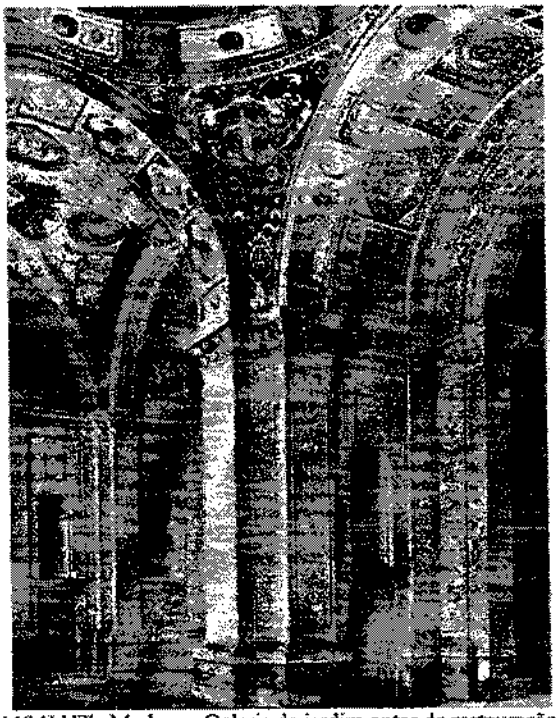
[401] Emblema de Giulio de' Medici com chapéu de cardeal.
Giulio Romano e Giovanni da Udine. Detalhe central da abóbada da sala de Giulio Romano, *villa* Madama.



[402] Villa Madama. Visão de dentro da galeria para o jardim.



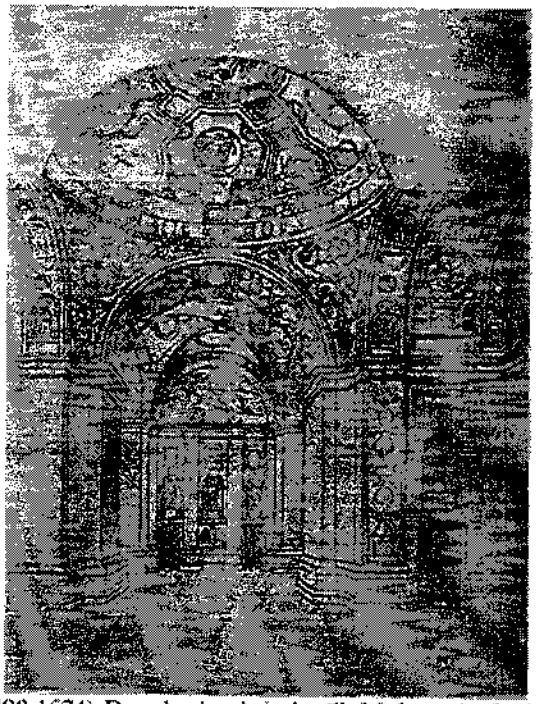
[403] Planta baixa de *villa* Madama, com detalhe da galeria, pátio semi-circular e aposentos.



[404] Vila Madama. Galeria do jardim antes da restauração.



[405] Vista atual do interior da galeria. Ao fundo, abside voltada para o monte.



[406] Maerten Heemskerck (1498-1574). Desenho da galeria de *villa* Madama. Ao fundo, parede divisória voltada para o Tibre, mostrando os nichos com estátuas.



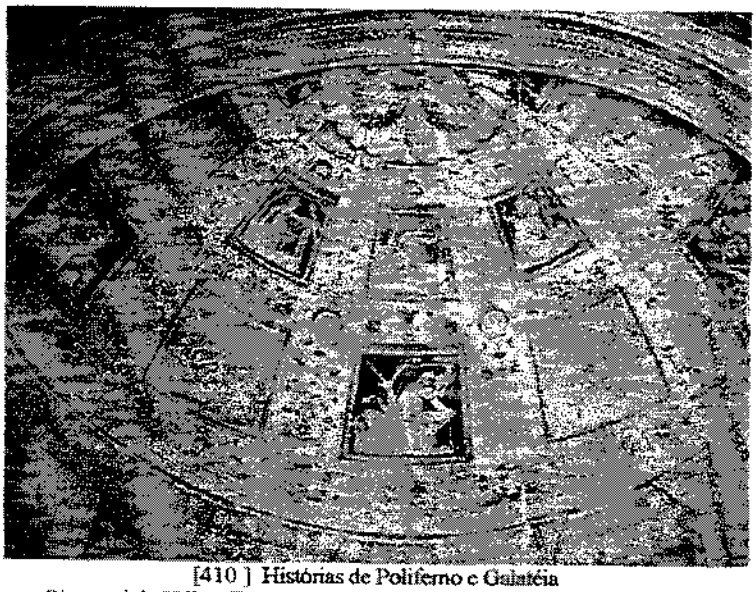
[407] Villa Madama. Cúpula da galeria.



[408] Decoração galeria do jardim. Villa Madama



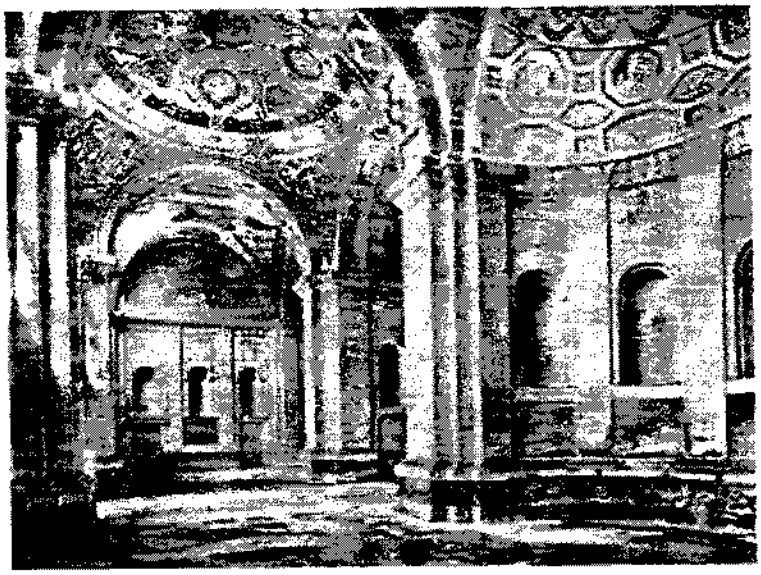
[409] *Netuno*
Decoração da galeria do jardim de villa Madama



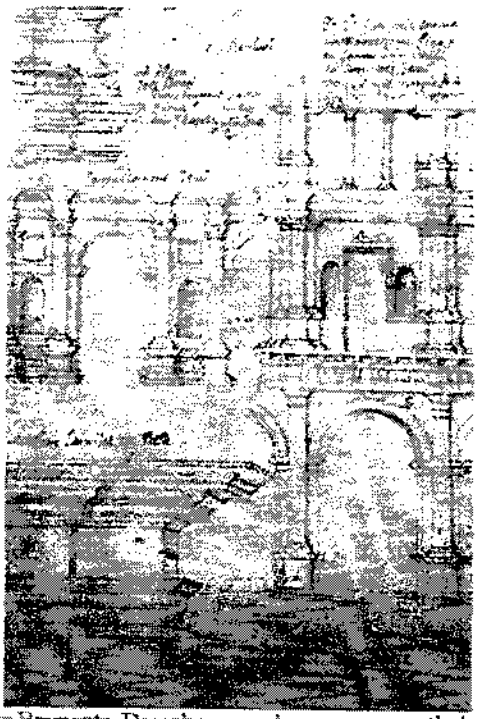
[410] Histórias de Polifemo e Galatéia
Giovanni da Udine. Estuques. Semi-cupula da galeria de *villa* Madama.



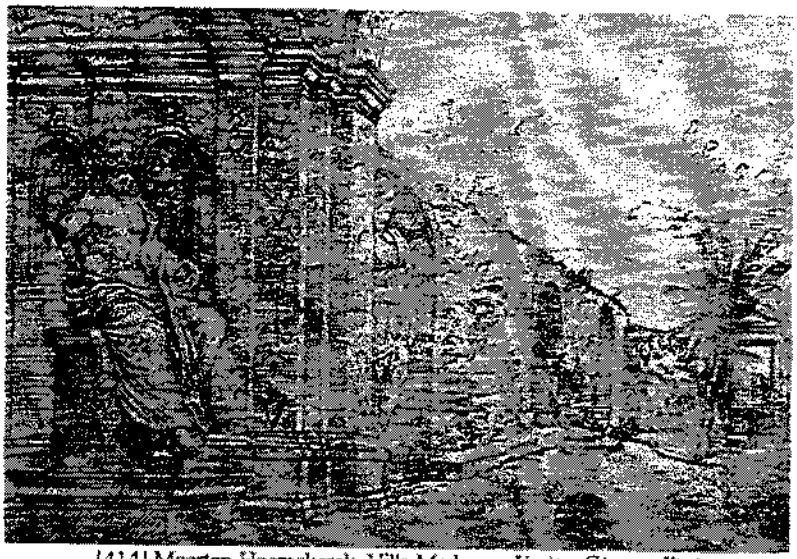
[411] Villa Madama, galeria do jardim. Abside com nichos.



[412] Vista interna da galeria antes da restauração. Nichos.
Ao fundo, parede divisória com nichos, voltada para o Tibre.



[413] Donato Bramante. Desenho com esboço para o *cortile* do Belvedere.



[414] Maerten Heemskerck. Villa Madama. *Júpiter Ciampollini*
Caderno de esboços. L. f. 24r. Berlim, Kupferstichkabinett.



[415] Maerten Heemskerck. Caderono de desenhos, U, *f.* 34a.
Musa representada sem restauro.



[416] *Musa Erato*
Escultura romana do século II d.C.
Madri, Museu do Prado.



[417] *Lare.*
Mármore. Estátua colossal romana de mais de 4m de altura.
Nápoles, Museo Archeologico Nazionale, inv. 5975.



[418] *Santo*
Atribuído a Rafael, c. 1508-1511. Lille, Musée des Beaux-arts, inv. Pl. 485.



[419] *Júpiter entronado*
Parte inferior de estátua colossal romana. Nápoles, Museo Nazionale Archeologico.



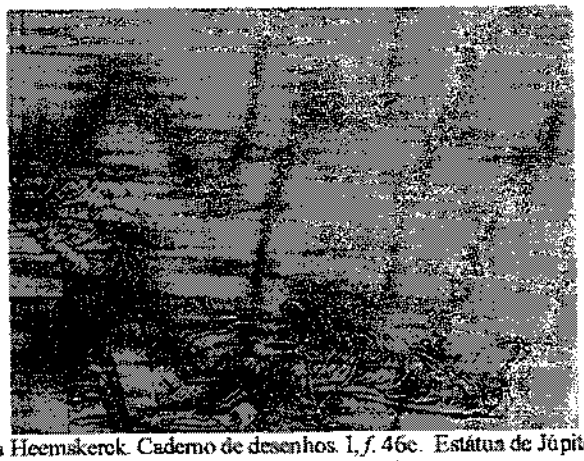
[420] *Júpiter entronado*
Cod. Escurialensis, *f.* 56.



[421] Estátua antiga abandonada
Jean Robert Ango. Paris, Galerie Cailleux.



[422] *Júpiter de Versalhes*
Mármore. Paris, Museu do Louvre.



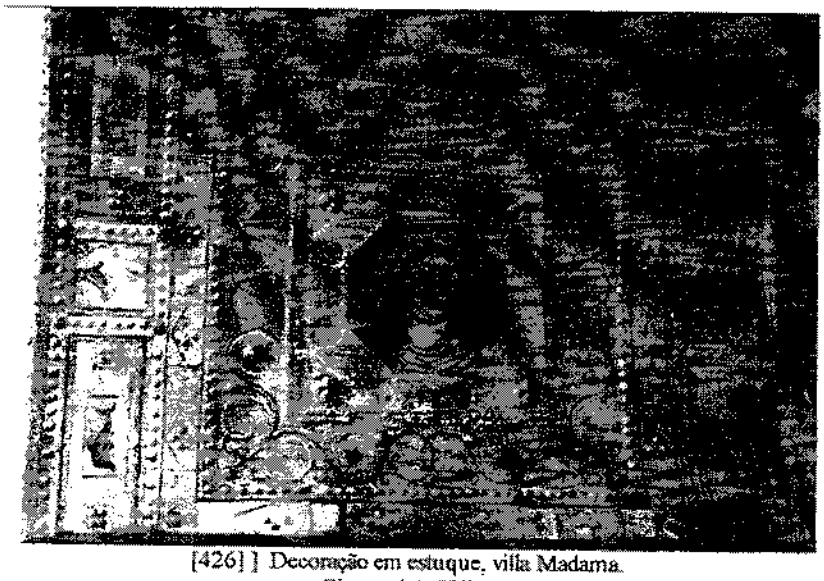
[423] Maerten Heemskerck. Caderno de desenhos. I, *f.* 46e. Estátua de Júpiter representada no chão, sem restauro, em villa Madama.



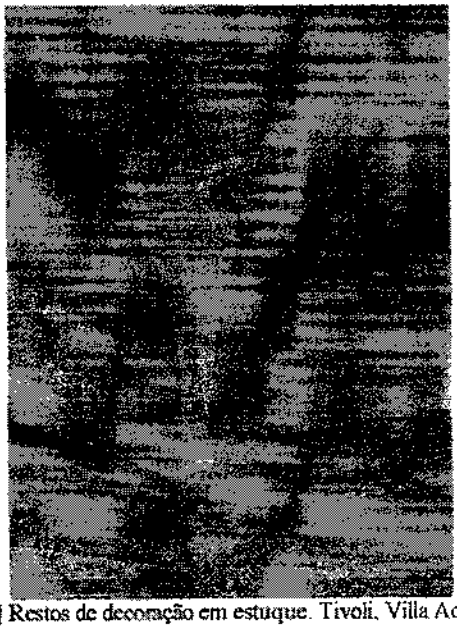
[424] *São Lucas pintando a Virgem*
Maerten Heemskerck. Rennes



[425] decoração em estuque, villa Madama.
Giovanni da Udine



[426]] Decoração em estuque, villa Madama.
Giovanni da Udine



[427] Restos de decoração em estuque. Tivoli, Villa Adriana.



[428] *Polifemo*.
Giulio Romano. Afresco. Luneta da galeria do jardim de *villa* Madama.



[429] Fonte rústica com cabeça de elefante.
Giovanni da Udine. *Villa* Madama.



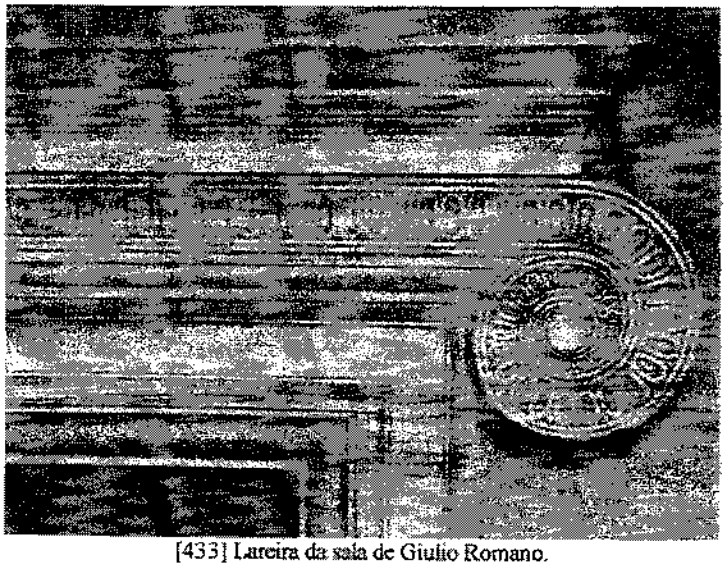
[430] | Fonte rústica com cabeça de elefante.
Giovanni da Udine. *Villa* Madama.



[431] Gigante. Estuque. Villa Madama.



[432] Gigante. Estuque. Villa Madama.



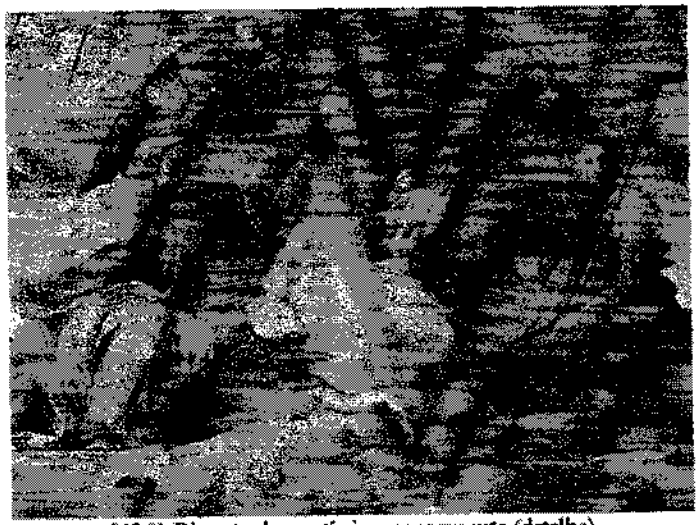
[433] Lareira da sala de Giulio Romano.
Giulio Romano. Mármore. Villa Madama.



[434] ***Retrato de Adriano VI***
Jan van Scorel (Scorel, 1495 - Utrecht, 1562). Óleo sobre tela. 1522-1523. Utrecht, Centraal Museum.



[435] *Deesis* ou *Cristo em glória com quatro santos*
Giulio Romano. Óleo sobre madeira. 122 x 98cm. Parma, Galleria Nazionale, inv. 371.



[436] ***Disputa do santíssimo sacramento*** (detalhe)
Rafel Sanzio. Afresco. Stanza della Segnatura. Palácio Vaticano.



[437] *Cristo em glória*
Rafael Sanzio. Lápis preto, aquarela cinza, luzes em branco, tudo sobre papel preparado cinza. Malibu, J. Paul Getty Museum, 82. GG. 139.



[438] *Cristo em glória com quatro santos*
Giulio Romano ou Penni. *Modello* para a composição inteira. 41,7 x 29cm.Paris, Museu do Louvre, Cabinet des dessins, inv. 3867.



[439] ***Cristo em glória entre a Virgem e São João Batista, com São Paulo e Santa Catarina de Alexandria*** ou ***Os cinco santos***
Marcantonio Raimondi. Gravura a buril, 419 x 27,8cm. Bolonha, Pinacoteca Nazionale, Gabinetto delle Stampe. R344 (139).



[440] Efigie de Perino del Vaga para a edição 1568 das *Vite*... de Vasari



[441] ***Cabeça e braço de menino***
Giulio Romano (?). Fragmento de cartão. Carvão preto e cor (?). Localização desconhecida.



[442] ***Cabeça de Leão X*** - estudo para Clemente I
Giulio Romano. Desenho a lápis preto, contornos a estilete; formato irregular, com medidas máximas de 33,5 x 27cm.
Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 38.



[443] ***Clemente I***
Giulio Romano e Giovanfrancesco Penni. Afresco. Sala de Constantino. Vaticano.



[444] ***Justiça***
Rafael e Giulio Romano (?). Afresco. Sala de Constantino. Vaticano.



[445] *Comitas* (Bondade)
Giulio Romano. Afresco. Sala de Constantino. Vaticano.



[446] Esquema decorativo geral de uma parede da Sala de Constantino, Vaticano.



[447] *Hermafrodita*
Giovanfrancesco Penni ou Giulio Romano. Desenho a pena, aquarela marrom e branco de chumbo sobre papel marrom; contornos perfurados; 25,7 x 15cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 1948:714, *recto*.



[448] *Hermafrodita*
Giulio Romano. Desenho a pena. 25,7 x 15cm. Amsterdam, Rijksprentenkabinet, inv. 1948:714, verso.



[449] ***Hermafrodita.***
Afresco. Sala de Constantino. Vaticano.



[450] ***Hermafrodita***
Afresco. Sala de Constantino. Vaticano.





[451-452] *Putti*



[453] ***Putto dentro de um anel dos Medicis***
Giulio Romano. Berlim, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, KdZ4548 *recto*.



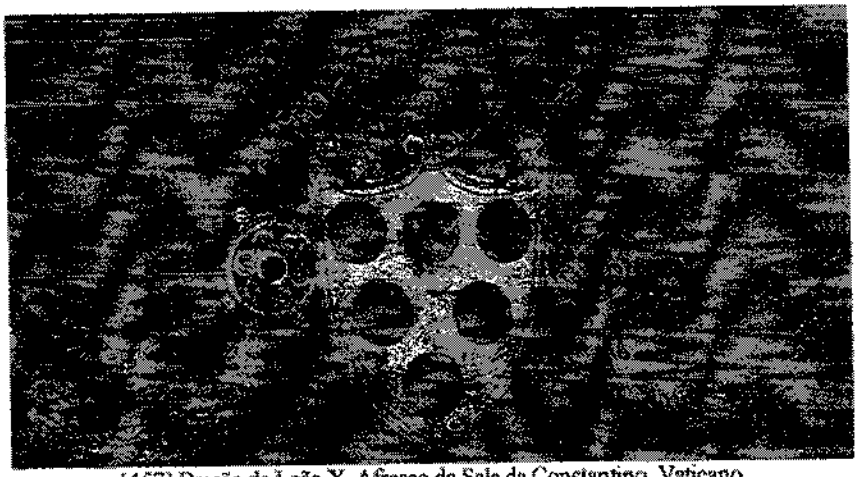
[454] ***Putto abraçado a um cisne***
Giulio Romano. Berlim, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, KdZ4548 verso.



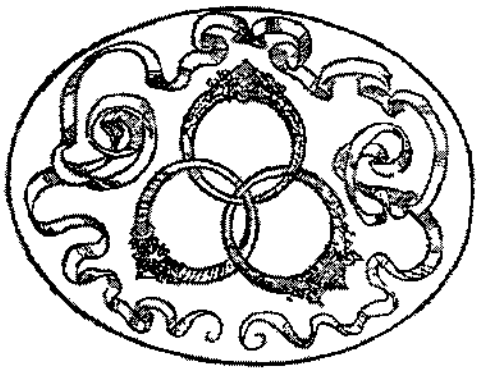
[455] Putto *com anel mediciano*.
Afresco da parede setentrional da sala de Constantino, Vaticano.



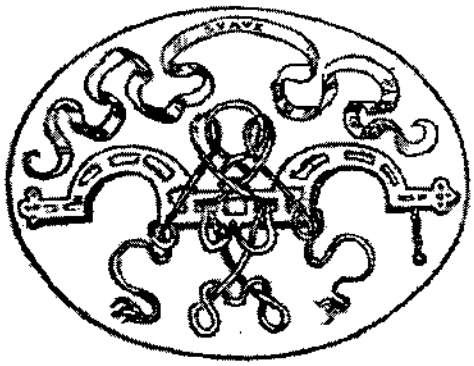
[456] Putti *com emblemas medicianos*
Afresco da parede setentrional da sala de Constantino, Vaticano.



[457] Brasão de Leão X. Afresco da Sala da Constantino, Vaticano.



[458] *Impresa* de Cosimo, o Velho [Giovio].



[459] *Impresa* de Leão X. SUAVE.



[460] *Impresa* de Clemente VII. CANDOR ILLAESUS.



[461] *São Pedro* e *Aeternitas*
Afresco da parede oriental da Sala de Constantino. Vaticano.



[462] *Ecclesia* (ao lado de Pedro)
Afresco da parede oriental da Sala de Constantino. Vaticano.



[463] *Estudo para um braço direito erguido* (ou *Braço e mão erguidos de São Pedro*)
Desenho a carvão preto e branco e ponta de metal; 28,6 x 19,7cm. Chicago, Art Institute, inv. n. 1993.248.1813.



[464] ***Dâmaso I***
Afresco da Sala de Constantino. Vaticano.



[465] ***Pax*** (Dâmaso I)
Afresco da Sala de Constantino. Vaticano.



[466] ***Religio*** (Silvestre I)
Afresco da Sala de Constantino. Vaticano.



[467] ***Leão I***
Afresco da Sala de Constantino. Vaticano.



[468] ***Inocência*** (Leão I)
Afresco da sala de Constantino. Vaticano.



[469] ***Gregório I e Fulminatio***
Afresco da Sala de Constantino, Vaticano.



[470] ***Silvestre I e Fortitudo***
Afresco da Sala de Constantino, Vaticano.



[471] *Clemente I*
Afresco da Sala de Constantino, Vaticano.



[472] ***Moderatio***
Afresco da parede oriental da Sala de Constantino, Vaticano.



[473] ***Urbano I***
Afresco da Sala de Constantino, Vaticano.



[474] ***Caritas***
Afresco da sala de Constantino, Vaticano.



[474] *Papa Silvestre com putti e alegoria da* Fortitudo
Giulio Romano. Desenho a pena, aquarela e branco de chumbo; marcas de reticulado; 31 x 23,5cm. Chatsworth, inv. 139.



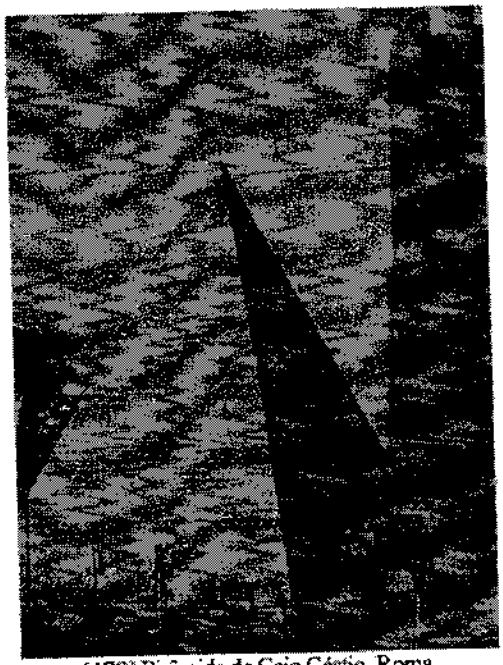
[475] *Estudo para a figura de Papa Gregório, com putti e alegoria da Fulguratio*
Giulio Romano. Desenho a pena e aquarela marrom; formato irregular, com medidas máximas de 29.9 x 24.4cm. Londres, Victoria and Albert Museum, inv. 2269.



[476] *Adlocutio*
Giulio Romano a partir de desenho de Rafael. Afresco da Sala de Constantino. Palácio Vaticano.



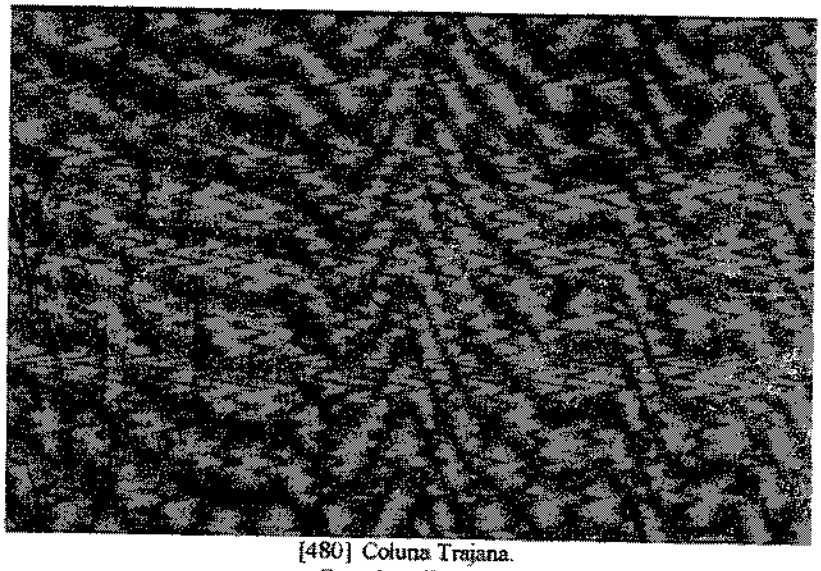
[477] *Adlocutio*
Detalhe com monumentos de Roma.



[478] Pirâmide de Caio Céstio. Roma.



[479] *Adlocutio*
Giulio Romano. Detalhe com retrato de Giovanfrancesco Penni.



[480] Coluna Trajana.
Cena de *Adlocutio*



[481] Coluna Trajana
Cena de *Adlocutio*



[482] Arco de Constantino
Relevo marmóreo.



[483] *A visão da cruz* (*Adlocutio*)
Desenho a pena, naquim marrom e aquarela sobre desenho a giz preto, realçado com branco, e quadriculado: 23,2 x 41,5cm. Chatsworth, trustees of the Chatsworth Settlement, n. 175.



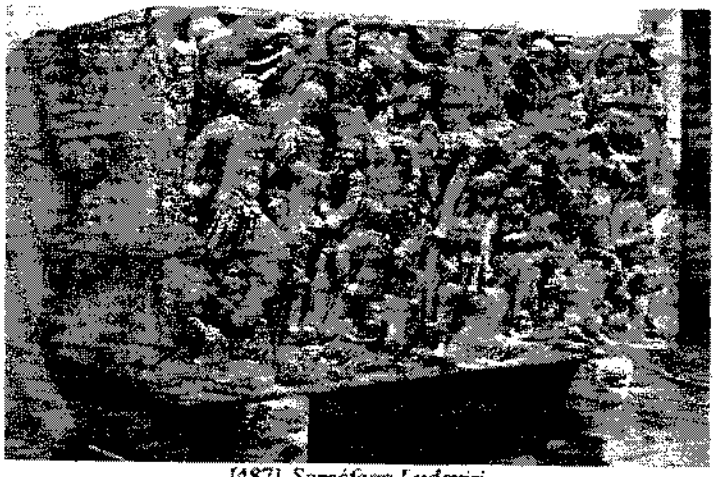
[484] *Estudo de nu* (*recto*)
Desenho a giz preto, realçado em branco, sobre traçado a lápis preto; 35,7 x 21,5cm. Florença, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, inv. 542E.



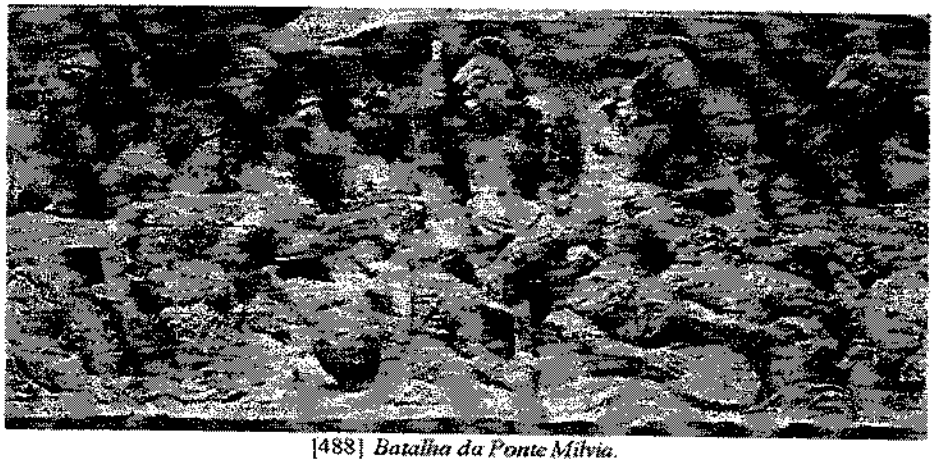
[485] *Adlocutio*. Detalhe de Gradasso Berretai da Norcia.
Giulio Romano. Afresco da Sala de Constantino. Vaticano.



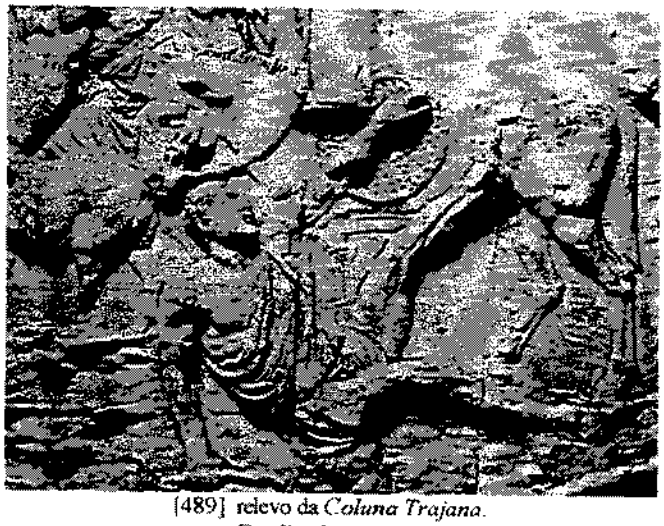
[486] *A Batalha de Constantino contra Maxêncio*
Giulio Romano a partir de desenho de Rafael. Afresco da Sala de Constantino. Palácio Vaticano.



[487] *Sarcófago Ludovisi*
Mármore. c. 150-210 d.C. Roma, Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps.



[488] *Batalha da Ponte Milvia.*
Relevo marmóreo do Arco de Constantino.



[489] relevo da *Coluna Trajana.*
Detalhe da cena IX.



[490] *A Batalha de Anghiari* (detalhe)
A partir de Leonardo da Vinci. Desenho a carvão preto, pena e quarela sobre papel; 45,2 x 63,7cm. Paris, Museu do Louvre. 1503-1505.



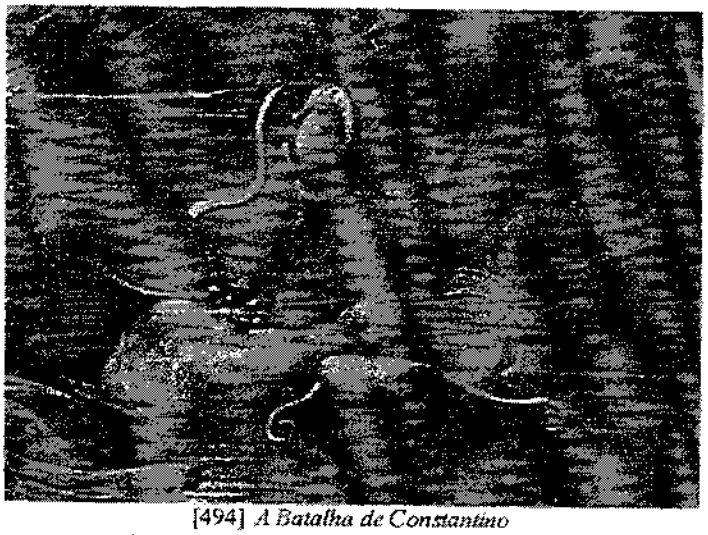
[491] *A Batalha de Constantino*
Desenho à pena e nanquim marrom, aquarela marrom e realces em branco sobre traços de lápis preto, quadriculado sobre papel branco: 37,6 x 8,58. Paris, Museu do Louvre, Département des arts graphiques, inv. 3872.



[492] *A Batalha de Constantino*
Fragmento de cartão. Carvão preto realçado em branco; 80,5 x 24,9cm. Milão, Pinacoteca Ambrosiana.



[493] *Estudo de dois nus*
Desenho a carvão preto realçado em branco sobre papel bege; 25,7 x 36,2cm. Oxford, Ashmolean Museum, inv. 569.



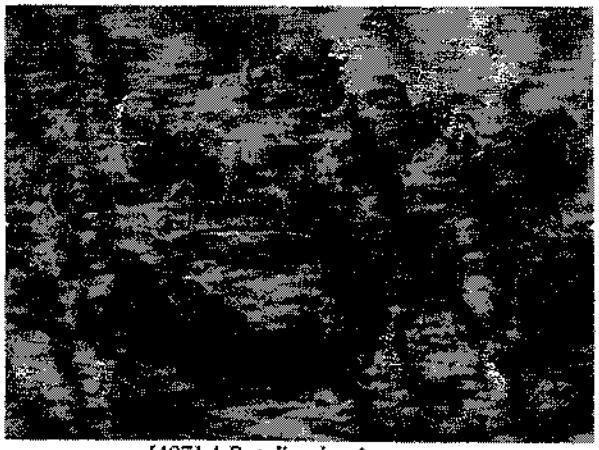
[494] *A Batalha de Constantino*
Detalhe com figuras tentando subir em um bote.



[495] *Estudo de nu masculino para a Batalha*
Desenho a carvão preto, realçado com branco; 36,7 x 20,4cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 1071.



[496] *A Batalha de Constantino na ponte Mílvia*
Monogramista SK (ativo na primeira metade do século XVI). Gravura a buril; 36,8 x 12,3cm.
Viena, Albertina, It. 21, p. 23.



[497] *A Batalha das Amazonas*
P. P. Rubens. Óleo sobre madeira; 121,5 x 165,5cm. Munique. Alte Pinakothek.



[498] *A Batalha de Josué contra os Amoritas*
Nicolas Poussin. Óleo sobre tela; 98 x 134cm. Moscou, Museu Puskin.



[499] *A Vitória de Godofredo de Bulhões sobre o rei do Egito*
Nicolas Poussin. Desenho à pena e nanquim marrom, aguada marrom; 19,6 x 56,3cm. Windsor Castle, Toyal Library, inv. 11882.



[500] *A Batalha de Napoleão em Aboukir*
J.-A. Gros.



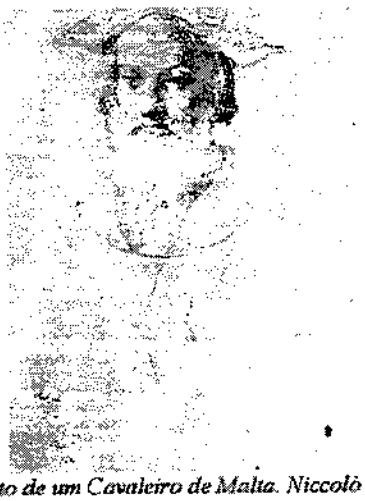
[501] *A balsa da Medusa*
Théodore Géricault. Óleo sobre tela; 65 x 83cm. 1818. Paris, Museu do Louvre.



[502] *O Batismo de Constatino*
Giovanfrancesco Penni a partir de desenho de Giulio Romano. Afresco. Sala de Constantino, Palácio Vaticano.



[503] *Estudo arquitetônico para o fundo do Batismo de Constantino*
Desenho à pena e nanquim marrom e azul, pincel e aguada marrom, toques de sanguínea e branco de chumbo parcialmente oxidado, linhas gravadas a estilete; furos de compasso e inscrições. 31,4 x 27,4cm. Cambridge. Harvard University Art Museum, inv. 1998.203.



[504] *Retrato de um Cavaleiro de Malta. Niccolò Vespucci* (?)
Atribuído a Parmigianino. Desenho a carvão vermelho; 17, 2 x 14cm. Moscou, Museu Pushkin. c. 1526-1527.



[505] Niccolò Vespucci (?)
Detalhe do afresco do Batismo de Constantino, sala de Constantino, palácio Vaticano.



[506] *Retrato de um cavaleiro de Malta. Niccolò Vespucci* (?)
Atribuído a Parmigianino. Óleo sobre madeira; 68 x 54cm. c. 1526-1527. Hannover, Landesgalerie, Niedersächsisches Landesmuseum.



[507] *A Doação de Constantino*
Detalhe de um cavaleiro de Malta representado ao fundo.



[508] *Constantino manda edificar a igreja de San Pietro*
Pietro Santi Bartoli (Perugia, 1635 – Roma, 1700). Água-forte. Fondo Corsini, 52408, vol. 41H 12; 10,5 x 48,1 cm.



[509] *Doação de Constantino* (Constantino ajoelhado aos pés do papa Silvestre



[510] 4ª parede: *Doação de Constantino* (Constantino ajoelhado aos pés do papa Silvestre). Detalhe.
Inscrição sob a pintura: IAM TANDEM CHRISTVM LIBERE PROFITERI LICET [direita] / ECCLESIAE DOS A CONSTANTINO TRIBUTA [esquerda]



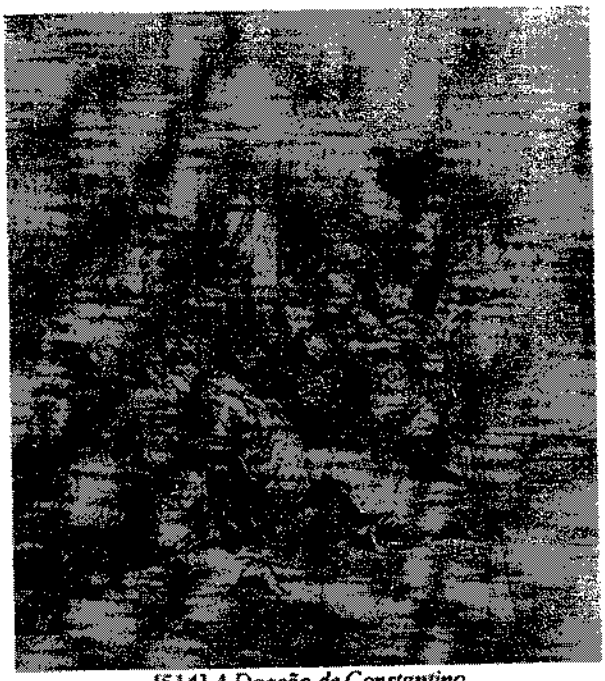
[511] *O imperador Constantino diante do papa Silvestre I em uma sede gestatória*
Desenho à pena e naquim marrom; 42,0 x 28,8cm. Paris, Museu do Louvre, Département des Arts Graphiques inv. 3874; timbre do Museu "L. 1886".



[512] *A doação de Constantino*
Desenho à pena e nanquim marrom; 41,5 x 26,0cm. Estocolmo. Nationalmuseum, inv. N. 329-330/1863.



[513] *A Doação de Constantino*
Modello da composição em sua totalidade. Desenho a pena, aquarela marrom e branco de chumbo sobre traços de lápis preto; 39,5 x 54,9 cm. Amsterdã, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, inv. 1948:368.



[514] *A Doação de Constantino*

Desenho a pena, nanquim marrom e cinza, aquarela marrom, branco de chumbo (realces em branco) e toques de sanguínea sobre traços de lápis preto. Contornos recortados e verso preparado com carvão para transferência: 27,3 x 24,7cm. Oxford, Ashmolean Museum, P II, 248



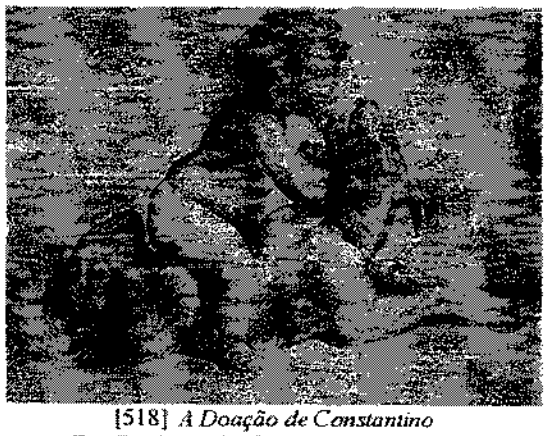
[515] Grupo feminino. Doação de Constantino.



[516] *A Doação de Constantino*
Detalhes dos dois grupos femininos em primeiro plano.



[517] *A Doação de Constantino*
Detalhe com mendigo em primeiro plano.



[518] *A Doação de Constantino*
Detalhe de menino brincando com um cão.



[519] *A Doação de Constantino*
Detalhe de um possível grupo de retratos, à esquerda da composição.



[520] *A Doação de Constantino*
Detalhe de outro possível grupo de retratados, ao centro.



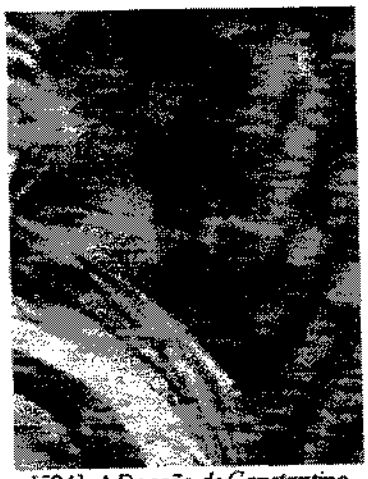
[521] *Expulsão de Heliodoro*. Vaticano, Stanza di Eliodoro.
Rafael. Detalhe com retratos de Marcantonio Raimondi (esquerda, à frente) e Giulio Romano (direita, ao fundo). Afresco.
1511-1512.



[522] Retrato de Giulio Romano. Efígie gravada para a edição Giuntina das *Vite*... de Vasari.



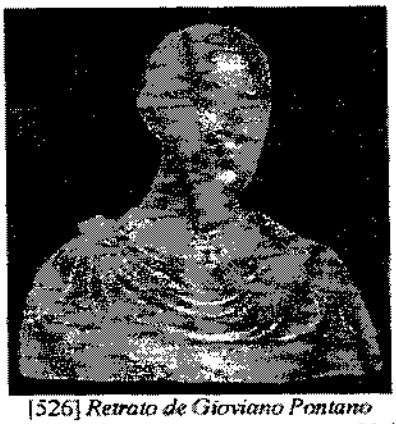
[523] *A Doação de Constantino*
Detalhe com possível retrato de Giulio Romano (?)



[524] *A Doação de Constantino*
Detalhe com possível retrato de Giulio Romano (?)



[525] *Retrato de Baldassare Castiglione*
Rafael Sanzio. Óleo sobre tela; 82 x 67cm. 1514-1515. Paris, Museu do Louvre.



[526] *Retrato de Gioviano Pontano*
Adriano di Giovanni de' Maestri, dito Adriano Fiorentino. Bronze, c. 1490. Nápoles, Museo di Sant'Agostino.



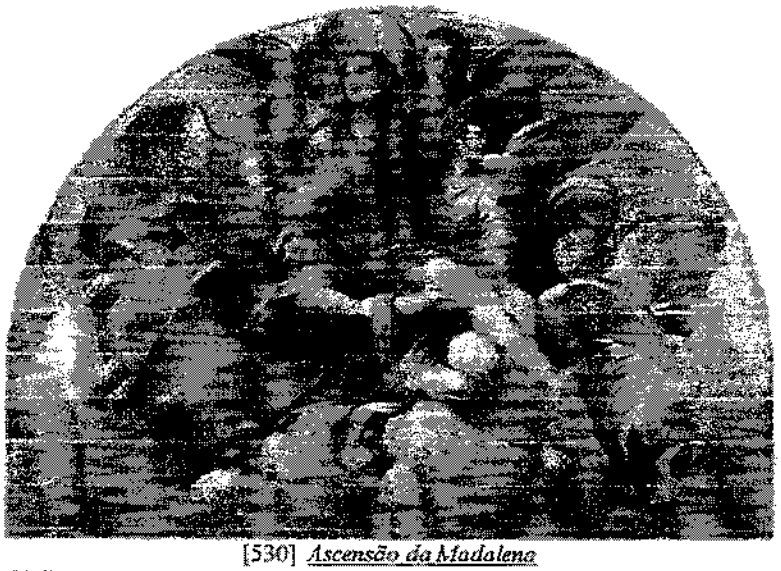
[527] *Retrato de Michele Marullo Tarcaniota*
Sandro Botticelli. Madeira transferida à tela; 49 x 35cm. c. 1495-1496. Barcelona, Coleção Cambó.



[528] *Noli me Tangere*
Giovanfrancesco Penni e Leonardo da Pistoia (?) a partir de desenho de Giulio Romano. Pintura sobre madeira, 220 x 160cm. Madri, Museu do Prado, inv. 323.



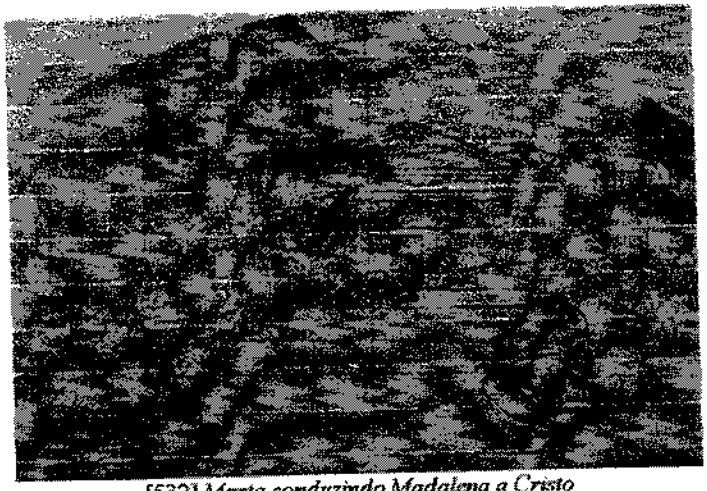
[529] *Noli me tangere*
Gasparo Massi (Roma, c. 1698 – 1731). Aguaforte e buril, 31,1 x 21cm. 1724. Fondo Corsini 37301, vol. 35 H 13.



[530] *Ascensão da Madalena*
Ateliê de Giulio Romano., Girolamo da Treviso (?). Fragmento de afresco. Londres, National Gallery.



[531] *Marta conduzindo Madalena a Cristo*
Desenho à pena e aquarela marrom sobre desenho de base a lápis preto; acréscimo de papel na parte superior, emoldurando o desenho. Medidas máximas: 22,2 x 34,9cm. Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement. inv. 63.
Datável de c. 1520-1521.



[532] *Marta conduzindo Madalena a Cristo*
Desenho em Munique



[533] *Marta conduz Maria Madalena a Cristo*
Marcantonio Raimondi. Gravura a buril; 23,3 x 34,2cm. Fondo Corsini 4892, caixa 9.



[534] *Jesus e Madalena na ceia da casa de Simão fariseu*
Marcantonio Raimondi



[535] *A coroação da Virgem* ou *O painel de Montelucе*
Óleo sobre madeira; 354 x 230cm. Vaticano, Pinacoteca Vaticana, n. 359.



[536] *A Coroação da Virgem* (sem a *predella*)
Domenico Ghirlandaio. Madeira; 330 x 230 (com *predella*). c. 1486. Narni, Pinacoteca Civica.



[537] *A Transfiguração*
Cópia de Giovanfrancesco Penni a partir de Rafael. Óleo sobre madeira; 236 x 263cm. Madri, Museu do Prado, inv. 315.



[538] *A coroação da Virgem*
Rafael Sanzio. Óleo sobre tela, 267 x 263cm. c. 1502-1503. Vaticano, Pinacoteca Vaticana.



[539] *Estudo de Figuras*
Rafael Sanzio. Giz negro e realces em branco sobre papel bege (traços de transporte de um desenho perfurado): 26,8 x 22cm. Berlim, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett. inv. KdZ 5123.



[540] *Estudo de figuras*
Rafael Sanzio (?). Oxford, Ashmolean Museum. Macandrew [1980, p. 230, A227]



[541] *Coroação da Virgem*
Desenho em Oxford, Ashmolean Museum.



[542] *Coroação da Virgem*
Desenho à pena e nanquim marrom, aquarela marrom sobre traçado prévio a giz preto, realces em branco; 31,9 x 27,1cm.
Paris, Museu do Louvre, inv. 3883.



[543] *Madonna della Gatta*
Giulio Romano. Óleo sobre madeira; 172 x 144cm. c. 1523. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. Q.140.



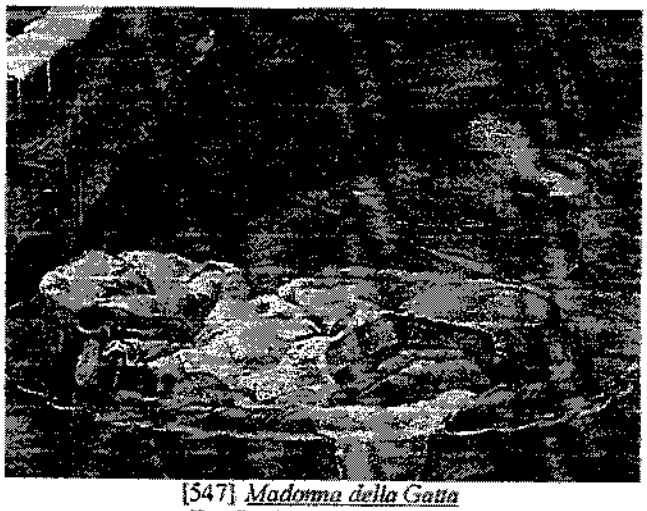
[544] *Madonna di Senigallia*
Piero della Francesca. Óleo sobre madeira, 61 x 53,5cm. c. 1470. Urbino. Galleria Nazionale delle Marche.



[545] *Madonna della Gatta*
Detalhe da borda do leito.



[546] *Madonna della Gatta*
Detalhe do berço.



[547] *Madonna della Gatta*
Detalhe do cesto de costura.



[548] *Madonna della Gatta*
Detalhe da gata e pavimento.



[549] *Madonna della Gatta*
Detalhe do recorte do fundo e pombos.



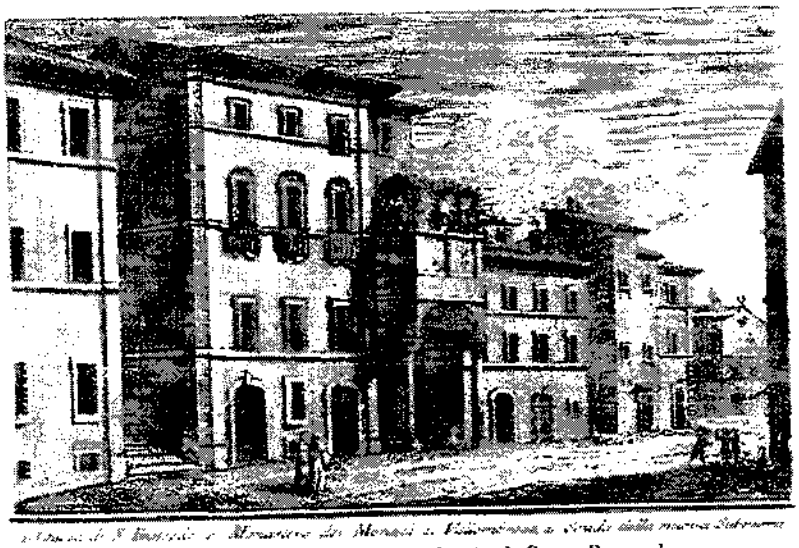
[550] *Madonna della Gatta*
Detalhe do fundo com cão e pé teiplo do candelabro.



[551] *Madonna della Gatta*
Autor não identificado. Pintura a óleo sobre madeira; 170 x 149cm. Roma, igreja de Santa Maria dell'Aracoeli, sacristia. Roma, segunda metade do século XVI.



[552] *Cristo na coluna* ou *A Flagelação de Santa Prassede*
Giovanfrancesco Penni e/ou Giulio Romano (?). c. 1520. Roma, Santa Prassede.



[553] Giuseppe Vasi. Gravura. *Igreja de Santa Prassede.*



[554] Igreja de Santa Prassede. Roma.



[555] *A flagelação*
Sebastiano del Piombo. Óleo sobre parede. Roma, San Pietro in Montorio.
]



[556] *A Flagelação*
Pietro Facchetti (Mântua, c. 1535 – Roma, 1619). Gravura a buril, 32,1 x 23,9cm. 1588. Paris, Bibliothèque Nationale, Bb 12. H102840.



[557] *Cristo na coluna*
Atribuição discutível a Lorenzo Costa, o jovem. Óleo sobre tela, 254 x 180cm. Mântua, Palácio Ducal, inv. 713.



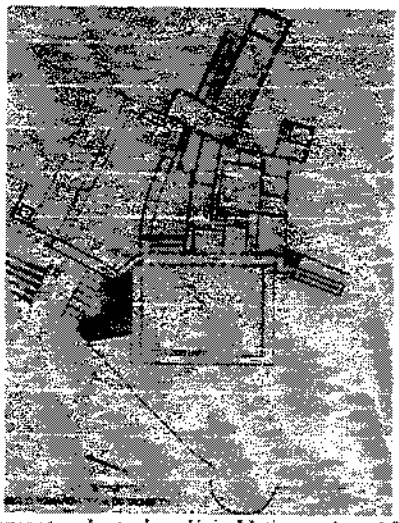
[558] *A Flagelação*
Anônimo, escola mantuana. Mântua, palácio D'Arco, Fondazione D'Arco, inv. n. 2528.



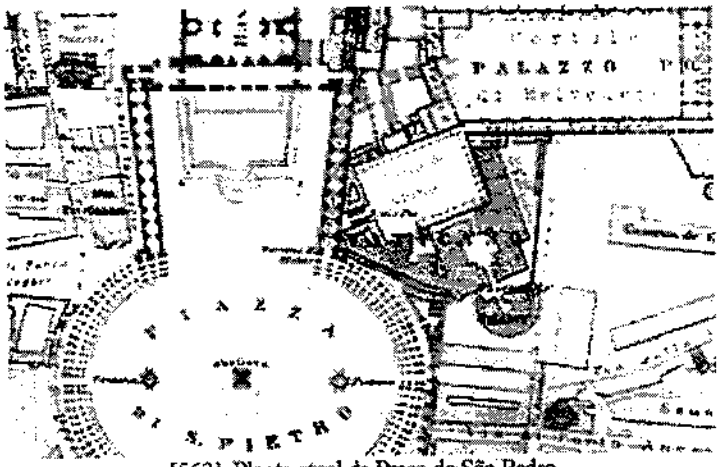
[559] *Cristo na coluna*
Mântua, igreja de Santa Bárbara.



[561] *Retrato de Gian Matteo Giberti.*
Bernardino India, 1524.



[562] Antonio da Pellegrino por Bramante, planta do palácio Vaticano de c. 1507, Florença, Uffizi, U 287 A, com reconstrução aproximada da Loggia dei Trombetti.



[563] Planta atual da Praça de São Pedro.



[564] *Vista da praça de San Pietro* (detalhe com a *Loggia dei Trombetti*) Maerten van Heemskerck. Gravura. Berlim, Kupferstichkabinett.



[565] *Vista do palácio Vaticano de sudeste* (detalhe com a Loggia dei Trombetti). Anónimo flamengo. Gravura, c. 1540. Berlim, Kupfestichkabinett.



Santo Estevão

[566] Giulio Romano. Óleo sobre madeira; 4,02 x 2, 87m. Génova, igreja de Santo Stefano.



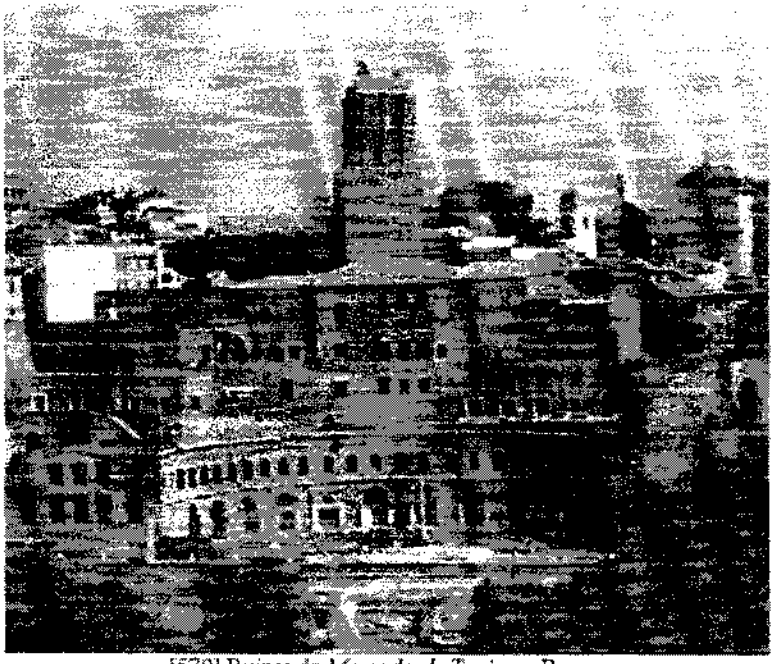
[567] *Apedrejamento de Santo Estevão*
Rafael Sanzio. Tapeçaria da série Vaticana.



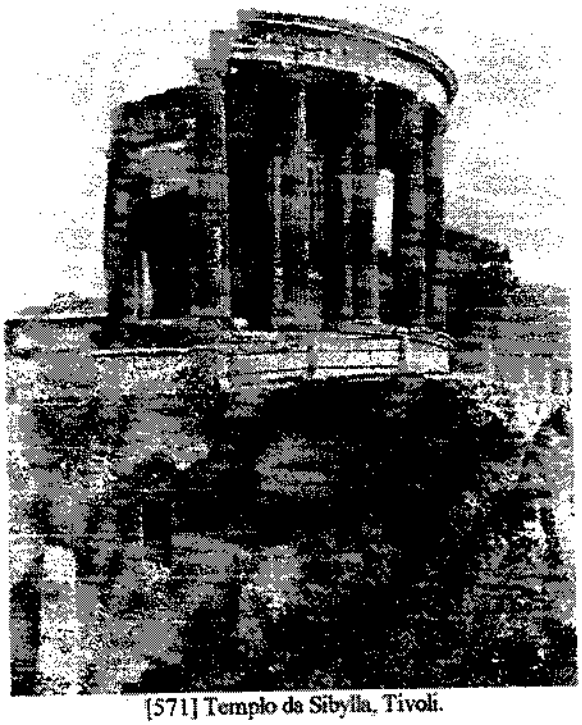
[568] *A Flagelação de Santo Estevão*
(detalhe das ruinas ao fundo, direita)



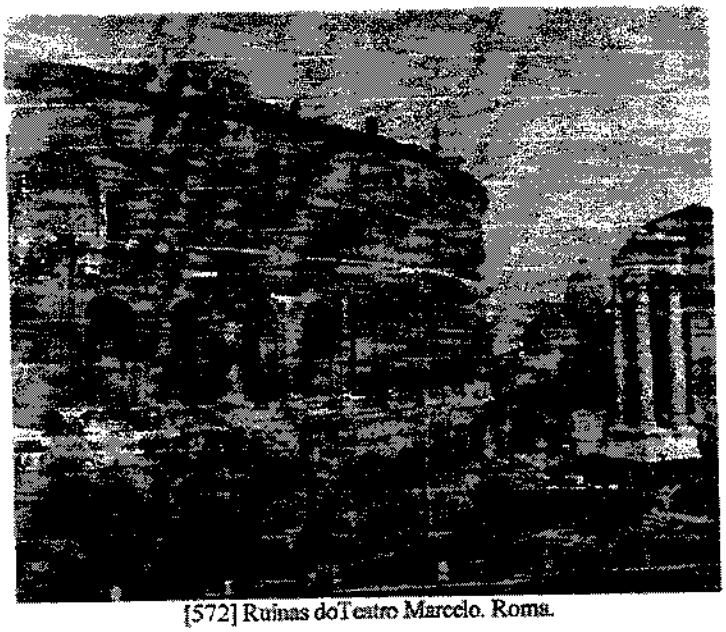
[569] *A Flagelação de Santo Estevão*
(detalhe das ruínas ao fundo, esquerda)



[570] Ruinas do *Mercado de Trajano*. Roma.



[571] Templo da Sibylla, Tivoli.



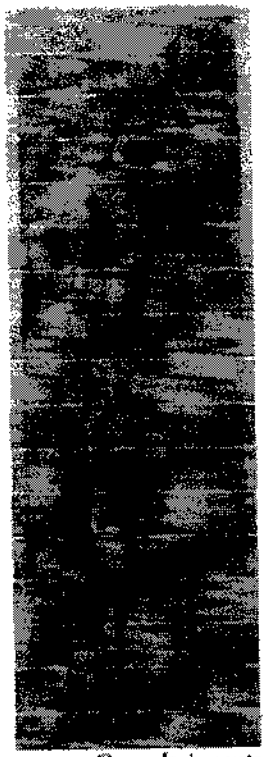
[572] Ruinas do Teatro Marcello. Roma.



[573] *O apedrejamento de Santo Estevão*
Giulio Romano. Desenho a giz preto e carvão sobre folhas unidas aplicadas sobre tela; 411.9 x 285cm. Cidade do Vaticano, Pinacoteca Vaticana, inv. 40730.



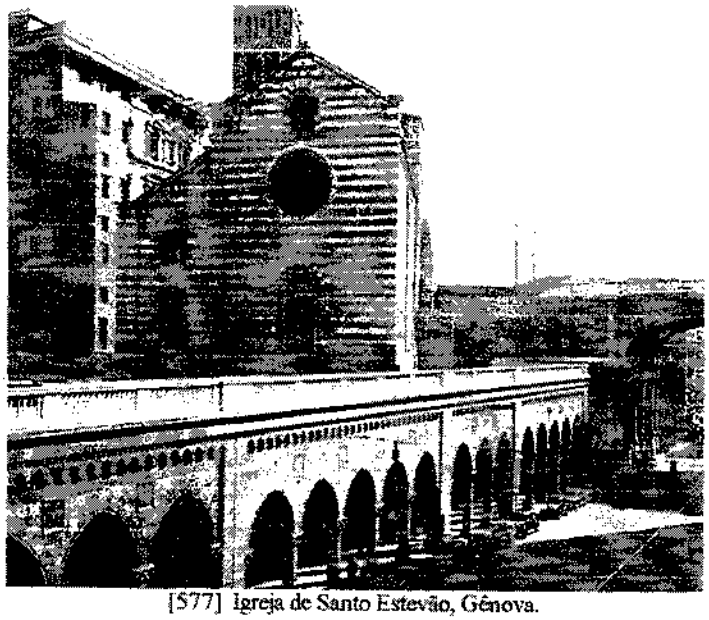
[574] *O apedrejamento de Santo Estevão*
Desenho a pena e nanquim marrom com realces e luzes em branco; 26,2 x 27,2cm. Paris, École des Beaux-Arts, inv. 334, guardado no Louvre. Anônimo do século XVII; cópia de desenho preparatório de Rafael (?) para o *Apedrejamento de Santo Estevão*.



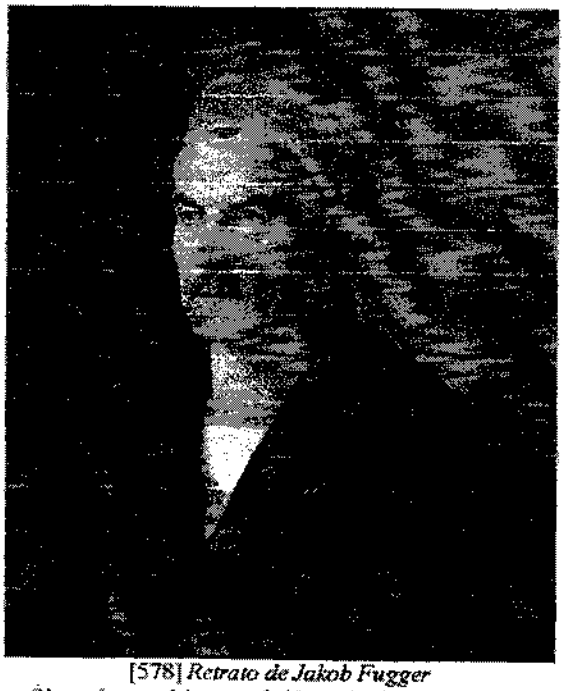
[575] *Estudo de nu para O apedrejamento de Santo Estevão*
Giulio Romano ou Rafael. Desenho a lápis preto, 39 x 11,4cm. Papel acrescentado na parte inferior à direita; Windsor Castle, Royal Library, inv. 0399 P&W 348.



[576] *O apedrejamento de Santo Estevão*
Giulio Romano. Detalhe da figura de Saulo.



[577] Igreja de Santo Estevão, Gênova.



[578] *Retrato de Jakob Fugger*
Albrecht Dürer. Óleo sobre madeira transferida à tela; 56,5 x 47,5cm. Coleção privada.



[579] *Igreja de Santa Maria dell'Anima*. Roma.



[580] *Sagrada Família com São Marços e São Tiago* ou *painel Fugger*
Giulio Romano. Óleo sobre madeira. Roma, igreja de Santa Maria dell'Anima, altar-mór, c. 1523.



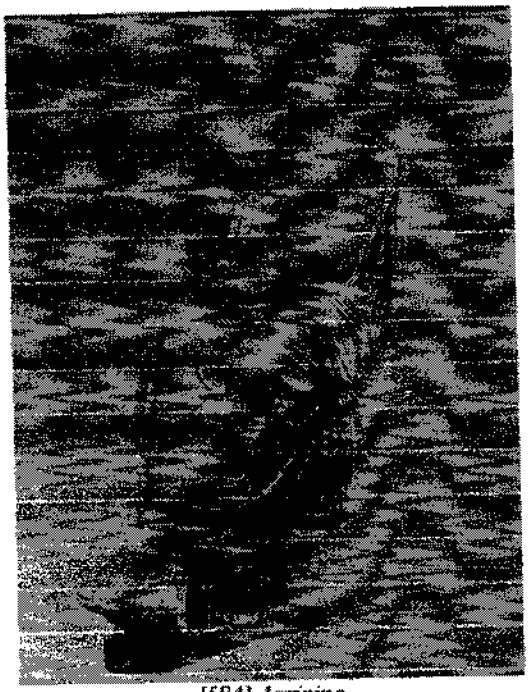
[581] *Madonna del baldacchino*
Rafael Sanzio. Óleo sobre tela; 276 x 224cm. c. 1507-1508. Florença. Pitti.



[582] *Madonna del Pesce*
Rafael Sanzio. Óleo sobre tela; 215 x 158cm. c. 1514. Madri. Museu do Prado.



[583] *Sacra conversação com os doadores. Pala Pesaro*
Ticiano. Óleo sobre tela; 478 x 268cm. c. 1519-1526. Veneza. Santa Maria Gloriosa dei Frari.



[584] *Agripina*
Mármore. Museo Nazionale di Napoli, inv. 6029.



[585] *Madonna del Parto*
Jacopo Sansovino. Mármore, tamanho natural. 1518. S. Agostino, Roma.



[586] <u>*Sacra conversação*</u>
Giulio Romano. Desenho a pena e tinta marrom, aguada marrom e branco de chumbo; 23,3 x 18,8cm.
Florença, Uffizi, Gabinetto disegni e stampe, U 14615 F.



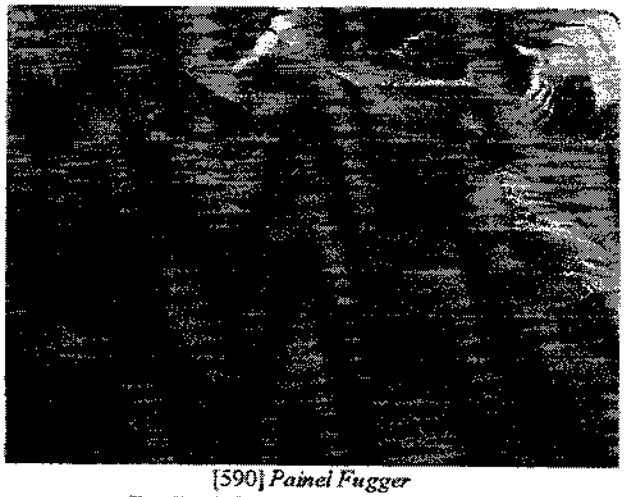
[587] *Madonna com Menino, São João Menino, São José, São Tiago e São Marcos*
Mario Cartaro. Água-forte; 40,8 x 29,5cm. Fondo Corsini, 31584, vol. 34 H 24.



[588] *Madonna com Menino, São João Menino, São José, São Tiago e São Marcos*
Cópia a partir de Giulio Romano; círculo de G. Muziano. Óleo sobre tela; 260 x 148cm. Frascati, altar-mór da igreja dos Cappuccini. c. 1573-1575.



[589] *Painel Fugger*
Detalhe da mulher com fuso, galinha e pintinhos.



[590] *Painel Fugger*
Detalhe do leão aos pés de São Marcos.



[591] Cópia de Frascati
Detalhe do leão conforme o que deveria ser o original de Giulio Romano.



[592] *Painel Fugger*
Detalhe da galeria circular ao fundo.



[593] Interior do Marcado de Trajano, Roma.
Anônimo. *Codice Fossombrone*. Biblioteca Passionei, disegni, vol. 3*f. 7r.*



[594] Vista atual da Via del Banco di Santo Spirito, Roma.



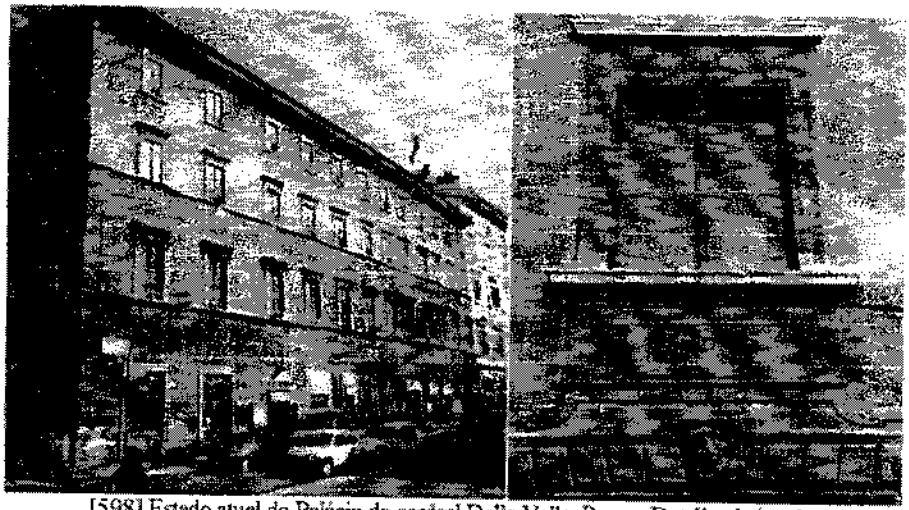
[595] Antonio da Sangallo, o jovem. Fachada do *palácio do Banco di Santo Spirito*, onde funcionava, no século XVI, a *'zecca vecchia'*. c. 1520.



[596] Giuseppe Vasi. *Magnificenze di Roma*... Detalhe da gravura 108. Detalhe do palácio do banco di Santo Spirito no século XVIII, coma igreja de Santa Maria della Purificazione in Banchi em frente.



[597] *Estudo para tabernáculo papal com emblema*
Desenho a pena e nanquim marrom; 45,4 x 33,4cm. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art. inv. N. 1998.10



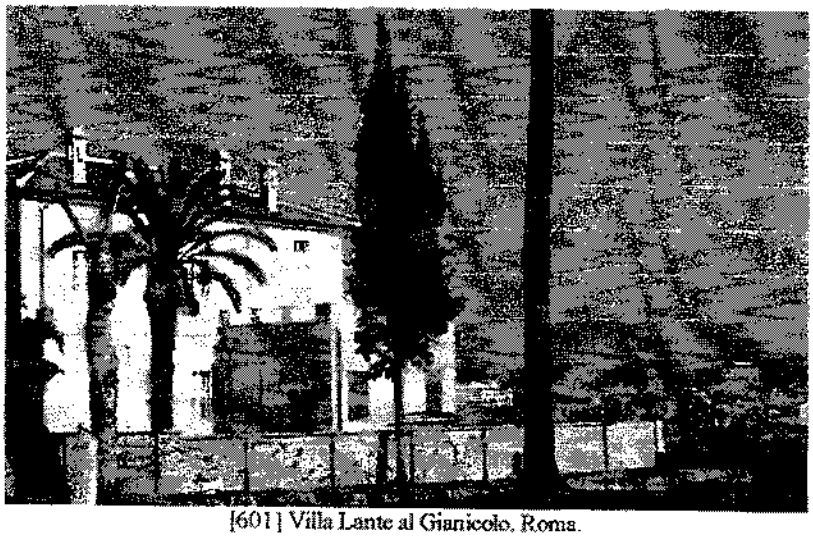
[598] Estado atual do Palácio do cardeal Della Valle, Roma. Detalhe da janela.



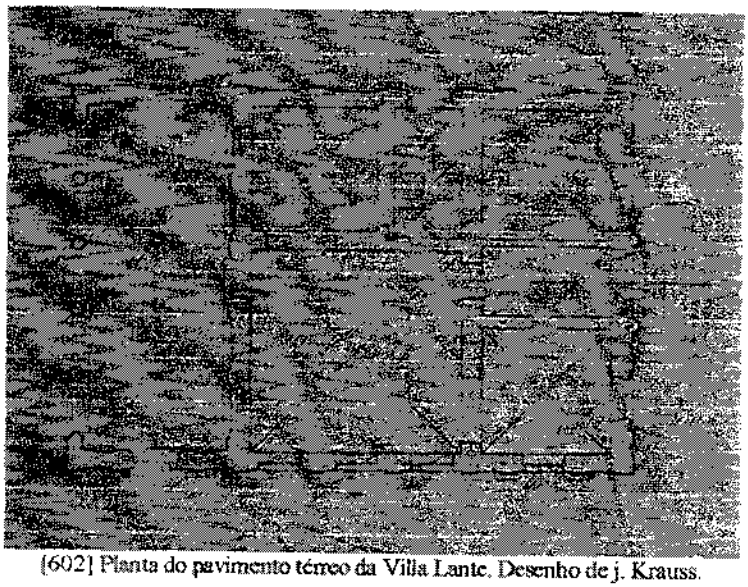
[599] Vista de Roma a partir do Monte Gianicolo. Aquarela.



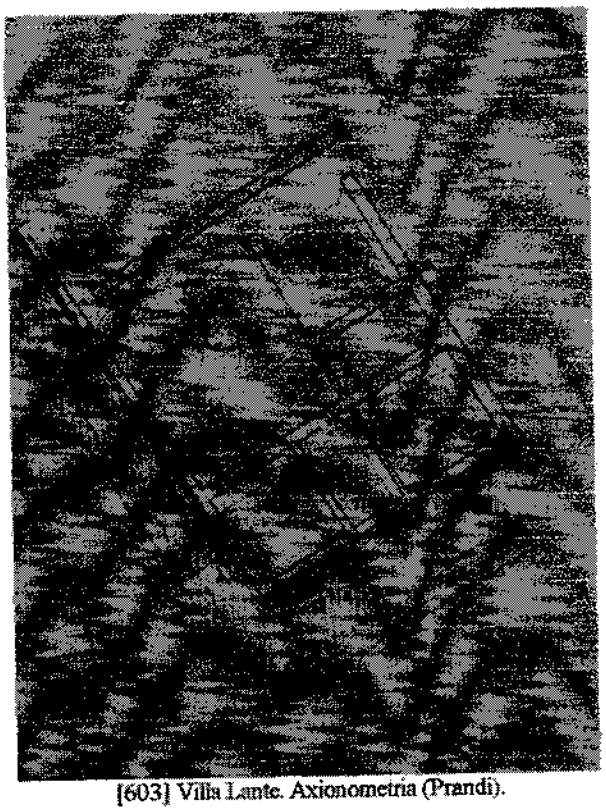
[600] *Villa* Lante vista do Lungotevere



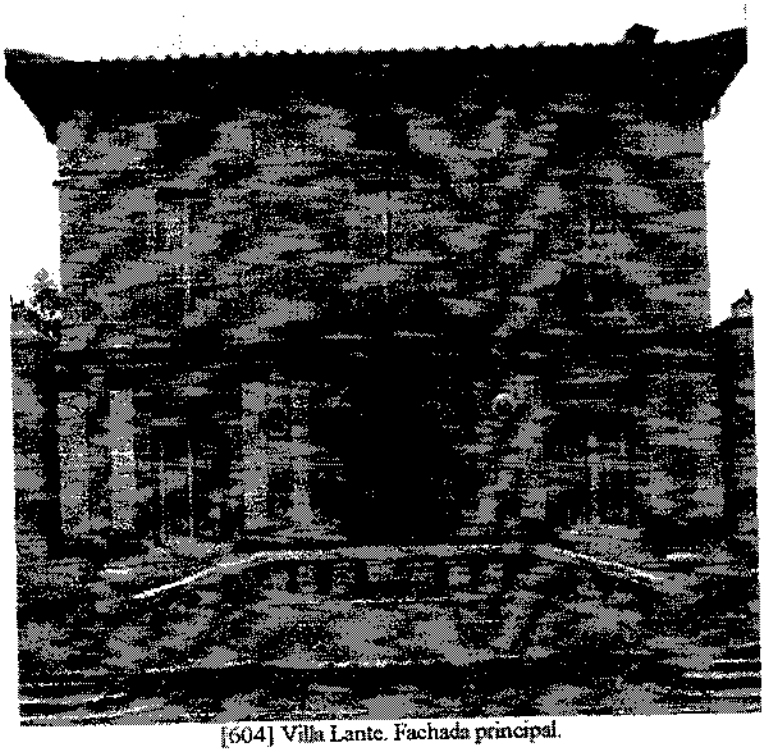
[601] Villa Lante al Gianicolo. Roma.



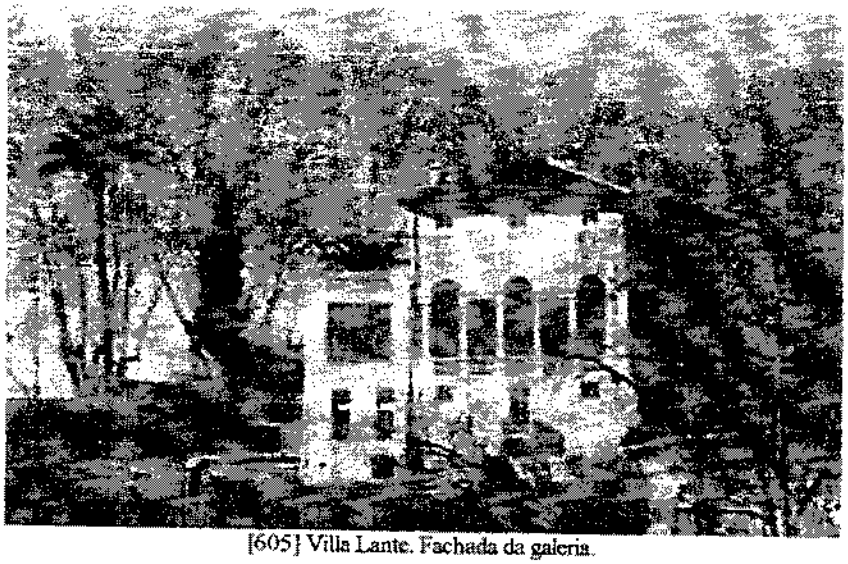
[602] Planta do pavimento térreo da Villa Lante. Desenho de j. Krauss.



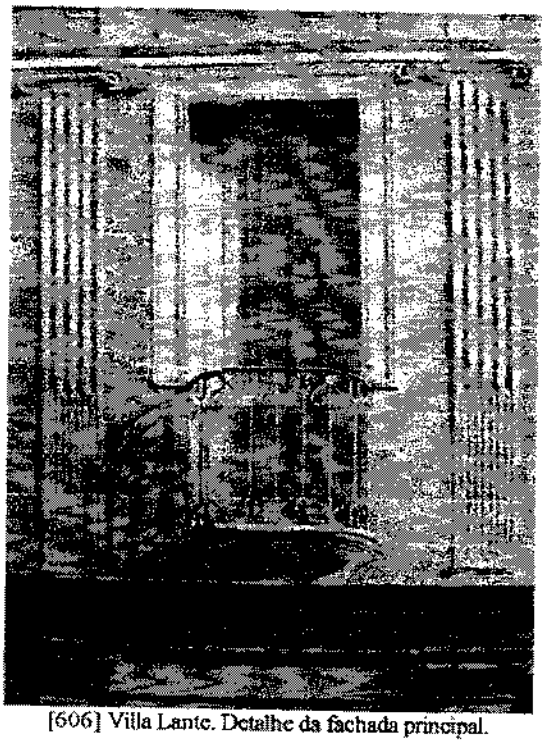
[603] Villa Lante. Axionometria (Prandi).



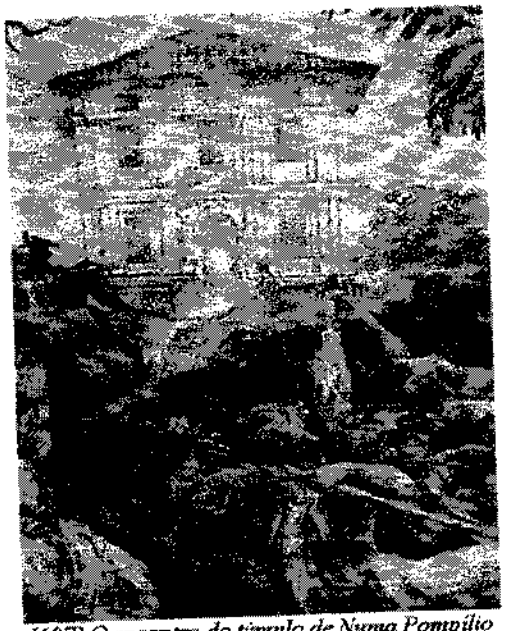
[604] Villa Lante. Fachada principal.



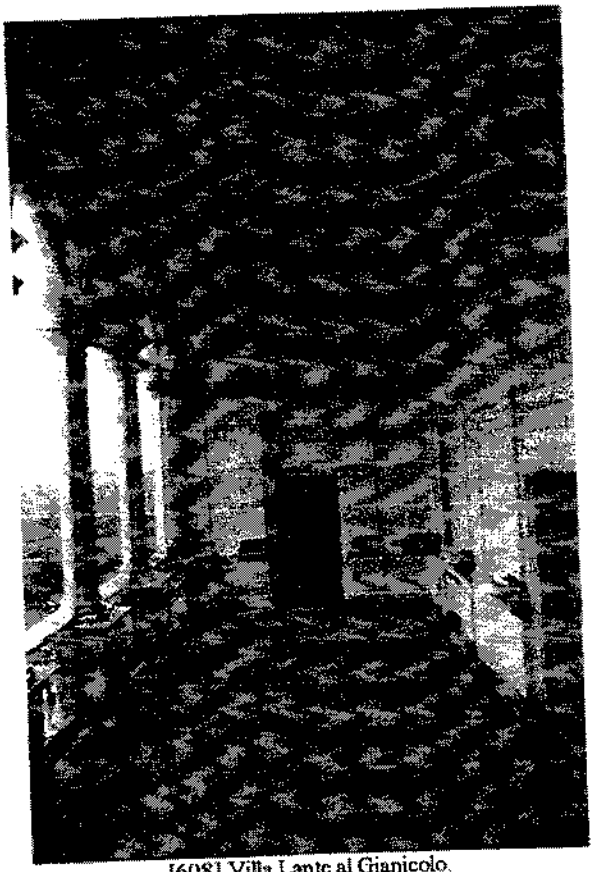
[605] Villa Lante. Fachada da galeria.



[606] Villa Lante. Detalhe da fachada principal.



[607] *O encontro do túmulo de Numa Pompílio*
Polidoro da Caravaggio. Afresco, Biblioteca Hertziana, Roma. Detalhe com a representação de *Villa* Lante.



[608] Villa Lante al Gianicolo.
Galeria.



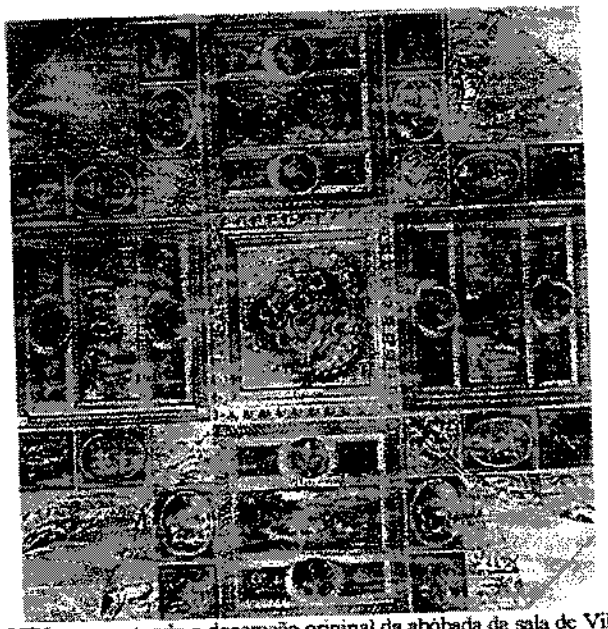
[609] *Villa* Lante al Gianicolo. Galeria. Vista frontal da arcada.



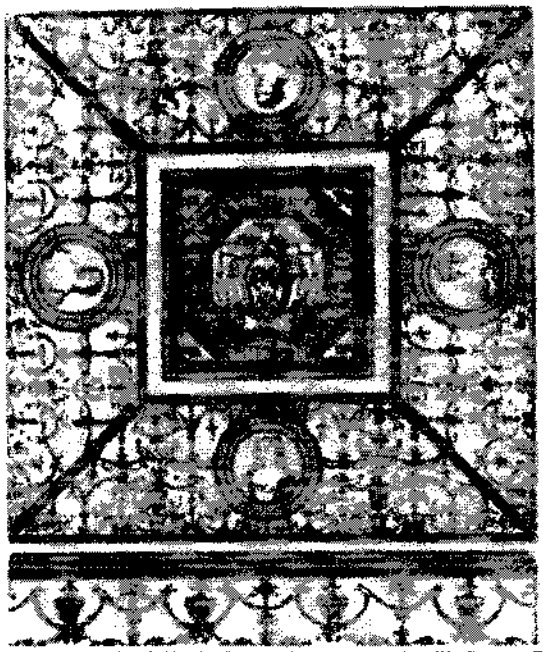
[610] Villa. Lante. Giovanni da Udine (?). Detalhe da decoração em estuque branco.



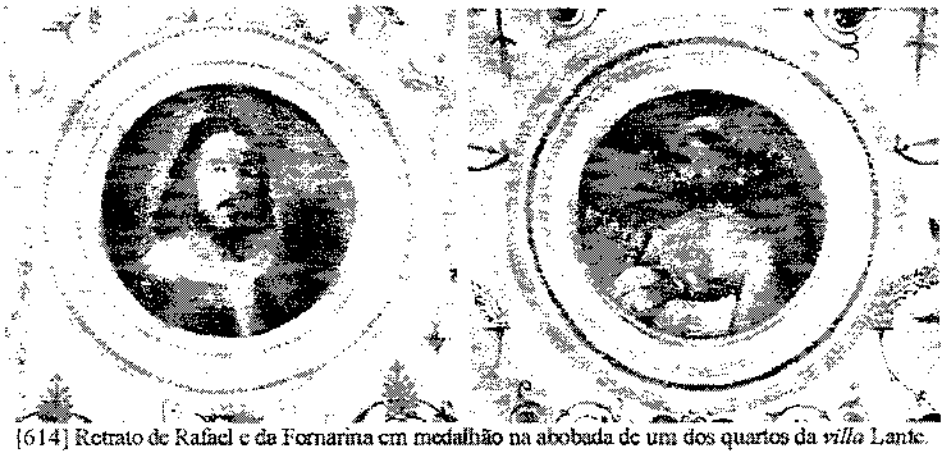
[611] Villa Lante. Vista da Sala no pavimento principal.



[612] Aquarela do século XIX representando a decoração original da abóbada da sala de Villa Lante. Roma. Biblioteca Hertziana.



[613] Esquema da decoração da abóbada de um dos quartos da villa Lante. Retratos femininos.



[614] Retrato de Rafael e da Fornarina em medalhão na abobada de um dos quartos da *villa* Lante.



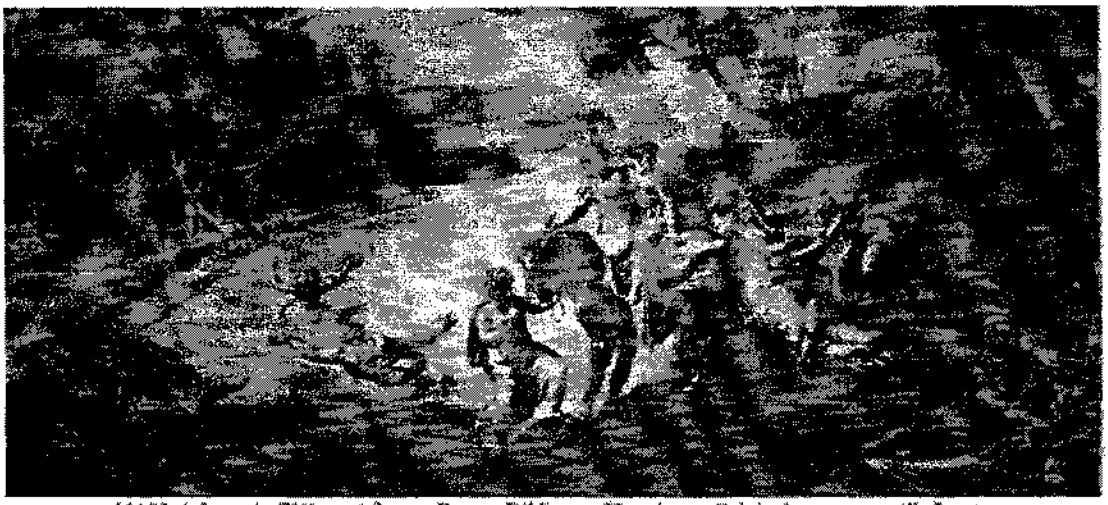
[615] Decoração pictórica da abóbada de um dos quartos de *villa* Lante; medalhões com retratos femininos.



[616] *O encontro de Jano e Saturno no Gianicolo.* Afresco. Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



[617] *A descoberta do túmulo de Numa Pompílio e os livros sibilinos.* Afresco. Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



[618] *A fuga de Clélia*. . Afresco. Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



[619] *A libertação de Clélia*. Afresco. Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



[620] *Numa Pompílio sacrifica à Vesta*. Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante



[621] *A construção do templo de Jano.* Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



[622] *Jano implora à Paz para destruir as armas.* Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



[623] *A castração de Urano.* Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



[624] *Orazio Coclite sobre a ponte*. Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



[625] *Muzio Scevola*. Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



[626] *Fama*. Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



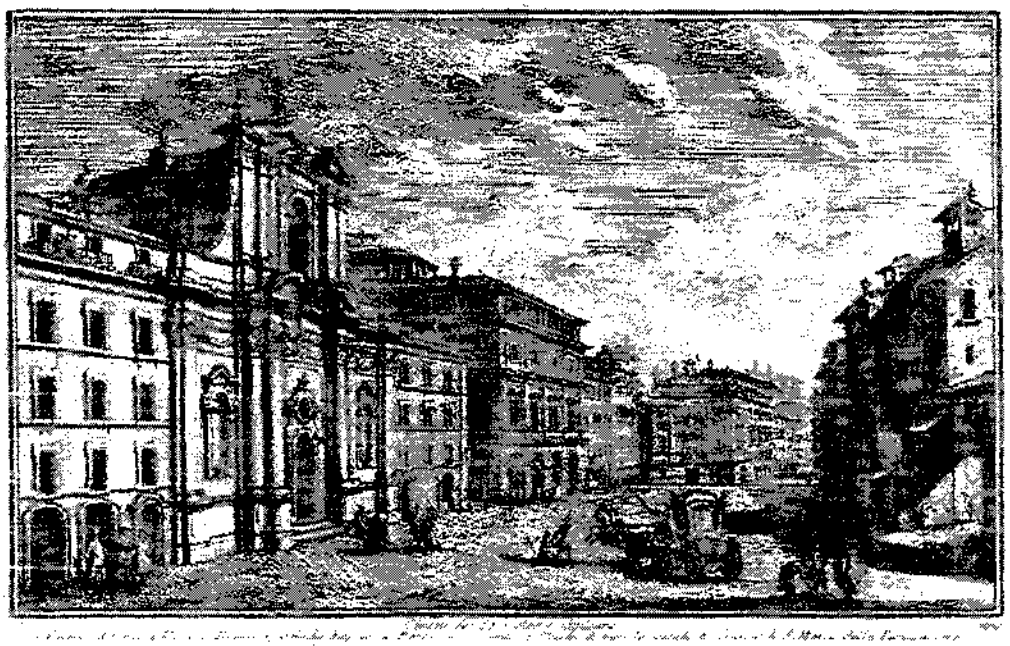
[627] *A estátua eqüestre de Clélia.* Roma, Biblioteca Hertziana. Originalmente em *villa* Lante.



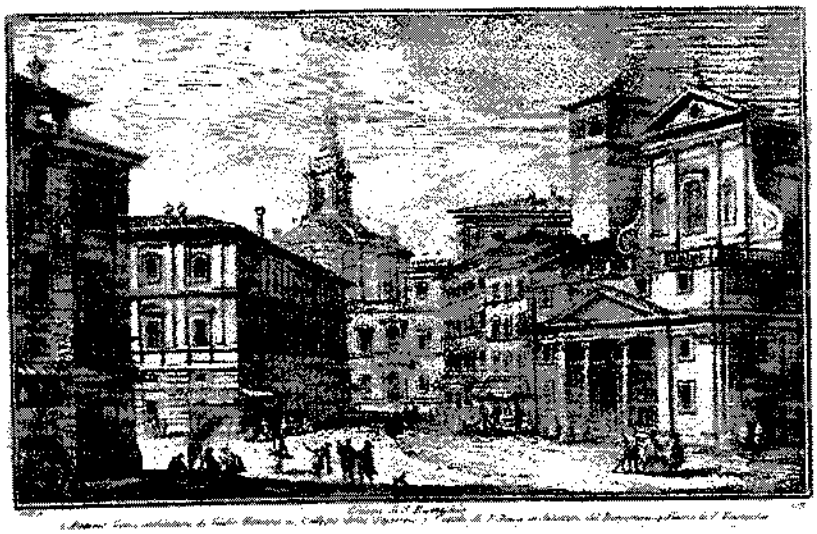
[628] *Palácio Alberini – Cicciaporci.*
Rafael Sanzio e Giulio Romano (?). Roma.



[629] Palácio Alberini- Cicciaporci



[630] Giuseppe Vasi. *Belle magnificenze di Roma*.... 1756, VI, gravura 108. Palácio Alberini (primeiro à esquerda) antes das alterações do século XIX.



[631] Piazza Sant'Eustachio. Giuseppe Vasi.



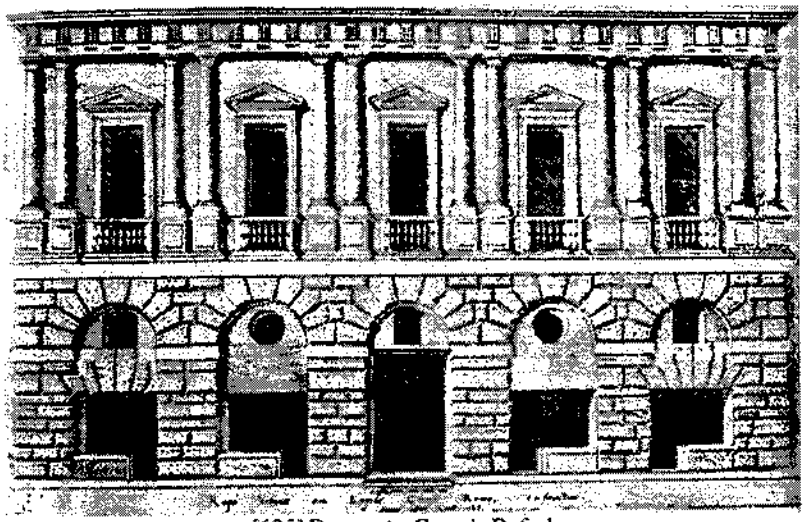
[632] Roma, palácio Stati-Maccarani



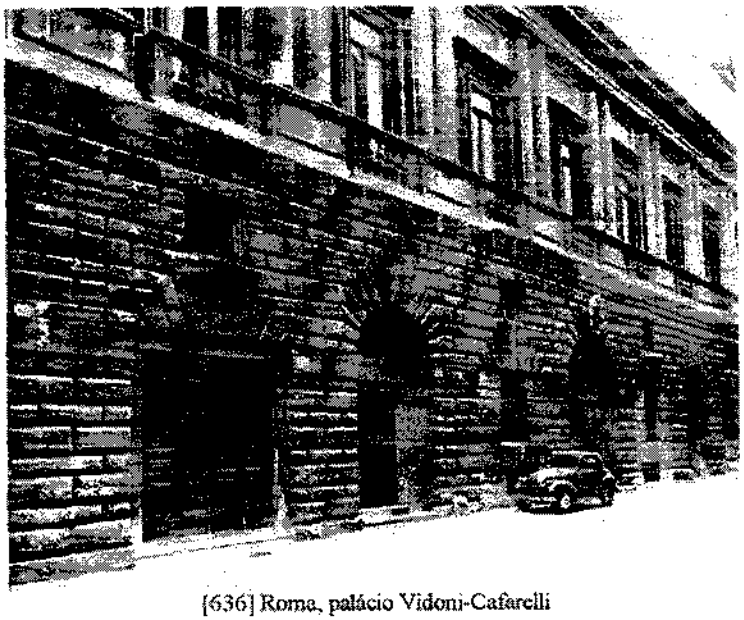
[633] Roma, palácio Stati-Maccarani, pátio interno.



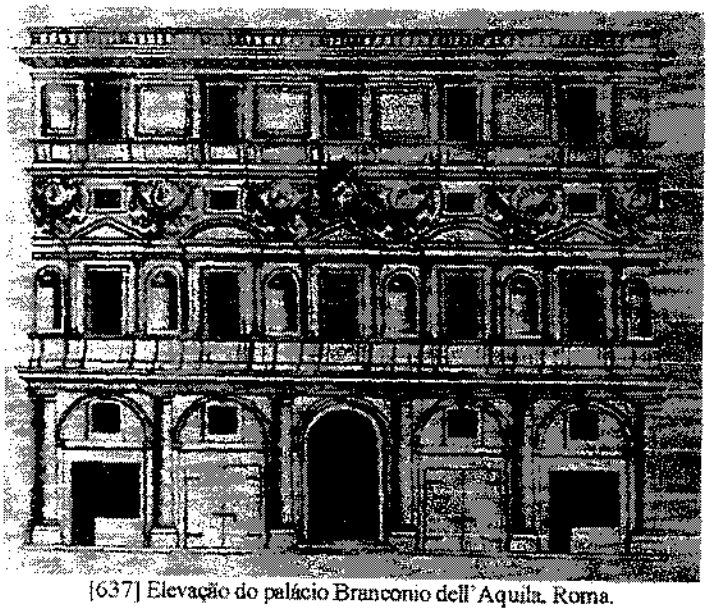
[634] Roma, palácio Stati-Maccarani, portal.



[635] Bramante. Casa de Rafael.



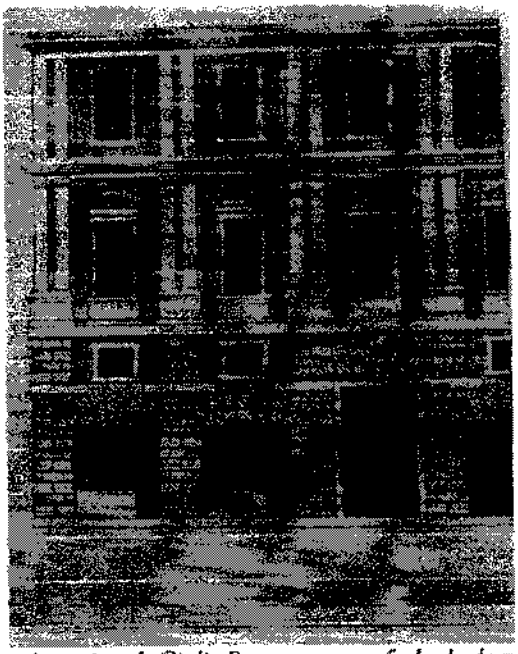
[636] Roma, palácio Vidoni-Caffarelli



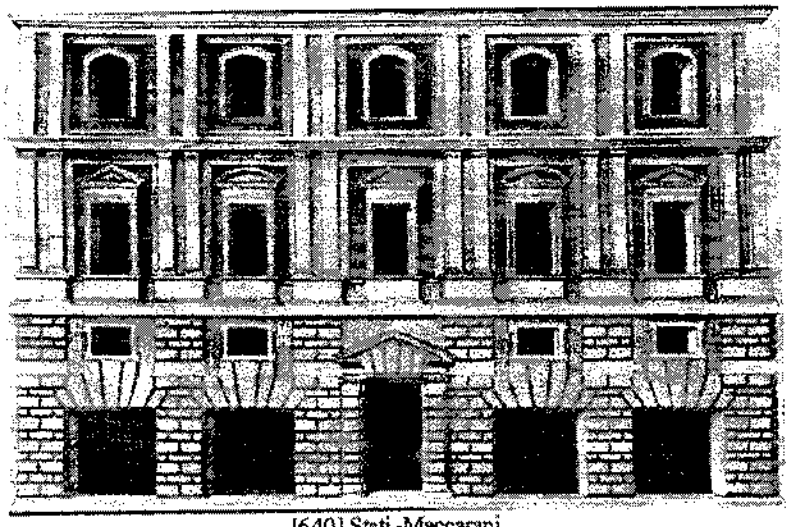
[637] Elevação do palácio Branconio dell'Aquila. Roma.



[638] *Esboço da fachada do palácio Stati*
Raffaello da Montelupo. Desenho. Florença, Uffizi, inv. U 2692 Av.



[639] *Cópia do projeto de Giulio Romano para a fachada do palácio Stati*
Anônimo do século XVI. Desenho. Windsor Castle, inv. 10470. Anterior a 1550.



[640] Stati -Maccarani
Antonio Lafréry (1512-1577), in *Speculum Romane Magnificentiae*, de 1549.



[641] *Esboço da casa romana de Giulio*
Raffaello da Montelupo. Desenho à pena à mão livre e naquim sépia, 27,2 x 21,2cm. Florença. Uffizi, U 2692 Ar.



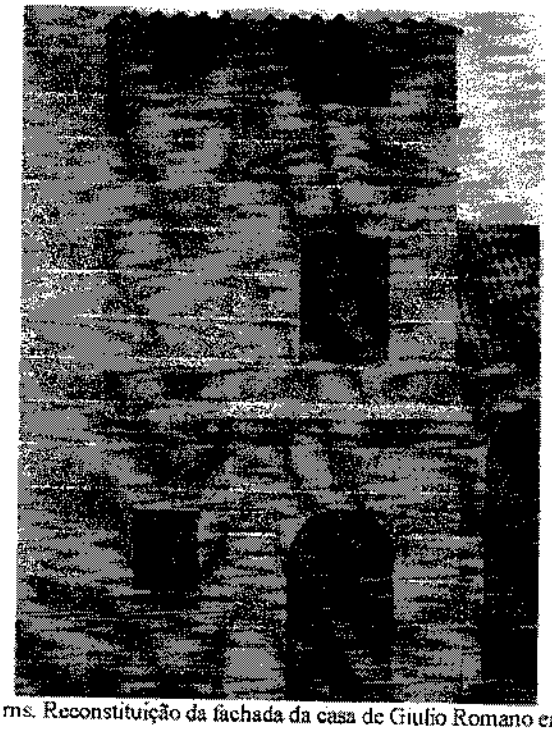
[642] *Elevação da casa romana de Giulio*. [642]
Giovanni Antonio Dosio. Florença, Uffizi, U 2691 A.



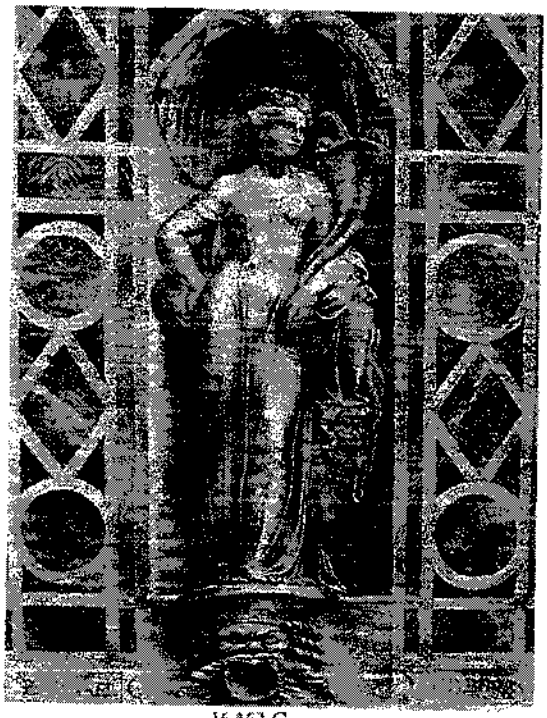
[643] *Elevação da casa romana de Giulio*
Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1709-A. Anônimo italiano da metade do século XVI.



[644] *Possível cópia do projeto de Giulio para a fachada da casa romana*
Florença, Biblioteca Nazionale, cód. Magliabecchiano, II-I-429, *f.*6. Anônimo italiano de cerca de 1550.



[645] H. Burns. Reconstituição da fachada da casa de Giulio Romano em escala 1:1.



[646] *Ceres*
Óleo sobre madeira; 38,4 x 31,3cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 657.



[647] Primavera. Loggetta do cardeal Bibbiena.



[648] Vênus Genetrix



[649] Vênus. Estuque. Sala dos Ventos, palácio Te



[650] *A circuncisão*
Óleo sobre madeira transportada para tela; 115 x 122cm. Paris. Museu do Louvre, inv. 518.



[651] *A circuncisão*

Modello para a pintura do Louvre. Desenho à pena e nanquim marrom, aquarelado e iluminado em branco: 40,1 x 57,5cm. Chatsworth, Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. 84.



[652] *A Circuncisão*

Bernard Lépicié (Paris, 1698-1755). Água-forte e buril; 47,4 x 47cm. Florença, Galleria degli Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe. 1729.



[653] *Madonnina* ou *Madonna com São João Batista* ou *Piccola Madonna*
Giulio Romano. Óleo sobre madeira; 28,8 x 25,4cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 422. c. 1515-1516.



[654] *Madonna Hertz* / ou *Madonna e Bambino*
Giulio Romano. Óleo sobre madeira; 36 x 30,5cm.
Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo *Barberini*, Inv. 1661.



[655] *Madonna Navar* ou *Vierge à la légende*
Giulio Romano. National Gallery of Scotland, Edimburgo. 1518-1520.



[656] Variante da *Madonna de Apsley House*. Localização desconhecida.



[657] *Madonna com Menino e São João*
Giulio Romano. Óleo sobre madeira; 128 x 86cm. Roma, Galleria Borghese, inv. 374.



[658] *Madonna de Baltimore*
Giovanfrancesco Penni e Giulio Romano(?). Walters Gallery de Baltimore.



[659] *Madonna Spinola* ou *Sagrada família Spinola*.
Óleo sobre madeira; 76,0 x 63,5cm. Malibu, J. Paul Getty Museum.



[660] *Mulher com espelho* ou *A cortesã*.
Óleo sobre madeira. Moscou, Museu Pushkin



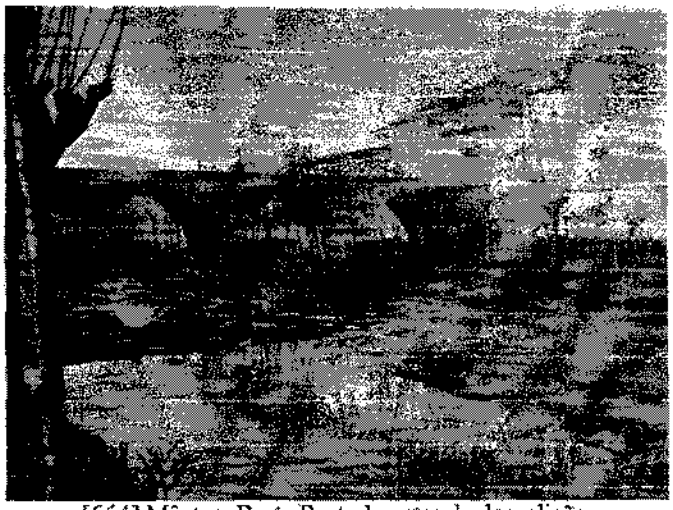
[661] Retrato de Federico II Gonzaga.
Ticiano.



[662] Retrato de Isabella d'Este
Ticiano.



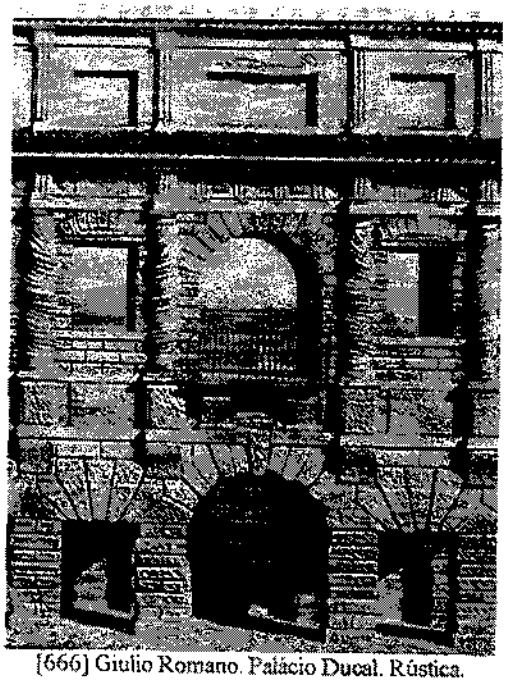
[663] Vista de Mântua.



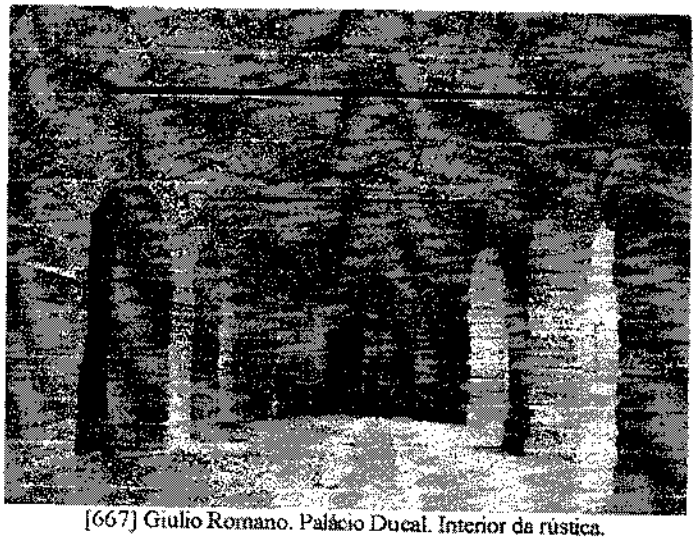
[664] Mântua. Porta Pusterla antes da demolição.



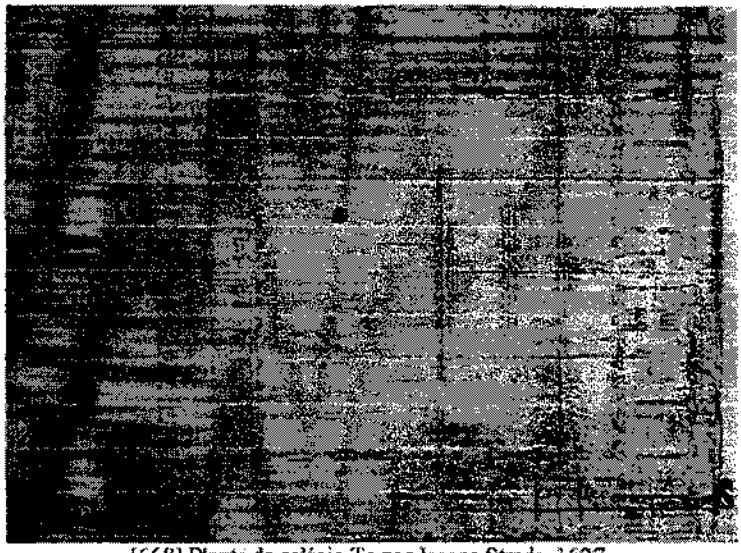
[665] Detalhe de planta de Mântua com porta Pusterla e San Sebastiano.



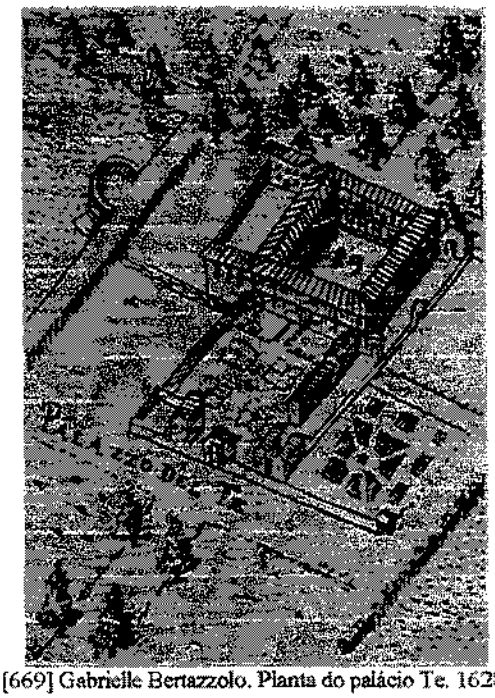
[666] Giulio Romano. Palácio Ducal. Rústica.



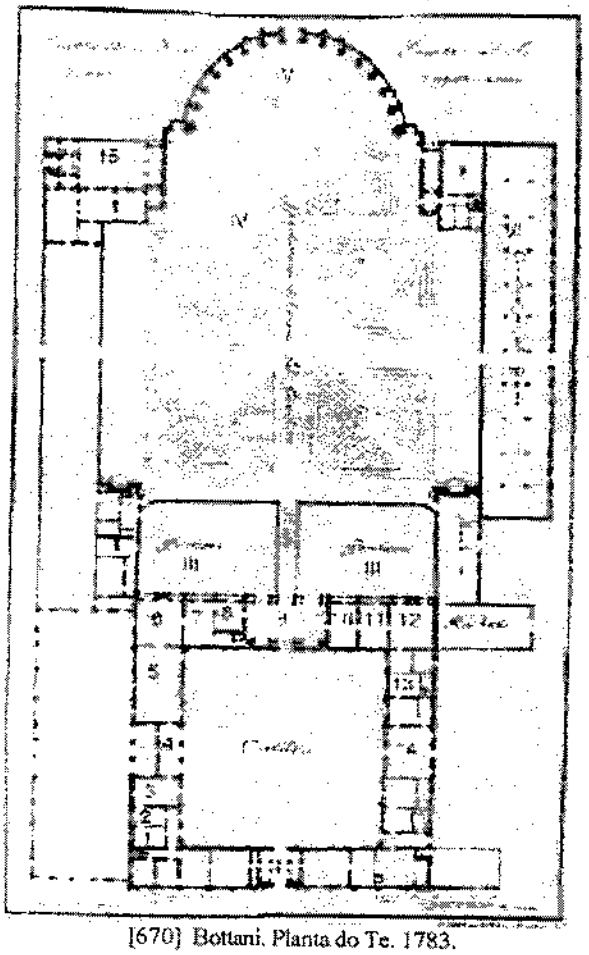
[667] Giulio Romano. Palácio Ducal. Interior da rústica.



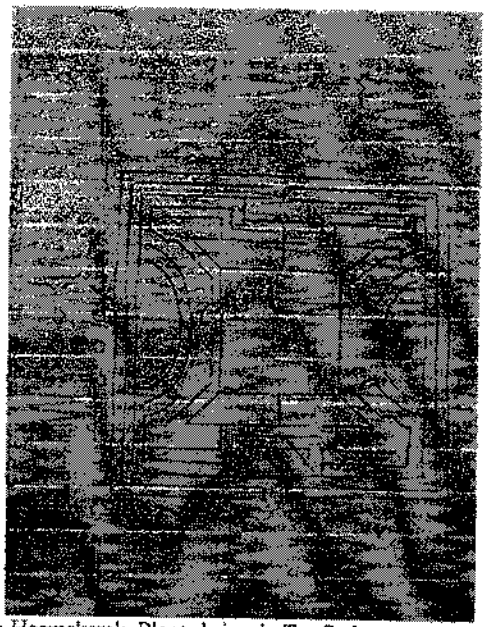
[668] Planta do palácio Te por Jacopo Strada, 1627.



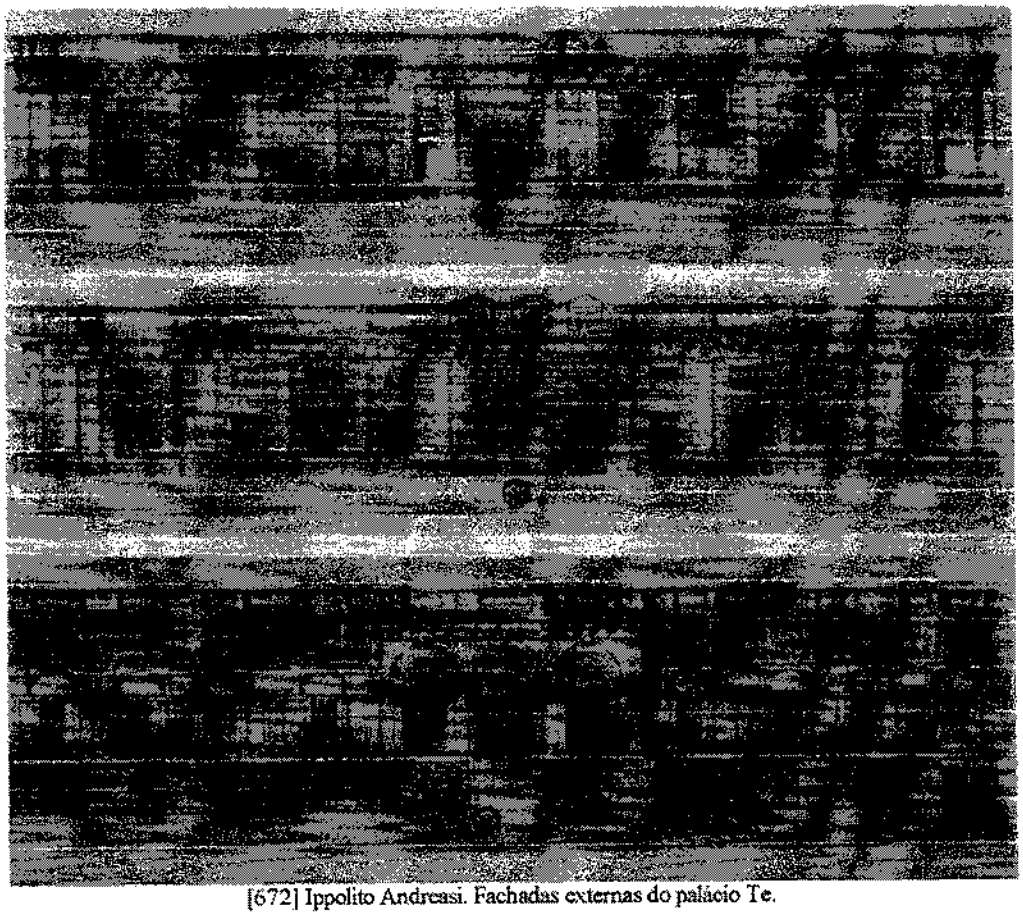
[669] Gabrielle Bertazzolo. Planta do palácio Te. 1628.



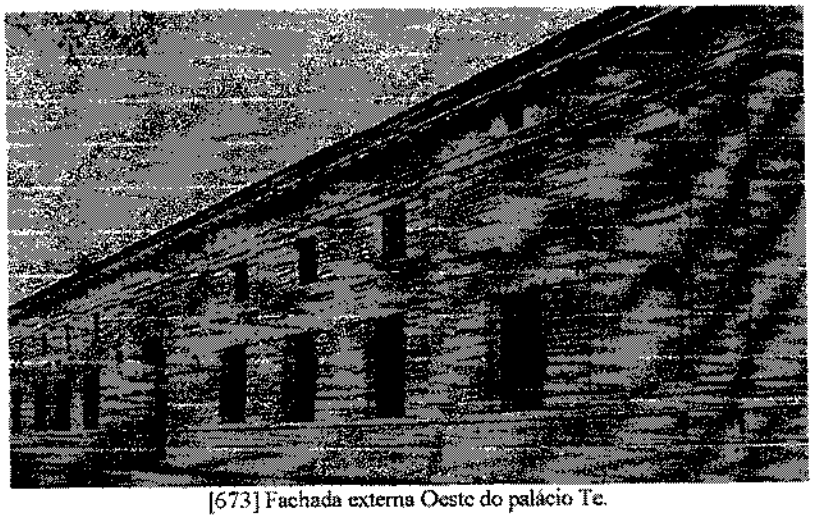
[670] Bottani. Planta do Te. 1783.



[671] Maerten Heemskerck. Planta baixa do Te. Caderno mantuano de esboços.



[672] Ippolito Andreasi. Fachadas externas do palácio Te.



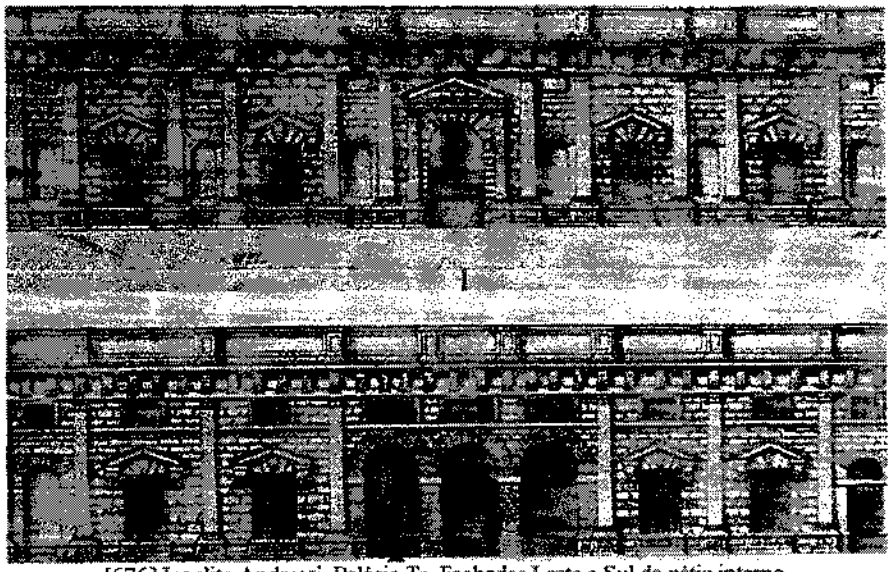
[673] Fachada externa Oeste do palácio Te.



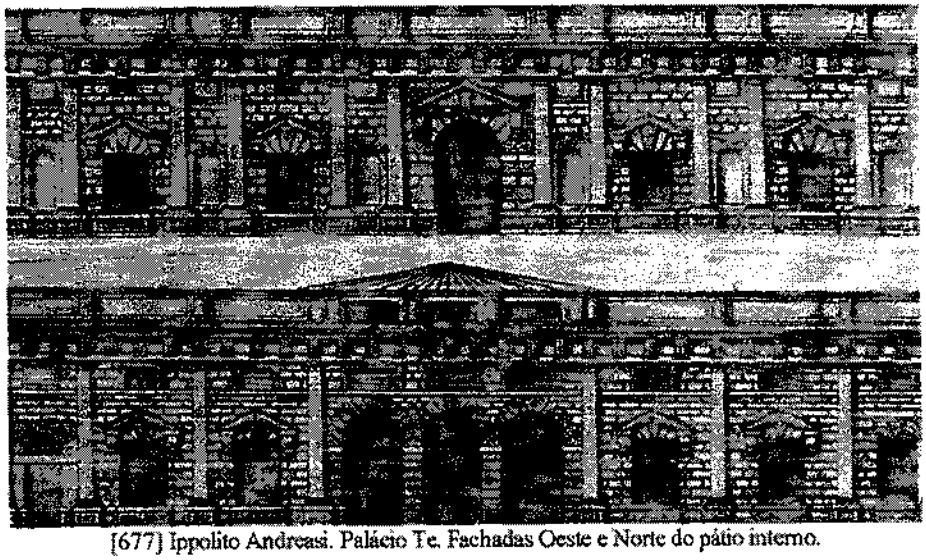
[674] palácio Tc. Fachada externa Norte.



[675] Palácio Tc. Lateral voltada a Sul.



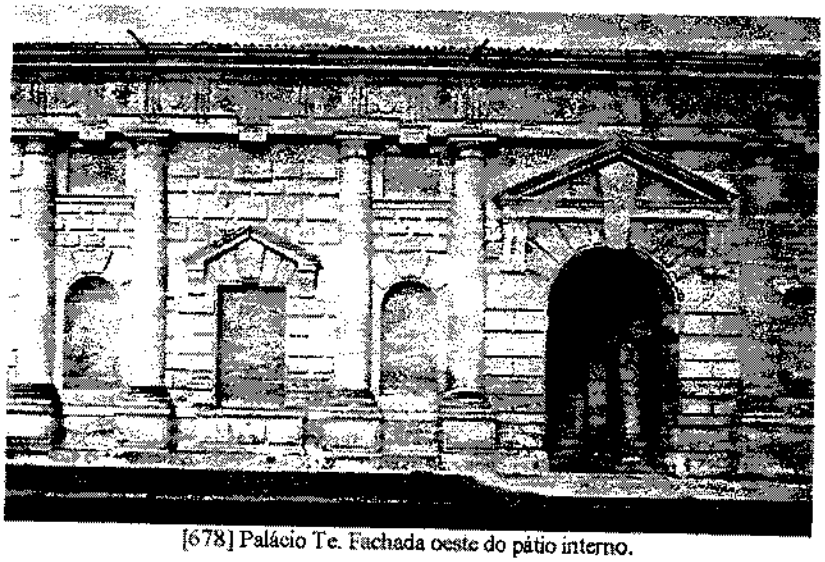
[676] Ippolito Andreasi. Palácio Te. Fachadas Leste e Sul do pátio interno.



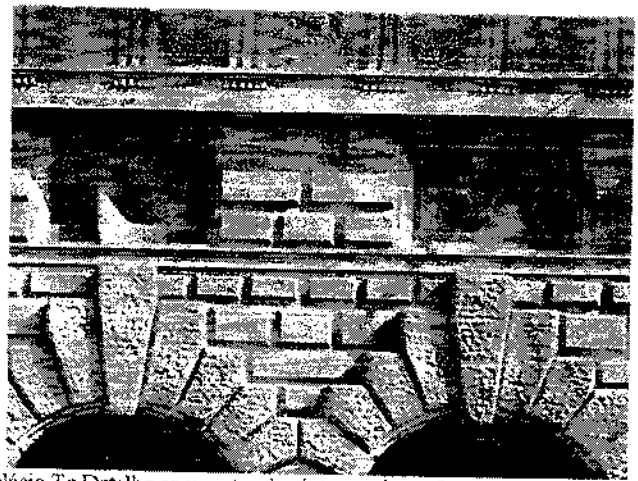
[677] Ippolito Andreasi. Palácio Te. Fachadas Oeste e Norte do pátio interno.



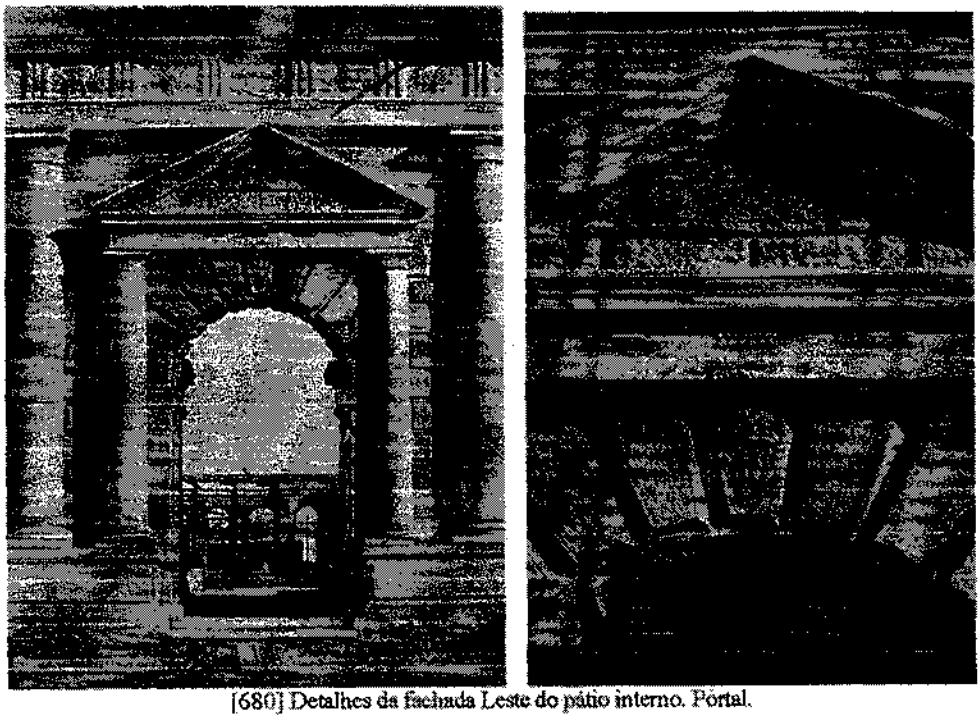
[677] Palácio Te. Fachada leste do pátio interno.



[678] Palácio Te. Fachada oeste do pátio interno.



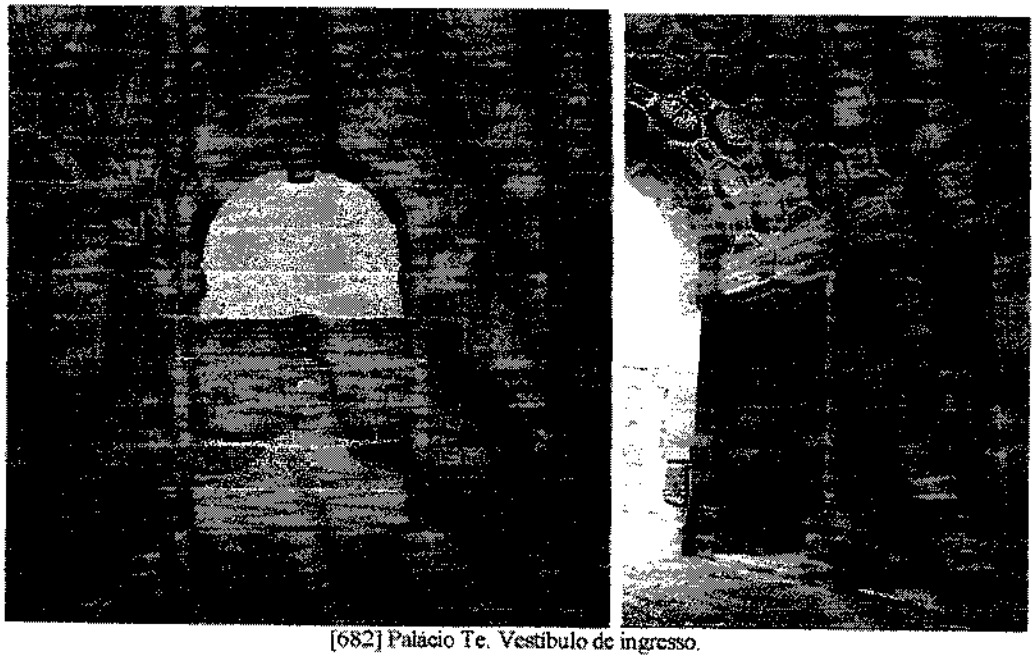
[679] Palácio Te.Detalhe com restos de pintura sobre a fachada oeste do pátio interno.



[680] Detalhes da fachada Leste do pátio interno. Portal.



[681] Vista aérea do palácio Te.



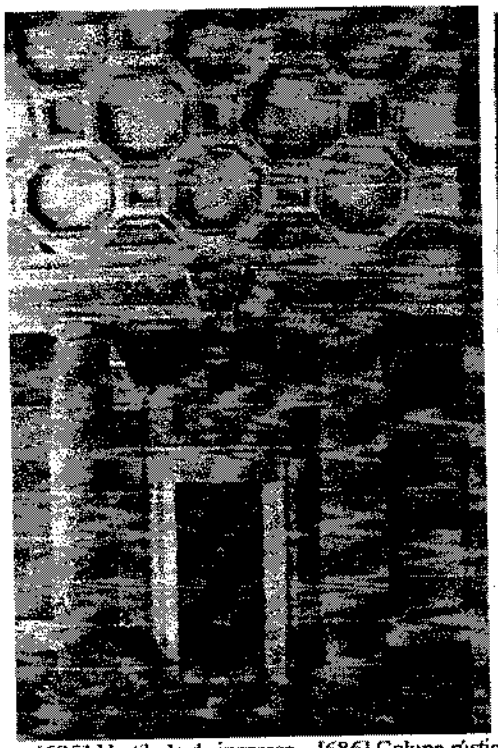
[682] Palácio Te. Vestíbulo de ingresso.

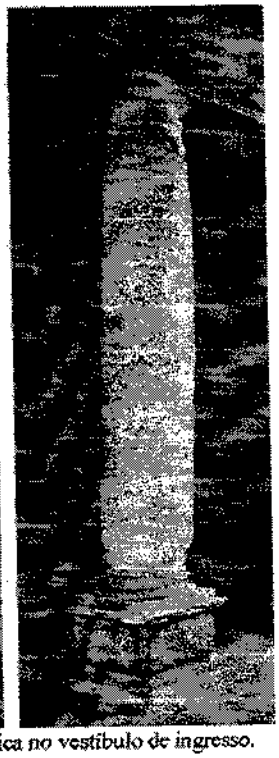


[683] Palácio Te. Vista da galeria de Davi para o jardim.

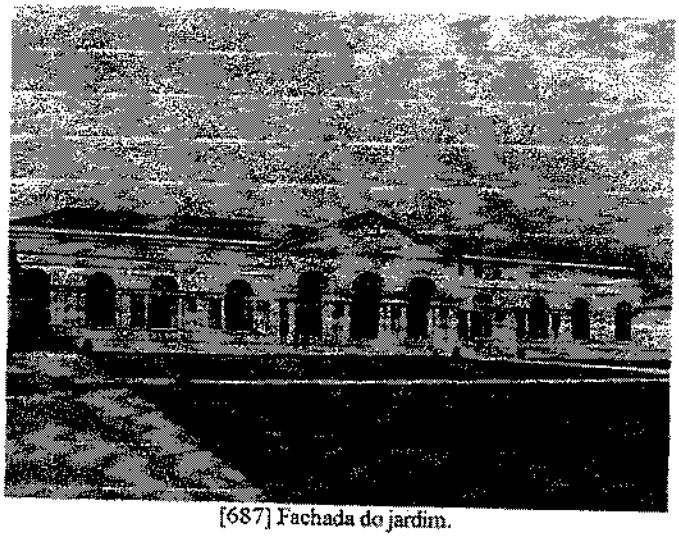


[684] Vista do jardim e êxedra do palácio Te.

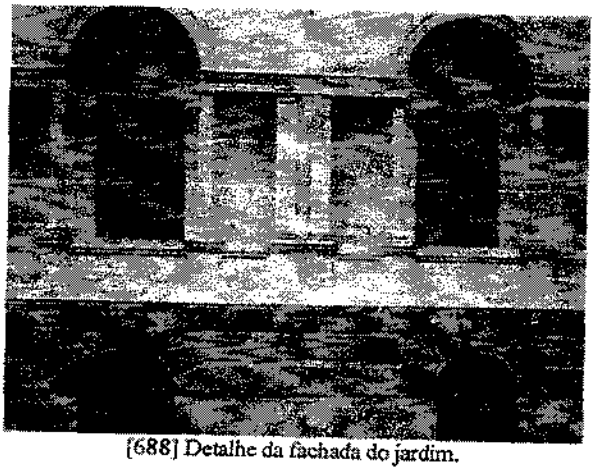




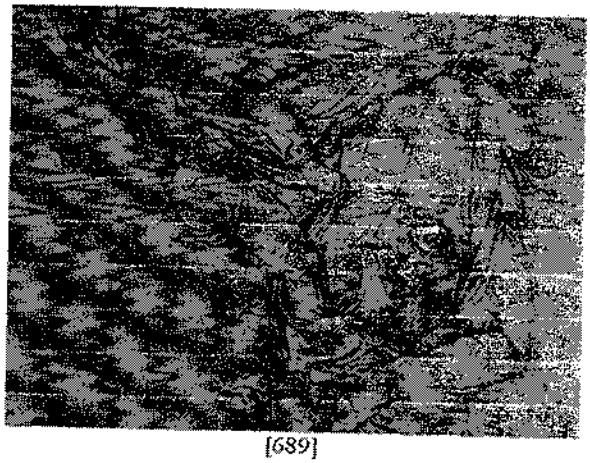
[685] Vestíbulo de ingresso. [686] Coluna rústica no vestíbulo de ingresso.



[687] Fachada do jardim.



[688] Detalhe da fachada do jardim.



[689]



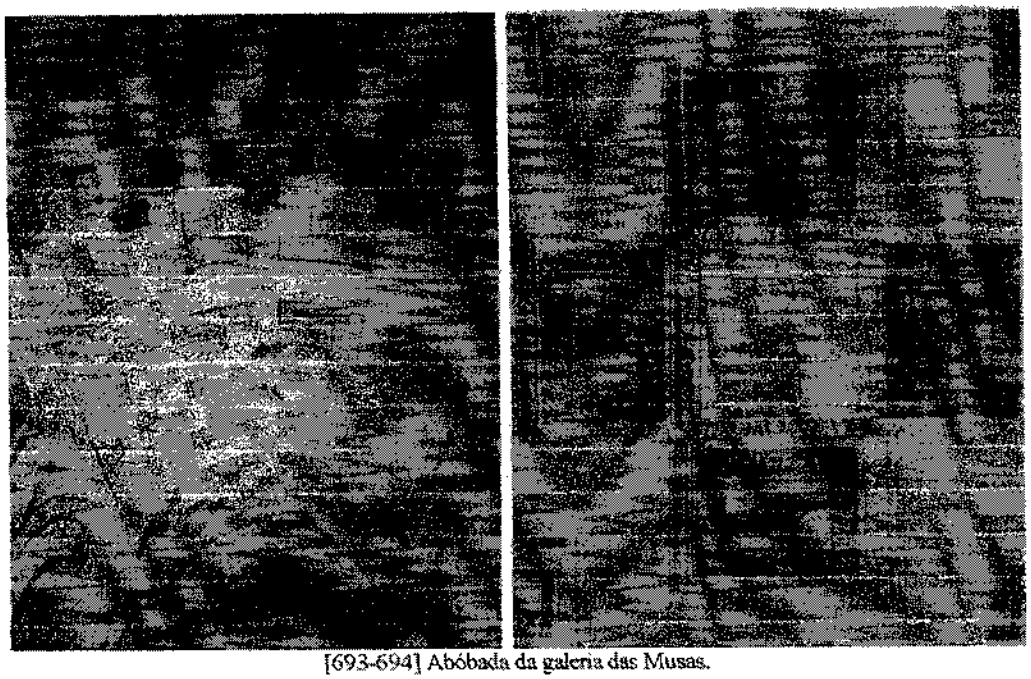
[690]



[691] medalhão da sala dos Ventos. Palácio Te.



[692] Galeria das Musas. Palácio Te.



[693-694] Abóbada da galeria das Musas.



[695-696] Detalhes da decoração da abóbada da galeria das Musas.



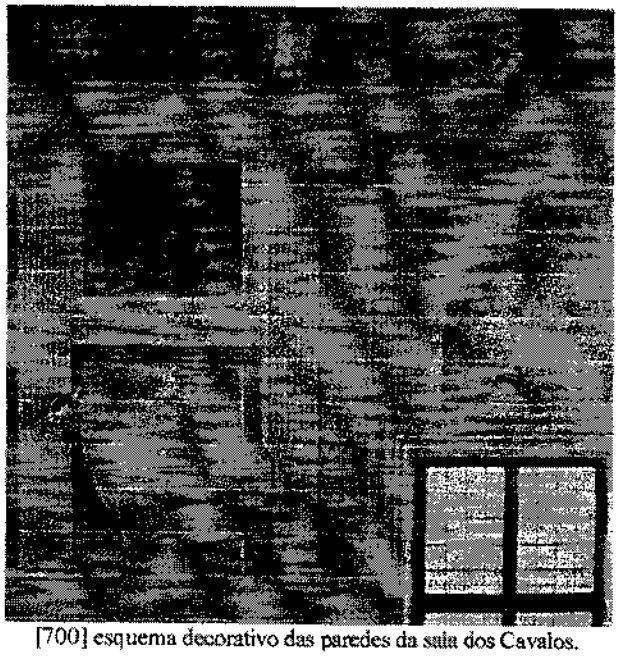
[697] *Alegoria das artes mantuanas*. Afresco. Galeria das musas, palácio Te.



[698] *Apolo, Pégasus e o rio Hipócrenes*. Afresco. Galeria das musas, palácio Te.



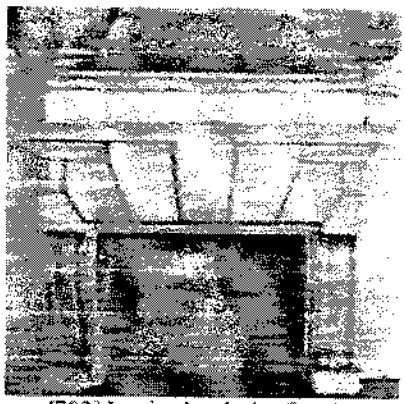
[699] Vista da sala dos Cavalos. Palácio Te.



[700] esquema decorativo das paredes da sala dos Cavalos.



[701] Friso com *putti* da sala dos Cavalos.



[702] Lareira da sala dos Cavalos



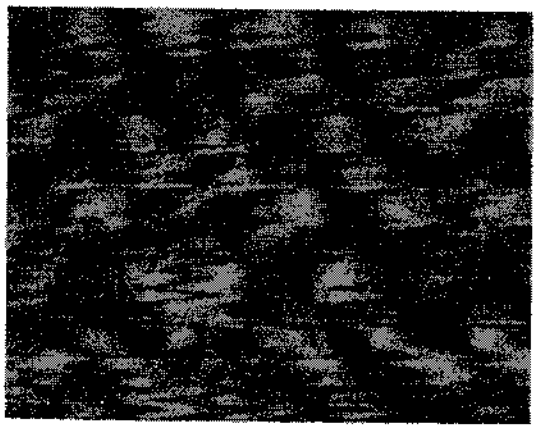
[703-704] Afrescos da sala dos cavalos: Vênus e Vulcano.



[705] Antinoo. Busto em afresco da sala dos Cavalos.



[706-707] Bustos masculino e feminino na sala dos Cavalos.

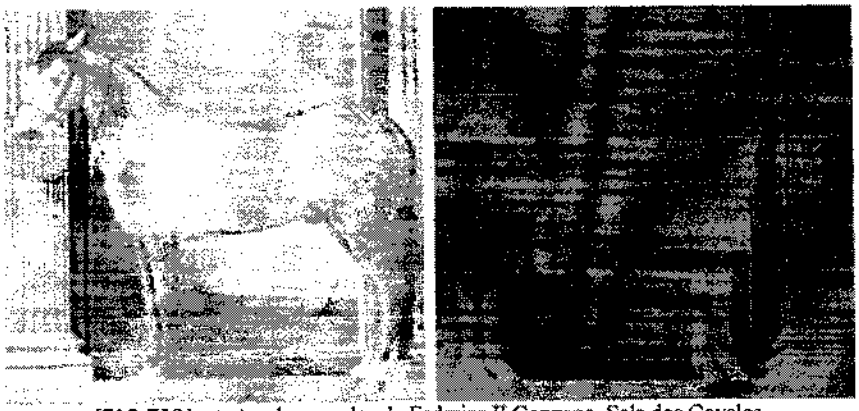




[708-709] Afrescos com as histórias de Hércules. Sala dos Cavalos.



[710-711] retratos dos cavalos de Federico II Gonzaga. Sala dos Cavalos.



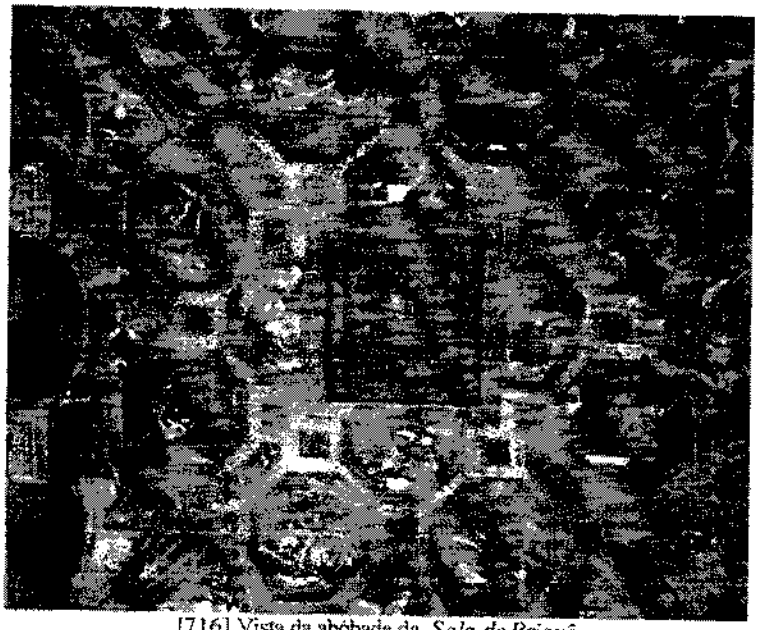
[712-713] retratos dos cavalos de Federico II Gonzaga. Sala dos Cavalos.



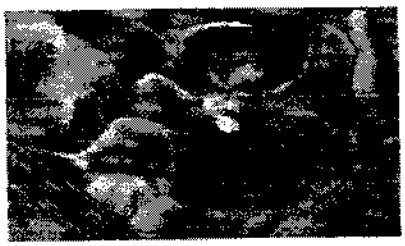
[714]

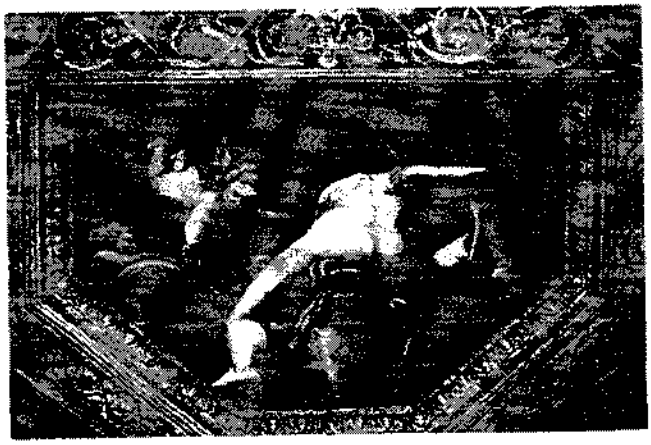


[715] Vista da *Sala de Psiquê*
Giulio Romano e alunos. 1528. Mântua, palácio Te.



[716] Vista da abóbada da *Sala de Psiquê*
Giulio Romano e alunos. 1528. Mântua, palácio Te.

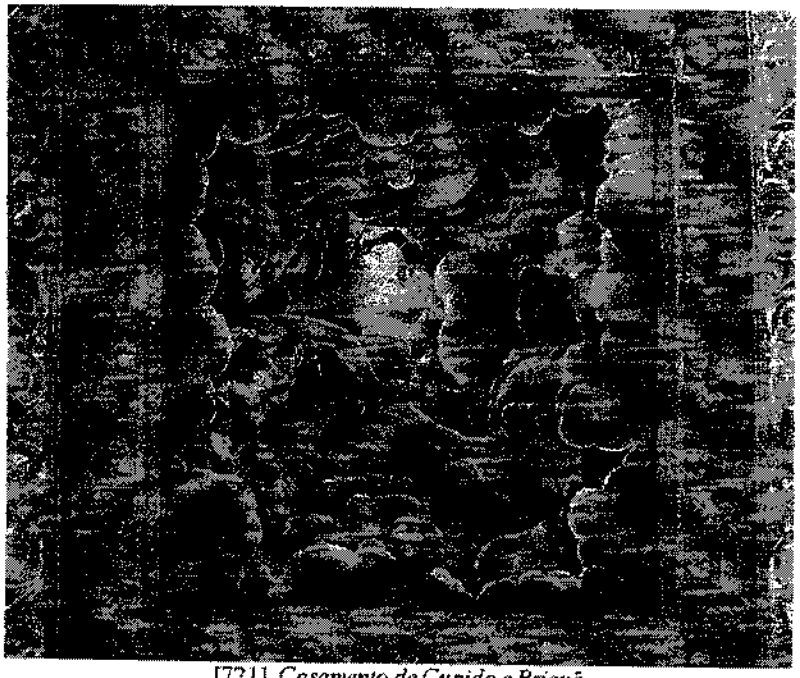








[717-720] *Semi-octógonos da Sala de Psiquê*.
Giulio Romano e alunos. 1528. Mântua, palácio Te.



[721] *Casamento de Cupido e Psiquê*
Giulio Romano e alunos. 1528. Quadrado central da abóbada da sala de Psiquê. Mântua, palácio Te.



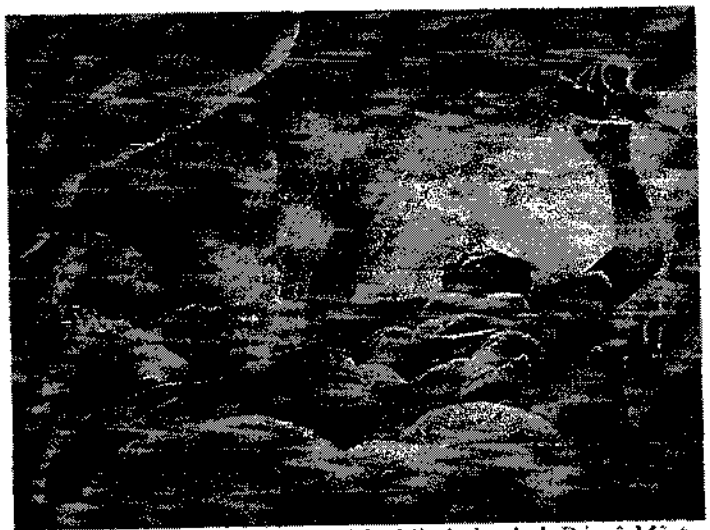
[722] Detalhe da moldura do quadrado central em madeira, estuque e pintura.



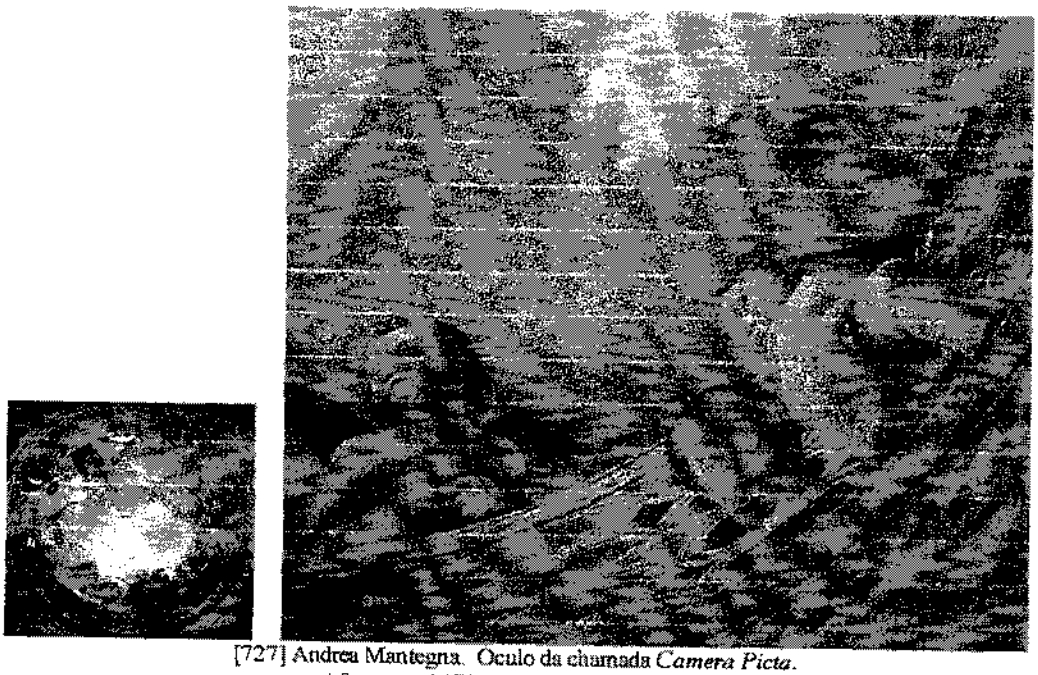
[723] Detalhe da estrutura em folha de acanto.



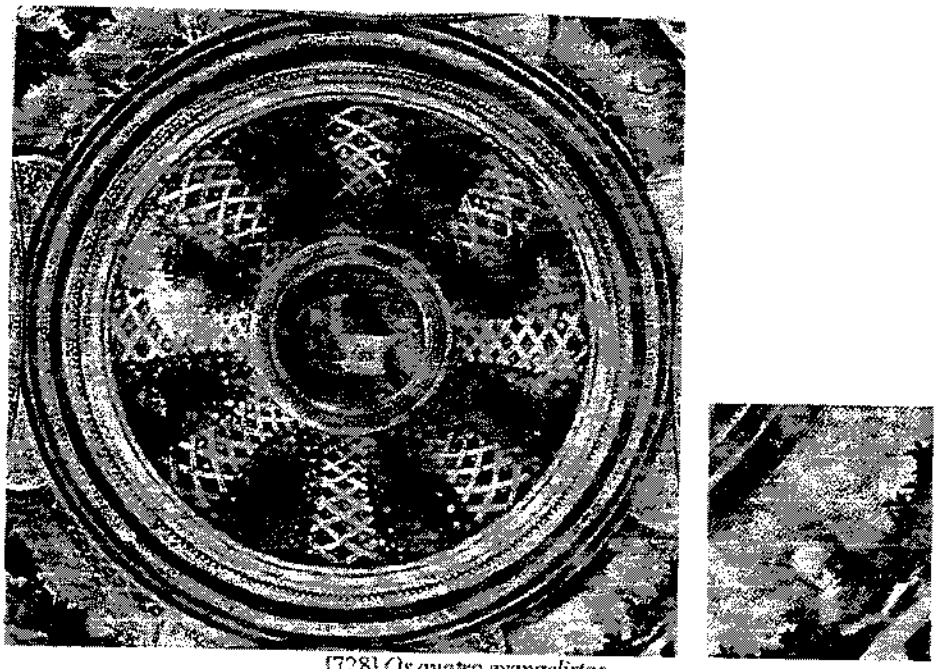
[724-725] Detalhes das figuras de Cupido e Psiquê no quadrado central da abóbada da sala de Psiquê. Mântua, palácio Te.



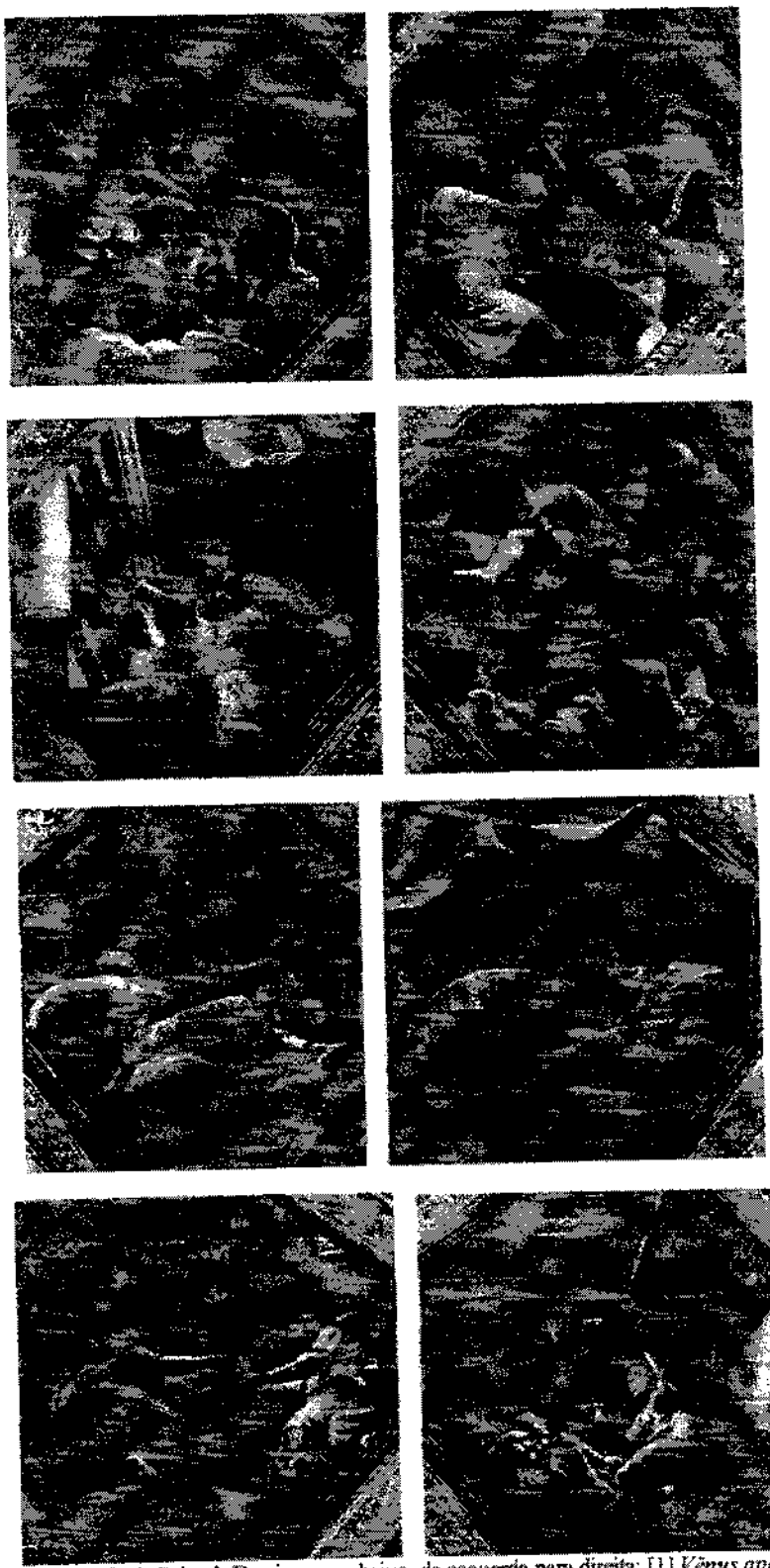
[726] Detalhe de Júpiter e Juno no quadrado central da abóbada da sala de Psiquê. Mântua, palácio do Te.



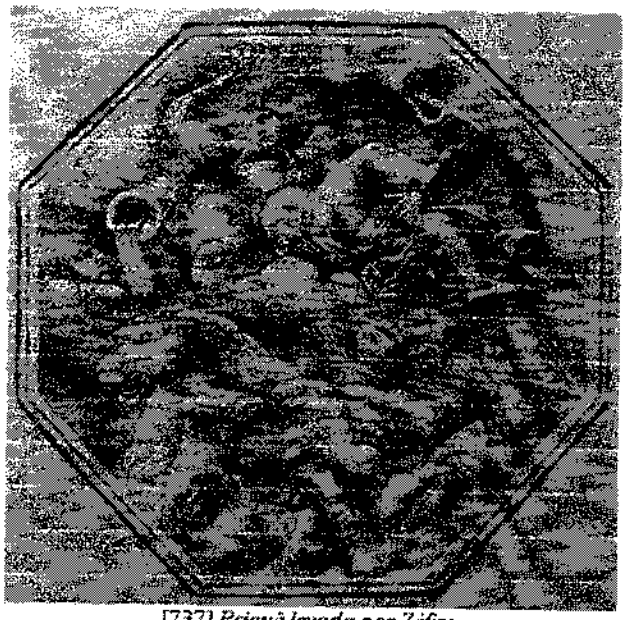
[727] Andrea Mantegna. Oculo da chamada *Camera Picta*.
Afresco, c. 1473. Mântua, Palácio Ducal.



[728] *Os quatro evangelistas*
Correggio. Afresco; c. 1507. Óculo da capela funerária de Mantegna em Sant'Andrea, Mântua.



Octógonos da abóbada sala de Psiquê. De cima para baixo, da esquerda para direita: [1] *Vênus aponta Psiquê para Cupido*; [2] *Psiquê adorada como deusa*; [3] *Psiquê e o pai diante do oráculo de Apolo*; [4] *Psiquê levada pelos Zéfiros*; [5] *Psiquê adormecida na relva*; [6] *Psiquê no festim do palácio de Amor*; [7] *Psiquê e as irmãs*; [8] *Psiquê descobre Amor*.

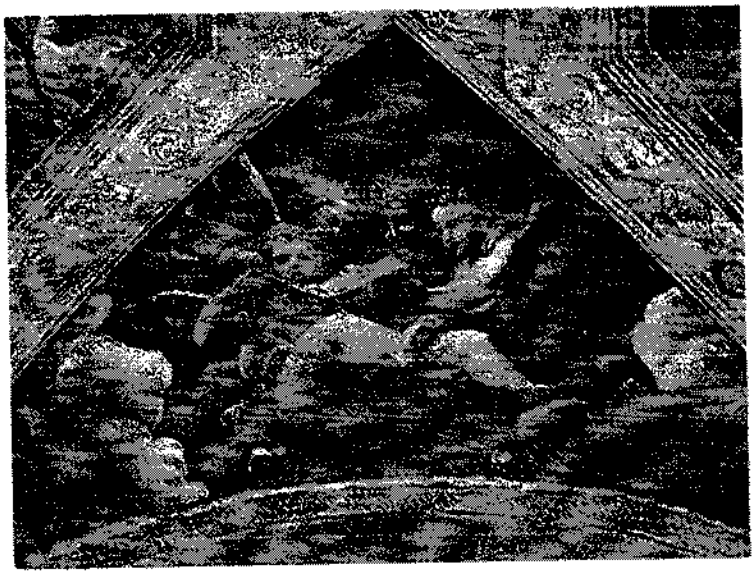


[737] *Psiquê levada por Zéfiro*
Pietro del Pio. Aqguaforte e buril; 28,1 x 29,0cm. Fondo nazionale, 1118, Fondo Pio, vol. 9.

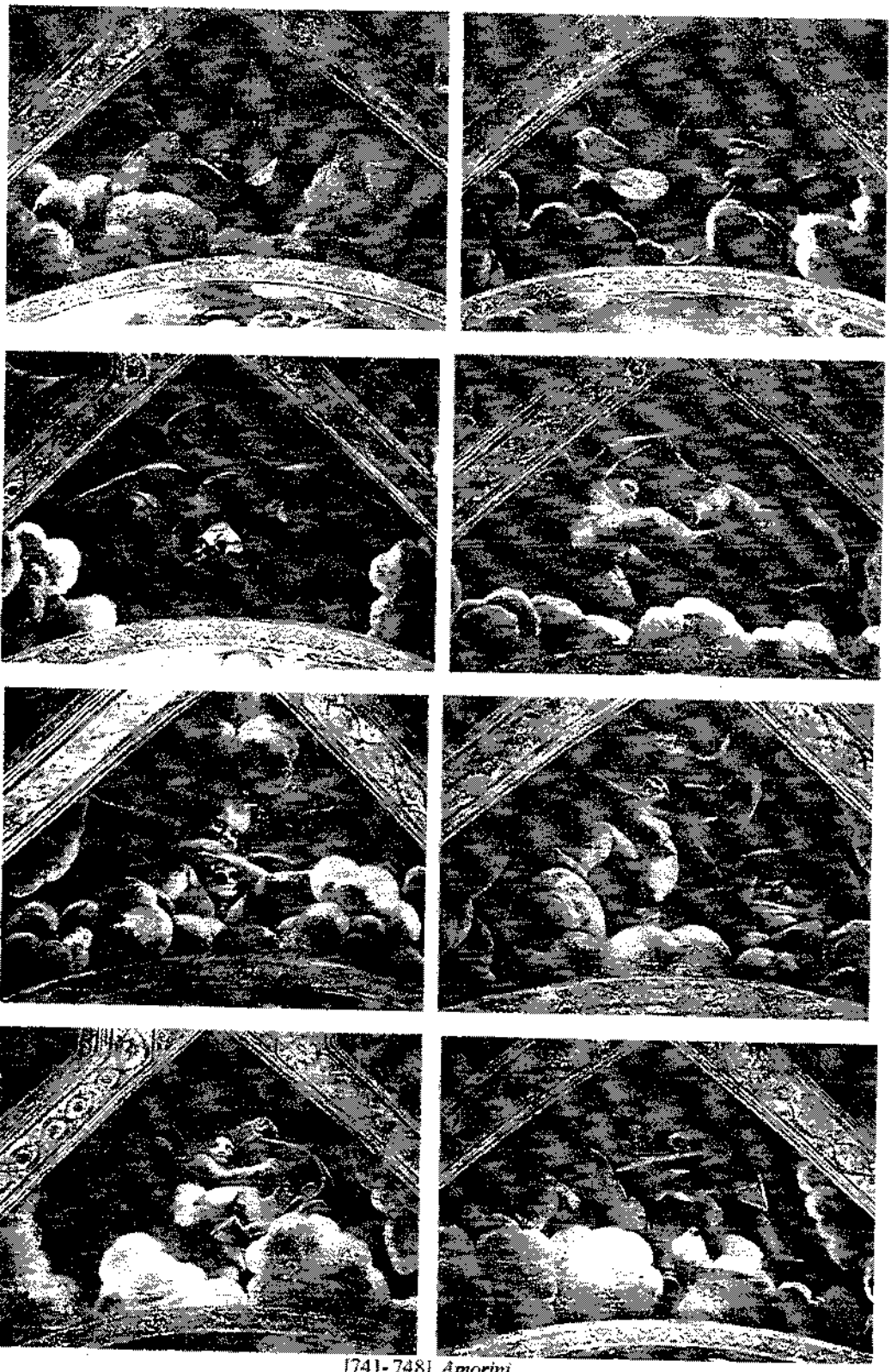


[738] *Psiquê levada por Zéfiro*
Anônimo. Desenho. Merton House Duke of Sutherland.



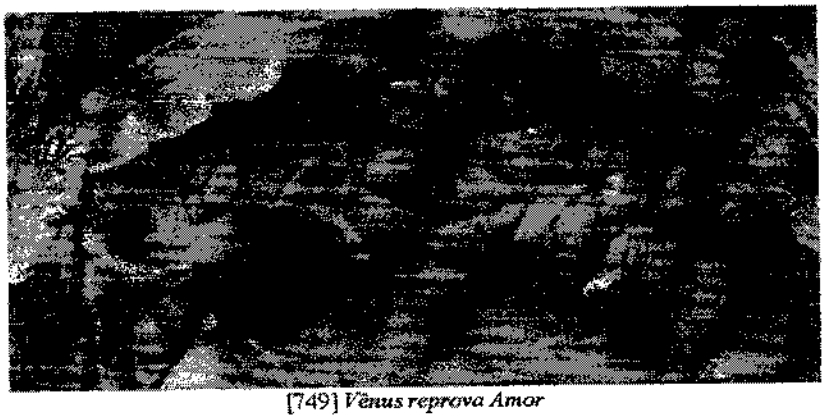


[739-740] Amorini
Abóbada da sala de Psiquê. Mântua, Palácio do Te.



[741-748] *Amorini*

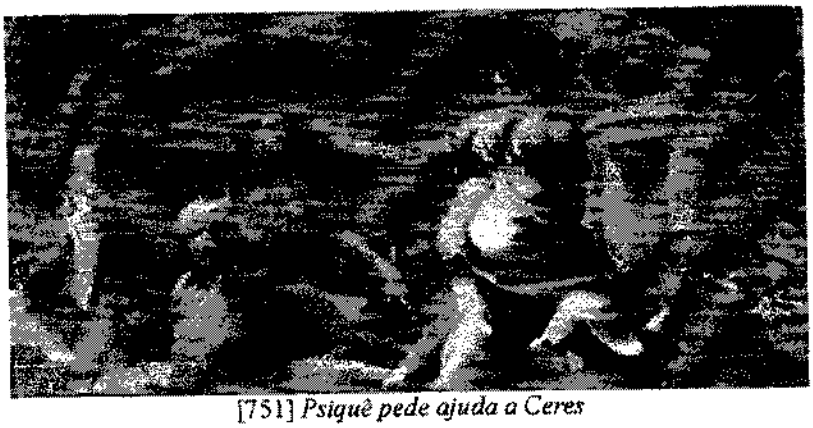
Giulio Romano e alunos. Abóbada da Sala de Psiquê. Óleo sobre estuque, 1526-1528. Mântua, Palácio doTe.



[749] *Vênus reprova Amor*



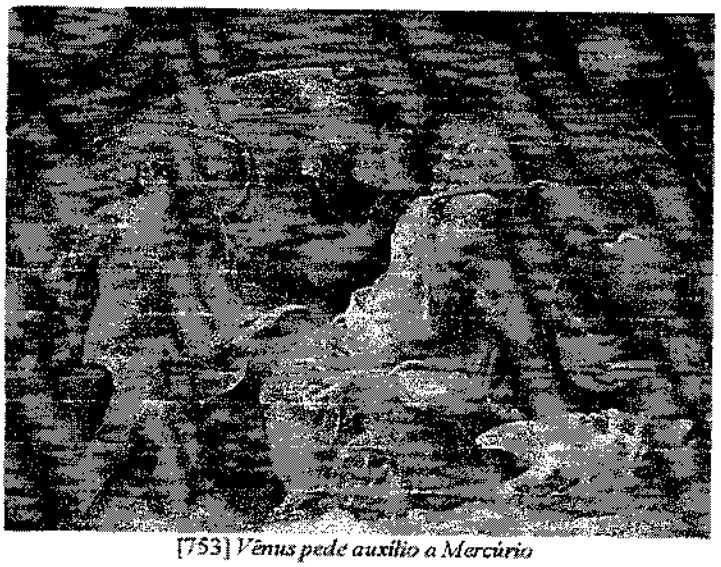
[750] *Ceres e Juno defendem Cupido*



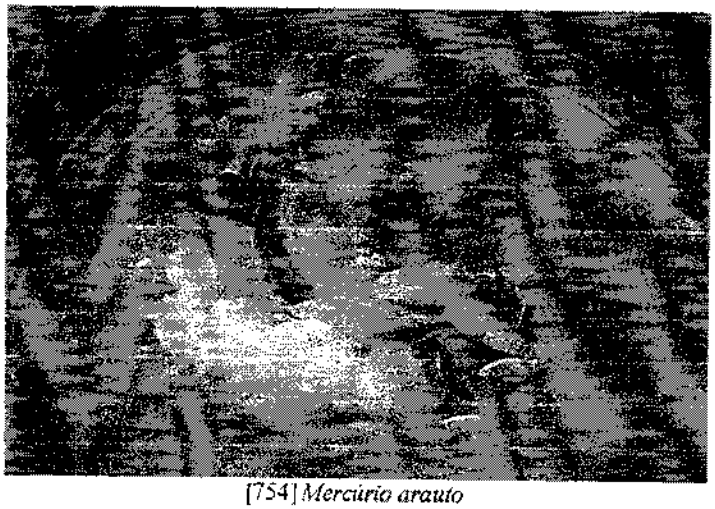
[751] *Psiquê pede ajuda a Ceres*



[752] *Psiquê pede auxílio a Juno*



[753] *Vênus pede auxílio a Mercúrio*



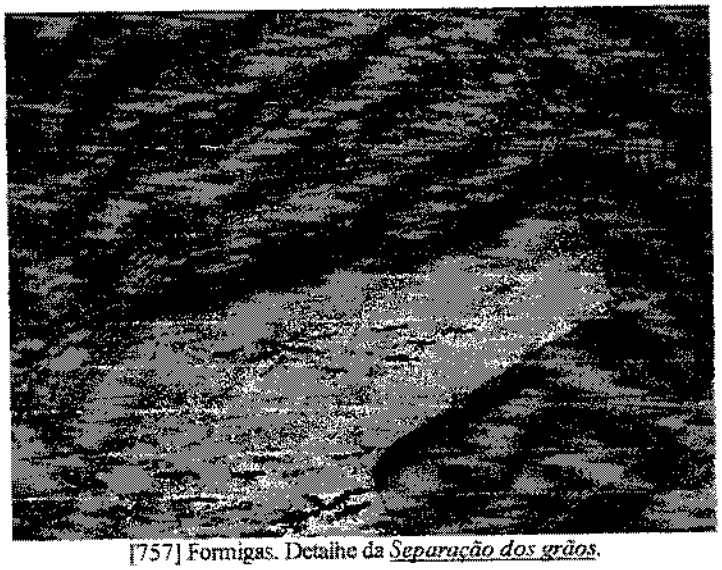
[754] *Mercúrio arauto*



[755] *A punição de Psiquê*



[756] *A primeira prova: a separação dos grãos*



[757] Formigas. Detalhe da *Separação dos grãos*.



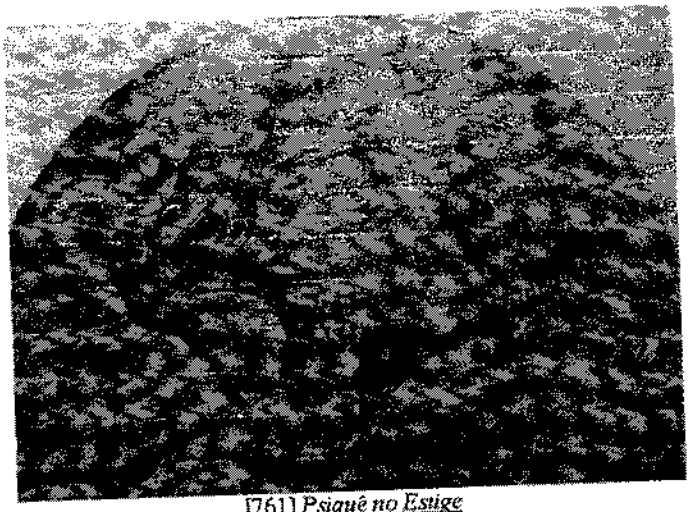
[758] *A segunda prova: a lã de ouro*



[759] Vênus ordena à Psiquê. Deatalhe da *Segunda prova: a lã de ouro.*



[760] *A terceira prova: a água do Estige*



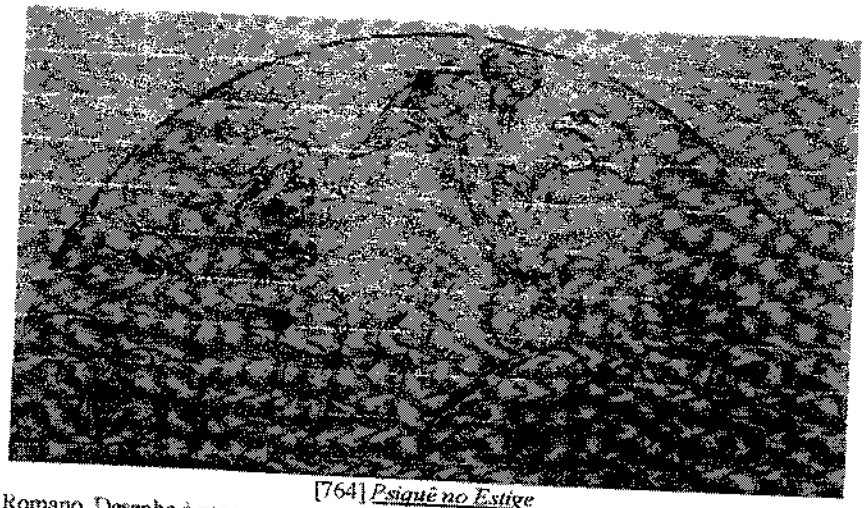
[761] *Psiquê no Estige*
Giulio Romano. Modello para a luneta. Paris, Museu do Louvre.



[762] *Psiquê no Estige*
Giulio Romano (?). Desenho. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e stampe, inv. 568 E.



[763] *Psiquê no Estige*
Anônimo. Desenho. Cópia a partir de Giulio Romano. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 319 s.



[764] *Psiquê no Estige*
Giulio Romano. Desenho à pena marrom, contornos gravados; 20,5 x 38,9cm. Londres, coleção privada.



[765] Psiquê no Estige,
Leon Davent. Aguaforte; 20,5 x 39,5cm. Fondo Corsini, 116713, vol. 57 N 14.



[766] *A última prova: a descida ao Hades.*



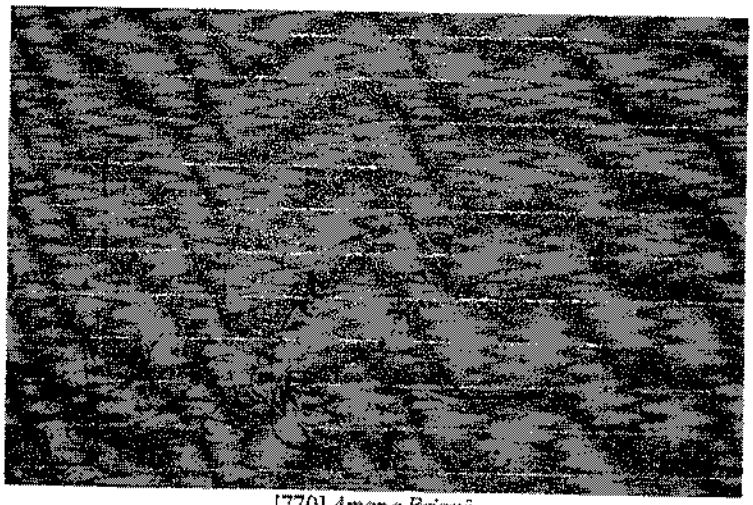
[767] *Psiquê no Hades.*
Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom aquarelado sobre desenho a lápis preto e papel bege; 19,8 x 37cm. Paris, Louvre, inv. 3492.



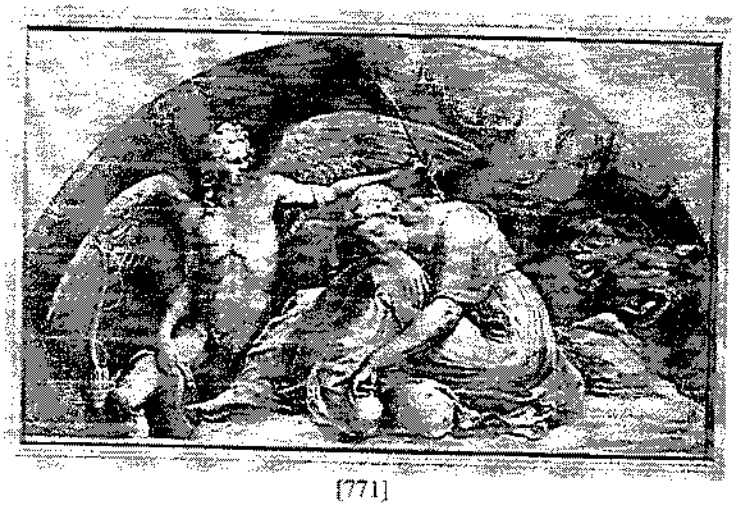
[768] *Psiquê diante de Prosérpina*
Jean Vaquet (?). Águaforte; 21,0 x 41,4cm. Paris, Biliothèque Nationale, Bb 14. H102960.



[769] *Psiquê salva por Amor*



[770] *Amor e Psiquê*
Giulio Romano. Desenho. Paris, Museu do Louvre, inv. RF 511.



[771]





[772-773] Os afrescos das paredes. O banquete nupcial.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE



[774] *O concílio dos deuses*
Diana Scultori. Roma. Istituto Nazionale per la Gráfica, inv. Fondo Corsini 50749, vol. 40 H 18.

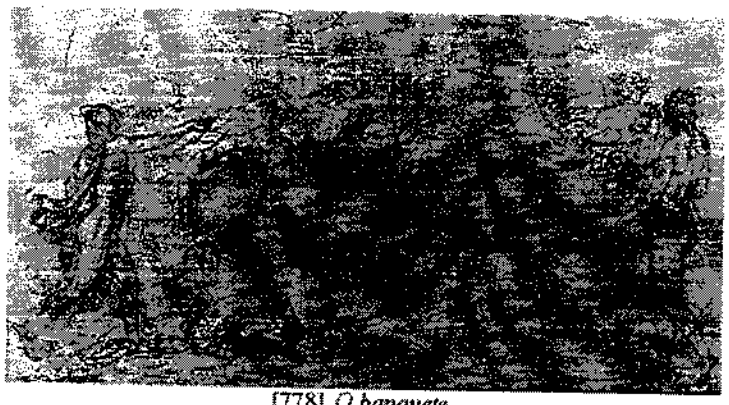


[775] *Amor e Psiquê*
Giorgio Ghisi. Buril; 32,0 x 23,3cm. 1574. Paris, Bibliothèque Nationale, Bb 14, H102961.

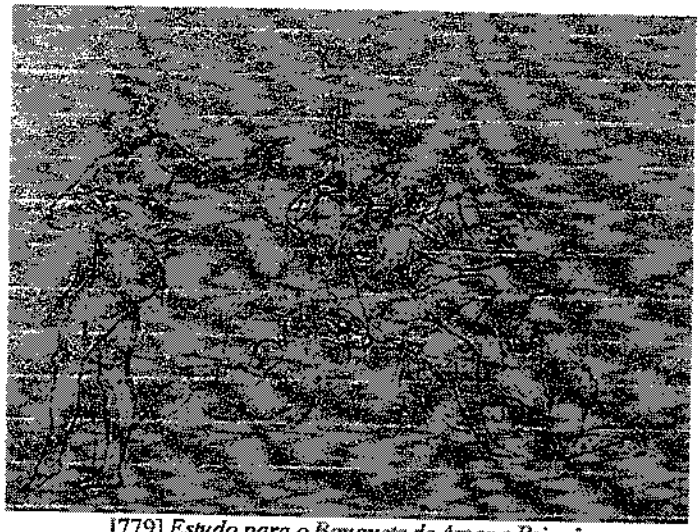




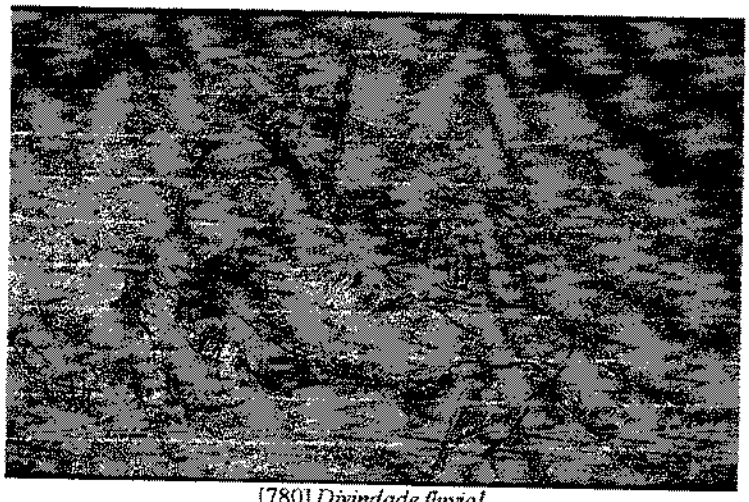
[776-777] *O concílio dos deuses*
Giovanni Battista Franco. Buril. Paris, Bibliothèque Nationale, inv. Bb 14, H102964-5.



[778] *O banquete.*
Giulio Romano. Chatsworth, Devonshire Collection, inv. 97.



[779] *Estudo para o Banquete de Amor e Psiquê*
Giulio Romano. Chatsworth,, Devonshire Collection, inv. 96.



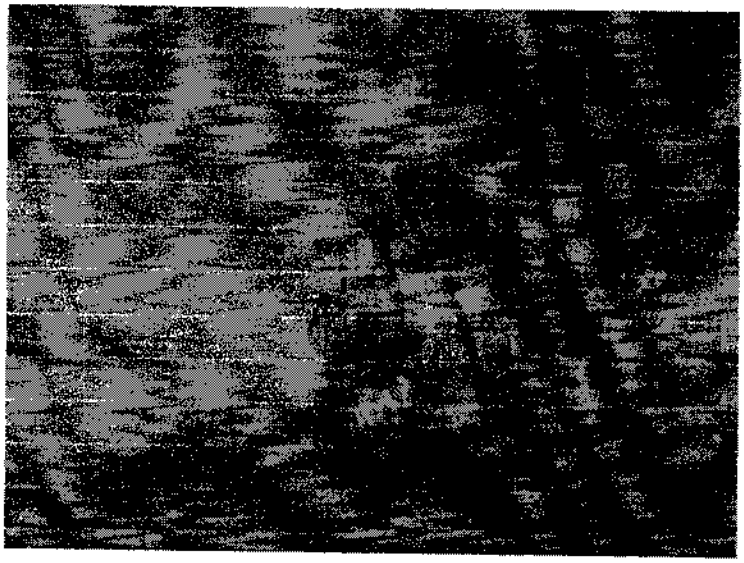
[780] *Divindade fluvial*
Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom sobre papel branco; 17 x 27,3cm. Washington, National Gallery.





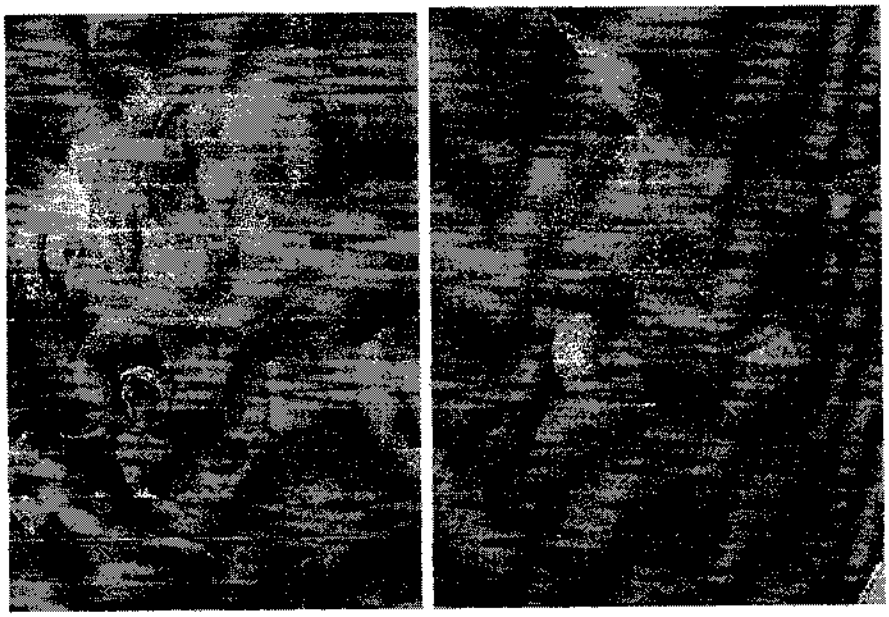


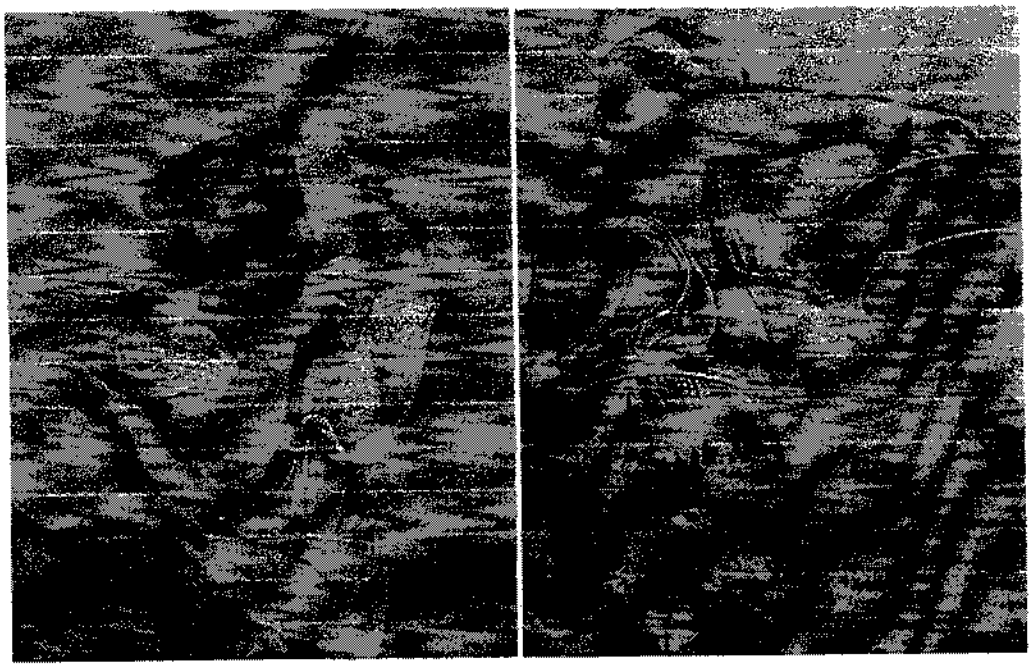
[781-783] Detalhes dos afrescos das paredes. Fundos de paisagens.



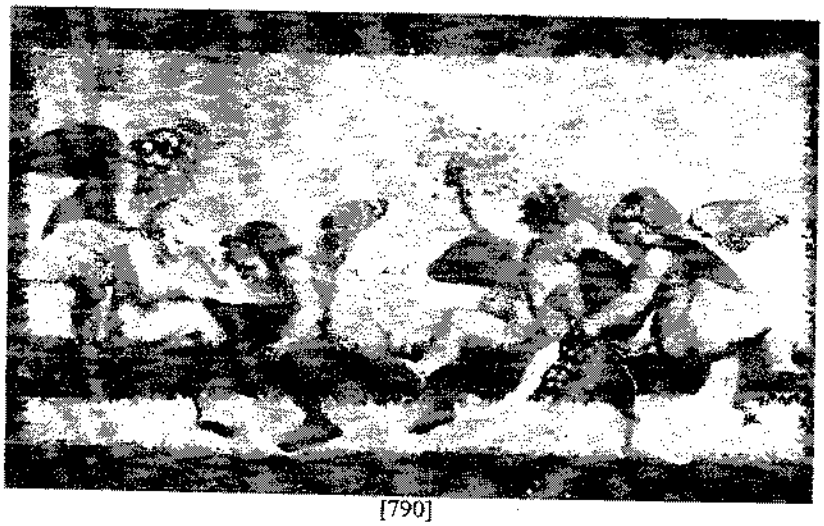


[784-785]

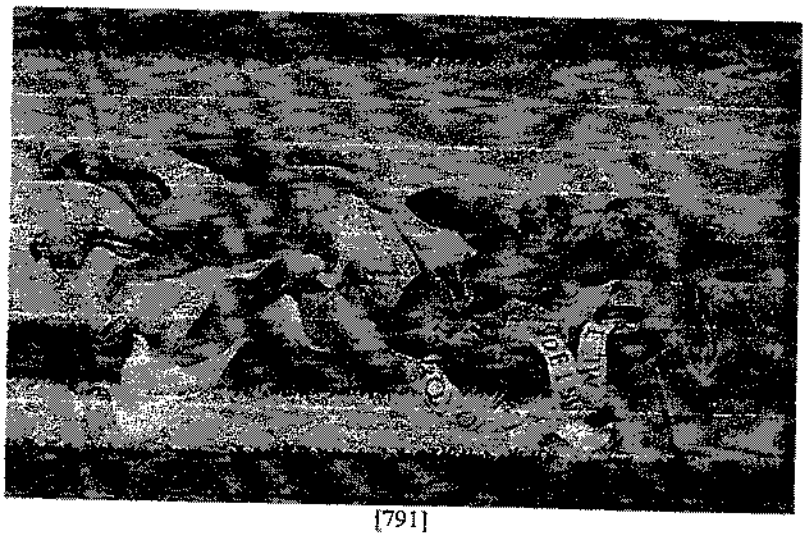




[786-789]



[790]



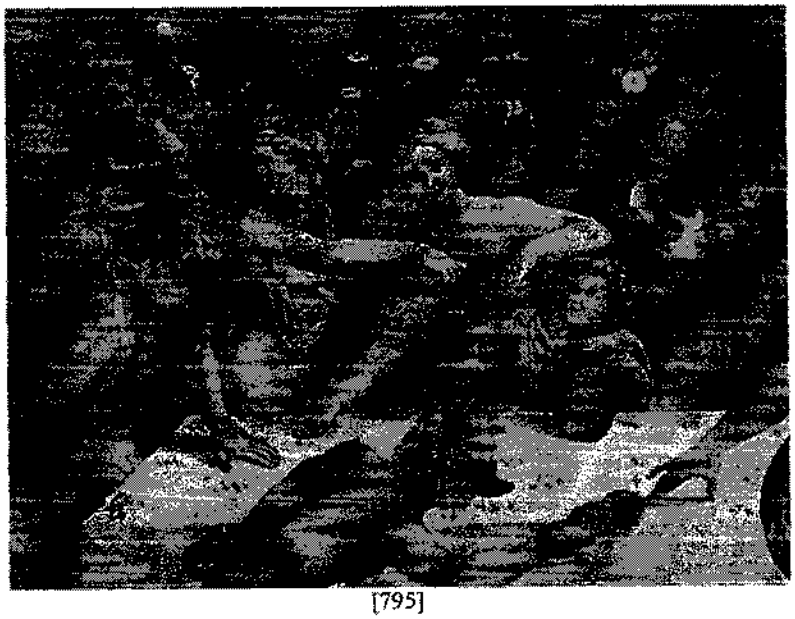
[791]



[792] *Amorini atormentando uma salamandra.*
Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom aquarelado, lápis preto, sobre papel branco quadriculado; 13,0 x 27cm. Santa Mônica, coleção.



[793-794] Cabeça de ninfa.
Giulio Romano. Desenho. Turim, Biblioteca Reale, inv. 15658.



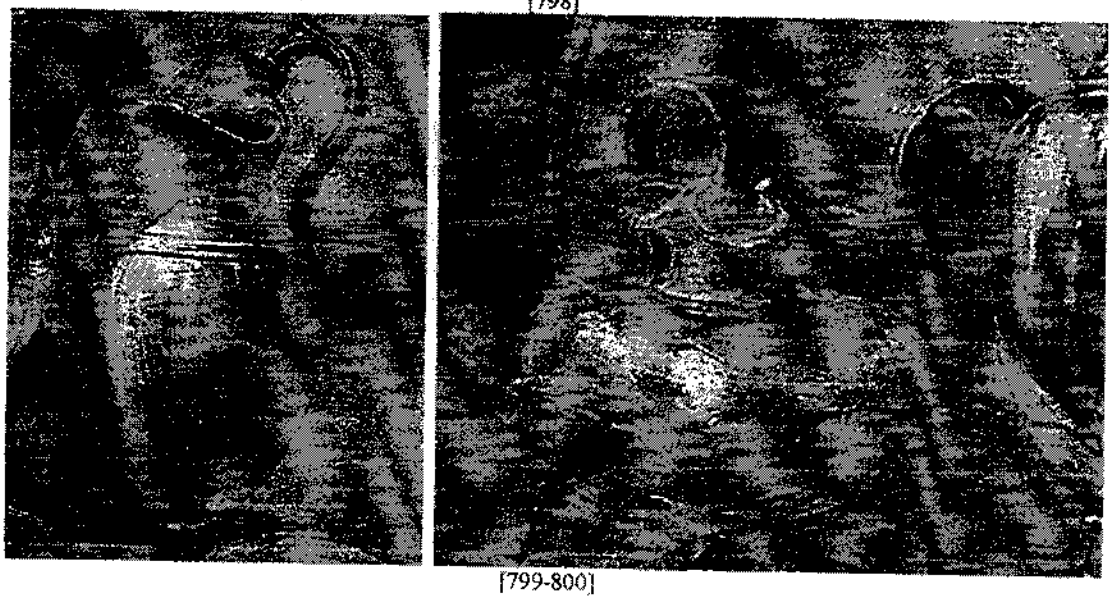
[795]



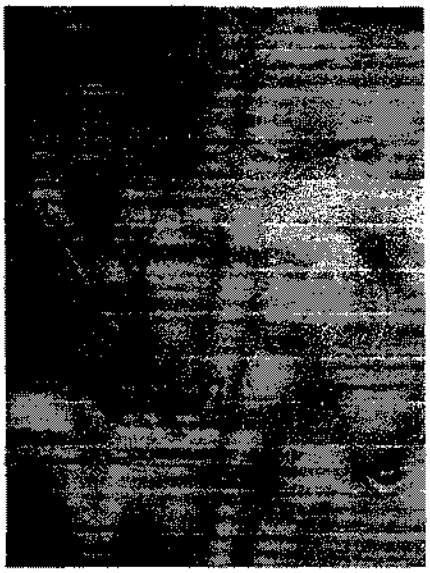
[796-797]



[798]



[799-800]

[8001-802]




[803-804]



[805]



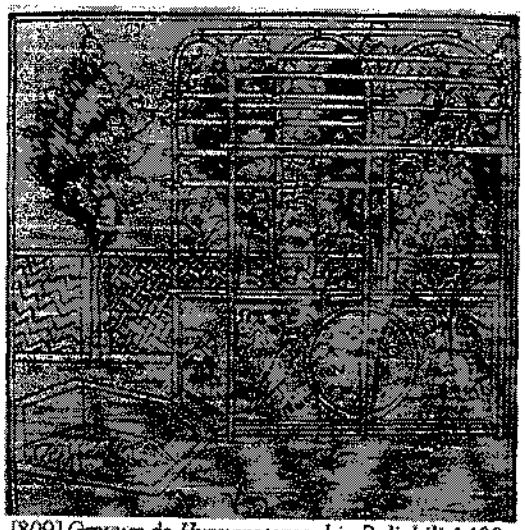
[806] *O banho de Vênus*
Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom sobre carvão preto; 20.6 x 13,7cm. c. 1516-1518. Toronto, Art Gallery of Ontario, inv. 86/246.



[807] *Vênus, Marte e Adônis.*
Giulio Romano e alunos. Afresco. Sala de Psiquê. 1526-1528.



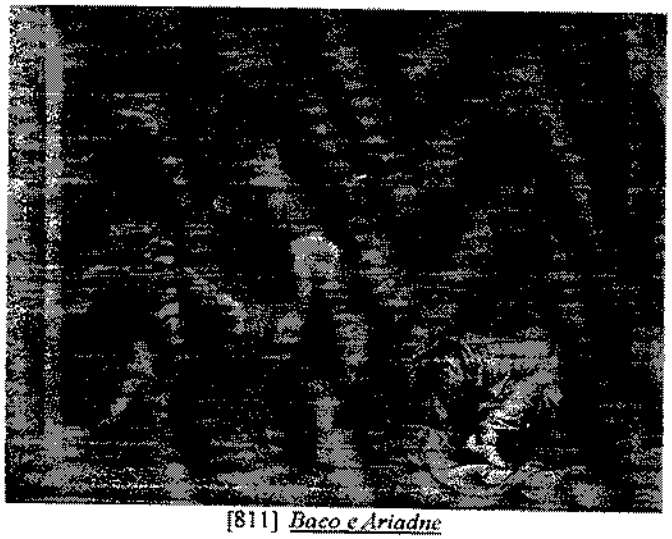
[808] Detalhe do fundo de *Vênus, Marte e Adônis.* Nicho com esculturas e pergolado de videiras.



[809] Gravura de *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499.



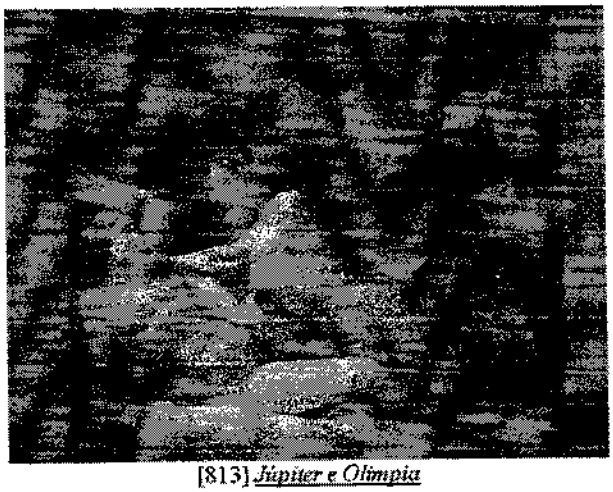
[810] Detalhe de *Vênus, Marte e Adônis*. Vênus pisando sobre a rosa.



[811] *Baco e Ariadne*



[812] *Pasifae.*



[813] *Júpiter e Olimpia*



[814] *Júpiter e Olimpia*

Giovan Battista Scultori. Gravura a buril; 16,4 x 21,6cm. Viena, Albertina, It., I 29, p. 4.



[815] Polifemo, Acis e Galatéia.
Giulio Romano e alunos. Sala de Psiquê. Afresco sobre a lareira. 1526-1527.



[816] Detalhe com Acis e Galatéia.



[817] Sala dos estuques. Palácio Te.



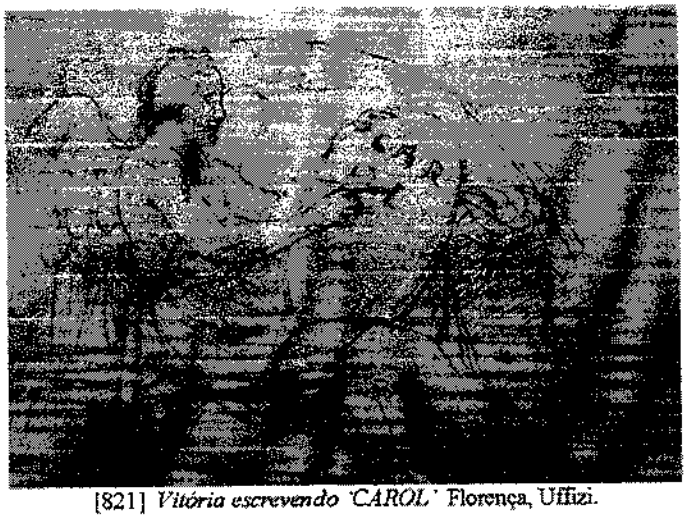
[518]] Sala dos estuques. Palácio Te.



[819] *Marte*. Sala dos Estuques.



[820] Hércules. Sala dos Estuques.



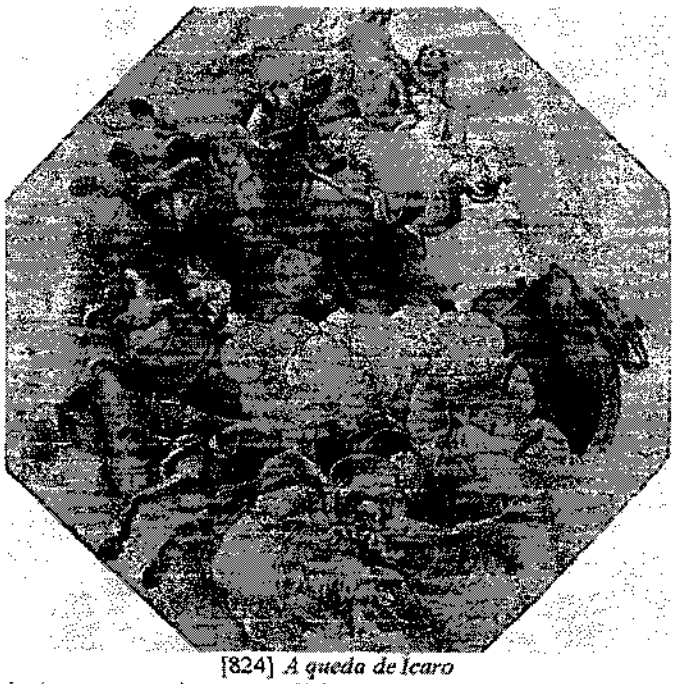
[821] *Vitória escrevendo 'CAROL'* Florença, Uffizi.



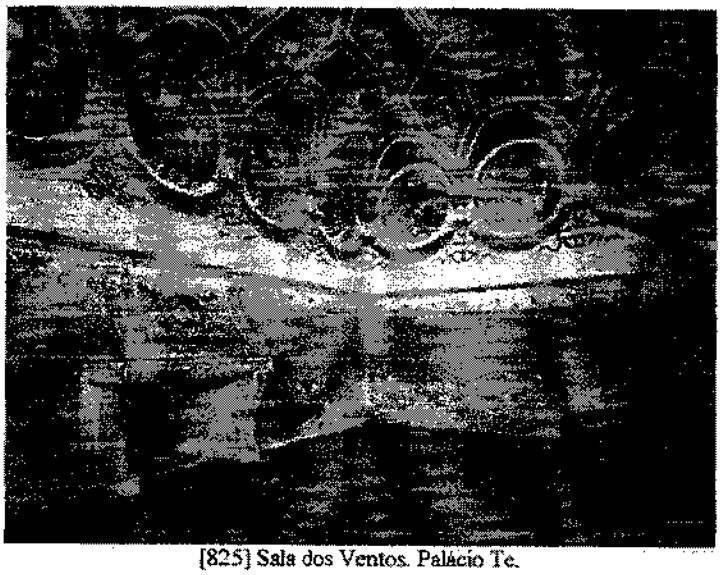
[822] Sala das Águias. Palácio Te.



[823] Luca da Faenza. A queda de Ícaro. [óleo sobre tela; 40,5 x 57,3cm].



[824] *A queda de Icaro*
Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom, lápis marrom com luzes em branco sobre esboço a carvão preto. Duas folhas reunidas no centro verticalmente; 40,5 x 57,3cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 3499.



[825] Sala dos Ventos. Palácio Te.



[826] Sala dos Ventos.

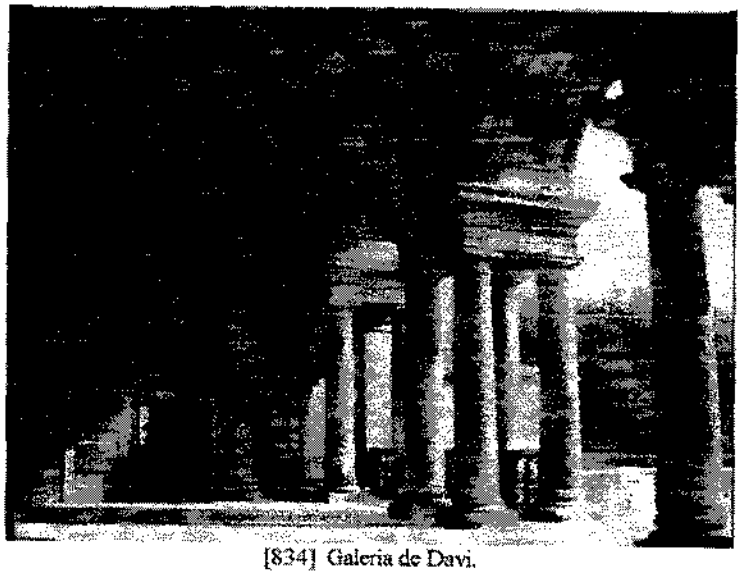




[827-832]. Sala dos Ventos. [826]: Abóbada; [827-830]: figuras das partições da abóbada; [831-832]: medalhões.



[833] Vista da galeria de Davi.



[834] Galeria de Davi.



[835] Vista da abóbada da sala dos Gigantes.




[836] O templo de Júpiter , [837] Júpiter

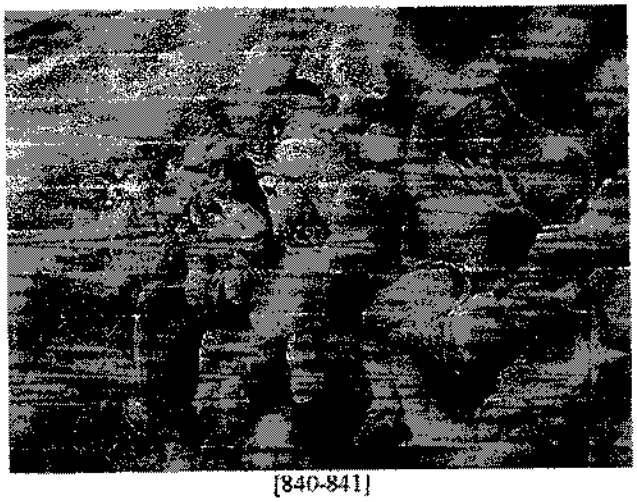



[838] Ganimedes; [839] Vulcano



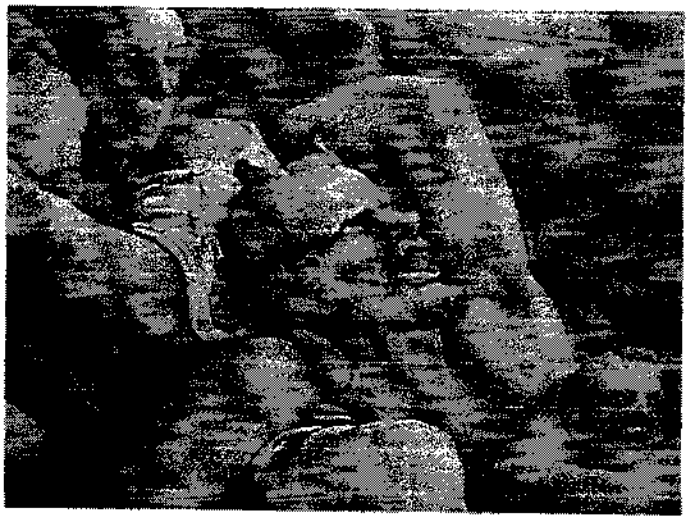
[838-839] Detalhes da abóbada.

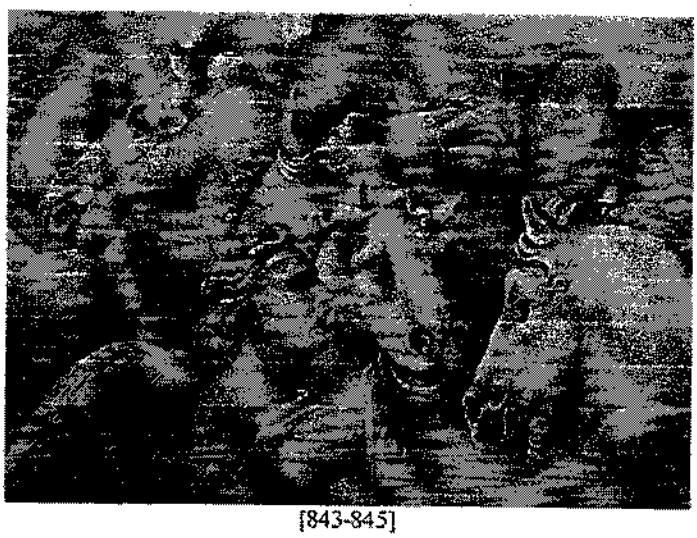




[840-841]







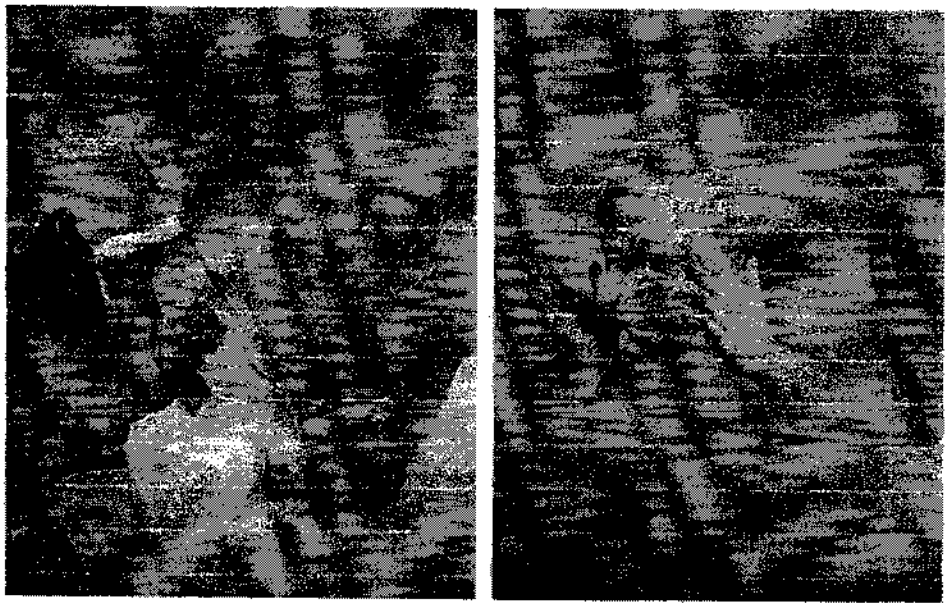
[843-845]





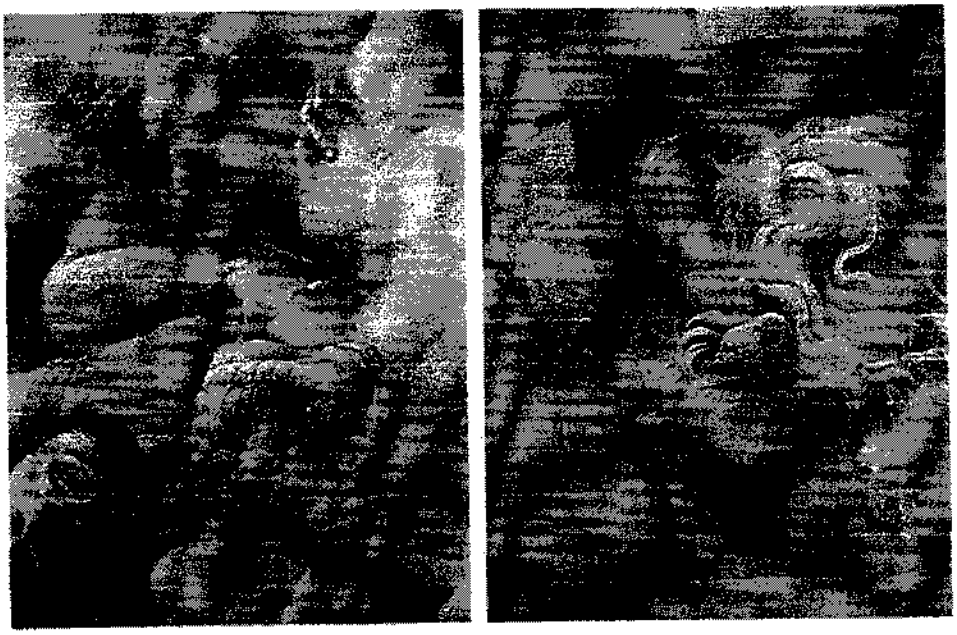


[846-848]





[849-851]



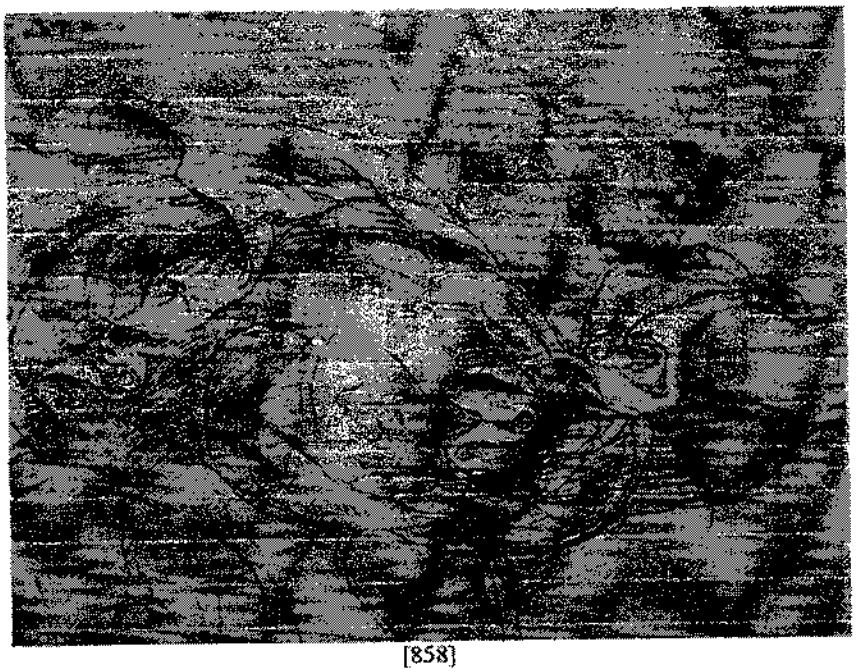
[852-855]



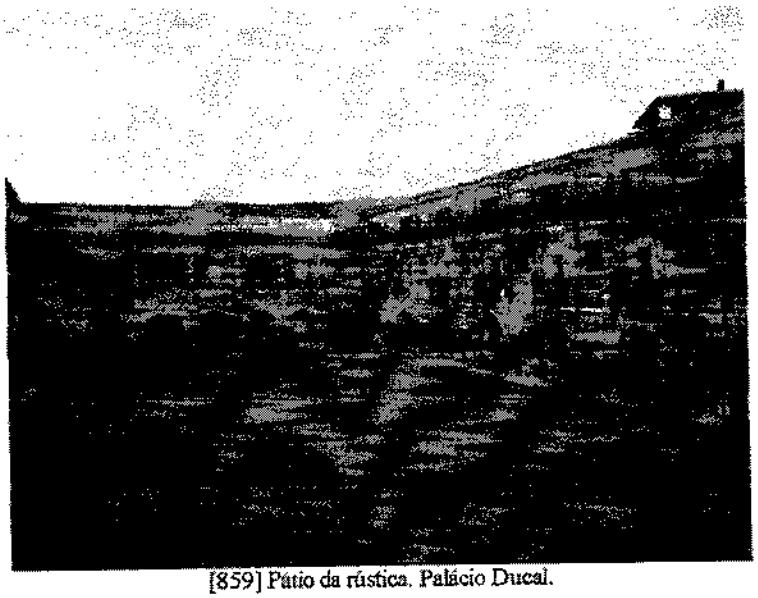
[856]



[857]



[858]



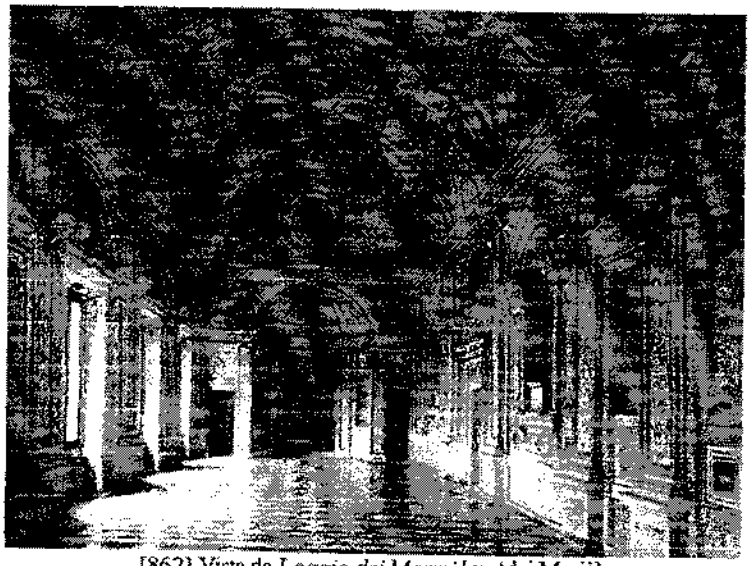
[859] Pátio da rústica. Palácio Ducal.



[860] Planta do primeiro pavimento do apartamento de Tróia, palácio Ducal.



[861] Júpiter. Abóbada da *sala delle Teste*.



[862] Vista da *Loggia dei Marmi* [ou 'dei Mesi'].



[863] *O Dia: Apolo com os cavalos do Sol*
Giulio Romano. Desenho a pena e aquarela marrom; 20,5 x 19,6cm. Chatsworth, inv. 122.



[864] *O Dia: Apolo com os cavalos do Sol.*
Estuque da *Loggia dei Marmi*

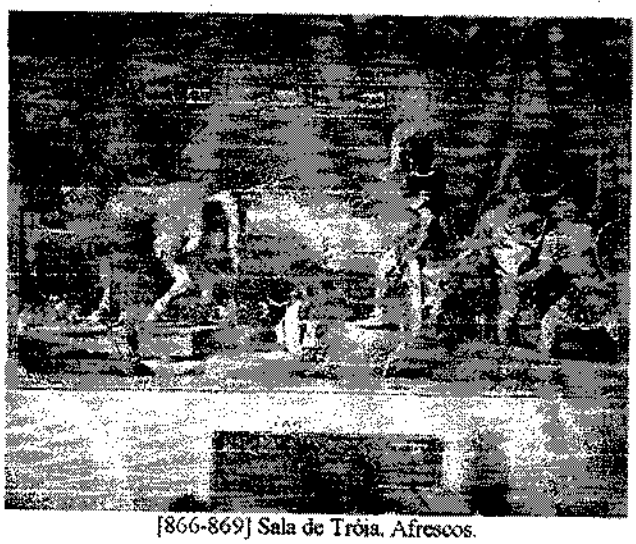


[865] *A Noite: alegoria do sono*
Giulio Romano. Desenho a pena e naquim marrom; 22,3 x 19,3cm. Chatsworth, inv. 91.









[866-869] Sala de Tróia. Afrescos.



[870] *O sonho de Hécuba*. Sala de Tróia.



[871] *Camerino dei Cesari*. Palácio Ducal, Mântua.



[872] O triunfo de César



[873] *Natividade com São Longino e João Evangelista*;
Pintura a óleo sobre madeira; 275 x 212cm. Paris, Museu do Louvre, Inv. 421.



[874] *Cabeça de um pastor*.
Giulio Romano. Desenho a lápis preto; 36,8 x 24,5cm. Estocolmo, Nationalmuseum, inv. 357.



[875] *Cabeça feminina*. Giulio Romano. Carvão preto, quadriculado e esfumado: 43,7 x 34,2cm. Viena, Albertina, inv. S.R. 373 A.



[876] *Cabeça de São José*
Giulio Romano. Desenho a carvão preto e esfumado; 40,6 x 30,9cm. Vaduz, coleção do príncipe de Liechtenstein.



[877] *Adoração dos pastores com São João Evangelista e São Longino.*
Jean Vaquet (?). Águaforte; 41,9 x 29,4. Paris, Bibliothèque Nationale, Bb 12, H 102801.



[878] *Natividade com São Longino e João Evangelista.*
Louis Desplaces (Paris, 1632 – 1739). Águaforte com retoques a buril; 43,8 x 31,8cm. Florença, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe, 1711, st. vol.



[879] A Crucificação. [880] A descoberta do Santíssimo Sangue
Giulio Romano e Rinaldo Mantovano. Afrescos. Sant'Andrea de Mântua.



[881] *Sant'Andrea em glória*. [881].
Giulio Romano. Desenho à pena e nanquim marrom, aquarelado e iluminado em branco sobre papel azul. Quadriculado a lápis: 18,6 x 26,7cm. c. 1531. Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art, inv. 1970, 176 (Rogers Fund).



[882] *Madonna della Catina*.
Óleo sobre madeira; 1,61 x 1,45m. Dresden, Gemäldegalerie, inv. 103. Proveniência: Federico II Gonzaga. Em 1746, estava na galeria de Modena.



[883] *Madonna lavando o Menino com Sant'Anna*
Battista del Moro (Verona, c. 1512 – 1573). Águaforte e buril; 37,4 x 25,5cm. Fondo Corsini, 117646, vol. 57 N 22.



[884] Pietro Facchetti.



[885] Retrato de Isabella d'Este (?)
Giulio RoMano. Hampton Court.



[886] *Adoração dos pastores.*
Agostino Veneziano. Gravura a buril; 26,0 x 38,0cm. 1531. Fondo Corsini, 30716, vol. 34 H 12. Inscrição em baixo: *1531/AV.*



[887] *Adoração dos pastores.*
Atribuído a Giulio Romano. 23,8 x 32,5cm. Roma. Gabinetto Nazionale delle Stampe di Roma, inv. 124257.



[888] *Adoração dos pastores.*
Giulio Bonasone (Bolonha, c. 1510 – após 1576). Gravura a buril; 26,8 x 43,0cm. Bibliothèque Nationale, Bb 12 H 102799.



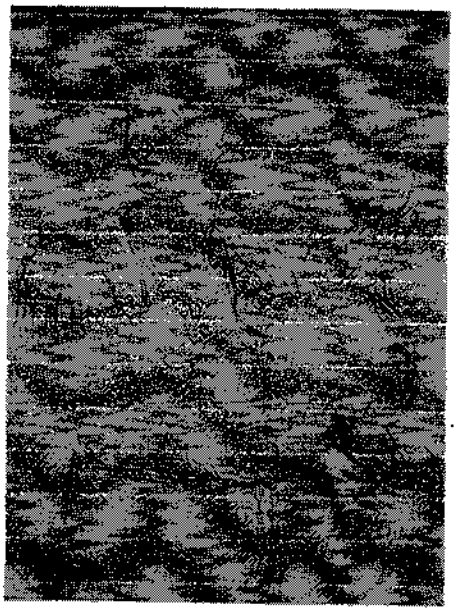
[889] *Os dois amantes* [889]
Pintura a óleo sobre madeira, transferida à tela; 163 x 337cm. São Petersburgo, Hermitage, inv. 223.



[890] Gravura realizada a partir da série dos Modi, de Marcantonio Raimondi e Giulio Romano.



[891] Alexandrea Magno
Pintura a óleo sobre madeira, Genebra, Musée des Beaux-Arts.



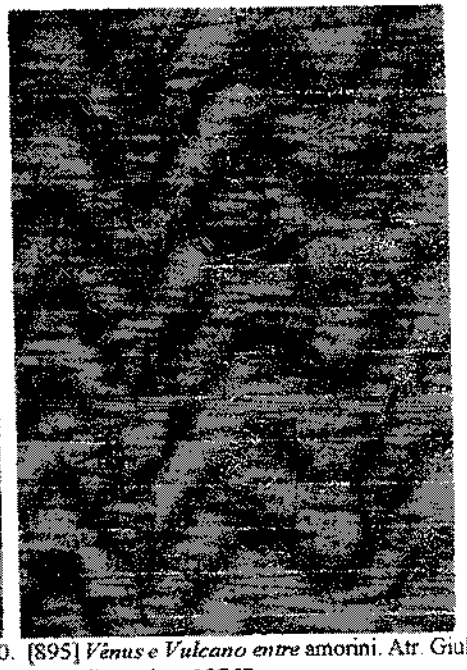
[892] Giulio Romano. Desenho em Malibu.



[893] *Vênus e Vulcano*
Atr. ateliê de Giulio Romano. Óleo sobre madeira, 37,6 x 24,3cm. Paris, Museu do Louvre, inv. 424.



[894] *Vênus e Vulcano entre* amorini. Gravura a buril. 1530.



[895] *Vênus e Vulcano entre* amorini. Atr. Giulio Romano. Desenho. Windsor Castle, Royal Library, inv. 12757.





[896] *A deposição com o cardeal Ercole Gonzaga.* Óleo sobre tela; 320 x 225cm. Mântua, igreja de Sant'Egidio.
[897] *A deposição.* Diana Scultori. Gravura a buril; 39,5 x 29,5. Roma, Istituto Nazionale per la grafica.



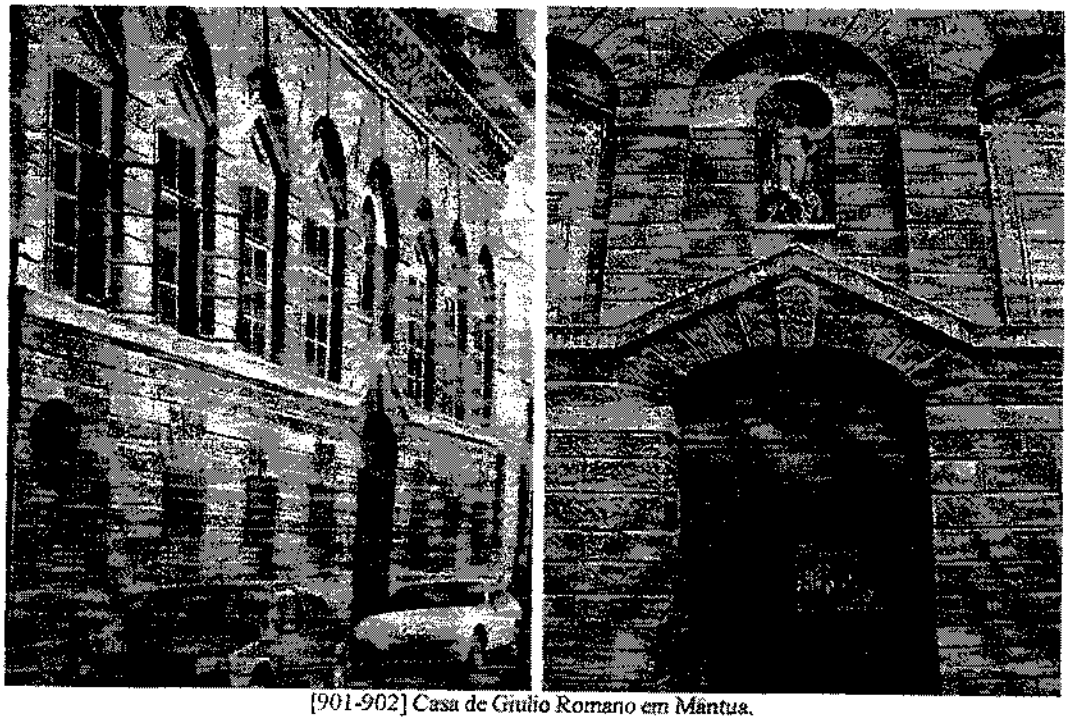
[898] *Sepultamento de Cristo.*
Giulio Romano. Esboço à pena: 30,7 x 24cm. New Haven, Yale University Art Gallery, Ascher M. Huntigton, B.A. Fund in Exchange, 1973.1.



[899] Retrato de Pietro Aretino por Ticiano.



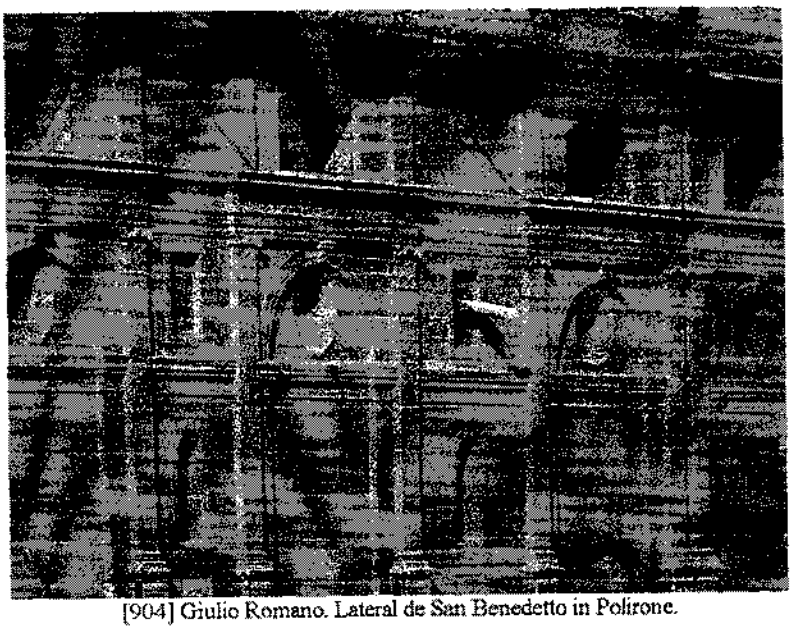
[900] *Vitória.*
Desenho de Giulio Romano para os aparatos da vinda de Carlos V a Mântua.



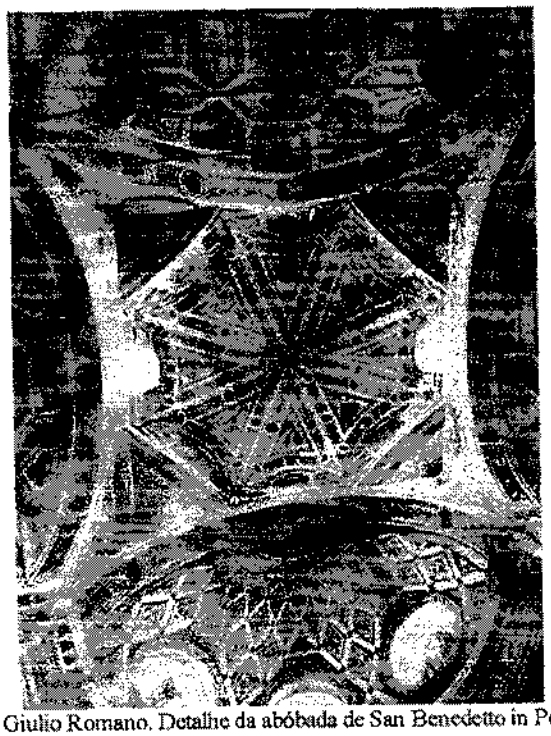
[901-902] Casa de Giulio Romano em Mântua.



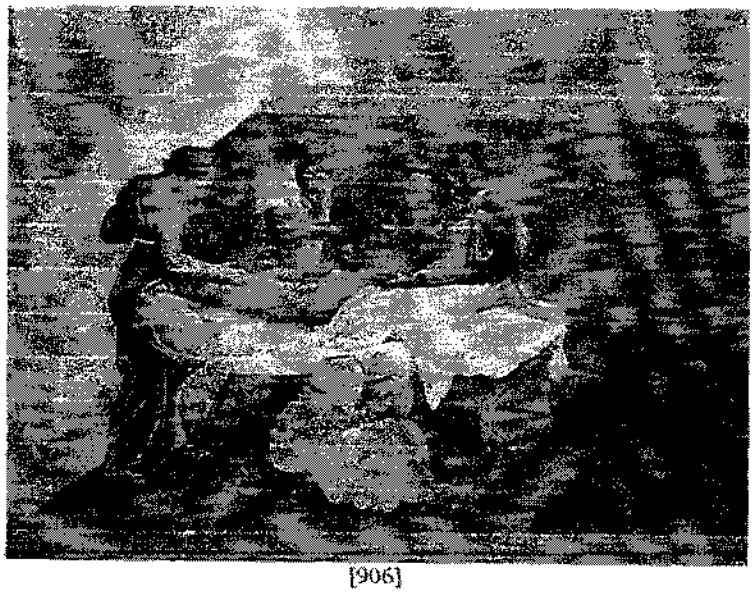
[903] San Benedetto in Polirone, Mântua.



[904] Giulio Romano. Lateral de San Benedetto in Polirone.



[905] Giulio Romano. Detalhe da abóbada de San Benedetto in Polirone.



[906]



[907] *A doença*.
Giorgio Ghisi (1520- 1582) Gravura a buril; 30,1 x 21,6. c. 1540. Fondo Corsini, 50589, vol. 40 H 16.



[908] *Rômulo e Remo aleitados pela loba.*
Battista del Moro. Aguaforte, c. 1540-1550. Bibliothèque Nationale, Paris, bb, 14ª H4103045, 22,2 x 28,6cm.



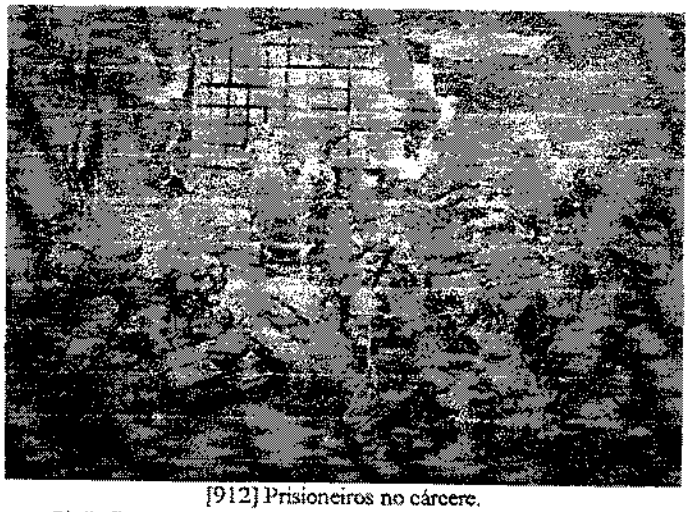
[909] *Júpiter, Netuno e Plutão dividem ao acaso as partes do universo.*
Giulio Bonasone. Gravura a buril. c. 1546-1550. Fondo Corsini, 5356, vol. 26 M 26; 19,4 x 26,7cm.



[910] *Júpiter aleitado pela cabra Amaltéia.*
Giulio Bonasone. Gravura a buril; 27,4 x 42,3cm. Bibliothèque Nationale, Paris, Bb 13, H 102846.



[911] *Prisioneiros*
Giovan Battista Scultori. Gravura a buril; 27,4 x 42,0cm. Fondo Nazionale, 1091 (34805), Fondo Pio, vol. 9.



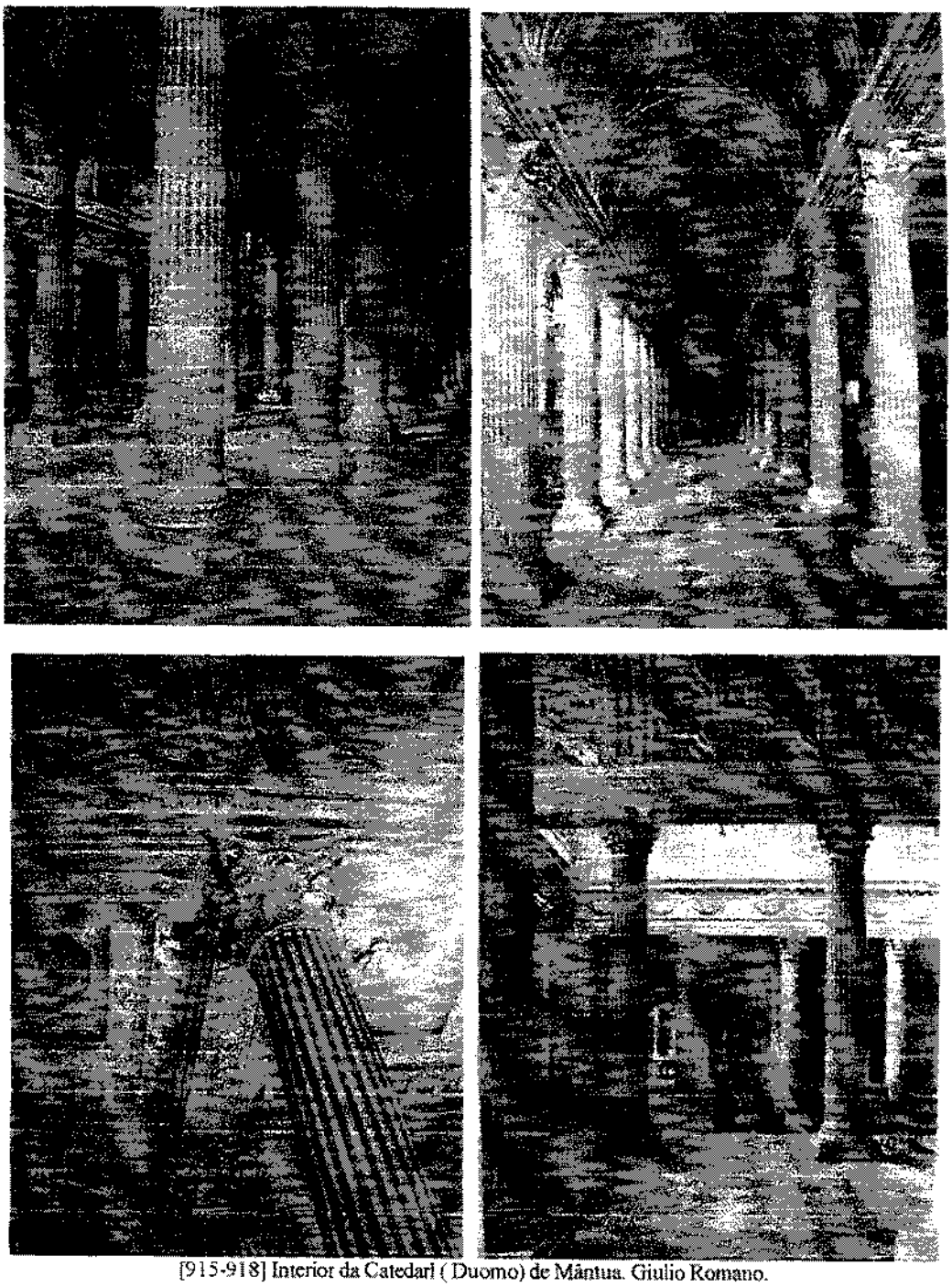
[912] Prisioneiros no cárcere.
Giulio Romano. Desenho Windsor Castle Royal Library, 0483.



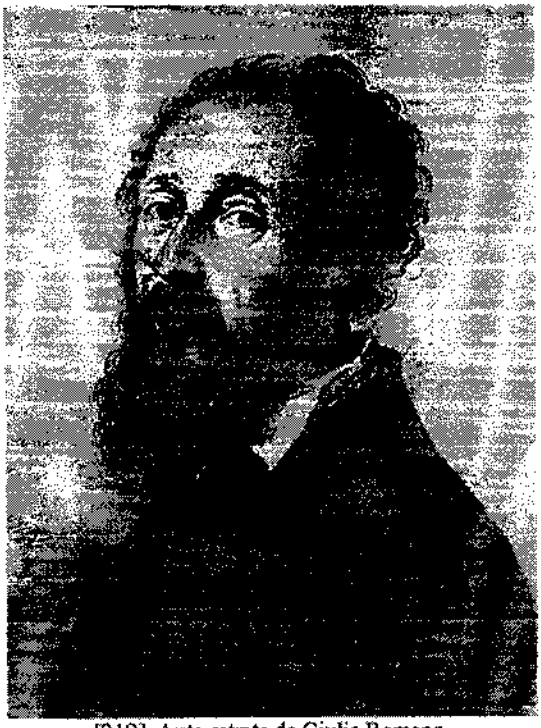
[913] Prisioneiros no cárcere
Afresco. Giulio Romano, sala dos Ventos, palácio Te.



[914] Projeto de Giulio Romano para a fachada de San Petronio.



[915-918] Interior da Catedarl (Duomo) de Mântua. Giulio Romano.



[919] Auto-retrato de Giulio Romano.
Esboço para o auto-retrato perdido. Florença, Uffizi.



[920] *Florença apresentando as honras da casa Medici à Madonna* ou *Madonna Médici*
Benedetto Pagnoi da Pescia. Óleo sobre madeira; 173,5 x 141,3cm. Sarasota, The John & Mable Ringling Museum of Art, SN 34.