

Elisa Lustosa Byington

A arquitetura e as *Vidas* de Vasari no âmbito da disputa entre as artes. A Vida de Bramante de Urbino: problemas de historiografia crítica

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de pós-graduação em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do prof. Dr. Luiz César Marques Filho.

Este exemplar corresponde à
redação final da Tese
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
18/10/2004

Banca

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho (orientador)

Prof. Dr. Luciano Migliaccio (membro)

Prof. Dr. Marcos Tognon (membro)

Prof. Ricardo de Mambro Santos (suplente)

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

B 989 a **Byington, Elisa**
A arquitetura nas Vidas de Vasari no âmbito da disputa entre
as artes: a Vida de Bramante de Urbino: problemas de
historiografia crítica / Elisa Byington. - Campinas, SP : [s.n.], 2004.

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

1. Vasari, Giorgio, 1511-1574. 2. Donato, Bramante, 1444?-
1514. 3. Borghini, Vincenzo, 1515-1580. 4. Arquitetura – Florença
(Itália) – Séc. XVI. 5. Historiografia. I. Marques Filho, Luiz
César. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Sumário

Premissa

A tradução das *Vidas* em língua portuguesa. Bramante e a problemática dos arquitetos. p. 5

Introdução

O papel da arquitetura na promoção social do artista..... p. 7

- a) problemas na recepção do Alberti em Florença no século XVI; p. 10
- b) as *Vidas* vasarianas; p. 12
- c) a arquitetura nas *Vidas*..... p. 14

Parte I – A posição da arquitetura nas *Vidas* de Giorgio Vasari.

Uma análise comparativa..... p.19

- 1.1 O primado da arquitetura e a revisão do frontispício em 1568..... p.21
- 1.2 *Architetto* ou *Architetto*..... p.22
- 1.3.1 As *Vidas* no contexto da “*Disputa entre as artes*”..... p.25
- 1.3.2 Marcando posição no funeral de Michelangelo..... p.27
- 1.4 A arquitetura à serviço das artes figurativas..... p.28
- 1.5 Vasari e sua época: escolasticismo das regras e banalização da arquitetura..... p.32
- 1.6 Vasari arquiteto..... p.36
- 1.6.1 Arquitetura e ascensão social dos artesãos. A questão da formação p.38
- 1.6.2 A catedral de Pistoia p.40
- 1.6.3 Introdução às três artes do desenho: a arquitetura..... p.41
- 1.6.4 As pedras da arquitetura e o paradigma palaciano p.45
- 1.6.5 Arquitetura subordinada: menor desenho e invenção p.47
- 1.6.6 Brunelleschi e o prestígio da arquitetura: mais nobre ou mais útil..... p.49
- 1.7 Gioio Vasari e Vincenzo Borghini. Sobre o primado entre as artes e o redimensionamento do papel do arquitetop.50

Parte II – A Vida de Bramante. Contribuições Filológicas..... p.59

- 2.1. Vida de Bramante de Urbino..... p.61
 - Texto original da edição de 1568.
- 2.2 Introdução à leitura. Considerações preliminares..... p. 73
- 2.3 Vida de Bramante de Urbino. Tradução e notas..... p. 91

Bibliografia..... p. 137

Ilustrações..... p. 153

Premissa

A tradução das *Vidas* em língua portuguesa.

O trabalho aqui apresentado possui duas partes distintas. Ambas tem como objeto *As Vidas dos mais excelentes arquitetos, pintores e escultores* de Giorgio Vasari, tendo em comum a abordagem filológica do texto quinhentista e o confronto entre as edições de 1550 e 1568. Na primeira parte procurei indagar a razão da alteração do título da segunda edição, chamada Giuntina, quando os arquitetos, outrora os primeiros da lista, passaram a ser nomeados em último lugar. A observação ganha sentido somente considerando que o autor se move em ambiente marcado por acirrada disputa pelo primado entre as artes; qual delas deveria ser considerada a principal e mais nobre. A questão conhecida como *Paragone* ocupa o *Proemio* do livro de Vasari e constitui um dos eixos estruturante d'*As Vidas*.

Importante a leitura crítica das idéias sobre arquitetura disseminadas por Vasari em seu livro e o confronto com as de seus contemporâneos em Florença. Particularmente importante se revelou a análise do texto *Una Selva di Notizie* de Vincenzo Borghini, escrito logo após dos acontecimento que envolveram o funeral de Michelangelo em 1564. Além de lugar-tenente da Accademia del Disegno, o erudito prior do Hospital dos Inocentes, filólogo e historiador na corte de Cosimo I, foi o principal colaborador e verdadeiro coordenador da segunda edição das *Vidas* de Vasari.

A segunda parte do nosso trabalho, trata da tradução em português da *Vida de Bramante de Urbino* escrita por Giorgio Vasari, acompanhada de comentário e notas críticas. Nestas, incluímos a bibliografia recente sobre as obras citadas e procuramos assinalar não somente as variações entre a primeira e a segunda edição, mas também as informações e comentários sobre Bramante nas outras *Vidas*. Entre os elos de ligação entre a primeira e a segunda parte do trabalho, gostaríamos de sublinhar os comentários a respeito da inclusão de um elogio de Vasari a sua própria obra, acrescentado por ele na segunda edição da biografia de Bramante, arquiteto fundador da Terceira Idade.

Na verdade, do ponto de vista cronológico, a segunda parte do trabalho precedeu e motivou a pesquisa apresentada na primeira. A tradução para o português do texto quinhentista, integra o projeto mais amplo do Programa de pós-graduação em História da Arte da Universidade Estadual de Campinas – Unicamp - que contempla a tradução e edição crítica em português de fontes da tradição clássica na História da Arte. A iniciativa acompanha a compra por parte da Unicamp da Biblioteca do Conde Leopoldo Cicognara, inteiramente reproduzida em microfichas por iniciativa da *University of Illinois*, EUA, em associação com a Biblioteca Apostólica Vaticana, junto a qual estão depositados os originais.

O estudo do léxico e das categorias de pensamento de Vasari, necessários à tradução, nos levou a análise e comparação entre as *Vidas* dos diversos arquitetos. Era impossível avaliar seriamente as características da *Vida de Bramante* isoladas do restante. Mesmo porque as informações sobre o arquiteto de Urbino encontram-se disseminadas nas *Vidas* de Michelangelo, Raffaello, Andrea Sansovino, Bastiano da Sangallo, Guglielmo da Marcillat, Giovanni da Udine, Mino da Fiesole. Não raro, em versões contrastantes.

Para melhor compreensão da *Vida de Bramante*, e apreciação da problemática nela presente, era necessário procurar traçar certa tipologia das biografias dos arquitetos: quais os aspectos mais prezados pelo autor; a importância da relação com o antigo e a capacidade de invenção; a rapidez de execução; a relação entre teoria e prática, e a problemática questão da formação dos arquitetos, para os quais, a viagem de estudos a Roma conserva uma importância insubstituível.

Neste percurso, a alteração do título na edição de 1568, que passava os arquitetos da primeira para a última posição, nos parecia um fato digno de atenção. Curiosamente isto ocorre justamente quando o autor passou a assinar como “pintor e arquiteto aretino”. Uma qualificação em relação a qual notamos certa ambivalência da parte de Vasari, que o leva a esconder ou exibir, conforme a situação, sua nova condição de arquiteto.

O caráter fragmentário e heterogêneo da obra do aretino, impede a formulação de um juízo sintético sobre o problema da arquitetura nas *Vidas*. Foi o trabalho de análise comparativa das biografias, a relação mantida com as idéias expostas nos “capítulos teóricos”, a nos levar à observação das problemáticas posições do autor.

Como com frequência observado pelos estudiosos, as opiniões de Vasari espelham a mentalidade e as idéias do seu tempo. Os elementos que afloram na nossa análise, perceptíveis através de opiniões por ele emitidas ao longo do livro - seja sobre determinada obra que sobre este ou aquele artista - nos remetem à chamada “crise da arquitetura” do Maneirismo. Situação caracterizada por problemas postos pela “*licença*”, de um lado, e pelo escolasticismo das regras, do outro. Ou seja, o novo valor da avaliação subjetiva do artista em contraste com a mensuração matemática, ditada pelas regras: causa e efeito do divórcio entre teoria e prática da arquitetura naquele momento específico.

Nas grandes mudanças que marcam a vida do autor no período que separa as duas edições, a arquitetura tem papel fundamental. A recém-adquirida competência em matéria de arquitetura, somada à capacidade organizativa, o fato de ser “*presto e buon esecutore*” – à semelhança do Bramante por ele descrito – são qualidades determinantes para sua ascensão social como artista e homem de confiança de Cosimo I. Mas é provável que justamente tais características, o fato de oferecer ao mecenas as garantias necessárias para gerir os grandes recursos econômicos e humanos, faça esmaecer para o arquiteto sua aura de artista – seres sujeitos a humores saturninos – em favor da sua confiabilidade como artista-empresendedor e homem de corte.

Introdução

O papel da arquitetura na promoção social do artista.

Entre os séculos XV e XVI houve uma grande mudança na posição que os artistas ocupavam na sociedade. A imagem destes para o público, para os mecenas, e para eles próprios, mudou drasticamente. Tal mudança consistiu sobretudo na progressiva diferenciação do artista em relação ao artesão. Fato que pressupunha maior qualificação intelectual de seu trabalho, com ênfase na fase de ideação e elaboração da obra, em detrimento do aspecto manual e menos nobre da realização. O processo, subtraiu progressivamente as artes figurativas - tradicionalmente consideradas como trabalho manual e servil - do âmbito das artes mecânicas entre as quais estavam confinadas, para inclui-las na esfera das artes liberais, fruto de exercício do pensamento e do espírito e, como tal, prerrogativa das classes sociais mais altas.

O desafio era imenso e os grandes gênios do Renascimento empenharam parte do próprio talento e energia nesta mudança cultural e social. As artes liberais, prerrogativa dos homens livres, eram a Gramática, a Dialética e a Retórica, conhecidas como artes do “Trívio”, ao lado da Geometria, Aritmética, Astronomia e Música, chamadas de artes do “Quadrívio”. Agricultura e a Arquitetura, eram consideradas artes mecânicas, os pintores pertenciam à corporação dos “Medici e Speziali”, e não havia distinção entre escultores e cinzeladores; todos colocados na esfera dos trabalhadores manuais.

Em Florença, no ano de 1381, o livro de Filippo Villani *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosis civibus* incluiu pela primeira vez artistas entre seus homens ilustres (Wittkower; Schlosser¹). Fato que por si só denota uma mudança de consideração social em relação à figura do artista. Algo que, de certo modo, já tinha sido apontado por Dante Alighieri, um século antes, no celebre passo sobre a efemeridade da fama, no qual citava não só os poetas e escritores mas também Giotto, cuja notoriedade havia superado a de Cimabue. (Purgatório, XI, vv.91-97)

*“credete Cimabue nella pittura
Tener lo campo, ed ha Giotto il grido,
si che la fama di colui oscura”*

No processo acima delineado, a personalidade e as obras de Leon Battista Alberti tiveram papel decisivo. Além da formação de humanista e da origem social elevada, Alberti era artista: pintor, escultor e arquiteto. Como tal encarnava o ápice dos predicados que Cennino Cennini já delineara em seu *Libro dell'arte*, um manual de técnica artística no qual define também o perfil social ideal do artista: “ *studiare in teologia, o filosofia, o altre scienze, cioè del mangiare e del bere temperatamente almeno due volte al dì, usando pasti leggeri, e di valore, usando vini*

¹ M. Baxandall data a obra de Villani em 1381-2. *Giotto and the orators*, Oxford, 1971

piccoli”². Requisitos que se referiam tanto a conduta como a cultura que os mesmos deveriam possuir.

Alberti ia muito além. Era um humanista a todos os efeitos e um homem universal. Além de arquiteto e pintor, ao longo de sua trajetória, escreveu sobre problemas de todos os âmbitos da vida social e espiritual. Mais tarde, paradoxalmente, justamente sua capacidade de unir “ciência e teoria”³, o tornaria mal visto pela crítica artística. Quanto menos a partir do início do século XVI, quando os artistas passam a gozar de altíssima consideração enquanto portador de qualidades derivadas de uma esfera distinta da esfera racional: divino poeta.

Em seus três tratados sobre as artes *De Pictura* (1436), com dedicatória a Filippo Brunelleschi, *De statua* (1464) e *De re aedificatoria* (1452)⁴, Leon Battista Alberti fixa a visão do artista como trabalhador intelectual: profissional pertencente ao mesmo ambiente dos poetas e literatos, condição necessária à qualidade do seu trabalho. O principal fundamento teórico de tal posicionamento era a interpretação da colocação social do artista na Antiguidade⁵; época muito idealizada, sobre a qual chegava-se a afirmar que a pintura fosse exercida pelos imperadores e que o célebre pintor Famulo, responsável pelos afrescos da Domus Áurea, residência de Nero, subisse nos andaimes poucas horas ao dia, sempre trajado com a toga.

No *De Re aedificatoria*, Alberti parte da convicção de que a arquitetura é parte integrante das artes liberais. O tratado, escrito em latim, era inicialmente dirigido ao público de educação humanista. Ainda que o livro tenha sido publicado pela primeira vez em 1485 – Alberti faleceu em 1472 –, o texto circulava nos ambientes cultos desde cedo. Foi apresentado ao papa Nicolò V em 1452, e exerceu imediata influência entre artistas e comitentes, como atestam os documentos que o citam.

A estrutura do livro do Alberti era baseada no tratado *De architectura* de Vitruvius Pollione, texto do primeiro século A.C., “redescoberto” para os humanistas por Poggio Bracciolini em 1416. O tratado, escrito entre os anos 33 e 14 A.C. com dedicatória ao Imperador Augusto, é o único texto completo sobre a arte de construir da Antiguidade que chegou a nós. Por esta razão, foi o ponto de referência fundamental para o debate sobre a arquitetura do Renascimento até a modernidade.

Além do que, a decifração do antigo texto favoreceu a fértil colaboração entre artistas e humanistas. Uma vez que os manuscritos tinham sido encontrados sem as ilustrações – se supunha a edição original possuir –, os artistas contribuíam com a transcrição e interpretação gráfica das idéias expostas, para melhorar a compreensão do texto. A figura humana dentro do círculo e do quadrado desenhada por Leonardo da Vinci – “o homem vitruviano” – é o mais celebre resultado de tais exercícios de interpretação.

² Cit. in: R. e M. Wittkower, *Natti sotto Saturno*, p.47

³ v. juízo depreciativo dado por Vasari, *Vita di Leon Battista Alberti*. Tb. G.C.Argan, *Clássico Anticlassico*, p. 144

⁴ Ainda que tenha sido impresso pela primeira vez em 1485, circulava nos ambientes cultos. Em 1477, há referência aos “livros de arquitetura” pedidos por Lionello D’Este. Cf. F.Borsi. *Alberti, Opera Completa*, Milano, 1996.

⁵ R. e M. Wittkower, op. cit. p. 25

O tratado de Alberti possuía a ambição de representar uma leitura crítica do texto romano, que ele considera confuso. (citar) Todavia, em relação ao status do artista, que aqui nos interessa particularmente, o autor alimenta a aproximação ao ideal intelectual vitruviano. Ainda que sem os excessos do teórico augusto - para quem o arquiteto deveria possuir formação enciclopédica, que o consentisse de passar da astronomia à topografia, do direito à ótica - o humanista conserva a aspiração ao alto perfil cultural. Para Leon Battista Alberti, o arquiteto era, acima de tudo, o genial interprete da racionalidade humana; figura capaz de combinar as habilidades técnicas com a competência teórica de tipo filosófico.

Como já havia escrito no *De Pictura*, seu primeiro livro, no *De re edificatoria* Alberti volta a afirmar o objetivo de dar aos contemporâneos acesso ao que eles mais invejam em relação aos antigos: a regra e o sistema das artes figurativas. Ou seja, no caso específico, as bases necessárias a afirmação da universalidade e cientificidade da arquitetura. Para tanto, o autor deixa claro que a principal fonte de seu saber são as ruínas da Roma Antiga: as medidas e as formas dos edifícios da antiga Urbe.

Alberti foi promotor de uma visão das artes que tomava como modelo a Antiguidade e a natureza. Um princípio já presente entre os artistas florentinos, quando ele chega à cidade em 1428. Na ocasião, Masaccio tinha morrido; Brunelleschi e Donatello já haviam realizado a celebre viagem a Roma para estudar as ruínas de maneira sistemática e apreender os princípios construtivos dos Antigos⁶.

Em seu tratado, Alberti reserva a arquitetura papel central na vida da sociedade. (citar) Para ele, a arquitetura é atividade cívica por excelência – expõe no *Proemio* – e é capaz de promover o bem comum, de honrar a cidade e seus governantes através dos monumentos, além de ativar o comércio e organizar a sua defesa. A novidade do método albertiano, observa Blunt, consiste na elaboração do projeto de construção de uma inteira cidade, na qual cada aspecto é subordinado ao conceito predominante.⁷

Focalizando a elaboração do projeto como objetivo principal de tal atividade, é com Alberti que a arquitetura se afirma como trabalho intelectual acima de tudo; atividade diretamente vinculada ao exercício de todas as ciências. No seu empenho em tutelar a dignidade do arquiteto, o Humanista defende a separação entre “o desenho” - na acepção de projeto que tinha então - dos aspectos práticos ligados a sua realização; ou seja, distinta do canteiro de obras, que o mesmo deve somente saber descrever e programar.

Deste modo, enquanto arte mais distante do trabalho manual, e mais próxima às ciências como matemática e geometria, a arquitetura teve um importante papel na promoção social do artista. A acolhida reservada por Federico de Montefeltro, Duque de Urbino, ao arquiteto Luciano Laurana em 1468 é um célebre exemplo. No documento que registrou as palavras do Duque, é confirmado a Laurana o papel de “*Ingegnero e capo di tutti li maestri*” ativos em seu Palácio. Sua louvação à arquitetura se alicerça na necessária aquisição de princípios científicos

⁶ cf. descrição feita por G. Vasari na *Vita di Brunelleschi* que retoma o relato já feito por Manetti, op. cit., da permanência dos dois artistas em Roma.

⁷ A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia*, 2001, p. 21; C.G. Argan, *De re edificatoria*, in *Clássico anticlassico*.

para o exercício da mesma: “*la virtù dell’architettura fondata in l’arte dell’aristmetica e della geometria, che sono delle sette arti liberali, e delle principali. Perché sono in primu gradu certidinus, e è” arte di gran scienza e di grande ingegno, e da noi molto stimata e apprezzata*”; conhecimentos tais que elevam a dignidade da disciplina e de seu artífice.

A arquitetura tornou-se então a primeira das artes visuais a ser celebrada entre as artes liberais nos ambientes iluminados e também a primeira delas a ser exercida pelos príncipes. Uma vez que, não raro, estes participavam ativamente do projeto, com exigências não apenas de tipo funcional e de representação do próprio poder, mas também com injunções em relação às ordens e ornamentos das edificações. Do Duque de Montefeltro a Cosimo I, o diletantismo edilício não será raro entre Senhores; pelo contrário, parece aumentar durante o século XVI⁸.

Problemas na recepção de L.B.Alberti no século XVI

Não obstante a fama alcançada pelo tratado de Alberti no seu tempo, sua grande difusão ocorre somente na metade do século seguinte. A primeira tradução em língua vulgar do *De re aedificatoria* data somente de 1546: *I dieci libri dell’architettura di Leon Battista Aberti fiorentino, huomo in ogni altra dottrina eccelente, ma in questa singolare; la cui prefazione brevemente si comprende la commodità, l’utilità, la necessità, e la dignità di tale opera, e parimente la cagione, da la quale è stato mosso a scriverla*. Edição Lauro, Venezia, 1546.

Há varias edições ao longo do século XVI mas a edição mais importante do tratado é publicada em Florença em 1550, na tradução de Cosimo Bartoli, em singular coincidência com a primeira edição das *Vidas* de Giorgio Vasari, ambas impressas por Lorenzo Torrentino. O desenho do frontispício do livro é considerado obra do aretino⁹, que cita o tratado do Alberti na *Introdução às três artes do desenho*, que principia as *Vidas*.

Apesar da grande difusão, à diferença dos Quatrocentos, “*Alberti é muito traduzido mas pouco compreendido*”¹⁰ - comenta Borsi no catalogo dedicado à obra do humanista, à propósito da sua recepção. Evidentemente os tempos mudaram. No horizonte não mais se contemplam as utopias dos racionalismo Humanista. As idéias e técnicas construtivas, antes fruto de descoberta e invenção, haviam se tornado um repertório de regras acadêmicas, como lamentado por Vasari e seus contemporâneos¹¹. E a figura outrora heróica que reinventava técnicas e formas - redescobria a arquitetura clássica soterrada nas ruínas do passado - vê-se transformada no século XVI, em pouco mais do que executor de regras consagradas. Além de tal transformação de tipo intelectual e artístico, ou talvez justamente por isso, a presença do arquiteto no canteiro de obras - tão pressurosamente evitada por Alberti - tornara-se inevitável para os arquitetos. Sempre

⁸ cf. Schlosser, op. cit; A.Chastel, *L’artista in L’uomo del Rinascimento*, org.E.Garin, Bari, 1988.

⁹ A.A.V.V., *Principi, Letterati e artisti nelle carte del Vasari*, Firenze, 1984, p. 21. cf. “*scrisse dell’architettura dieci libri in língua latina, publicati da lui nel 1481, et oggi si leggono tradotti in língua fiorentina dal reverendo Messer Cosimo Bártoli, preposto do San Giovanni di Firenze; scrisse della pittura tre libri, oggi tradotti in língua toscana da messer Lodovico Domenichi...*” G.Vasari, *Vita di Leon Battista Alberti* (1550; 1568)

¹⁰ S. Borsi, in: F.Borsi, *Leon Battista Alberti. Opera Completa*, Milano, 1996, p. 349

¹¹ cfr. G.V. Vida de Baccio D’Agnolo e V.Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*. op.cit.

menos consultores e inventores de novas tipologias edilícias; sempre mais organizadores das grandes empresas arquitetônico-decorativas.

A observação nos parece particularmente pertinente em relação à Florença e ao ambiente de Vasari. Nitidamente distinto do ambiente veneto onde, no campo da arquitetura, seria desenvolvida uma produção literária, teórica e estética com características de diversa inspiração. A partir do erudito patriarca de Aquileia Daniele Bárbaro -, comentador de Vitruvio com abordagem filosófica ao invés de prática-normativa – seguem-se os teóricos e arquitetos do calibre de Palladio e Vincenzo Scamozzi¹², que perseguem um novo classicismo.

Independente da reverência ao *De re edificatoria*, Vasari considera que Alberti como artista, goze de fama imerecida. Na biografia a ele dedicada em seu livro, o autor das *Vidas* menciona que as qualidades literárias do personagem obscureceram, aos olhos da crítica, seus defeitos como artista:

“...per non essere stati tra gli artefici moderni che le abbia saputo distendere con la scrittura, ancorché infiniti ne siano stati più eccellenti di lui nella pratica...” (Por não ter havido entre os artistas modernos quem soubesse estender-se com a escrita, ainda que, na prática, infinitos tenham sido superiores a ele.)¹³

A crítica de Vasari ao douto humanista trai um certo ressentimento em relação ao status intelectual e profissional de Alberti. Não apenas a sujeição em respeito à cultura clássica e o domínio do latim que caracterizam os livros que o tornaram famoso. Mas é possível que ele ressentisse também a privilegiada condição de artista desfrutada por Alberti, idealizador que sempre teve quem executasse seus trabalhos, como comenta o aretino na segunda edição do seu livro, dizendo saber, por experiência própria, o valor que isto tem para um arquiteto¹⁴.

Mas a crítica do biógrafo, nos parece ser também sintoma do quanto a esfera literária e crítica – com seu prestígio hierarquicamente superior - e a esfera artística e manual fossem consideradas em separado; e o quanto fosse difícil conceber e analisar em uma mesma personalidade qualidades próprias a âmbitos tidos como distintos. Depois de um período em que foram vividas como duas faces de uma mesma atividade, teoria e prática voltaram a ser vistas – à semelhança da Idade Média – como profissões distintas.

Em seu célebre ensaio sobre o *De re edificatoria*, C.G.Argan diz que, para o autor das *Vidas*, “apesar ou justamente por causa de sua “ciência e teoria”, [Alberti] permanecia um estranho na história linear do renascimento da arte”. O historiador, aponta para a incompreensão por parte de V. da íntima dialética entre ciência e práxis - dois momentos distintos mas necessariamente ligados como o são pensar e agir – que para o Leon Battista Alberti eram duas etapas do processo unitário da criação da arquitetura.

¹² W. Oschlin, *L'architettura come scienza speculativa*, in V.Scamozzi (1548-1616), *Architettura e Scienza*. (cat. expo. Vicenza, 2003)

¹³ G.Vasari, *Vita di Leon Battista Alberti*, ..

¹⁴ “fu non piccola ventura aver amici che inteddesseno, sapessino e volessino servire, perciò che non potendo gli architetti sta sempre sul lavoro, è loro grandissimo aiuto um fedele amorevole esecutore: e se niuno mai lo seppe, lo so io benissimo per lunga pruova”(1568).

Curioso observar a mais fácil compreensão das teorias de Vitruvio do que as do Alberti no século XVI. Sua sistematização acadêmica prestou-se à regularidade e facilidade do ensino da arquitetura tornando-a linguagem muito difundida. O uso das categorias vitruvianas feita por Vasari na análise das próprias obras em sua autobiografia no final das *Vidas* de 1568 seria mais uma demonstração. Analogamente a análise demolidora feita por Michelangelo da obra do Sangallo no Palazzo Farnese, é construída segundo o mesmo molde vitruviano¹⁵ provavelmente de melhor compreensão para o destinatário. Exemplos em sintonia com o grande impulso vivido pelas Academias Vitruvianas que lidavam com aspectos abstratos, distantes dos reais problemas do edificar. Característica que nos parece ilustrativa da fratura entre reflexão crítica e fazer, apontadas por M. Tafuri como distintivas daquele momento.

O preconceito de Vasari em relação a obra arquitetônica de Leon Battista não deixou imune nem mesmo a crítica do século XX, como observou Argan. Julius Von Schlosser, exacerba a posição de Vasari - condicionado também pelo mito de Florença e a incompreensão da linguagem de Roma -, e o reduz à condição de não-artista. A análise de Ricardo de Mambro Santos da monumental *Literatura Artística* do estudioso austríaco, assinala o problema de tal abordagem, resultante da cisão da teoria albertiana em relação à sua prática artística. Ao considerar positivamente a primeira e negativamente a segunda, como fruto de uma linguagem normativa e essencialmente não artística, Schlosser selaria a própria incompreensão da obra arquitetônica de Leon Battista Alberti.

As *Vidas* Vasarianas

Enquanto as profissões da arte mereceram escassa consideração social, os escritores tiveram pudor de encarar seriamente os artistas. Ao longo do Quatrocentos, depois da mencionada obra de Filippo Villani, surgem biografias de alguns artistas incluídas entre as “*Vidas dos Homens Ilustres*”. Esta literatura de tipo encomiástico, exprimia e alimentava o bairrismo característico da cultura italiana e da rivalidade entre as diferentes regiões da península. Sobretudo em Florença, o gênero *viris illustribus*, floresce. Lá surgem também biografias individuais dos artistas, como as dedicadas ao Brunelleschi e ao Alberti, além de autobiografias como o *Commentario* de Lorenzo Ghiberti, na qual o grande escultor discorre não apenas sobre suas obras mas também sobre as artes e artistas do passado¹⁶. ‘A diferença do Villani, que tratava os artistas somente enquanto florentinos ilustres, Ghiberti apresenta a arte figurativa como atividade autônoma, no livro escrito entre 1447-48, enquanto realizava “as portas do paraíso” do Batistério de Florença.

¹⁵ R.Clements, 1961, op.cit. análise da carta de Michelangelo a Paolo III.

¹⁶ No ensaio sobre os predecessores de V., Frey observa que no final do século XV os florentinos sabiam perfeitamente bem quem fossem os seus mestres. Cit. in B.Berenson, *Il Vasari alla luce delle recenti pubblicazioni*, in *Studi Vasariani*, p.23.

Em 1546, quando decide escrever *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*¹⁷, Giorgio Vasari pode contar com um considerável volume de textos e informações, além das próprias anotações. 'A sua disposição, dispõe também de um modelo para as biografias, constituído pela organização sistemática dos *Elogia* de homens célebres, espécie de museu realizado por seu amigo, o erudito Paolo Giovio. Não obstante os precedentes, a obra publicada em 1550 se configurava como iniciativa inédita sob vários pontos de vista. O sucesso do livro lhe é preconizado em carta de 1549 por Aníbal Caro, após ter lido o manuscrito. A repercussão no ambiente deve ter sido tal que, outros autores que tinham em preparação iniciativas literárias análogas, interromperam o próprio trabalho, como provavelmente ocorreu ao Anônimo Magliabecchiano (1541-5); ou até mesmo desistiram de imprimir o trabalho já feito, como parece ter sido o caso de Dolce em Veneza.

Entre os reconhecimentos exibidos por Vasari na segunda edição, destaca-se um soneto a ele dedicado por ninguém menos do que Michelangelo, que o autor das *Vidas* transcreve estrategicamente dentro da biografia do grande gênio¹⁸, espécie de vértice do livro inteiro.

Na ocasião da primeira edição, Vasari não tinha ainda completado quarenta anos e pleiteava uma colocação profissional estável na corte de Cosimo I. Em 1568, data da segunda edição, o autor era um homem famosíssimo e rico, que "se vestia de veludo", gaba-se. Ele havia se tornado o funcionário de confiança do arquiduque de Florença, a quem se permite tratar com grande desenvoltura na correspondência de ambos em matéria artística, demonstrando o poder de que gozava.

Na autobiografia por ele acrescentada no final das *Vidas*, ostenta o contato pessoal com papas, príncipes e os principais literatos do seu tempo. Seus trabalhos são comissionados não apenas por Cosimo I, mas também pelos papas que se sucederam de Julio III em diante. Os episódios indicativos de sua relevante posição social vão além da própria biografia e são inteligentemente destilados ao longo da maioria das *Vidas*. Dando forma ao que Claude Frontisi definiu como "*autoportrait inseré*".

Nas *Vidas*, Giorgio Vasari desculpa-se por sua linguagem não literária. Mas, ao mesmo tempo, justamente por sublinhar tal característica de sua escrita, classificando-a como específica das artes e dos artistas, ele se coloca na posição de quem requer para si e para a sua matéria outro tipo de legitimidade. A declaração explícita de não aspirar a glórias literárias abriga, paradoxalmente, a exigência de um lugar específico para si, com análoga dignidade social e intelectual. 'A semelhança da Academia Florentina que reunia os literatos, inaugura-se em 1563 a Academia do Desenho, de iniciativa vasariana, presidida por Cosimo I.

¹⁷ A ocasião, narrada por ele em sua Autobiografia posta no final da edição de 1568 – um jantar no Palácio do Cardeal Farnese – é descrita como o ato inaugural para a elaboração do livro, ainda que suas anotações remontem a muito antes.

¹⁸ "*Se con lo stile o coi colori avete/alla natura pareggiato l'arte,/ anzi a quella scemato il pregio in parte,/ che 'l bel di lei più bello a noi rendete,/ poi che con dotta man posto vi sete / a più degno lavoro, a vergar carte, quel che vi manca a lei di pregio in parte/ nel dar vita ad altrui tutta togliete./ Che se secolo alcuno ormai contese/ In far bell'opre, almen cedale, poi che convien ch'al prescritto fine arrive./Or le memorie altrui, già spente, accese tornando, fate or che fien quelle e voi, / mal grado d'esse, eternamente vive*". (*Vita di Michelangelo*, 1968)

A arquitetura nas *Vidas*

O primeiro capítulo do nosso trabalho sobre as *Vidas* de Giorgio Vasari versa principalmente sobre a postura crítica nem sempre clara que o livro mantém em relação à arquitetura e os arquitetos. Chamam a atenção considerações com frequência contraditórias do aretino sobre as obras e seus autores; sobre a legitimidade ou não das “licenças” adotadas por alguns em relação às “regras” codificadas. Estas são aceitas com entusiasmo quando o autor é Michelangelo e abominadas como “todescas” quando se trata de criação do Sangallo. E’ evidente também um certo mal nutrido por ele em relação à formação mormente improvisada dos arquitetos, que faz a profissão merecer considerações depreciativas, por ter-se tornado fácil via de ascensão social para artesãos¹⁹. Tal restrição aos arquitetos já era feita por Serlio, mas a reclamação retornará com força nos escritos de Lomazzo.

Esta situação de decadência cultural do arquiteto com a qual se defrontam Vasari e outros escritores de arte naqueles anos em Florença parece corresponder, por oposição, à erudição e escolasticismo crescente das Academias Vitruvianas. Elementos apontados como significativos também por Manfredo Tafuri em sua análise sobre a “problemática relação entre o mundo da teoria e o da prática arquitetônica”, característica do ambiente maneirista.²⁰ Planos paralelos que não se misturam.

Em ensaio sobre a arquitetura do Maneirismo²¹, C.G.Argan diz que o Maneirismo é o triunfo da prática sobre a teoria; das técnicas específicas sobre o intelectualismo unitário do desenho que antes vigorava. Por esta razão, como na Idade Média, as artes vivem a ameaça da redução de sua ciência a meros aspectos técnicos.

Se isto é verdade para as artes em geral, parece-nos ainda mais acentuado em relação a arquitetura. No trabalho apresentado, partimos da questão da alteração do título realizada pelo autor na segunda edição do livro e do juízo de valor implícito - na nossa opinião inevitável naqueles anos em Florença - em uma tal mudança.

Há décadas a hierarquia entre as artes era o debate que mais apaixonava os ânimos. As *Vite de' più eccellenti pittori, scultori, architettori*, de 1568, deslocava os arquitetos da primeira para a última posição, sugerindo uma diversa classificação entre as artes. Nos parece improvável que tal tenha ocorrido sem espelhar alterações em curso no ambiente que circundava Giorgio Vasari em Florença.

Vinte anos antes, Benedetto Varchi tratando da “Disputa sobre o primado entre as artes” havia atribuído oficialmente a prioridade à arquitetura entre as artes visuais, na celebre *Lezione* proferida na Academia Florentina em 1547. A arquitetura é considerada a principal “*per la*

¹⁹ G. Vasari, *Vita di Baccio D'agnolo*, 1968.

²⁰ M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo...*

²¹ *Classico e Anticlassico*, op.cit. p. 380

nobiltà del suo fine, e per la dignità del suo subietto, e per le molte cose che in lei si ricercano di sapere (pela nobreza do seu fim, pela dignidade do seu tema, pelas muitas coisas que nela se procura saber)”. Além do que, dizia, seu nome já a define como a principal entre todas: a arte que subordina as outras, única capaz de vencer a natureza.

Vasari participa do debate na condição de artista consultado por Varchi. Pouco depois, no *Proemio* do seu livro, ele faz o relato das controvérsias e dos termos em questão na disputa pelo primado entre as artes. Descreve com paixão os elementos em torno dos quais se organiza tal disputa, um dos eixos fundamentais que estruturam a composição das *Vidas*.

O título da edição de 1550, que atribuída precedência a arquitetura, espelha a classificação defendida por Varchi. Curiosamente, a nova ordem que inverte na prática a hierarquia anterior, é proposta por Vasari quando ele mesmo passou a assinar sua obra literária como *pittore e architetto aretino*.

Significativamente, a nova ordem proposta por Vasari em 1568 pela primeira vez, não será uma exceção. Mais tarde será justamente a ordem adotada pelos escritores de arte – Lomazzo, Zuccari, Baglione, Passeri, Bellori – com inegável maior apreciação reservada a pintura, nomeada em primeiro lugar.

As questões do *Paragone* haviam ganhado novo fôlego em ocasião da preparação do funeral solene de Michelangelo em julho de 1564. O grande gênio que havia alcançado a excelência nas três artes, era o parâmetro para a afirmação da substancial paridade entre as artes do desenho. Era em torno da sua figura que se organizavam as idéias em âmbito artístico.

As idéias cultivadas por Vasari naqueles meses cruciais para a segunda edição das *Vidas*, ganham nova luz através da leitura da *Selva di Notizie* de Dom Vincenzo Borghini. O texto do lugar-tenente da Academia do Desenho de Florença, escrito em agosto de 1564, em seguida ao funeral de Michelangelo, bem demonstra a renovada atualidade da *Disputa* para o ambiente de Vasari. Em particular, uma acirrada polêmica em relação à posição ocupada pela arquitetura.

Amplamente comentado por Paola Barocchi em suas considerações sobre pintura e escultura, as opiniões emitidas por Borghini na *Selva di Notizie* a respeito da arquitetura, são praticamente ignoradas pela estudiosa. Assim como parecem ter sido ignoradas por toda a crítica. O fato é surpreendente em razão da argumentação provocatória adotada por figura de tamanha importância no ambiente. Nesta, Borghini parece decidido a reverter o status da arquitetura e do arquiteto, incompreensíveis para ele em seus dias. A nosso ver, as consequências sobre o texto de Vasari não são transcuráveis. Sua influência é tida amplamente em consideração por Barocchi²² em relação a outros aspectos do pensamento de Vasari, como a evidente crise do mito michelangiano na segunda edição das *Vidas*.

²² P. Barocchi, analisa a correspondência trocada pelos dois, marcada pela cumplicidade mas também pela ascendência de Borghini sobre Vasari, onde o primeiro anuncia seu texto sobre as questões da *Disputa*. No mês seguinte ao funeral de Michelangelo. Cfr. *Una “Selva di Notizie” di Vincenzo Borghini*, in *Un’augurio a Raffaele Mattioli*, op. cit. p. 91.

As considerações sobre a posição ambígua do Vasari, nos ocorrem em vista do embaraço com o qual a questão do primado da arquitetura será encarada ainda no final do século. Como a confirmar nossos interrogativos a propósito do significado da ordem de nomeação das artes, e da hierarquia implícita na mesma, no ano de 1593, durante a nona seção da Academia de San Luca em Roma, a espinhosa questão é posta pelo erudito Baldo Catanio ao Senhor Príncipe Federico Zuccari: porque ao nomeá-las diz Pintura, Escultura e Arquitetura? *“tanto mais uma vez que até hoje parece-me que a arquitetura foi sempre considerada a principal e mais nobre...”*, insiste Catanio. Zuccari responde diplomaticamente, sustentando a paridade entre as três artes irmãs, filhas do *disegno*, analogamente à definição dada por Vasari no *Proemio di tutta l’opera*. Mas entretanto introduz uma distinção que considera a pintura não somente como filha mas também como mãe das “Artes do Desenho”.

A questão parece ser tão delicada que Federico Zuccari, para enfrentar a alteração da classificação do Varchi e da primogenitura da arquitetura, espera a publicação de seu livro *Idea de’ Pittori Scultori e architettori*, em Turim, em 1606. Finalmente afirma:

*“l’architettura è la terza cara e amata figlia de Disegno, di singolar valore e grandezza. Questa per non mostrarsi dissimile alle sue sorelle, e men meritevole di sì nobile e degno Padre há l’istesso fine di giovare e dilettere all’uomo grandemente: ed è in qualche parte emula anch’essa della Natura, se bene non così propriamente e singolarmente come Pittura e Scultura...”*²³

Nas *Vidas* de Giorgio Vasari a difícil combinação entre teoria e prática arquitetônica é muito presente. Ele oscila em suas apreciações das obras e com frequência não é claro porque Michelangelo é louvado nas suas invenções e o Sangallo deprecado; o primeiro é consagrado como a fecunda continuação da arte dos antigos, o segundo é visto como a reencarnação dos “todeschi”, palavra com a qual ele exprimia seu desgosto pela formas medievais²⁴. Na primeira

²³ F.Zuccari, cit. in: M.Tafari, *L’architettura del Manierismo..* op.cit pp. 173-4

²⁴ cfr. “Introdução às três artes...” (...) *perché niuno può negare che questo nuovo ordine composto, avendo da Michelangelo tanta perfezione ricevuto, non possa andare a paragone degli altri.(...) Le quali cose non*

parte do trabalho, procuramos compreender melhor as idéias que animavam o nosso autor através dos textos de arte de seus contemporâneos. E' o caso do *Trattato delle perfette proporzioni* de Vincenzo Danti, do qual analisamos alguns aspectos. Particularmente interessantes nos parecem suas considerações sobre o passado e o presente do arquiteto, assinalando que este havia perdido seu papel de vanguarda para as linguagens artísticas. Especialmente a inconformidade do autor diante do escolasticismo das regras vitruvianas, que haviam tornado a arquitetura uma pratica de extrema banalidade. Uma tal constatação é acompanhada pela dificuldade de criar um novo cânone baseado nos princípios michelangianos. Como analisa Tafuri, *a intenção dos continuadores teóricos do Buonarroti [n.r. Varchi e Danti] será limitar o drama da liberdade descoberta por Buonarroti*”²⁵

Por demais evidente da mudança de papel da arquitetura, da distancia e total incompreensão da função que lhe fora outrora confiada, são as posições assumidas por Dom Vincenzo Borghini na *Selva di Notizie*. No seu manuscrito, por nos analisado nas paginas seguintes, Borghini dialoga com as classificações do Varchi para revertê-las, destinando à arquitetura um lugar entre as artes mecânicas. Disto nos ocuparemos adiante.

considerando con buon giudicio e non le imitando, hanno a' tempi nostri certi architetti plebei, prosontuosi e senza disegno, fatto quase a caso, senza servir decoro, arte o ordine nessuno, tutte le cose loro mostruose e peggio che le tedesche. (grifo nosso) Vasari, 1568, *Introduzione alle tre arti...*

²⁵ M. Tafuri, op.cit.p.130

**Parte I – A posição da arquitetura nas Vidas de Giorgio Vasari.
Uma análise comparativa**

1.1. O primado da arquitetura e a revisão do título das *Vidas* em 1568

Entre a primeira e a segunda edição das *Vidas*, o título e os dados fornecidos no frontispício da obra sofrem algumas modificações que dificilmente podem ser consideradas privas de significado.

Na edição de 1550, consta: *Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, da Cimabue insino ai tempi nostri: descritti in língua toscana da Giorgio Vasari pittore aretino. Con un utile & necessaria introduzione alle arti loro*".

Na edição *Giuntina* de 1568, a ordem dos artistas é alterada: *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori*"; ou seja, os arquitetos passaram da primeira posição a última. Estranho que isto ocorra na mesma ocasião em que o autor do livro qualifica-se como arquiteto além de pintor. Como segue: "*scritte da Giorgio Vasari pittore e architteto aretino, e di nuovo dal medesimo riviste e ampliate. Et con l'aggiunta di nuove vite de' vivi & de' morti dall'anno 1550 a 1567. Con tavole in ciscun volume. Delle cose più notabili. Con i ritratti loro. De' nomi, dell'opere, E de' luoghi ov' elle sono*".

Além do mencionado deslissamento na posição ocupada pelo arquitetos – em curiosa coincidência com a nova qualificação do autor que se inclui entre estes – outro detalhe a chamar atenção no novo título é o desaparecimento da informação que as *Vidas* são "*descritte in língua toscana*".

Os três elementos modificados no frontispício parecem querer indiretamente indicar que muitas coisas mudaram nos 18 anos que separam a primeira da segunda edição da obra-prima vasariana. Na vida, na obra e na sociedade onde se insere o autor.

O período é marcado por intensas transformações sociais e pelo consolidamento do Granducado da Toscana, com a conquista definitiva de Siena em 1555. Mas, sobretudo, coincide com uma estação de mudanças significativas na vida e na carreira de Giorgio Vasari, que a partir desta data passa ao serviço de Cosimo I²⁶. Tal situação, o tornara' artífice de um novo contexto cultural além de promotor, entre outras coisas, do nascimento da Academia do Desenho em Florença (1562). Este episódio em particular configura-se como novidade significativa na identidade dos artistas e na posição que ocupam na sociedade uma vez que a instituição da Academia assinala o desligamento dos mesmos das antigas corporações dos artesãos e relativas implicações, mas também um novo tipo de submissão da parte destes ao poder das cortes.

Os acontecimentos acima mencionados incidem nas relações entre as artes, entre os artistas e o poder, entre a produção artística contemporânea e o grande modelo do passado.

²⁶ Vasari havia servido Alessandro de Médici, assassinado em 1537, ocasião em que decide afastar-se da "vida de corte", como diz em cartas da época. A reaproximação com os Médici custa-lhe persistência e a mediação de todos os amigos de que podia dispor: de Paolo Giovio, do bispo de Arezzo, Minerbetti, embaixador de Cosimo na corte Pontifícia. A primeira audiência com Cosimo I data de 1554, quando é estipulado o valor do seu contrato em 300 escudos (o mesmo que o Bronzino. Cellini e Bandinelli recebiam 200 escudos por ano.) A mudança definitiva para Florença ocorre em 1555. (R. Le Mollé, 1995)

Muitas perguntas ocorrem em relação aos três pontos já citados. Convém restringirmos o âmbito da nossa pesquisa na direção das primeiras duas questões, do momento em que a terceira poderia nos conduzir a outro, excessivamente distante, âmbito de problemas.

Sobre tal ultimo ponto, diga-se apenas que a eliminação da informação “*descritte in lingua toscana*”, pode ser explicada simplesmente com o fato do livro ter-se tornado muito famoso, como reconhece o próprio autor: *Questa mia fatica non pare che sia stata punto ingrata, anzi in tanto acceta, che oltre a quella che da molte parti me n'è venuto detto e scritto, d'un grandissimo numero che allora se ne stampò, non se ne trova a i librai pure um volume*”/ (*Esta minha fadiga parece não ter sido ingrata, pelo contrario, tão bem aceita, que além de tudo o que foi dito e escrito, de tantos que foram impressos não se encontra nos livreiros nem mesmo um volume*) (*Agli artefici del Disegno*, 1568).

Outrossim, tal omissão poderia com maior probabilidade indicar uma mutação no contexto cultural, onde o fato de escrever em língua toscana tornou-se muito mais freqüente. E' possível também que – veladamente – tal detalhe deixe transparecer algo do novo conteúdo do livro, ancorado a um contexto no qual o freqüente superamento dos antigos pelos artistas modernos, havia se tornado com o tempo um fato indiscutível. Uma conquista amadurecida paralelamente ao superamento do latim por parte da lingua vulgar, alçada, por sua vez, a condição de língua universal.

A ausência de tal especificação sobre a língua, tida provavelmente como evidente, pode indicar também uma ainda maior afeição do nosso autor ao primado de Florença e da Toscana, da consideração de incontestável universalidade da sua cultura, ao ponto de parecer, a ele ou a seu editor, supérflua a informação. Não obstante, o panorama contemplado em suas biografias, precedentemente limitado aos artistas *italiani*, foi ampliado na nova edição, tanto em termos geográficos – com a inclusão de artistas venetos, lombardos, bolonheses e até mesmo flamengos – como em termos cronológicos: *Con nuove vite de' vivi & de' morti da 1550 a 1567*.

Para completar, sublinha o autor no final do livro, a questão da língua assume para ele, na ocasião, outro significado: “*..io ho scritto come pittore; e quanto alla lingua in quella che io parlo, o fiorentina o toscana ch'ella sia, et in quel modo che io ho saputo più facile ed agevole (...) per essere inteso da voi artisti*” (*L'autore agli artefici del disegno*, 1568). Declaração que parece expressiva do fato que, há alguns anos, não somente os literatos mas também os artistas possuíam a propria Academia.

1.2 Architetto ou Architetto

Além da mencionada alteração da posição ocupada no frontispício da primeira edição, a definição de *architetto* foi modificada em *architetto* no título de 1568. Examinando o texto das duas edições, nota-se que Vasari (ou mesmo Giambullari ou Borghini, tidos como os principais redatores do Índice da obra “*muito completo e detalhado para a “época”*”²⁷) utiliza

²⁷ R. Le Mollé, 1995, p. 120

indiferentemente um e outro termo na qualificação profissional de cada artista. Isso ocorre tanto no índice, como também nas referências feitas internamente às biografias, sem atribuir preferência ou juízo de valor a nenhum dos dois. Por exemplo: *Vita di Leon Battista Alberti, architetto Fiorentino*; *Vita di Baccio D'Agnolo, architetto Fiorentino*; *Vita del Cronaca, architetto Fiorentino* ou *Vita di Bramante architetto*. Assim como ele mesmo se define: *pittore e architetto aretino*. Exemplos tais que parecem demonstrar como a escolha seja meramente casual.

O *Vocabolario Toscano dell'Arte de Disegno* de Filippo Baldinucci²⁸ apresenta ambos os termos como sinônimos. A definição é a seguinte: “*architetto e architetto: m. Leonbattista Alberti chama “architetto” aquele que sabe com certa maravilhosa razão e regra, tanto com a mente como com o animo divisar, assim como com sua obra levar a termo todas aquelas coisas, as quais, mediante movimento de pesos, conjuntamente ao “amassamenti” dos corpos, conseguem com grande dignidade acomodar benissimo ao uso dos homens*”.

Baldinucci recorre ao Proêmio do *De re edificatoria* para definir os arquitetos, mas para a definir a arquitetura, ele apela para a autoridade de Vitruvius e dos gregos identificando na raiz etimológica da palavra a origem do mandato desta arte. “*Arquitetura: f. arte ou profissão do arquiteto, a qual é definida por Vitruvio, uma ciência ornada de varias erudições e disciplinas, a juízo da qual são aprovadas todas coisas que em arte se aperfeiçoam, e nascem da “fabrica” e “raciocínio”*. Este item arquitetura, é derivado de duas palavras gregas, a primeira que significa principal e principio, a segunda que significa ferreiro ou artífice; onde se concretizar no arquiteto o dito de Platão que ele não pratica profissão alguma mas superintende aos que o fazem. O fim desta ciência é o bem edificar que (segundo o próprio Vitruvio) consiste em ordem, em disposição, em belo numero, em compartimento, em decoro, e em distribuição”.

O recurso à autoridade da raiz etimológica para determinar a posição ocupada pela arquitetura na relação entre as artes, tornou-se tradição ao longo do Quinhentos. Tinha sido adotada por Luca Pacioli nos primeiros anos do século, por Cesare Cesariano em seu Comentário a tradução de Vitruvius, publicada em 1521, pelo próprio Benedetto Varchi entre os vários elementos que dão primazia à arquitetura na sua celebre classificação.

No *Vocabolario degli Accademici della Crusca* de 1612, o primeiro da língua italiana²⁹, encontramos sob *arquiteto*: *subst. que exerce a arquitetura que é a arte de inventar e dispor a forma dos “edifícios”*. No item *architetto*, remete simplesmente a: *vedi architetto*.

Esclarecido definitivamente que não há diferença de significado entre os dois termos, somos levados a pensar que a preferência por *architetto* no título da *Giuntina*, possa encontrar sua explicação em uma questão de eufonia: depois de *pittore e scultore*, soa melhor *architetto*. Escolha que não se repete em outras situações análogas, como por exemplo, no já mencionado índice da obra: *Vita di Raffello da Urbino, pittore e architetto* ou *Vita di Andrea Verrocchio, pittore scultore e architetto, etc.*

²⁸ consultado na versão digital, organizada pelo Centro di Ricerche per i Beni Culturali (Cribecu), da Escola Normale di Pisa, disponível no Cribecu on-line.

²⁹ Idem, Cribecu on-line.

No *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, encontramos outro *lemma* referente a arquiteto: *add. Relativo a architettura. Guid.G. edificadores da arte marmórea e dos entalhes das pedras, e das doutrinas arquitetas*". Onde "Guid.G.", como resulta no índice das abreviações, esta' para: "Guido Giudice. Vulgarização da Guerra Troiana de Guido Giudice das colunas de Messina. Escrito à pena de Giovanbattista Deti, nosso Acadêmico".

Esta segunda definição desconsidera a característica de projetualidade, a *ratio* da arquitetura, e parece limitar-se ao aspecto da *fabrica*, ainda que ao lado da definição de *edificadores*, a mesma se refira a não melhor especificadas: *doutrinas arquitetas*.

Esta acepção faz referencia a uma figura profissional eminentemente ligada a experiência e a pratica do canteiro de obras. Mais afim ao profissional de época medieval que ao papel reservado ao arquiteto pela cultura humanista – a arte mais próxima às ciências, aquela que superintende as outras - baseada na autoridade dos antigos.

Tal definição, trazida por um dicionário como o da *Crusca* – emanção do ambiente literário florentino e não do ambiente especializado como o do Baldinucci – pode ser considerada como um indicio de diferentes visões difundidas na época. Podemos supor que a referencia mais corrente ao arquiteto como profissional ligado principalmente à resolução de questões praticas possa ter acompanhado uma "diminuição de prestígio" da arquitetura do ponto de vista artístico, em Florença na metade do século XVI³⁰.

As aspas são obrigatórias diante do contexto de grande complexidade dentro do qual Vasari se encontra a exercitar a sua nova profissão. Ainda que menos amada por ele do que a pintura, foi através desta que conquistou "grandezza e gradi" longamente sonhados. Graças também a seus dotes de cortesão, ele soube por a arquitetura³¹ a serviço de Cosimo I, usando-a como instrumento adequado a promover demonstrações tangíveis do poder do arquiduke de Florença. Através do papel de arquiteto do príncipe, Vasari assume o papel de operador artístico com múltiplas funções e, ao mesmo tempo, de funcionário de estado muito estimado e respeitado.

Paradoxalmente, em tal contexto cultural, ou talvez justamente por isto, a formação do arquiteto parece mais propensa ao fazer e sempre mais distante da culturalização do debate. A própria "trattazione" dedicada por Vasari à arquitetura no principio das *Vidas* demonstraria esta

³⁰ Na lição sobre a arquitetura pronunciada na Accademia di San Luca em 1593, Federico Zuccari analisa a etimologia da palavra para insistir sobre o caráter pratico desta arte. "*Architettura è nome che dal greco deriva, dando l'interpretazione di capo maestra, questo si può intendere comprendere nelle sue particolari professioni, e pratiche a sé stesse sottoposte, come fabri, muratori, falegnami, scarpellini, e simili, à chi ella assolutamente commanda, pertanto trattando della operazione (...) si potrebbe dire che questo nome, Architettura, in nostra lingua denoti, Archi e tetti, che è sustanza di fabrica, (...) duremo essere machina, di più e diverse materie composta, la quali si fà com artificio di varie discipline, e di diverse pratiche, per via di levare, e per via di comporre si perfeziona; Proprio istrumento, squadra, e compasso, matéria, marmi, legni, e simili altre.*" Cfr. M.Tafari, 1966, p.169-170

³¹ cfr. F.Borsi, 1974; R. Le Mollé, 1995

tendência. Iniciando a abordagem de toda a questão pelas “as pedras” empregadas nas construções na época: história, morfologia, uso.

1.3.1 As *Vidas* no contexto da “Disputa entre as artes”.

A questão da hierarquia entre as artes era muito sentida na época. Como tal, é o primeiro argumento enfrentado por Vasari no seu *Proemio di tutta l’Opera*, onde conclui que a arquitetura é a “*mais universal e mais necessária e útil aos homens*”. Qualidades tais que a distinguem como primeira entre todas as artes e justificam para Vasari a escolha de iniciar *As três artes do desenho* pela *Da Arquitetura*. O texto não muda substancialmente nas duas versões. Mas, como vimos, no título da edição de 1568, a arquitetura é passada do primeiro ao último lugar entre as artes do desenho.

Não obstante a alternância no uso do termo *architetto* e *architetto*, não indique maior ou menor prestígio profissional, o mesmo não pode ser afirmado em relação à mudança de posição do termo *arquiteto* no título da obra.

Depois de décadas marcados pelo debate sobre a hierarquia entre as artes, iniciado logo depois das mesmas terem sido admitidas na esfera das artes liberais³², dificilmente poderia-se considerar que mudança tão vistosa não corresponda à mudança de significado. A uma diferente atribuição de valor à arquitetura e à figura do arquiteto no ambiente cultural e artístico de Florença na metade do século XVI.

A *Disputa sul Primato delle Arti*³³, questão conhecida também sob o título de *Paragone*, era entre as que mais acirravam os ânimos. A rivalidade envolvia sobretudo a relação entre pintura e escultura, deixando a arquitetura, no mais das vezes, em uma posição, por assim dizer, *hors concurs*. Esta é a abordagem adotada por Vasari no *Proemio*, onde aceita tacitamente o primado atribuído a arquitetura sem discutir seus méritos. Tal tratamento se explica seja em razão das suas diferentes características em relação às artes figurativas, seja motivada por sua superioridade ética e científica há muito tempo estabelecida, através da autoridade de Vitruvio e dos antigos.

Na primeira parte da celebre *Disputa della maggioranza delle arti*, dupla de conferências proferidas por Benedetto Varchi em Florença em 1547, publicadas dois anos depois, ele faz referência a este último aspecto mencionado: *E Galeno igualava a arte da medicina a da arquitetura*” - escreve.

³² Como indicado por Benedetto Varchi, a discussão surge pela primeira vez no *Libro del Cortegiano* de Baldassare Castiglione, publicado em 1503; cfr. Blunt, 1940.

³³ O título da publicação impressa pelo editor Torrentino era: “*Due lezioni di M. Benedetto Varchi, nella prima delle quali si dichiara un sonetto di Michelagnolo Buonarroti. Nella seconda si disputa quale sia più nobile arte, la scultura o la pittura, con una lettera d’esso Michelagnolo e più altri eccellentissimi pittori e scultori sopra la questione sopradetta.*”

Preocupado em dispor as artes segundo uma classificação precisa, sobretudo segundo o argumento de que trata e o fim a que se destinam –principais critérios de avaliação da maior ou menor nobreza de uma arte – Varchi faz a seguinte precisão: *Depois da medicina segue, pelo que me parece, a arquitetura, a qual tanto pela nobreza do seu fim, como pela dignidade do seu objeto, e por muitas coisas que nela se procure saber, precede todas as outras*”.

Como é sabido, a figura e as preocupações de Benedetto Varchi sobre o assunto são centrais para as discussões artísticas em Florença na metade do século. O debate sobre a hierarquia entre as artes e a respectiva relação das mesmas com a ciência, a virtude, o exercício, a fortuna, o engenho, a fadiga, a experiência, etc., tinha sido por ele alimentada e estendida com a celebre sondagem de 1546. Naquele ano, adotando um procedimento inédito, Varchi solicitou sete artistas a expor a própria opinião a respeito, adotando as próprias e específicas argumentações. O resultado da sondagem - publicado juntamente com as “Duas Lições” mencionadas, proferidas por Varchi na Academia de Florença - incluía uma carta de Vasari e também uma de Michelangelo, habitualmente arredo a teorizar sobre a atividade artística³⁴.

Em sua *Lições*, além dos artistas do presente, Varchi se valia dos textos de Galeno, de Plínio, e de outras autoridades do mundo antigo, mas fazia referencia também aos mais recentes protagonistas da cultura: Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci. As “*Duas Lições*”, publicadas em Florença em 1549, alimentaram o debate nos anos posteriores. Artistas e literatos continuaram a adota-las como interlocutoras, procurando responder com vários escritos as questões postas por Varchi.

Este é o caso de alguns personagens importantes do círculo do Vasari, além do próprio aretino, que inicia as *Vidas* dando conta amplamente desta polemica entre as artes e dos termos em debate naqueles anos. Um exemplo, é a *Selva di Notizie*, dialogo escrito por Dom Vincenzo Borghini a partir de 1564, onde discute os termos e a classificação propostos por Varchi; a referencia é evidente também para Vincenzo Danti, que publica o seu *Trattato delle perfette proporzioni* nel 1567.

No final do século, quando a geração de artistas e literatos dos quais estamos tratando tinha desaparecido, as considerações e contraposições sobre maior nobreza, dificuldade e valor de cada uma das artes, continuam a ser revividas. Na cidade toscana, “menos comprometida com os ditados da Contra-reforma nas questões artísticas”, escreve Paola Barocchi, as preocupações do Varchi atravessam o século; é o que se vê, por exemplo, no *Il Riposo*, de Raffaele Borghini, sobrinho de Vincenzo, cujo livro impresso pela primeira vez em 1584, conhece sucessivas reimpressões³⁵.

³⁴ R. Clements, *Michelangelo's Theory on Arts*, New York, 1961; “...avvrebbe fatto meglio la mia fante...” carta de Michelangelo a B. Varchi criticando as idéias de Leonardo sobre a superioridade da pintura na Disputa entre as artes.

³⁵ cfr. P.Barocchi, 1960, op.cit. p. 26-46

1.3.2 Marcando posição no funeral de Michelangelo.

Prova da aguda sensibilidade sobre o tema da hierarquia entre as artes - que continuava a permear os ânimos nas décadas posteriores à sondagem do Varchi - é, sem dúvida, a clamorosa ausência de Benvenuto Cellini ao solene funeral de Michelangelo, em julho de 1564, em Florença. O problema surgido na ocasião é motivo de uma carta publicada pelo próprio Cellini em Florença onde expõe suas razões sob o título: *Sopra la differenza nata tra gli scultori e i pittori circa il luogo destro dato alla pittura nelle esequie del gran Michelangelo Buonarroti*".

A data do funeral de Michelangelo é muito próxima a entrega do manuscrito da segunda edição das *Vidas* – que aqui nos interessa em especial – como resulta da carta de Vasari a Cosimo, em janeiro de 1565³⁶. Um processo laborioso e pouco estudado, que incluiu a seleção de uma imensa quantidade de dados que provinham de numerosos colaboradores dispersos pela Itália e também no exterior; seguido passo a passo por Vincenzo Borghini até a impressão final de 1568³⁷.

Para além do caráter explosivo de Benvenuto Cellini, seu gesto é emblemático da natureza profundamente polêmica que possuía a disputa sobre a hierarquia entre as artes, travada através de seus símbolos, alegorias e iconografias. A ocasião do funeral era certamente um acontecimento cultural de grandíssima importância devido a posição absolutamente sem precedentes que Michelangelo havia ocupado na sociedade como artista: ainda vivo era tratado como “divino artífice”, em relação ao qual se orientavam as idéias sobre as artes.

O funeral representou também o primeiro projeto empreendido pela recém-criada *Accademia del Disegno*, que necessitou de cinco meses para preparar a cerimônia³⁸. A oração fúnebre foi proferida justamente por Benedetto Varchi e representou o ápice de tal debate.

Para Cellini, a ocasião representou também o cumulo da polemica com o odiado Vasari, cujo projeto, com programa elaborado por Vincenzo Borghini, lugar-tenente da *Accademia*, tinha sido preferido ao seu. A gota d'água para a ruptura do escultor com a organização da cerimônia, foi a posição destinada a alegoria da escultura no cadafalso do grande gênio. Ocorreu que entre as alegorias da pintura, da escultura, da arquitetura e da poesia, que decoravam o monumento fúnebre, a representante da escultura fosse colocada do lado esquerdo, menos prestigioso do que o lado direito que coube à pintura, como indicado no título da carta mencionada. Tal escolha, interpretada como afirmação da posição inferior da escultura - em relação justamente àquele que a tinha exaltado como a principal de todas³⁹ - foi naturalmente considerada ofensiva por parte de Cellini, que não participou das exéquias.

³⁶ cfr. C. Conforti, 1993

³⁷ R. Le Mollé, *L'Uomo dei Médici*, op. cit. 132-133

³⁸ Michelangelo faleceu no dia 17 de fevereiro de 1564 e as exéquias foram celebradas no dia 14 de julho na igreja de São Lourenço em Florença com a presença de toda a sociedade da época com a exceção do arquiduque e família.

³⁹ A propósito da identidade de Michelangelo escultor ou pintor, cfr. Clements, cita carta deste ao sobrinho pedindo para endereçar-lhe correspondência como “Michelangelo Pictor in Roma”. O estudioso americano observa que o sentido de “pictor” deve ser analisado em consideração ao significado de desenho.

Na ocasião os ânimos se acirraram a tal ponto que Vincenzo Borghini, logo depois, parece ter sentido a necessidade de se inteirar das questões relativas a tamanha sensibilidade dos artistas. Em missiva ao Vasari do dia 4 de agosto de 1564, Borghini comenta a leitura do livro do Varchi. Dom Vincenzo se detém nas cartas elaboradas pelos artistas em 1546 a pedido do Varchi, e ridiculariza com especial prazer a argumentação adotada por Benvenuto Cellini sobre a superioridade da escultura em detrimento da pintura. Ao amigo Vasari, ele perdoa as puerilidades de 1546, por ter o mesmo, diz ele, discorrido sobre o assunto no *Proemio das Vidas*: “...*Ho scritto al Bronzino che dovrebbe finir la sua lettera, e vorrei lo facessi in ogni modo, che voi non credo dobiare fare altro, avendo scritto nel principio delle Vite o dell’opera abbastanza poi che scrvesti prima quella lettera.*” (“Escrevi ao Bronzino dizendo-lhe que deveria completar sua carta, e gostaria que o fizesse de todo modo, coisa que vós não creio deva fazer, tendo já escrito bastante no principio das *Vidas*, depois de ter escrito aquela carta”)

Dias depois, em outra carta, anuncia que a partir das leituras de Varchi, de Plínio e das “*belas cartas do Tasso sobre a pintura*”, tinham-lhe ocorrido algumas idéias que estava escrevendo em um livro: “*sì che mettetevi a ordine d’aver che leggere e che masticare*”- diz Borghini ao amigo Giorgio.

O texto foi identificado por Paola Barocchi como a *Selva di Notizie*, manuscrito do Kusnthistoriches Institut de Florença, que inicia justamente ridicularizando a argumentação do Cellini na carta ao Varchi, antes de discorrer sobre numerosas características que a seu ver determinam a maior ou menor nobreza das diferentes artes.

Amplamente comentado pela estudiosa em relação às considerações sobre pintura e escultura, as opiniões emitidas na *Selva di Notizie* a respeito da arquitetura, são praticamente ignoradas pela mesma. Assim como parecem ter sido ignoradas pelo resto da crítica. Delas nos ocuparemos mais adiante.

Difícil imaginar que Vasari, na nova edição das *Vidas* publicada em 1568 – um monumento de quatro volumes com pretensão a ser comparado a *Historia Natural* de Plínio⁴⁰ -, realizasse mudança tão vistosa – e polemica – como a alteração da ordem entre as artes no frontispício do livro sem atenção ou intenção de fazê-lo.

1.3.3 A arquitetura à serviço das artes figurativas.

Mesmo sublinhando que o tema era “*senza propósito*”, à semelhança do que dizia Michelangelo em sua resposta ao Varchi, Giorgio Vasari, como dizíamos, principia sua obra literária, tratando a questão da *Disputa sul primato delle arti*. No “*Proemio de toda a obra*”, que permanece substancialmente invariado nas duas edições, o autor traça uma espécie de resumo do

⁴⁰ Cfr. Cartas de Borghini a Vasari; tb. Varchi: “[Giorgio Vasari] escreveu longamente e com grande diligencia .. à imitação de muitos outros pintores antigos, sobretudo de Plínio” in: R. Le Mollé, op.cit.p.148

debate. Expõe detidamente a argumentação a favor da pintura e da escultura com vivacidade capaz de transmitir a paixão que caracterizava as posições contrapostas.

“Prima che io venga a’ segreti di quelle o alla storia degli artefici, mi par giusto toccare in parte una disputa, nata e nutrita tra molti senza proposito, del principato e della nobiltà, non della architettura, che questa hanno lasciata da parte, ma della scultura e della pittura, essendo per l’una e l’altra parte addotte, se non tutte, almeno molte ragioni degne di essere udite e per gli artefici loro considerate.”

(Antes de falar dos segredos das artes ou das historias dos artistas, parece-me justo tocar em parte uma disputa - nascida e alimentada entre muitos sem propósito – sobre a primazia e a nobreza, não da arquitetura, por que esta foi deixada de lado, mas da escultura e da pintura, sendo para uma e para outra parte adotadas, se não todas, ao menos muitas razões dignas de serem ouvidas como foram elaboradas por seus artistas.)

Como conclusão do tema, Vasari chega a uma pessoal, diplomática⁴¹, pacificadora posição de paridade entre os competidores, através da classificação da pintura e da escultura como *Artes do Desenho*. Uma formulação nova, surgida pela primeira vez neste âmbito⁴², que consentirá ao autor, no parágrafo sucessivo, acrescentar a arquitetura em posição de igualdade.

“Dico adunque che la scultura e la pittura per il vero sono sorelle, nate di un padre, che è il disegno, in un sol parto et ad un tempo; e non precedono l’una alla altra se non quanto la forza di coloro che la portano addosso fa passare l’uno artefice innanzi a l’altro, e non per differenza di grado o nobiltà che veramente si truovi infra di loro”. I, 26.

(Digo então que a escultura e a pintura são irmãs, nascidas de um mesmo pai que é o desenho, de um mesmo parto e ao mesmo tempo; elas não precedem uma a outra se não quando a força de quem a traz consigo faz um artista superar outro, e não por diferença de grau ou de nobreza que verdadeiramente se encontre nelas próprias.”)

Vasari sustentava a igual nobreza entre as artes, sublinhando o fato de que não seria a arte especificamente mas sim o artista a ocupar uma posição ou outra na escala de excelência⁴³. Para ele, a justificativa e prova irrefutável de semelhante tese se materializa em Michelangelo e na igual excelência que todas artes alcançam graças a seu gênio. Mas justo no âmbito de tais considerações, o autor deixa transparecer uma visão da arquitetura significativamente diferente daquela herdada de Vitruvio e Alberti: um primeiro indício das contradições e ambigüidades que acreditamos entrever nas suas considerações sobre a arquitetura ao longo das *Vidas*.

“A costui [Michelangelo] perché non avesse forse a cercare da altro maestro dove agiatamente collocare le figure fatte da lui, ha la natura donato sì fattamente la scienza de la architettura che, senza avere bisogno di altrui, può e vale da sé solo et a queste et a quelle immagini da lui formate dare onorato luogo et ad esse conveniente; di maniera che egli

⁴¹ “...a me pare che gli scultori abbiano parlato com troppo ardire e i pittori com troppo sdegno../parece-me que os escultores falam com excessivo ardor e os pintores com excessivo desdém...” (Proêmio de toda a obra”

⁴² P. Barocchi, *Scritti D’Arte*, I,...; R.Le Mollé,..., p.

⁴³ cfr. Analogamente a afirmação de V.Borghini: “E para que a disputa seja clara e real, digo que a nobreza, propriamente falando e como a consideramos hoje, não se coloca nesta ou naquela arte mas somente nos homens”. Cfr. *Selva di Notizie*.in P. Barocchi, op. cit. I, 660

meritamente debbe esser detto scultore unico, pittore sommo et eccellentissimo architettore, anzi dell'architettura vero maestro (I, 27)

“... para que [Michelangelo] não tivesse eventualmente que procurar outro mestre para colocar as figuras feitas por ele, a natureza doou-lhe tão completamente a ciência da arquitetura para que, sem necessitar de outrem, pudesse por si mesmo dar lugar honrado e conveniente a estas e aquelas imagens formadas por ele; de maneira que, merecidamente, ele deve ser chamado de escultor único, pintor supremo e excelentíssimo arquiteto, ou melhor, verdadeiro mestre da arquitetura..”

A tal propósito é interessante registrar o parecer crítico de Roland Le Mollé sobre a arquitetura de Giorgio Vasari: *“Vasari fez da arquitetura uma arte polivalente e total (...) na qual o artista reuniu todas as artes a serviço da arquitetura”*⁴⁴. O estudioso francês parece enquadrar a sua análise segundo a visão consolidada que considerava pintura e escultura em relação ao edifício, ao qual servem como ornamento. Isto era verdadeiro para L.B.Alberti. Coincidia também com a visão celebrada por Benedetto Varchi e reproposta por Vasari na conclusão do *Proemio de todas as artes* onde o autor afirmava: *Começaremos então pela arquitetura (...) a serviço e ornamento da qual estão as outras duas* “. I, 28.

Fora desta afirmação de praxe, no âmbito dos raciocínios de mérito, como na passagem anteriormente citada, parece emergir o oposto. Ainda que não o teorize explicitamente, Vasari afirma, de fato, que a arquitetura está a serviço das outras duas artes. Uma vez que a arquitetura é vista como receptáculo das obras de arte de pintura e escultura. Tais considerações são coerentes com a concepção corrente que tinha a figura como protagonista absoluta - *“..figura perfezione e fine di ogni arte”* escreve na Vida de Michelangelo(?)⁴⁵ - objetivo central e interesse preponderante da arte. Provável embrião de uma idéia que no século seguinte encontrara na arquitetura configuração muito característica: a galeria⁴⁶.

Em numerosas circunstancias Vasari evidencia a dificuldade que encontra em captar a essência poética de uma arte que pouco se presta a ser expressa em imagens. Exemplar neste sentido é a tentativa de descrever as qualidades do palácio em analogia ao corpo humano na *Introdução às três artes do desenho* no início do livro.

Destituído de sua unidade poética, o espaço arquitetônico torna-se apenas o lugar *“onde comodamente colocar as figuras”*- à exemplo do que afirma o autor a propósito da relação entre as “três artes do desenho” para Michelangelo. Como sabemos, as afirmações relacionadas ao grande gênio, possuem normalmente função paradigmática para a estruturação do pensamento estético de Vasari e seus contemporâneos.

⁴⁴ Le Mollé, 1995, p. 421

⁴⁵ para Michelangelo a beleza divina si refletia sobretudo no corpo humano. *“Né Dio, suo gratia, mi si mostra altrove/ Più che’ n alcun leggiadro e mortal velo /E quel sol amo, perch’ in lui si spechia”*. Cit. da Clements R., op.cit. 1961p. 70

⁴⁶ cfr. GPBellori.

Posição análoga em relação a arquitetura como arte subsidiária é verificável em varias passagens nas *Vite*. A arquitetura serve para melhorar a posição do artífice que deste modo pode propor suas realizações “*sem precisar de outrem*”, como escreve a propósito de Michelangelo.

Possibilidade esta que Baccio Bandinelli, por exemplo, não tinha, segundo relata Vasari. O biografo sublinha a condição de dependência vivida por Bandinelli em relação a Giuliano da Sangallo, seja para apresentar ao mecenas seus projetos, seja para realizá-los. Nem sempre com excelsos resultados, comenta Vasari, como no caso do prestigioso altar maior de Santa Maria del Fiore de Firenze⁴⁷. Uma condição bem diferente da ideal “autonomia” artística alcançada por Michelangelo e procurada por Vasari para si próprio.

Em relação a questão do espaço talvez seja o caso de abrir parênteses para lembrar a importancia simbólica de que era investido nos tratados arquitetônicos do Renascimento. A importância das relações numéricas na base da correspondência entre macrocosmo e microcosmo no projeto arquitetônico⁴⁸. Para Vitruvio, para o Alberti e também para Leonardo, a harmonia do edifício era ligada a harmonia do Cosmos e a harmonia social, segundo o misticismo pitagorico dos números. Na metade do século XVI, alguns teóricos e comentadores de Vitruvio, como o erudito patriarca de Aquileia Daniele Barbaro⁴⁹, ou autores de tratados, como o Paládio, procuram renovar o pensamento e os valores herdados do Humanismo, juntamente com o classicismo arquitetônico.

A questão do espaço é crucial por constituir um dos principais aspectos em transformação que vão caracterizar o inicio do Maneirismo em arquitetura. Para alguns estudiosos é justamente a mudança no tratamento do espaço por parte de Bramante e Rafael a determinar a ruptura em relação ao racionalismo humanista que caracterizou o classicismo do Quatrocentos⁵⁰. O novo uso da perspectiva proposto por estes seria o embrião das posições anticlassicas identificadas por grande parte da critica como característica distintiva do período. Como diz Argan a propósito da obra do Bramante onde haveria a “*substituição da realidade espacial com a ilusão espacial; da construção geométrica do espaço, ao espetáculo da espacialidade*”⁵¹. Embrião de uma concepção cenográfica muito cultivada no ambiente do Vasari, que dominara o século posterior.

“*Mais além do espaço objetivo, a arquitetura para Vasari é um continuo jogo decorativo e ilustrativo*” – escreve Luciano Berti em ensaio sobre a arquitetura maneirista. Berti aponta para a sensibilidade cenográfica própria do aretino param quem “*os problemas arquitetônicos se combinam com aqueles decorativos, de pintura, de conteúdo cultural e*

⁴⁷ “*la quale invenzione non fu molto lodata né approvata per cosa bella da chi ha giudizio, atteso ché, in opera di tanta spesa et in luogo così celebre doveva il Bandinello, se non apprezzava l’architettura o non la intendeva...*”(Vita di Baccio Bandinelli, VI, 616)

⁴⁸ R.Wittkower, *Principii architettonici nell’età dell’Umanesimo*.Torimo, 1964 e 1994

⁴⁹ autor de uma tradução e comentário de Vitruvio, Veneza, 1567. Texto in P. Barocchi, *Scritti D’Arte...* op.cit.p. 3049 em diante.

⁵⁰ AM.Brizio, Studi Vasariani. Op.cit.p.83

⁵¹ G.C.Argan, Michelangelo Architetto, in Bolllettino del Centro di Studi Internazionali Andréa Palladio, p. 199

simbólico, de mobiliário, e com frequência não permitem um isolamento purístico da arquitetura”⁵².

Analisando as idéias arquitetônicas de Vasari na *Introdução às três artes do desenho*, Paola Barocchi observa que para ele a arquitetura não possui mais a dimensão abstrata e ideal que caracterizava a teorização do Alberti sobre a cidade e sobre o funcionamento da sociedade. A abordagem do aretino demonstra uma visão “*limitada ao Palácio*”. Segundo a estudiosa “a discussão vasariana ‘in universale’ de ‘*como se conheçam as boas edificações e do que convenha a forma das mesmas para que sejam ao mesmo tempo úteis e belas*’ I, 145) se restringe a ilustração do palácio ideal no tratado vasariano.”⁵³

A propósito de tal limitação da arquitetura ao Palácio, será interessante, mais adiante, analisar as posições do Borghini. Na *Selva di Notizie* ele afirma que a arquitetura pertence às artes liberais somente quando “*se veste para festa e quer pensar no deleite e no ornamento*”, ou seja, quando realiza palácios e monumentos. Em tais casos, escreve o mentor e colaborador de Vasari, a arquitetura muda de natureza. Nos outros casos, é “*inteiramente arte “mecânica”*”⁵⁴.

Considerada em seu contexto, a mencionada transformação do título das *Vidas*, passando os arquitetos da primeira a última posição, parece vir de encontro à crise que envolve a arquitetura em meados do Quinhentos: de um lado, a crise é o reflexo das transformações no papel ético outrora atribuído a ela pelo racionalismo humanista; do outro, reflete a alteração ocorrida na posição de vanguarda que a disciplina havia ocupado no Renascimento⁵⁵, seu papel em relação à fundação da nova linguagem artística e a redescoberta da “regra e ordem” dos antigos.

1.3 Vasari e sua época: escolasticismo das regras e banalização da arquitetura.

Como já observado, Vasari não toma posição em relação a mencionada transformação do papel do arquiteto e da arquitetura no debate cultural da época⁵⁶. O autor coloca a arquitetura em posição *hors concurs*. Assegura a sua preeminência, segundo a tradição dos tratados e da classificação do Varchi, mas não se compromete, de nenhum ponto de vista, a justificar as razões de tal privilégio.

‘A diferença do Varchi, na nossa opinião, Vasari evita se estender sobre o assunto para não ter que enfrentar a ambigüidade de apreciação que nutre em relação a *mais útil e mais*

⁵² L.Berti, *L'Architettura Manieristica a Firenze e in Toscana*, in Bollettino del Centro Studi Internazionali A.Palladio. IX (1967), p. 213-214

⁵³ P.Barocchi, *Vasari Architetto*, p. 115

⁵⁴ V.Borghini, op.cit. 665

⁵⁵ cfr. M.Tafuri, *Le idee dell'architettura nella letteratura teorica...*: “Per gli artisti del primo Umanesimo la fondazione delle casistiche tipologiche e delle regole grammaticali e la selezione dei modelli desunti dall'antichità classica erano contemporanee alla costruzione del nuovo linguaggio artistico con tutto il suo bagaglio di significati simbolici”. op. cit. p. 269

⁵⁶ cfr. Tafuri M., *L'Architettura del Manierismo...*. O autor identifica duas tendências opostas nos textos Quinhentistas: o dos “*teorici delle arti figurative a sfondo speculativo e quello relativo ai vitruviani*”, que marcam as “*relazioni tutt'altro che lineari tra teoria e prassi in epoca manierista*”. op.cit. p. 8

necessária “das artes; mais útil à humanidade mas também à sua carreira, como emergirá em algumas passagens do texto. Tal ambigüidade parece espelhar as idéias em circulação no ambiente do Vasari. De maneira particularmente explícita no escrito de Don Vincenzo Borghini, como veremos em seguida.

As Vidas não são um lugar de reflexão” – escreve o historiador e filólogo Roland Le Mollé – “*As teorias do seu autor estão sujeitas às correntes intelectuais da época, e se manifestam no texto só em raros momentos, mas são sobretudo endereçadas a problemas de ordem técnica*”.⁵⁷

Opinião análoga parece ser também a do historiador Antonio Gambuti em seu ensaio sobre *Teoria e critica dell'Architettura na historiografia vasariana*, no qual procura identificar em Vasari “*um pensamento orgânico sobre arquitetura*” e se depara principalmente com “*atitudes culturais e avaliações históricas sobre fatos e problemas arquitetônicos*.”⁵⁸

Como poderemos observar em um segundo momento, a reflexão do autor sobre o assunto se evidencia no acréscimo de certas observações, no inserimento de alterações e correções bastante significativas nas biografias da segunda edição.

Para além das considerações provocatórias do Borghini em relação aos arquitetos e a arquitetura, talvez ainda mais significativa seja a ironia do escultor perugino Vincenzo Danti, muito ativo na corte de Cosimo I. Em seu *Trattato delle Perfette Proporzioni*, publicado em Florença em 1567, ele comenta que as regras para a profissão haviam sido estabelecidas pelos autores vitruvianos tanto escolasticamente ao ponto de permitir “*nos nossos dias quase qualquer um que saiba riscar duas linhas de tornar-se arquiteto*”.

Vincenzo Danti, considerado um “*jovem raro e belo engenho*”⁵⁹, membro da *Accademia del Disegno*, procura acima de tudo ecoar as posições de Michelangelo e sistematiza-las⁶⁰. A propósito do primado da arquitetura, ele adota a posição assumida por Varchi – posição também de Michelangelo – formalmente compartilhada também por Vasari. Escreve Vincenzo Danti:

“niuna mai ha recato tanta utilità, vaghezza e ornamento al mondo in generale et a gli uomini privatamente, quanto le cose che nascono dall’architettura. (...)E chi può negare che tutte l’altre cose che dell’arte si fanno non sieno a queste inferiori? Anzi è da credere che dall’architettura, come da loro principale obbietto, la maggior parte dell’altre abbiano preso l’esempio”

⁵⁷ R.Le Mollé, 1995, op.cit.p.167

⁵⁸ A.Gambuti, *In Vasari Storiografo e Artista*, 1974, p.735.

⁵⁹ G. Vasari, 1968, *Degli Accademici del disegno*.. VI, 250

⁶⁰ “Bellori and Danti echoed the language of Michelangelo. (...) Danti lauds the efficacy of “la misura intellettuale” in painting and sculpture, although not in architecture – a timid reservation! In his *Trattato delle perfette proporzioni* he claimed for M. the discovery of the authentic proportions of the human body, thanks not only to long study of anatomy but equally to this “intellectual vision”. He goes so far as to posit replacement of “material compasses” by “compasses of judgement” as the ultimate purpose of striving for perfect proportions”. Clements J., 1961. op. cit. p.152; Para uma análise do pensamento do Danti, v.Tafuri M., *L’Architettura del Manierismo*..op. cit. p.141-150

*(“nenhuma jamais trouxe tanta utilidade, beleza e ornamento ao mundo em geral e aos homens em particular quanto as coisas que nascem da arquitetura. (...) E quem pode negar que todas as outras coisas que se fazem nas artes não sejam a esta inferiores? Mais ainda, é de se crer que da arquitetura como seu principal objeto as outras tenham tomado o exemplo”).*⁶¹

Ou seja, a maior utilidade da arquitetura para a vida pública e privada dos homens, faz com que as outras artes lhe sejam subordinadas. Mas no âmbito da sua teorização sobre a universalidade da arquitetura e as razões históricas da superioridade desta em relação às outras artes, Danti introduz a mencionada reflexão sobre a situação da arquitetura a ele contemporânea, muito transformada em relação ao passado:

[l'architettura] *“...di molto maggior artificio e perfezione; ma non già oggi, che sotto tante regole, ordini, misure è stata ridotta, le quali rendono facilissima nelle sue esecuzioni. Quegli antichi primi ritrovatori di tanti begli ordini, con tanti begli ornamenti e comodità, furono quelli i quali si può dire che fussero in ciò di grandissimo ingegno e giudizio, e che allora essa architettura per i suoi esecutori fusse nobilissima e molto artificiosa. Ma, come ho detto, in questi tempi quasi ognuno che sappia tirare due linee può fare l'architetto, rispetto le regole di sopra dette”*.

(A [arquitetura] *“... de muito maior artifício e perfeição; mas não já hoje, que foi reduzida a tantas regras, ordens, medidas, que rendem facilíma sua execução. Os antigos e primeiros renovadores de tantas belas ordens, com tantos belos ornamentos e comodidade, foram aqueles os quais pode-se dizer tenham sido em tal de grandíssimo engenho e juízo, e que então, por serem tais seus executores, que a arquitetura fosse nobilíssima e muito artificiosa. Mas como disse, nos dias que correm quase qualquer um que saiba riscar duas linhas pode ser arquiteto, em razão das regras acima citadas.*)

E' clara a diferente avaliação em relação aos *antigos e primeiros renovadores de tantas belas ordens*”. Assim como o julgamento predominantemente negativo sobre as *“regras, ordens e medidas”* que dominavam a profissão no avançado Maneirismo. Situação tal que para ele era contraposta ao *“engenho e juízo”* dos antigos, predicados que faziam que a arquitetura de então fosse *“nobilíssima e molto artificiosa”*. Hoje, ao contrário, as *regras* permitem a *quase qualquer um que saiba riscar duas linhas ser arquiteto*.⁶²

No seu tempo, os arquitetos não são mais os descobridores *“de tantas belas ordens”*. Estes perderam o papel heróico que os via escavar entre as ruínas da antiguidade para descobrir a planta dos edifícios, verificar se eram redondas ou retangulares, e trazer *à luz a boa e verdadeira arquitetura*, como escreve por exemplo Vasari na *Vida de Brunelleschi*: *“Et aveva in sé due concetti grandissimi: l'uno era il tornare a luce la buona architettura, credendo egli*

⁶¹ V.Danti, op.cit. in P.Barocchi, *Scritti D'arte*, II, p. 1769

⁶² Secondo M. Tafuri in questo passo abbiamo la conferma di tutta la contraddittorietà del Danti: *“la struttura figurativa dell'architettura ora gli sembra obbligare una canonicità basata sulle misure, ora appare tra le sue righe l'intuizione di una possibilità di estensione dell'antropomorfismo anticanonico, da lui individuato come principio strutturale per la pittura e la scultura, all'architettura: operazione questa che forse il Danti avrebbe voluto condurre nella parte incompiuta del suo trattato.”* In: *L'architettura del manierismo...* op.cit.p.150

ritrovandola, non lasciare manco memoria di sé, che fatto si aveva Cimabue e Giotto...”. E tinha consigo dois conceitos grandíssimos: um era o devolver à luz a verdadeira e boa arquitetura, acreditando que ao reencontra-la não deixaria menor memória de si da que foi deixada por Cimabue e Giotto..” Memória de uma época passada na qual o estudo do texto de Vitruvio unia na sua interpretação grandes humanistas e grandes artistas, como Luca Pacioli e Leonardo⁶³. Episódios que marcam o processo de mudança de classe social do artista admitido pela primeira vez entre os literatos e protagonistas das artes liberais.

Os tempos mudaram radicalmente e Danti procura escapar deste beco sem saída do cânone vitruviano propondo como alternativa “*le seste del giudizio*” (*compasso da mente?*)- , ecoando o celebre e anti-canonico “*giudizio dell’occhio*”(julgamento do olho) experimentado por Michelangelo. Mas acaba por limitar a validade de tal nova normativa à pintura e à escultura⁶⁴.

Vincenzo Danti não é o único a ridicularizar as regras vitruvianas na segunda metade do Quinhentos. Gianpaolo Lomazzo não poupa críticas aos seguidores de Vitruvio e no *Trattado dell’arte della Pittura*, de 1584, traça um panorama a ele contemporâneo no qual parece prevalecer a arquitetura “sem arte”, ligada à “fabrica”, à prática do canteiro de obras, culpa também da vulgarização das regras em tratados como o do Serlio⁶⁵ - diz ele. Federico Zuccari polemiza em relação a fé ingênua e pragmática nutrida por Francesco da Volterra, Onorio Longhi, Flaminio Ponzio, na autoridade do antigo texto⁶⁶. Ainda que não cheguem a confrontar as velhas regras com novas teorias, corroem por dentro o significado destas através dos próprios escritos.

Uma questão complexa que se insere na problemática relação entre licença e ordem para a arquitetura, à qual acenamos na introdução.

⁶³ cfr. Schlosser J., p.

⁶⁴ cfr. Barocchi, op.cit. nota 1, p. 1764: “*ben diverso era stato l’orizzonte del giudizio buonarrotiano, il quale accanto alle licenze scultoree e pittoriche aveva attuato con pari energia quella architettoniche*”.;cfr. Tb. Tafuri M., *a ainda que este considere Danti portador de “pensiero assai più complesso anche se non compiutamente formulato e inserito nel tessuto generale della sua trattazione”, concorda com a Barocchi sobre a tendencia do tal “sempre a razionalizzare ed a assorbire i fermenti rivoluzionari del suo grande modello”*.op.cit. p.150

⁶⁵ “... per diverse via si ha da camminare per far questa varietà di composizione di membra, d’ordini ed ancora di essi ordini templi e palazzi. E questa non è opera si non di periti disegnatori, e che hanno pronte le mani a delineare, e mostrare in figura quanto concepiscono nella sua idea di fare, opera insomma di Michelangeli, di Bramanti, di Raffaelli, di Peruzzi, di Primaticci, di Romani, di Sangalli, di Centogati, di Montelupi, di Gerghi, di Carnevali, di Mantegni, di Zenali, di Bramantini, di Gaddi, e di molti altri di questa classe, che sono stato divini nel comporre tali cose, e non certi architetti pratici intorno alle fabbriche, solamente per via di materia e discorso di fare, senza alcuna invenzion loro, dei quali ne è piena tutta l’Italia, mercè di Sebastiano Serlio, che veramente ha fatto più ammazzacani architetti, che non aveva peli in barba; i quali ancora che facciano fabbriche a furia, tuttavia non vi si vede dentro quel grillo dell’arte; cioè quello spirito che già dipinse in persona della pittura un antico pittor greco”. Lomazzo, *Trattato dell’arte della Pittura*, cit.in. M.Tafuri, 1969, op.cit.p.162

⁶⁶ cfr. Tafuri M., *L’dea dell’architettura nella letteratura teorica*, op. cit. 373

1.5 .1 Vasari arquiteto

Vasari era um artista culto com ambição da fama e glória reservada aos grandes pintores. Sua sensibilidade em relação as novidades da linguagem artística – alimento propulsor da espiral evolucionista da sua História e da divisão das biografias em três partes – não pode tê-lo deixado indiferente frente a uma situação da arquitetura como a descrita por Vincenzo Danti⁶⁷ e outros autores daqueles anos. A decadência do prestígio da arquitetura na qual não se vê “*quel grillo dell’arte*”⁶⁸ transparece no julgamento negativo emitido por personagens de fama:

“... Non avendo mai dato opera all’architettura il Bandinello, come quello che la stimava arte di poco valore, e si faceva meraviglia e rideva di chi le dava opera..”(Não tendo Bandinelli jamais exercido a arquitetura, por considera-la arte de pouco valor, se maravilhava e ria de quem a exercia...”)

Narra o próprio Vasari no contexto da *Vita di Baccio D’Agnolo* sobre o snob escultor florentino⁶⁹. Assim também Benvenuto Cellini, que no seu *Trattato sull’oreficeria*, considera “*l’architettura molto più facile*”.

A dedicação à profissão de arquiteto, subordinada ao exercício da pintura, é por ele enobrecida na própria autobiografia - acrescentada no final da segunda edição -, pelo fato de tal sugestão ter partido de Michelangelo:

*“...fu cagione il suo consigliarmi a ciò, per avere veduto alcuni disegni miei, che io mi diedi di nuovo e con miglior modo allo studio delle cose d’architettura; il che per avventura non avrei fatto già mai, se quello uomo eccellentissimo non mi avesse detto quel che mi disse, che per modestia io taccio.”*⁷⁰ (VI, 384) (*Autobiografia*, 1542).
(A razão pela qual me dediquei novamente e com mais afinco ao estudo da arquitetura foi o seu [Michelangelo] aconselhar-me a isto por ter visto alguns desenhos meus; o que por avventura não teria feito jamais se aquele homem excelentíssimo não me tivesse dito o que me disse, que por modéstia calo).

As opiniões expressas pelo escultor florentino Baccio Bandinelli não parecem isoladas. Mas o fato de narrar o snobismo ostentado pelo escultor em relação ao exercício da arquitetura

⁶⁷ Lomazzo atribui o o mérito das invenções e “caprichos” aos pintores e escultores dos quais, depois, “*anche i tagliasassi*” extraem suas vulgarizações: “.. e nacque Bramante, il quale col suo mirabile intelletto suscitò l’architettura, eccitato acciò della magnificenza e liberalità di Francesco Sforza primo Duca di Milano”. E successivamente molti altri pittori, e particolarmente Michelangelo, l’hanno di mano in mano ampliata e facilitata in modo che **ormai sino i tagliasassi si fanno architettori** sebbene la lode dell’invenzione e della bellezza dei **capricci rimane però tuttavia ai pittori e scultori**, essendo questa gente senza disegno e così ignoranti che non vede un quadro se non guarda un mattone”. Lomazzo, *Trattato dell’arte*, ecc, p. 245, Tafuri, 163.

⁶⁸ Lomazzo, cit. nota 40

⁶⁹ R e M.Wittkower, observam o quanto Bandinelli fosse particularmente sensível aos preconceitos e preocupado em “traçar a linha de demarcação entre artesãos plebeus e artistas socialmente aceitáveis”in: *Natti Sotto Saturno*, op. cit.p. 252-253

⁷⁰ Vasari, *Autobiografia*, VI, 384. A ocasião é dada pela frequência das relações mantidas por V. com M. em Roma em 1542.

como arte acessória, oferece ao nosso historiador ocasião também para critica-lo⁷¹. O autor aproveita um trecho da *Vita di Baccio D'Agnolo*, segundo uma estratégia por ele adotada muito freqüentemente, que o consente de criticar um artista na biografia de outro. Como se, mudando de biografia, onde o objetivo é louvar a memória daquele determinado artista, mudasse o “ponto de vista”, tornando licito o falar mal. Sendo este um aspecto característico do livro, torna-se imprescindível somar biografias para se obter idéia mais clara da visão do autor sobre os artistas em questão.

“...doveva il Bandinello, se non apprezzava egli l'architettura o non l'intendeva..”

Na *Vita di Baccio D'Agnolo*, Vasari se detem sobre o mencionado concorrente e desafeto na corte de Cosimo I. Forte da própria competência em matéria de arquitetura, o aretino aproveita para compensar velhas frustrações e gabar-se da própria decisiva intervenção para suprir as tarefas inacabadas pelo Bandinelli nas obras do Palazzo Vecchio. O que foi feito *em cinco meses com a colaboração de Giorgio Vasari aretino*⁷², como podemos ler em uma das numerosas referências à carreira de Bandinelli inseridas na *Vida de Baccio D'Agnolo*.

Além da já apontada condição de menor autonomia para um artista como Bandinelli que não exercia a arquitetura, Vasari comenta que o escultor florentino ficava na dependência de um arquiteto medíocre como Giuliano da Sangallo, *“o qual, ainda que fosse bom em carpintaria e entendesse de arquitetura, não era, todavia, tanto que...”*⁷³

A parte oferecer ocasião para tais pequenas vinganças pessoais, a arquitetura, para Giorgio Vasari, é uma necessidade. Unida aos seus predicados de artista-cortesão e grande organizador das empresas edilício- decorativas, a capacidade de arquiteto é decisiva para garantir-lhe o contrato com o Duque Cosimo I, comprometido com a transformação do Palazzo Vecchio – antiga sede da Senhoria de Florença – em residência faustosa.

“il Duca ... a volere per ogni modo che [il Palazzo] si rassettasse (...) alla qual cosa, ancor che impresa difficile e sopra le mie forze mi paresse, misi mano, e condussi come seppi il meglio, un grandissimo modello (...) più per ubbidirla che con speranza mi avesse da riuscire.”
O Duque... querendo de todo modo que [o Palácio] fosse reorganizado (...) ao ponto que, mesmo sendo empresa difícil e me parecesse acima das minhas forças, pus mãos à obra e realizei um grandissimo modelo como melhor pude (...) mais por obediência do que por esperança de conseguir realmente fazê-lo”

Muito tem sido escrito sobre a função simbólica da recuperação do Palazzo Vecchio, transformado em residência ducal⁷⁴, e sobre a decoração do mesmo, empresa de fato central na obra do Vasari. A transformação da velha sede medieval não era um projeto arquitetônico para o

⁷¹ “l'architecture n'est plus une technique conjecturale mais une science qui exige une apprentissage specialiste. C'est pourquoi Bandinelli n'a rien reussi de bon. Elle ne peut non plus se satisfaire d'une trop libre fantaisie » Rouchette J., *La Renaissance qui nous a leguée Vasari*, p. 298

⁷² G.Vasari, *Vita di Baccio D'Agnolo*, IV, 617

⁷³ G.Vasari, *Vita di Baccio Bandinelli*, V, 263

⁷⁴ Borsi F., *Firenze nel Cinquecento*, 1974.

qual o Vasari tivesse fornecido “modelo e ordem”, que acarretasse prestígio por si só. Mas a empreitada era condição para que coubesse a ele também a decoração da majestosa residência além do domínio sobre a situação artística da época. Um conjunto de coisas que muda definitivamente seu status como artista:

*“dalle quali mie fatiche ancor che continue, difficili e grandine fui dalla magnanima liberalità di sì gran Duca, oltre alle provigioni, grandemente e largamente remunerato con donativi, e di case onorato in Firenze e (...) oltre che nella patria mia d’Arezzo mi ha onorato del supremo magistrato del Gonfalonieri et altri uffizi con facoltà che io possa sostituire in quegli un cittadino ...”*⁷⁵
(“...de cujas minhas fadigas continuas - além de difíceis e grandes - fui pela magnanima liberalidade de tão augusto Duque, além da retribuição, grande e amplamente remunerado com donativos e honrado com casas em Florença e (...) ainda me honrou na minha pátria de Arezzo com a faculdade de magistrado supremo do Gonfaloniere e outros ofícios com a faculdade de nomear um cidadão entre aqueles..”)

A obra do Palácio é por ele conquistada depois da morte de Battista Tasso e Giuliano di Baccio D’agnolo, arquitetos medíocres mas que possuíam força suficiente para impedir o seu ingresso definitivo ao serviço de Cosimo I nos anteriores. Tal realização lhe oferece a ocasião para elaborar uma série de reflexões sobre a arquitetura que, misturadas a algum ressentimento pessoal pelo ostracismo do passado, serão inseridas em diversas biografias da segunda edição.

Significativamente, na seção introdutória *Da Arquitetura*, o ‘palácio do Senhor’ é assumido como modelo para descrever os ideais de moradia. Escolha que Paola Barocchi comenta como “*paradigma cortesão*” adotado por Vasari para suas reflexões em matéria. Muito distante, não custa lembrar, da visão humanista para a qual a cidade constituía o ponto de partida.

1.5.2 Arquitetura e a ascensão social dos artesãos. A questão da formação.

O sentido da banalização por um lado e da decadência profissional da arquitetura por outro, transparece algumas vezes no texto vasariano. Sobre tudo a respeito da escassa formação dos arquitetos, da formação improvisada e o baixo nível no exercício da profissão. Situação lamentada também por Lomazzo, pouco depois. O pensamento de Vasari se exprime através de críticas aos mecenas que freqüentemente se contentam com o trabalho de artífices medíocres e não sabem escolher profissionais capazes de realizações que “honrem a própria memória”.

E este o caso do celebre entalhador Battista Tasso que “... *deixou o entalhe de madeiras no qual sua produção era sem par, e não foi jamais um bom arquiteto.*” Critica nada desinteressada, que consente ao Vasari denegrir sutilmente o antigo adversário que o precedera

⁷⁵ Vasari, Autobiografia, 1568. Narra che tali favori il Duca estese al fratello Piero e a tutti i suoi parenti.

no Palazzo Vecchio e decerto fez o que pode para que o aretino não tivesse um contrato junto a Cosimo I⁷⁶.

O exemplo mais dramático e evidente da precariedade no exercício da arquitetura e da visão que dela possuía o nosso autor encontra-se na introdução a *Vita di Baccio D'Agnolo*, onde ele comenta:

“Summo piacere mi piglio alcuna volta nel vedere i principii degli artefici nostri, per veder salire molti talora di basso in alto; e specialmente nell’architettura; la scienza della quale non è stata esercitata da parecchi anni adietro, se non da intagliatori o da persone sofistiche, che facevano professione senza saperne pure i termini e i primi principi d’intendere la prospettiva”.

Algumas vezes me deleito com supremo prazer em ver o inicio dos nossos artistas, por assistir muitos virem debaixo e subirem ao alto; especialmente na arquitetura; ciência que não vem sendo exercida de muitos anos para cá, se não por entalhadores ou por pessoas sofisticas, que fazem profissão de arquiteto sem saber nem mesmo os termos e os primeiros princípios de compreensão da perspectiva.

A arquitetura então, como observa Vasari, se configura como instrumento de ascensão social para simples artesãos. Mas ao mesmo tempo, e provavelmente em razão deste vínculo privilegiado com a prática artesanal, Vasari a descreve em situação de grave decadência nos seus dias: passou da cultura enciclopédica outrora pretendida para a formação de seus profissionais, à atual promoção de praticantes sem a preparação intelectual necessária a um bom desempenho. Os *tagliassassi*, mencionados por Lomazzo, “*senza disegno e così ignoranti che non vedon un quadro se non guardano um mattone*”.

O trecho sublinhado da citação vasariana acima transcrita torna-se para nós tanto mais significativa uma vez que a mesma foi acrescentada ao texto da segunda edição, invariado no restante. Acreditamos que a necessidade de incluir tal preocupante comentário seja o resultado da maior sensibilidade, além de maior consciência em relação aos problemas da profissão por parte de quem começou a exercê-la de maneira intensiva⁷⁷.

De fato, no projeto inicial da “*Accademia del Disegno*” a questão da formação dos artistas detinha um lugar importante. Mas não há notícia de cursos organizados pela nova instituição, com a exceção de um curso de anatomia, com a devida dissecação de cadáveres, destinado aos pintores.⁷⁸

⁷⁶ A.Pinelli, *La Bella Maniera*, op.cit....

⁷⁷ La preoccupazione era presente già nell’Alberti: “architetto chiamerò io colui il quale saprà con certa meravigliosa ragione e regola...” (Proemio De Re edificatoria); cfr. anche Cesare Cesariano critica i “pseudo architetti” nel commentario a Vitruvio.

⁷⁸ R.Le Mollé, 1995, p. 184

Para os jovens arquitetos a Accademia previa que devessem intervir na inspeção de “rios e águas pluviais”, e “exigia-se a presença destes em ocasião de deliberações concernentes as pontes e a construção dos edifícios de certa importância”⁷⁹.

Como observaremos em seguida, a arquitetura era com freqüência identificada, por um lado, com a decoração e a cenografia e, por outro, com a solução de problemas práticos. Não possuía mais o papel de vanguarda para as linguagens artísticas que tinha revestido ainda nas primeiras décadas do século⁸⁰.

Um sintoma da opinião corrente sobre arquitetura no âmbito artístico – não exatamente prestigiosa – é a pouca consideração demonstrada pelo Bandinelli “*che la stimava arte di poco valore*”⁸¹ em uma passagem já citada por nos. Possivelmente em consonância com tal desqualificação em relação à invenção, podemos ler a posição de Vasari. Um sentimento de desconforto em relação à profissão, talvez excessivamente comprometida com a resolução de problemas práticos, mais do que artísticos, pode tê-lo levado a desconsiderar e a não registrar a autoria de determinados projetos arquitetônicos. Obras que, segundo a estudiosa Claudia Conforti⁸², o autor não menciona em lugar nenhum, ainda que os documentos certifiquem sua paternidade.

1.5.3 A Catedral de Pistoia

Obviamente não é este o caso das grandes obras arquitetônicas como a cúpula da catedral de Pistoia, *opera importantissima*⁸³, na qual o Vasari trabalha desde 1562. Uma tal realização – motivo de jactância por sua monumentalidade e desafios técnicos que comporta – é descrita ao final da *Vida do Bramante*, em uma inteira página por ele acrescentada na segunda edição. Com este objetivo, introduz um novo personagem, tal Ventura Vitoni, carpinteiro pistoiense, que segundo ele teria sido colaborador do arquiteto de Urbino. O Vitoni, de cuja presença ao lado de Bramante não há registro nas fontes, teria fornecido “o modelo” do Duomo de Pistoia, no sentido de projeto do mesmo, mas também seria o autor da maquete propriamente dita. Informação esta última que oferece ao Vasari a ocasião para inserir *en passant* observações malignas sobre o artesão transformado em arquiteto, que “*fez a maquete com a própria mão*”: coisa que o caracteriza como carpinteiro, justamente, trabalho ao qual verdadeiros arquitetos não se submeteriam⁸⁴.

⁷⁹ Idem, p.184

⁸⁰ Portoghesi P., *La Língua Universale*, in *Studi Bramanteschi*, op. cit. pp. 351-371

⁸¹

⁸² C.Conforti, *Vasari Architetto, Opera Completa*, Milão, 1993.

⁸³ “similmente mia cura (...) la tribuna ovvero cupola della Madonna dell’Umiltà a Pistoia, che è opera importantissima” (G.Vasari, *Autobiografia*, 1568)

⁸⁴ v. G.Vasari, *Introdução às três artes do desenho*, cap. XV: “...porque o desenho desta é formado (unicamente)se não de linhas, o que não é que o principio e o fim da arquitetura, porque o restante, mediante modelos de madeira

Vasari entra em cena depois da morte do Ventura para resolver a questão da tribuna da catedral que tinha ficado sem cobertura. Segundo o relato do aretino, o problema consistia no edifício não ser suficientemente “*sólido*” para que se pudesse arquear a abóbada da tribuna, uma vez que o Ventura não era “*muito experiente de coisas de tamanha grandeza*”. Problema em relação ao qual Vasari, uma vez solicitado por Cosimo I, pôs remédio.

O artifício de introduzir Vitoni - segundo as fontes documentarias⁸⁵ ele era somente o diretor do canteiro de obras - consente ao autor das *Vidas* de colocar a si próprio como arquiteto na descendência de um protagonista da estatura de Bramante: o mestre cuja biografia havia sido inserida no início da Terceira Parte, com papel histórico análogo ao tido por Brunelleschi na Segunda. Bramante era considerado por contemporâneos de Vasari como Serlio e Palladio, o “*ressuscitador da boa arquitetura*”⁸⁶, e verdadeiro criador da linguagem moderna.

Mais do que o prestígio da obra em si, que certamente representava um desafio sob muitos aspectos, Vasari devia ter bem presente certeza o alcance simbólico de uma tal realização, em paralelo a construção da cúpula michelangiana de São Pedro nos mesmo anos. A operação literária realizada por ele na segunda edição da *Vida do Bramante*, lhe consente, deste modo, de fazer derivar a sua obra, em paralelo com a de Michelangelo, da comum matriz bramantesca.

Na segunda edição, Vasari assina a autoria das *Vidas* com o título de pintor e arquiteto. De fato, além dos pinceis e da palheta, atributos dos pintores, há também os compassos e os esquadros característicos dos arquitetos decorando o retrato que ilustra a autobiografia. Provavelmente, iniciativa semelhante na decoração da Casa Vasari em Arezzo, remonta aos mesmos anos. Nesta, acima da porta interna de entrada os anjinhos, postos dos dois lados do busto, seguram os pinceis e os compassos do autor. Tomando por base as fontes documentais, em torno de 1568 Vasari transcorre um período em Arezzo fazendo com que um colaborador completasse as lunetas da sala da Fama – iniciada no distante 1542 – com retratos dos artistas tirados dos frontispícios das *Vidas* Giuntina.⁸⁷

1.6.1 A Introdução às três artes do Desenho. O primado da arquitetura

Como vimos, na síntese da questão da *Disputa* proposta pelo autor no *Proemio* das *Vidas*, Vasari liquida a questão da arquitetura – a qual ele continua a atribuir o primado entre as artes –

derivados de tais linhas (riscado), não é diferente da obra de marceneiros e pedreiros.; tb. V.Borghini, Selva di Notizie.

⁸⁵ Fossi M., *La Basilica di Pistoia...* in: *Vasari Storiografo e Artista*, op. cit. p. 127. Segundo os documentos o projeto era de Giuliano da Sangallo que deixou a direção das obras a seu irmão Antonio. Ventura teria realizado a maquete e mais ficado com a direção do canteiro.

⁸⁶ S.Serlio, *Trattato di Architettura*, Venezia, 1566, libro IV

⁸⁷ A.AVV. *Principi letterati e artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Firenze, 1981, p. 22

sem se dar ao trabalho de expor suas razões. Uma vez que esta havia sido “*deixada de lado...*” – justifica-se. Antes do Vasari, já Benedetto Varchi havia evitado uma teorização mais completa, alegando terem os leitores já a disposição os tratados de Vitruvio e Leon Battista Alberti.

Efetivamente, a *Disputa* envolvia a pintura e a escultura em primeiro lugar. Mas isto não significava exatamente “deixar a arquitetura de lado”. Benedetto Varchi nas Lições proferidas na Academia Florentina sobre a qual falamos nas páginas anteriores, assumiu posição clara sobre a questão da superioridade da arquitetura, estabelecendo uma classificação precisa - baseada em argumentação sistemática sobre a nobreza da finalidade e do objeto específicos a cada arte -, justificada também através da autoridade dos pensadores antigos. Para concluir como segue:

“se non ne fusse favellato lungamente prima Vitruvio, nel suo dotissimo e bellissimo proemio posto innanzi a’ suoi libri dell’architettura – nel quale però, secondo il poco giudizio nostro, le attribuisce troppo -, e poi pure, nel suo bellissimo e dotissimo proemio innanzi a’ suoi libri dell’architettura, M. Leonbattista Alberti, nobile fiorentino et in molte così arti come scienze esercitatissimo, ne potremmo trattare diffusamente. Ma rimetendoci all’autorità loro, diremmo solamente che l’architettura è nobilissima di tutte l’altri arti dopo la medicina, non solo per la regola del fine data di sopra da noi, la quale è infallibile, e così del subbietto, ma ancora per l’utilità e moltissime cognizioni che d’essa si cavano e in essa si ricercano”

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

Mas antes de tal afirmação, Varchi se estende sobre as razões da superioridade da arquitetura. Entre estas, elenca a superioridade desta na relação com a natureza: a arquitetura vence a natureza enquanto as outras artes, na melhor das hipóteses, a igualam.

Malgrado se entreveja nas entrelinhas do discurso vasariano uma consideração menos prestigiosa da arquitetura, formalmente ele se atém a classificação do Varchi. Por exemplo, quando nomeia as artes em uma seqüência, a arquitetura virá sempre em primeiro lugar: arquitetura, pintura, escultura, e analogamente, arquitetos, pintores, escultores. Um hábito que ele não mudará nem mesmo quando muda o título na edição de 1568⁸⁸. A única exceção, creio

⁸⁸ a questão do juízo de valor implícito na ordem de chamada será enfrentada muito mais tarde não sem grande embaraço. A própria questão é proposta a Federico Zuccari pelo erudito Baldo Cataneo ao longo da nona sessão da Accademia di San Luca em Roma em 1593: “.. se queste tre professioni... sono una sola scienza divisa in tre pratiche, e che l’una riguarda l’altra e all’una, e tutte tre insieme guidate e alimentate dal Disegno padre genitivo e sostantivo di ciascuna d’esse il Signor Principe nel nominarle dice Pittura, Scultura e Architettura.. tanto più che fin oggi parmi che sia state sempre l’Architettura tenuta la principale e per la più nobile (per così dire) poichè tutte le professioni si distinguon in due spetie, in attive e fattive, però l’attive sogliono essere sempre per le più degne e tenute e fattive per le men nobili, ecc...”. cfr. in Tafuri M., *L’architettura del Manierismo...* op.cit.p.171. A esta

ser justamente o relato do funeral de Michelangelo, incluído na *Vida de Michelangelo*. Acredito que seja nesta ocasião que a diferente ordem de chamada, com a arquitetura por ultimo, - e respectiva insinuação de alteração da relação entre as artes -, venha à baila.

No texto do livro, no final do citado *Proemio de toda a obra*, idêntico nas duas edições, Vasari anuncia:

“Comincierommi dunque dall’architettura come da la più universale e più necessaria e utile agli uomini, et al servizio et ornamento della quale sono l’altre due.”

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

Seguindo a hierarquia que até então era somente nominal, na *Introdução as três artes do desenho*, que sucede o Proemio, ele começa a exposição das características de cada uma. Primeiramente, *Da arquitetura*. O que lhe procura imediatamente um pequeno problema no titulo do referido capitulo na segunda edição, e conseqüentemente, a necessidade de precisa-lo: *Introdução as três artes do desenho, isto é, Arquitetura, pintura e escultura. E primeiro, da arquitetura.*

Mesmo se lhe concede a precedência, pois *“a serviço e ornamento [da arquitetura] estão as outras duas”*, o Vasari não tira desta afirmação as devidas conclusões do ponto de vista lógico-demonstrativo. Nem acompanha tal afirmação de superioridade da arquitetura com motivações do tipo estético, social ético ou político.⁸⁹ Ao contrário, ele próprio não parece ter consciência do diferente significado da própria afirmação no caso exemplar de Michelangelo – quando a arquitetura é colocada no papel de receptáculo a serviço das outras duas -, figura como se sabe sempre muito significativa para o seu pensamento.

Sua abordagem da primogenia da arquitetura pode ser considerada superficial, no mínimo apressada. Ele inicia sua teorização com uma formula quase idêntica a do Varchi - de cuja autoridade ele provavelmente se serve – mas ainda mais breve: *Quanto sia grande l’ utile che ne apporta l’architettura non accade a me raccontarlo...” Quanto seja grande a utilidade proporcionada pela arquitetura não cabe a mim contar ..”*

Para depois prosseguir:

“...lasciando da una parte le calcine (..) largamente già descritti da Vitruvio e dal nostro Leon Battista Alberti, ragionerò solamente per servizio de’ nostri artefici e di qualunque ama di sapere, come debbano essere universalmente le fabbriche, e quanto di proporzioni unite e di corpi

Zuccari responde diplomaticamente quanto segue: *“.. tre figlie ugualmente nobili in quanto appunto generate dalla stessa matrice di nobiltà. Solo che fra tali figlie esiste una primogenita che è la Pittura poiché “..non solo è figlia ma è madre stessa del Disegno suo genitore..”p. 171* A inversão da classificação do Varchi sera proposta explicitamente somente na *Idea de’ Pittori scultori ed architetti*, publicado em 1606.

⁸⁹ C.Conforti, op.cit.p.10

per conseguire quella graziata bellezza che si desidera, brevemente racorrò insieme tutto quello che mi pare necessario a questo proposito (...)

“...deixando de lado as alvenarias (...)já largamente descritas por Vitruvio e pelo nosso Leon Battista Alberti, me estenderei somente a serviço dos nossos artistas e de todos que amam saber como devem ser universalmente as fabricas, e quanto de corpos e de proporções unidas, para obter aquela graciosa beleza que se deseja, brevemente exporei tudo aquilo que me parece necessário a tal propósito ...”

A parte a “graziosa beleza” promovida ao papel de manifesto, talvez não baste observar o escasso interesse teórico de Vasari em relação a arquitetura. O espírito pratico do autor toma freqüentemente a dianteira, “*intimidado pela memória do Alberti escritor e pela intensa atividade dos tratadistas*”, comenta Borsi, *Vasari permanece com sua visão utilitarista da arquitetura (...)*⁹⁰. E’ bem verdade que em coincidência com a edição das *Vidas*, o mesmo editor Lorenzo Torrentino manda imprimir em 1550 a edição do *De re edificatoria* do Alberti, traduzido por Cosimo Bartoli, com frontispício desenhado pelo próprio Vasari⁹¹. Pouco antes da segunda edição, em 1564, serão publicados os *Opusculos Morais*.

Evidentemente, da época do Alberti aos seus dias, o horizonte se havia restringido. Muito possivelmente, Vasari não pode repetir a argumentação do humanismo racionalista, traduzida na posição revestida pela arquitetura na classificação do Varchi. Mas, sobretudo na segunda edição, dificilmente estas ainda espelhavam as suas idéias.

Não é da mesma opinião o historiador Alessandro Gambuti, que no ensaio sobre *Teoria e critica da arquitetura na historiografia vasariana*”, assimila as posições do Vasari às do Varchi sem problematiza-las minimamente. Ele afirma que para um como para o outro “*secondo il fine è più o meno degno, così l’arte è più o meno nobile*”⁹².

Na sua carta de 1547 em resposta a celebre sondagem, o jovem Vasari seguia as elaborações do Varchi⁹³. Em 1568, mesmo não alterando tais afirmações de principio, isto parece não ocorrer mais. De resto, mesmo que as idéias de Vasari não mais correspondam às convicções de outrora, não fazia parte das suas intenções, nem tanto menos da sua personalidade, polemizar com posições tão difusamente consolidadas.

Mas é justamente o que faz Vincenzo Borghini na sua *Selva di Notizie*, cujas idéias eram ao nosso certamente muito familiares. O lugar-tenente da *Accademia del Disegno* escreve a Vasari em agosto de 1564, referindo sobre sua recente leitura das *Lições* do Varchi. Informação surpreendente, sendo ele quem era, há quinze anos da publicação das mesmas. Mas

⁹⁰ Borsi F., op.cit.

⁹¹ AAVV, Principi Letterati e Artisti... tav. 193

⁹² Discutiremos mais adiante nossa opinião contraria a expressa pelo historiador Alessandro Gambuti no ensaio *Teoria e Critica dell’Architettura nella storiografia vasariana*. In *Storiografo e Artista*, p. 743.

⁹³ Barocchi P., 1960, p.11. Sobre a distinção de mais nobre e mais util, voltaremos a propósito das alterações feitas por ele na *Vita del Brunelleschi*.

compreensível à luz do novo fôlego adquirido por tal debate no âmbito da preparação do cadafalso de Michelangelo um mês antes, motivo da referida polemica com o Cellini.

Em sua missiva ao amigo Giorgio, assinalada por nos algumas paginas atrás, Borghini comenta sobretudo a ingenuidade das cartas escritas pelos artistas na ocasião da célebre sondagem, publicadas por Varchi junto com as *Due Lezioni*. Exibindo sua habitual verve, ironiza a filosofia “boschereccia” do Cellini dizendo que com esta se divertiu como se fosse carnaval. Confidencia também ao amigo, ter escrito ao Bronzino aconselhando-o a completar seu depoimento. Sobre a carta do próprio Vasari, às primeiras armas com a escritura em 1546, Don Vincenzo comenta que pode bastar: “*non credo voi dobbiate fare altro, avendo scritto nel principio delle Vite o dell’opera abbastanza poi che scrvesti prima quella lettera*”⁹⁴. Ou seja, ainda que a carta de Vasari fosse insuficiente, o conteúdo da mesma havia sido sanado em razão do resumo de tal debate oferecido pelo autor no *Proemio de toda a obra*.

Dias depois, em outra carta, Borghini anuncia ao Vasari um livro que esta’ escrevendo a partir desta leitura: *Ora vi bisognerà rigare più dritto, che io ho studiato Plínio e la lezione del Varchi e quelle belle lettere del Tasso sopra la pittura; tal che io ci son mezzo dottorato (...) quando io non vo dormire, io fo scrivere a Ser Marco che ò con meco, e già sono a più di 130 faccie d’un libro in quarto, sì che mettetevi a ordine d’aver che leggere e che masticare*”⁹⁵.

O livro mencionado foi identificado por Paula Barocchi com a *Selva di Notizie*, manuscrito transcrito e estudado por ela. Como comenta a estudiosa, a importancia da obra se relaciona não somente a questão da *Disputa* mas também em razão das diferenças entre as duas redações das *Vidas* (1550 e 1568) de Giorgio Vasari. Elementos que demonstram a grande ascendência do Prior do Ospedale degli Innocenti sobre as idéias do nosso escritor.

Sobre a influência do texto de Borghini sobre a elaboração da edição Giuntina, Paola Barocchi comenta o evidente distancimento em relação a Michelangelo em favor da aproximação aos venetos e a Rafael.

1.6.2 As pedras da arquitetura e o paradigma palaciano.

Na monografia dedicada a “Vasari Architetto”, a estudiosa Claudia Conforti afirma que naqueles anos vigorava a “*..total autonomia genealógica de Florença em relação a Roma e seu respectivo mito do classicismo*”. Passando a considerar assim que, em tal específica situação, para o Vasari é mais proveitoso “*direcionar o olhar e caneta para outro fronte da arquitetura, deixando de lado a trama anterior, conceitual, abstrata e discutível, fundando-se sobre o testemunho telúrico e materico*”⁹⁶ da disciplina, escreve Conforti, justificando de tal modo a escolha de Vasari. Ou seja, abordar as questões da arquitetura muito concretamente apartir das pedras das quais se serve.

⁹⁴ In K.Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, II, Munchen 1930, p.93. cit. in P. Barocchi, *Una ‘Selva di Notizie’ di Vincenzo Borghini*, in *Un’augurio a Raffaele Mattioli*, p.87

⁹⁵ in K.Frey, op.cit, II,p.101, in P.Barocchi, op.cit. p.89

⁹⁶ C.Conforti, p. 11

Vasari passa de maneira pragmática e tecnicista a tratar as pedras “*que manejam os nossos artistas*”: o porfido, o serpentino, o cipolaccio, etc, discorrendo sobre os aspectos técnicos e estéticos de cada uma das espécies. Abordagem que sem duvida considera as pedras como material precioso e difícil, “*o mais precioso*” da arquitetura, recorda a Conforti na sua análise de tal escolha. Lembrando também que estas são metáfora da arquitetura e da sua evolução na idade moderna, uma vez que data daqueles anos a recuperação da capacidade, por exemplo, de trabalhar o porfido, pedra duríssima cuja conhecimento dos segredos tinha se perdido⁹⁷.

Sem excluir a “*eloqüência visual e simbólica sobre o imaginário coletivo florentino*”⁹⁸ exercido pelas pedras – argumento usado pela historiadora a justificativa da escolha tão particular – parece-nos que, tratar a arquitetura a partir de um de seus materiais, por quanto significativo, seja índice de uma abordagem parcial, que tende a sublinhar o aspecto pratico, os problemas técnicos enfrentados no canteiro de obras, confirmando, por sua vez, a atenção privilegiada aos aspectos ornamentais. As questões ligadas ao espaço -, tanto do edifício quanto do espaço urbano -, perdem terreno em relação às questões de superfície.

Sempre em relação a tal escolha, é significativo o prestígio social atribuído a tais materiais. Uma vez que, devido a seus custos, serviam acima de tudo para qualificar e distinguir a arquitetura nobre e de destinação principesca. Segundo a análise do Borghini na *Selva di Notizie* a destinação principesca era essencial para que a arquitetura não fosse considerada no âmbito das artes puramente mecânicas. Raciocínio que parece corroborar a observação de Paola Barocchi a respeito do universo arquitetônico vasariano que tem como paradigma o palácio do Senhor⁹⁹.

A propósito de arquitetura e ornamento, parece-nos útil recordar, por oposição, as concepções do Alberti. Para ele, a beleza era algo contido no edifício. Uma harmonia que não resultava de capricho individual mas de um objetivo raciocínio, verificável através da matemática das relações geométricas. No Livro VI, a beleza é definida como “*un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso, in quella cosa in che le si ritrovano; di maniera che e’ non si possa aggiungere o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stessee peggio*”. O ornamento é uma “*certa luce adiutrice de la bellezza e quasi uno suo adempimento. Mediante queste cose penso io che sia manifesto, che la bellezza è un certo che di bello, quasi come di se stesso proprio e naturale diffuso per tutto il corpo bello, dove l’ornamento pare che sia un certo che di appiccaticcio e di attaccaticcio più tosto che naturale o suo proprio*”.¹⁰⁰

No ambiente do Vasari, a ideia racional de beleza, ligada aos números, própria do período anterior, tinha sido substituída por uma subjetividade de julgamento, no clima das

⁹⁷ Idem, p. 7

⁹⁸ C.Conforti, op. cit.p.19

⁹⁹ P.Barocchi, *Vasari architetto*, op.cit

¹⁰⁰ In R.Wittkower, *Principi Architetonici nell’Età dell’Umanesimo*. Torino, 1964, 1994. p. 37

concepções michelangianas¹⁰¹. Tal mudança, expressa em maneira particular na produção literária de Michelangelo – nutrida no ambiente neo-platonico de Florença – implicava em uma diferente relação entre arte e natureza, entre ciência e arte, mas também entre espaço e figura. Como observa o historiador Manfredo Tafuri, semelhante teoria encontrava particular dificuldade a conjugar-se com a pratica do processo arquitetónico¹⁰².

1.6.3 Arquitetura subordinada: menor desenho e invenção.

No texto da *Introdução às tres artes do desenho*, a mudança mais significativa da segunda edição, ocorre no *Da Pintura* com o acréscimo do capítulo XV. Neste Vasari distingue os diversos tipos de desenho: *Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture et a che; e delle invenzione delle storie*. Ele diz:

“...Quelli che sono tocchi leggermente et appena accennati con la penna o altro, si chiaman schizzi, come si dirà in altro luogo; quelli poi che hanno le prime linee intorno intorno, sono chiamati profili, dintorni o lineamenti. E tutti questi, o profili o altrimenti che vogliam chiamargli, servono così all’architettura e scultura come alla pittura; ma all’architettura massimamente, perciò che i disegni di quella non sono composti se non di linee, il che non è altro, quanto a l’architettura, ch’il principio e la fine di quell’arte, perché il restante, mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee, non è altro che opera di scarpellini e muratori”¹⁰³
(Os que são traços ligeiros e somente acenados pela pena ou outro instrumento, chamam-se esboços, como se dirá em outro lugar; os que tem os primeiros traços em torno em torno, são chamados perfis, contornos ou delineamentos. E todos estes, perfis ou como queiram chamar-lhes, servem a arquitetura maximamente, porque o desenho daquela é formado unicamente por linhas, o que é principio e fim da arquitetura, porque o restante, mediante modelos de madeira derivados de tal riscado, não é diferente da obra de marceneiros e pedreiros.)

¹⁰¹ M.Tafuri, *L’Architettura del Manierismo*...op. cit. p. 131-140; v.tb. R.Clements, define a idéia de beleza na época como: “rational quality dependent upon rules”; e a graça: “an indefinable quality dependent upon judgement and therefore the eye.” In *Michelangelo’s Theory*...,op.cit.p.6; cfr. A.Blunt, *Le teorie artistiche*..., op.cit.cap. V sobre o progressivo distanciamento de Michelangelo das idéias albertianas.

¹⁰² Cfr. Tafuri M. *L’architettura Manierista*...op.cit.p.126. A questão levantada por Tafuri havia sido assinalada por Robert Clements: “Yet it was harder for M. to apply his aesthetic theories to architecture (...) harder to assume that the architects imitates nature and finally, without working through “divine proportions” and the pitagorean mysticism of numbers, to feel that God guides one’s hand across the drafting board in the same way he guides the sculptor’s mallet. And it was manifestly impossible for a large and impersonal monument to assume the nature of a prototype of virtue with the spectator could share that mystical communion which is at the basis of any religious experience”.op.cit.

¹⁰³ Vasari, I, 113

Aqui também, na definição dos vários tipos de desenho e da diferente destinação de cada um deles, podemos observar uma visão mais limitada do projeto arquitetônico, que não leva em consideração as complexas relações que unem os volumes no espaço.

Semelhante definição de desenho¹⁰⁴ é coerente com um trecho da já citada *Vida de Baccio D'Agnolo*:

*“E pur vero non si può esercitare l’architettura perfettamente, se non da coloro che hanno ottimo giudizio e buon disegno, o che in pitture sculture o cose di legname abbiano grandemente operato; conciossia che in essa si misurano i corpi e le figure loro, che sono le colonne, le cornici, i basamenti, e tutt’ordine di quella, i quali a ornamento delle figure sono fatti, e non per altra ragione: e per questo i legnaiuoli, di continuo maneggiandoli, diventano in spazio di tempo architetti; e gli scultori similmente per lo situare le statue loro e per fare ornamenti a sepolture e altre cose tonde, col tempo l’intendono; ed il pittore, per le prospettive e per la varietà dell’invenzioni, e per casamenti da esso tirati, non può fare che le piante degli edifici non faccia; attesoche non si pongono case né scale né piani, dove le figure posano, che la prima cosa non si tiri l’ordine e l’architettura.”*¹⁰⁵

(E’ verdade que a arquitetura não pode ser exercida perfeitamente se não por aqueles que tem ótimo juízo e bom desenho, ou que tenham grandemente trabalhado em pinturas, esculturas ou coisas de madeira; uma vez que é nesta que medimos os corpos e as figuras, que são as colunas, as cornijas, os basamentos, e todas as ordens daquela, que são feitos como ornamento de tais figuras, e não com outra intenção; e por isto os carpinteiros manuseando-lhes continuamente, depois de certo tempo tornam-se arquitetos; e os escultores analogamente para colocar suas estatuas e para fazer ornamentos a sepulturas outras obras em relevo, com o tempo a aferram; e o pintor, em razão da perspectiva e pela variedade de invenções, e cidades por ele realizadas, não pode deixar de fazer as plantas dos edifícios; uma vez que não fazem casas nem escalas nem planos onde as figuras repousam, sem antes estabelecer a ordem e a arquitetura.)

Através da escultura – mas também a partir das atividades artesanais – chega-se a arquiteto. Mas para ser pintor – considerando a arquitetura e o desenho arquitetônico como igual a sua representação sobre a superfície plana – é preciso já ser arquiteto. Para desempenhar o própria profissão, segundo afirma Vasari, o pintor “*não pode deixar de fazer as plantas dos edifícios*”. E assim também em relação ao projeto do edifício: “*uma vez que não fazem casas nem escalas nem planos onde as figuras pousam, sem antes estabelecer a ordem e a arquitetura*”.

Uma visão que tende a focalizar o privilegio do desenho, com toda implicação de “invenção” que possui, nas mãos do pintor. Antecipando a este respeito as já citadas teorizações do Lomazzo.

¹⁰⁴ Nas biografias dos arquitetos, para V., desenho é sinônimo de projeto. v. Parte II destes trabalho.

¹⁰⁵ Vasari, *Vita di Baccio D'Agnolo*

1.7 Filippo Brunelleschi e o prestígio da arquitetura – mais útil ou mais nobre

Na vida de protagonistas paradigmáticos para a arquitetura, qual Filippo Brunelleschi, a introdução de algumas mudanças significativas deixam transparecer a vontade por parte do autor de introduzir uma diferente avaliação desta última no âmbito das artes.

Filippo Brunelleschi é o único arquiteto nas Vidas a ocupar um lugar, por assim dizer, “divino” na evolução das artes. Nenhum outro arquiteto é tratado por Vasari com análoga admiração. Ele é o único a merecer termos reservados aos gênios supremos como Michelangelo e Rafael: “*di ingegno tanto elevato che si può dire che e’ ci fu donato dal cielo per dar nuova forma alla architettura, già per centinaia di anni smarrita (...)*” E mais: “*E vuole il cielo, essendo stata la terra tanti anni senza uno animo egregio et uno spirito divino...*”(Vida de Filippo Brunelleschi)

“de engenho tão elevado que pode-se dizer que ele nos foi doado pelo céu para dar nova forma a arquitetura, perdida há centenas de anos” E mais: *E quis o céu que, tendo estado a terra tantos anos sem um animo superior e um espírito divino..”*

Pela posição paradigmática ocupada por Brunelleschi – não atribuída por Vasari mas por ele herdada da literatura anterior – é interessante analisar uma modificação surgida na edição de 1568. A passagem em questão narra a celebre viagem de formação a Roma, empreendida por ele junto a Donatello, depois de ter tido seu projeto preterido em favor de Ghiberti para a realização da porta do Batistério de Florença. Vasari escreve sobre a motivação da viagem:

“per attendere Filippo all’architettura e Donato alla scultura. Il che fece Filippo per voler esser superiore et a Lorenzo et a Donato tanto quanto fanno l’architettura più nobile della pittura”.

(para se dedicar Filippo a arquitetura e Donato a escultura. O que fez Filippo por querer ser superior a Lorenzo [Ghiberti] e a Donato tanto quanto é a arquitetura mais nobre do que a pintura”).

Na viagem de estudos a Roma, Filippo escolhe a arquitetura por querer ser superior a Donato e a Lorenzo, narra o Vasari no papel de historiador. O texto permanece substancialmente inalterado nas duas versões, mas na edição de 1568 Vasari substitui o termo *mais nobre* na designação da arquitetura. Tal modificação configura-se como uma verdadeira emenda por parte do autor e denuncia uma preocupação justamente no âmbito da *Disputa*. Depois de ter informado o leitor sobre as razões que haviam levado Brunelleschi na direção da arquitetura, *por querer ser superior a Lorenzo [Ghiberti] e a Donato*, a conclusão é corrigida “*l’architettura la più necessaria all’utilità degli uomini che la scultura e la pittura.*”II, p.337.

Uma alteração assim mirada, que tira da arquitetura a virtude de *mais nobre* - adjetivo pelo qual se disputava – para reduzi-la a dimensão bem mais prosaica de *mais necessária à utilidade dos homens*, atinge o coração do problema. Esta não pode ser considerada uma escolha de tipo somente estilístico. Parece exatamente vir de encontro às novas reflexões do Vasari que

surtem na segunda edição, e apontam na direção do redimensionamento da arquitetura já assinalado por nos, em concomitância com a alteração do título.

Paradoxalmente, o historiador Alessandro Gambuti¹⁰⁶ sublinha justo esta frase – “*por ser a arquitetura a mais necessária a utilidade dos homens*” – como sinal da afirmação da superioridade da arquitetura por parte do Vasari. E a considera como prova das idéias comuns a ele e ao Varchi, uma vez que na classificação estabelecida por este último, a idéia de “*mais útil e necessária*” garantia à arquitetura a máxima distinção. Não tendo provavelmente confrontado as edições Torrentina de 1550 e a Giuntina de 1568, Gambuti não pode colher a substituição dos termos: sutil, porém eloquente.

Depois da leitura crítica da análise empreendida por Vincenzo Borghini na *Selva di Notizie* - onde este se detém sobre a diferença entre ser *útil* e ser *nobre* -, acreditamos que tais sutilezas vasarianas poderão adquirir nova luz.

1.8 Giorgio Vasari e Vincenzo Borghini: sobre o primado entre as artes e o redimensionamento do papel do arquiteto

Concluindo o *Proemio*, Vasari atribui precedência a arquitetura por ser esta a mais universal das artes: *mais universal* porque *mais útil e necessária aos homens e a serviço e ornamento da qual estão as outras duas*. Razão pela qual começara o capítulo sucessivo - a *Introdução às três artes do desenho* -, pela arquitetura. Nesta passagem, por nos citada outras vezes, o autor se coloca, ao menos do ponto de vista formal, na tradição humanística albertiana, em total acordo com as afirmações do Varchi.

Em *Vasari Architetto*, Claudia Conforti comenta tal afirmação atribuindo sua razão de ser à idéias exteriores ao texto vasariano e às convicções próprias do aretino. Curiosamente, a estudiosa relaciona tal abordagem de Vasari, assim como a conseqüente justificativa dada pelo autor ao lugar ocupado pela arquitetura na “*topografia narrativa*” das *Vidas*, à posição do seu mentor: o historiador e literato Don Vincenzo Borghini (1515-1580), monge beneditino. De acordo com a análise da estudiosa, ao adotar a mencionada *démarche* – ao decidir-se por esta para introduzir seu livro – Vasari o tivesse feito “*ecoando as argumentações do amigo e acadêmico Vincenzo Borghini*”¹⁰⁷.

A ligação das posições assumidas pelo aretino com as idéias do Prior do Ospedale degli Innocenti de Florença, não tem nada de excepcional. O convívio, a correspondência, a afinidade e a cumplicidade que os unia¹⁰⁸, além da colaboração em tantas obras de Vasari, para as quais forneceu motivos iconológicos, é coisa mais do que sabida. Particularmente em relação ao trabalho de escritura das *Vidas*, seu papel é considerado decisivo. As escolhas relativas à impostação das biografias, como por exemplo a limitação dos dados pessoais dos artistas em

¹⁰⁶ A. Gambuti, *Teoria e critica dell'architettura vasariana*, in *Vasari Storiografo e Artista*, op.cit.p.735-785

¹⁰⁷ C. Conforti, op.cit.p.10

¹⁰⁸ ele foi encarregado por Vasari de tratar o dote do seu matrimônio com Niccolosa Bacci. Vasari-Frey, I, pp. 233-235; 239-240; 242-244. in: Principi, *Letterati...* op.cit.p.21; Cfr. Le Mollé, 1995

favor da mais detalhada descrição das obras – razão pelas quais os mesmos tornavam-se merecedores de uma biografia – segue uma orientação do Borghini¹⁰⁹. Orientação tal que condiciona visivelmente os cortes e os acréscimos de informações na edição *Giuntina*. A intensa correspondência dos dois entre os anos 1546 e 1566 documenta o acompanhamento efetuado por Borghini o processo de seleção das novas informações, que chegaram de diversas fontes em grande quantidade para a segunda edição¹¹⁰.

No entanto, ocorre que justamente a passagem da *Selva di Notizie* citada pela estudiosa como decisiva para as idéias do Vasari, onde Borghini afirma que a *arquitettura é arte útil e necessaria*”, em contraste com “*l’inutilità della pittura e scultura alla vita umana*”, assume no texto sentido oposto. O texto de Borghini parece um libelo provocatório e irônico que enfrenta o argumento da “Disputa” entre as artes nos termos de *fin e sujeito* propostos pelo Varchi, colhendo a ocasião para reverter algumas afirmações.

O ato de sublinhar a utilidade da arquitetura, serve a Borghini para afirmar o exato contrario do quanto afirmado por Conforti em relação a importância da mesma no confronto com as outras artes. Justo porque são “*totalmente supérfluas e inúteis a vida humana*”¹¹¹, ainda menos úteis do que um vestido bordado, diz Borghini, justamente por isso e não o contrário, pintura e escultura são merecedoras de fama e gloria. “*...porque o ser supérfluo e não necessário não somente não subtrai mas acrescenta reputação e gloria*”¹¹².

A razão de tal gloria é totalmente terrena e nada transcendente, pois a arte é “*coisa mais conveniente a grandes senhores e grandes ricos e, enfim, pessoas que tenham vontade ou modo de gastar em coisas supérfluas, nem por necessidade, nem por utilidade, mas por deleite e prazer.*”

Borghini parece proceder a um elogio da vida de corte. Da importância da arte como bem fruível não por aqueles que possuem determinadas capacidades intelectuais e espirituais, mas por “*grandes senhores e grandes ricos e enfim pessoa que tenham vontade ou modo de gastar em coisas supérfluas*”. A arte é então luxo e riqueza. Ainda que a louvação de Borghini do supérfluo e do luxo, do primado do inútil e desfrutável, seja tão profundamente irônico ao ponto de não ser sempre de fácil interpretação¹¹³.

¹⁰⁹ “*Il fine di questa vostra fatica non è di scrivere la vita dei pittori, né di chi furono figliuoli, né quello che e’ fecieno dationj ordinarie; ma solo le opere loro di pittori, scultori, architetti; che altrimenti poco a noi importa di sapere la vita di Baccio D’Agnolo o del Puntormo. E lo scriver le vite, è solo di principi et huomini che habbino esercitato cose da principi et non di persone basse, ma solo qui havete per fine l’arte et l’opere di lor mano: Et però insistete in questo più che potete et usateci diligentia...*”. lettera di Borghini al Vasari il 14 agosto del 1564. in: Le Mollé, *L’Uomo...* op. cit. p. 167

¹¹⁰ R. Le Mollé, 1995, op.cit.p.167

¹¹¹ V.Borghini, op.cit.p.612

¹¹² V.Borghini, op.cit.p.613

¹¹³ A edição da *Selva di Notizie* por nos consultada corresponde a transcrição parcial do manuscrito conservado junto ao Kunsthistorisches Institut in Florenz, e organizada por Paola Barocchi. O texto, como a confirmação da posição de menor interesse da arquitetura naquele ambito, foi publicado pela estudiosa na seção dedicada a “Pintura e Escultura”, no primeiro dos tres volumes que compõem os *Scritti D’Arte del Cinquecento*. Deste modo, a quase totalidade das opiniões de Borghini sobre a relação da arquitetura com as outras artes aparecem em minúscula na

A *Selva di Notizie* é um texto de caráter fragmentário. O primeiro fascículo, segundo quanto refere Barocchi, e como podemos ler, é uma dissertação em forma epistolar sobre a natureza das artes. O autor expõe seu parecer sobre a sondagem de opinião promovida e publicada por Benedetto Varchi, assim como sobre a classificação proposta pelo mesmo. Isto ocorre a quinze anos de distancia da publicação do Varchi. Mas o impulso a escrever é determinado pela renovada atualidade em Florença da polemica em torno da classificação das artes, motivada pelo funeral de Michelangelo¹¹⁴.

Segundo nossa opinião, Conforti interpretou erroneamente o senso das afirmações do Borghini. Não podendo assim, pela mesma razão, colher as contradições a respeito da critica e exercício da arquitetura que se insinuam na obra do Vasari. Curioso observar como além dela, a máxima estudiosa do Vasari, responsável pela divulgação de mais este texto precioso para a critica de arte do século XVI, também não deu atenção à polemica e à novidade das posições expressas por Borghini na *Selva di Notizie* em relação a arquitetura.

Segundo quanto afirmado por Borghini, a arquitetura, *arte útil e necessária*” por excelência, pode ser admitida diante das outras duas somente quando “*além da fortaleza, firmeza e comodidade, parecia que procuravam um certo que de magnificência e de beleza, os artistas desta arte andaram pensando em enobrece-la um pouco além de misturar um pouco de gentil ao que lhe era próprio, que na verdade era totalmente mecânico, e também ao necessário acrescentar um tanto de supérfluo*”.

Deste modo, a antiga nobreza da arquitetura, que gabava intrínsecas qualidades científicas, éticas e civis, passou a ser relegada ao âmbito meramente pratico e mecânico. Outrora celebrada como conquista da civilização¹¹⁵, capaz de submeter a natureza e resolver os problemas relativos as *necessidade dos homens* e da articulação das cidades, ou seja, os predicados que a distinguiam, não mais sensibilizam Borghini. Justamente por ser disciplina de incomparável utilidade, exatamente por isso, a arquitetura assume para Borghini o status de arte mecânica. Torna-se então necessária, para superar tal condição, “*misturar um pouco de gentil e ao necessário acrescentar um tanto de supérfluo*”. Tudo isso é muito diferente do conceito segundo o qual as outras duas artes estavam, outrora, a serviço da arquitetura.

A etimologia da palavra que apaixonava os eruditos, a força simbólica que fazia da profissão metáfora da própria divindade – por exemplo, *o Arquiteto do Universo* – a arte que influenciava a cultura humanística com sua analogia com as artes do governo¹¹⁶, para Borghini não possui mais tais virtudes. Ao contrario, tais méritos parece terem-se tornado um ideal distante da realidade dos fatos, um mito que, por esta razão, ele se mostra determinado a abater.

edição, como notas ao texto. O mesmo ocorre com versão publicada por Barocchi in “*Un’augurio a Raffaele Mattioli*”, *op.cit.*87--..onde identifica o manuscrito com o texto mencionado por Borghini na correspondência mantida com Vasari em agosto de 1564.

¹¹⁴ v. correspondencia Borghini Vasari, 5.09.1564; 14.11.1564 in P.Barocchi, *op.cit.*p.87 e 89.

¹¹⁵ v. Vitruvio, Bocaccio....

¹¹⁶ M.Tafari, *L anorma e il programma: il Vitruvio e Daniele Bárbaro. In Vitruvio, i dieci libri di archietturatraddotti e commentati da Daniele Bárbaro*, 1567, org. M. Morresi, Milão, 1987, pp.XVIII,XIX.

As qualidades que estava na origem da maior nobreza, legitimidade e beleza da arquitetura, sofrem uma inversão de valor da parte de Borghini. Ao desqualificar a utilidade, de virtude a defeito, ele reduz a arquitetura ao papel de pedinte à porta das duas artes figurativas – *tendo batido batido à porta destas* – as quais ditam regras para sua admissão entre as artes liberais. A arquitetura perde então sua supremacia. As prerrogativas que em outros tempos lhe haviam garantido a posição superior, mudaram de significado. A arquitetura passa a ser arte somente quando se aproxima das características das outras duas: quando é figura e ornamento.

“E così s’accostarono alla pittura e alla scultura, et anco loro cominciarono a voler imitare la natura e volerla esprimere anco loro nelle lor colonne, base, capitelli, cornice et altre cose... Ora, in quanto l’architettura riguarda questa parte del superfluo e che ha per fine il diletto e si serve per mezzo dell’imitazione, ella veramente simbolo e compagnia con quelle altre due, et avendo picchiato picchiato all’uscio loro, con questo titolo solo e con questa veste è stata ammessa e ricevuta in compagnia loro...”¹¹⁷

“E assim aproximou-se da pintura e da escultura, e começou também a querer imitar a natureza e a querer também expressa-la em suas colunas, bases, capitéis, cornijas e outras coisas.... Ora, enquanto a arquitetura refere-se a esta parte do supérfluo e tem por finalidade o deleite e se serve da imitação, ela é realmente símbolo e companhia das outras duas, e tendo batido batido à porta das mesmas, somente com este título e com tal veste foi admitida e recebida da companhia daquelas...”

Na sua determinação a redimensionar a posição do arquiteto, Borghini insiste em instaurar uma cisão entre beleza e utilidade. Não querendo reconhecer à arquitetura as duas características unidas, ele chega a afirmar que uma coisa exclui a outra; sob pena da desqualificação da mesma à esfera das artes mecânicas. Para ele, a arquitetura ou bem é útil e é coisa de pedreiros, ou é arte e, neste caso, é monumental, rica, faustosa, comemorativa. A tal respeito ele escreve:

“Io voglio notar qui un mio concetto e se noi parliamo di maestro come di eccellentissimo pittore, scultore et architetto, che sarà necessario distinguere un poco meglio la natura dell’architettura: la quale, secondo me, o la si considera da utile, il quale invero è grande e merita lode e non piccola, e da lei dependano tutti e’ casamenti antichi di Firenze e molte altre città d’Italia, fatti di buone muraglie sode e sicure, che si difendano da freddi e da caldi, conservan bene gl’uomini e le robe, hanno infinite commodità etc.; e questo è de’ maestri e capomaestri che noi chiamiamo muratori, o chiaminsi architetti come vogliono (sic); ma e arte tutta meccanica e da metterla coll’altre meccaniche e non punto fra le liberali, se bene non è, in quel che li bisogna, senza ingegno e senza invenzione”.

Quero expor aqui um meu conceito e se falamos de mestre como de excelentíssimo pintor, escultor, arquiteto, que será necessário distinguir um pouco melhor a natureza da arquitetura: a qual, na minha opinião, ou a consideramos como útil, coisa que de fato é grande e merecedora de não pouco louvor, pois desta dependem todas as construções antigas de Florença e de muitas cidades da Itália, feitas de boas, seguras e robustas muralhas, que defendem do frio e do calor,

¹¹⁷ Selva di Notizie, op. cit. p. 613

conservam bem os homens e as coisas, possuem infinitas comodidades etc.; e isto é coisa dos mestres de obras que chamamos pedreiros, ou chame-se arquitetos como queiram (sic); mas é arte toda mecânica e deve ser posta ao lado das outras artes mecânicas e não entre as liberais, ainda que não seja, entre suas exigências, sem engenho e sem invenção”.

Esta teorização, nos remete obrigatoriamente ao palácio do senhor tomado como paradigma por Vasari no início das *Vidas* no capítulo *Da Arquitetura*.

E’ importante recordar que Vincenzo Borghini era não somente o mentor de Vasari e assíduo fornecedor dos temas iconológicos para seus afrescos no Palazzo Vecchio, mas era também lugar-tenente da *Accademia do Desenho*; ou seja, o segundo cargo, depois de Cosimo I, na hierarquia interna. Ele era o *braço direito de Cosimo em matéria de cultura*¹¹⁸, era quem – assistido pelos conselhos de Vasari – efetivamente comandava a Academia.

Por tais razões será ainda de interesse procurar aprofundar ulteriormente suas idéias na *Selva de Notizie*, onde o autor retorna outras vezes ao tema da arquitetura no âmbito da disputa entre as artes, à diferença de outros escritores, precisando suas idéias em propósito.

A cisão irremediável entre belo e útil é por ele considerada fato consumado e inapelável. “*Arte mecânica (...) ainda que não seja desprovida de engenho e invenção*”. Não basta o engenho mas nem mesmo a invenção para fazer da arquitetura uma arte. Com lemos na passagem posterior, são necessárias grandiosidade e luxo. O paradigma outrora constituído pelo templo para torna-se agora o palácio. Esta afirmação sobre a necessidade do luxo nos remete a precípua importância atribuída às pedras, que comportam “*extrema despesa e pompa*”, como quer o lugar-tenente da Academia. De tais considerações emana uma visão da antiguidade de total exterioridade, ligada ao monumentalidade cenográfica e ao luxo que esta evoca. Concepção bem distante da lição de “regra” e “medida”, tão admirada no primeiro Renascimento, da qual a Florença de Borghini parece ter perdido o significado.

*“Ma quando oltro a utile, ella si veste dal dì di feste e vuol pensare al diletto et al ornamento, come sono le fabbriche antiche di Roma, fatte con soverchia spesa e pompa, come il Settizonio etc., allora io dubito che ela non muti natura et entri a compagnia colla pittura e scultura e goda e’ medesimi privilegi e diventi arte gentile e di spirito; ma quei bisogna avvertir bene ch’ella, essendo entrata in una casa dove si tien conto si non de l’onore, ella non si voglia servire anche del titolo de l’utile, ché la giudicherebbe con queste arti con troppo vantaggio: e questo è degno d’esser considerato bene.”*¹¹⁹

“mas quando além do útil ela se veste de dia de festa e quer pensar no deleite e no ornamento, como as fabricas antigas de Roma, feitas com imensa despesa e pompa, como o Settizonio etc., neste caso eu duvido que ela não mude de natureza e entre na companhia da pintura e escultura e goze dos mesmos privilégios e torne-se arte gentil e de espírito; mas é preciso prestar atenção que ela tendo entrado em uma casa onde é considerada sobretudo a honra, ela não queira

¹¹⁸ R.Le Mollé, 1995, op.cit.p.182

¹¹⁹ Selva di Notizie, p.cit. p. 665

servir-se também do título de útil, que a deixaria em posição muito vantajosa em relação às outras: e isto é digno de ser bem ponderado.”

Ao longo do Quinhentos, a Antiguidade tornara-se imagem muito em voga: nos aparatos das festas, nas complementações cenográficas que com frequência transformavam as ruas de Florença, e cujo programa, não raro, havia sido fornecido pelo próprio Borghini. Universo compartilhado por Vasari que, com frequência, assumirá o papel de cenógrafo para satisfazer as exigências do Príncipe.

A figura do arquiteto e a disciplina da arquitetura são novamente tomados como alvo das ironias do Borghini. Curiosamente isto ocorre justo em relação a figura do cortesão, como havia sido definido por Baldassare Castiglione¹²⁰. A distancia do trabalho manual – um tempo índice de maior nobreza – assim como a pretensão de cultura enciclopédica do arquiteto, são suspeitas para o Borghini de uma aura de universalidade pretensiosa e artificial.

*“(..) Dico il medesimo dell’architetto, al quale si danno molte cose per magnificarlo, che forse non son più sua che le sopradette; (...) io ho gran paura ch’artificiosamente, come dice Vitruvio, non faccia il suo architetto un tante tante cose, come fece il Castiglione il suo cortigiano, e che quando poi egli arà a restare co’ sua propri panni e rendere quelli che ha tolto in presto, e’ non rimanga (come quella cornacchia) mezo nudo”.*¹²¹

“Digo o mesmo do arquiteto, ao qual atribuem-se tantas coisas para magnífica-lo, que talvez não sejam mais suas do que as sopracitadas; (...) tenho muito medo que como fez Vitruvio de seu arquiteto um tantas coisas artificiosamente - assim como o Castiglione fez do seu cortesão - que este, quando for obrigado a restar com suas proprias vestes, e a devolver as que tomou emprestado, ele não permaneça (como aquela cornacchia) meio nu”.

Caso não tivesse sido claro o bastante, Borghini insiste posteriormente na oposição entre “útil” e “desfrutável”, entre “belo” e “necessário”:

*“quel mio concetto che l’architetto, considerato come che ha per fine l’utile, è una cosa, ma come ha per fine l’ornamento e il diletto, diventa un altro et in questo può avere qualche consorteria co’ pittori e scultori, in quell’altro poco o nulla”.*¹²²

“...aquela minha idéia de que o arquiteto, como quem tem por finalidade o útil, é uma coisa, mas torna-se outra quando visa o ornamento, e neste caso pode ter o que compartilhar com pintores e escultores, no primeiro, pouco ou nada...”

Outro tema crucial para o *Paragone* era a maior ou menor “dificuldade”, no sentido de maior ou menor *ciência e juízo* necessários a uma determinada atividade. Aqui é evidente a importância da visão michelangiana das artes, geradora de novos critérios de avaliação. Tomamos em exame as posições do Danti em relação ao cânone e as medidas que tornam a

¹²⁰ cit.nota 3. O *Cortegiano* de B. Castiglione, inaugura a *Disputa*.

¹²¹ Borghini, p.642

¹²² Idem, p.665-6

arquitetura mais fácil naqueles dias. O primado da pintura tem, deste modo, no tema do “julgamento do olho” – bem mais difícil do que a simples aquisição de uma técnica –, um caráter quase absoluto:

*“Dove bisogni maggior giudizio: dicendo i pittori che hanno maggior difficoltà(...)bisogna (giudizio) più saldo e più fermo, risoluto giudizio, non potendo misurare i loro scorci e loro rilievo colle seste e colle squadre etc”.*¹²³

“Razão pela qual torna-se necessário maior juízo: dizendo que os pintores têm maior dificuldade (...) precisam de juízo mais sólido mais decisivo e decidido, pois não podem medir seus escorços e relevos com compassos e esquadros etc..”

A pintura e a escultura “*hanno un medesimo padre, che è il disegno, hanno un medesimo ufficio, che è l'imitare, hanno un medesimo fine che è ornare e piacere, servano al medesimo senso che è l'occhio: lasciamo dunque perdere chi le vuol separare!*” (tem um mesmo pai, que é o desenho, tem um mesmo ofício, que é o imitar, tem um mesmo fim, que é ornar e deleitar, servem ao mesmo sentido que é o olho: deixemos então de lado quem as quer separar”!) reafirma Borghini. Onde a proximidade formal a certas idéias de Michelangelo, assinalam ao mesmo tempo a distancia substancial que as separa, uma vez que a dimensão espiritual da arte e da beleza é abolida.

Não convence ao Borghini o tradicional privilégio atribuído à arquitetura, enfrentado já por Platão, segundo qual o arquiteto, ao não fazer nada, superintende as outras artes. A fadiga apenas mental é aceitável para a literatura. Mas não para as artes do Desenho.

“ma gli architettori, non so già per che privilegio, han questo, che quelli che mettono in opera i lor disegni si chiamano muratori e, quando si vol far loro un poco di favore, capomaestri, i pittori e scultori non hanno voci che faccino questa differenza, se già e’ non intendessin quella “giovani” o “garzoni”.

Mas os arquitetos, já não sei por qual privilegio adquirido, que aqueles que poe em pratica seus desenhos chamam-se pedreiros e quando se lhes quer fazer algum favor, mestres de obras, enquanto que os pintores e escultores não tem atribuições que façam esta diferença, se não aquela de “jovens” ou “ajudantes”.

Borghini parece querer repelir um comum privilégio que igualaria arquiteto e escritor na distancia do trabalho manual e prossegue:

“Scrivere di manu propria o d’altri non varia lo artificio,(...) Ma in questo pare che patisca eccezione il pittore e lo scultore, perché consistendo la loro arte in cosa che s’à vedere, pare ch’oltre alla inventione v’abbia a esser ancora la mano”,

¹²³ Idem, p. 625

(Escrever com a própria mão ou por outras não varia o artifício, (...) Mas nisto parece que constituam exceção o pintor e o escultor, porque consistindo a arte destes em coisa a ser vista, parece, além da invenção, ser ainda necessária a mão”.)

A questão da mão - “a mão que obedece ao intelecto”¹²⁴ – envolve um amplo espectro de problemas. Mas aqui nos interessa recordar que tal característica havia permitido à arquitetura mais fácil admissão entre as artes liberais ainda no Quatrocentos. Talvez a ausência da tal “mão” tão especial, mencionada por Michelangelo, possa guardar um significado importante para a inversão da posição do arquiteto na metade dos Quinhentos.

*“l’architetto, in questo non è simil punto né al pittore né allo scultore, perché non è necessario ch’una fabrica, perché sia chiamata sua, sia murata e lavorata di sua mano, bastando a questo l’invenzione o modello suo, intendendo per il modello l’ordine e il disegno, perché bene sarà quel modello di mano d’un legnaiuolo che non sa d’architettura (...). E se, pure pensando di imitare anche in questo i pittori o scultori, vorrà lavorar di sua mano, in quello caso gli scambierà arte e nome e diventerà e sarà chiamato muratore; cosa che è degna di considerarsi e che, se non m’inganno, fa gran peduccio a quel mio concetto che l’architetto, considerato come che ha per fine l’utile, è una cosa, ma come ha per fine l’ornamento e il diletto, diventa un altro et in questo può avere qualche consorteria co’ pittori e scultori, in quell’altro poco o nulla”.*¹²⁵

“o arquiteto, nisto não se parece nem ao pintor nem ao escultor, porque não é necessário que uma fabrica, para que seja chamada de sua, seja erguida e trabalhada por sua mão, para tanto bastando que seja sua a invenção ou modelo, entendendo por modelo a ordem e o desenho, por que o modelo será de mão de um marceneiro que não entende de arquitetura (...). E se por acaso pensando de imitar nisso também os pintores e escultores, [o arquiteto] quiser trabalhar com a própria mão, neste caso muda-se sua arte e designação e tornar-se-á e será chamado de pedreiro; aspecto digno de consideração e se não me engano bem se esposa ao meu conceito do arquiteto, considerado como quem tem por finalidade o útil, é uma coisa, mas quando tem por finalidade o ornamento e o deleite, torna-se outra e nisto pode ter alguma proximidade com pintores e escultores, e no outro caso pouco ou nada”.

Nas *Vidas*, de fato o Vasari adota com frequência o termo “de sua mão é...”, como metáfora da paternidade de uma obra. Não somente para os pintores e escultores mas também para os arquitetos, como por exemplo, na *Vida do Bramante*, a propósito da escada do Belvedere: “cosa condotta con somma grazia e artificio decerto eccellente, la quale non gli fa manco onore che cosa che sia quivi di man sua.”

Para o Borghini, o desenho arquitetônico não se serve desta *mão* quase metafísica, capaz de reassumir em si as mais altas qualidades do “desenho”. Depois da “invenção”, a mão, para

¹²⁴ verso del sonetto di Michelangelo analizzato dal Varchi nella prima delle celebri *Due Lezioni*, tenute all’Accademia Fiorentina nel 1547. “Non ha l’ottimo artista alcun concetto/ Ch’un marmo solo in sé non circoscriva/ Col suo superchio, e solo a quello arriva/ La man che ubbidisce all’intelletto..”

¹²⁵ Borghini, op.cit.p.665-6

ele, é o dado distintivo da mais nobre “fadiga”, o elemento capaz de “*exprimir e acomodar o conceito*”.

*“Tornando alla fatica e all’operare – scrive il Borghini – io dico che e’ pare anche necessario questo a quello che vorrà il titolo di eccellenza ne’ modi detti di sopra. E qui resterebbe a veder due cose: la prima, se la maggior fatica in fatti merita più onore e causa più eccellenza e dignità; la seconda, in quale di queste due arti la sia maggiore, perché e’ pare che l’architetto ne venga, come dire?, escluso...”*¹²⁶

“Voltando a fadiga e ao trabalhar – escreve Borghini – eu digo que estas parecem também necessárias àquele que deseja o titulo de excelência nos termos mencionados acima. E aqui restariam duas coisas a serem vistas: a primeira, se de fato a maior fadiga merece mais honra e traz mais excelência e dignidade; a segunda, em qual destas duas artes seja maior, porque a mim parece que o arquiteto esteja, como dizer? excluído...”

Transparece que para o Borghini a excelência e a invenção são ligadas à mão¹²⁷. Este seria um discriminante decisivo no excluir a arquitetura da competição pela honra, excelência e dignidade. ‘A conclusão do seu manuscrito, o lugar-tenente da Academia do Desenho nos reserva ainda uma surpresa:

*“Eccì ancora una considerazione: che l’arti ch’operano manualmente hanno un certo che di bassezza, e molto più quelle che si fanno a prezzo, che diventano da questa parte quasi meccaniche (...). E per dichiarar meglio, dico che la principalissima azione dell’uomo e sopra tutte l’altre è quella ch’è occupata circa al governo pubblico, onde i principi che governano gli stati e’ cittadini che governano le repubbliche hanno un’arte alle mani eccellentissima e senza paragone e che da molti meritatamente è stata detta ars artium”*¹²⁸.

Mais uma consideração: as artes que operam manualmente tem um certo que de baixaza; e muito mais aquelas que se fazem a pagamento, e tornam-se por este aspecto, quase mecânicas (...). Para ser mais explicito, digo que a principalissima ação do homem, acima de todas as outras, é aquela ocupada pelo governo publico, onde os príncipes que governam os estados e os cidadãos que governam as republicas tem nas mãos uma arte excelentíssima e sem comparação e portanto é por muitos chamada de ars artium”.

Com esta afirmação Borghini remete as “artes do desenho” ao seu lugar e como bravo cortesão faz uma reverencia a Cosimo I. Como prova que, para além dos problemas relativos as especificidades próprias das artes, suas idéias sobre o lugar por elas ocupado na hierarquia geral era absolutamente claro.

¹²⁶ Borghini, op.cit.p.667

¹²⁷ “non si può dire eccellenza in uno che faccia le cose trovate da altri, cos’ né anche in chi, dando solo invenzione e schizzi, non opera, ma che bisogni, non dico sempre e in tutte le cose, ma qualche volta essere operatore di mano e inventore sempre”. V.Borghini, op. cit.p. 665

¹²⁸ Borghini, op.cit.p.673

Parte II – A Vida de Bramante. Contribuições Filológicas.

2.1. Vida de Bramante de Urbino. Texto original, 1568



VITA DI BRAMANTE DA URBINO ARCHITETTORE

Di grandissimo giovamento alla architettura fu veramente il moderno operare di Filippo Brunelleschi, avendo egli contrafatto e dopo molte età rimesse in luce l'opere egregie de' più dotti e maravigliosi antichi(1). Ma non fu manco utile al secolo nostro Bramante, acciò, seguitando le vestigie di Filippo, facesse agli altri dopo lui strada sicura nella professione della architettura (2.a), essendo egli di animo, valore, ingegno e scienza in quella arte non solamente teorico, ma pratico et esercitato sommamente : né poteva la natura formare uno ingegno più spedito, che esercitasse e mettesse in opera le cose della arte con maggiore invenzione e misura e con tanto fondamento quanto costui (3). Ma non meno punto di tutto questo fu necessario il creare in quel tempo [II.28] Giulio II, pontefice animoso e di lasciar memorie desiderosissimo; e fu ventura nostra e sua il trovare un tal principe — il che agli ingegni grandi avviene rare volte —, a le spese del quale e' potesse mostrare il valore dello ingegno suo (2.b) e quelle arteficiose difficoltà che nella architettura mostrò Bramante; la virtù del quale si estese tanto negli edifici da lui fabricati, che le modanature delle cornici, i fusi delle colonne, la grazia de' capitegli, le base, le mensole, et i cantoni, le volte, le scale, i risalti, et ogni ordine d'architettura tirato per consiglio o modello di questo artefice riuscì sempre maraviglioso a chiunque lo vide(4): laonde quello obbligo eterno che hanno gli ingegni che studiano sopra i sudori antichi, mi pare che ancora lo debbano avere alle fatiche di Bramante (5); perché, se pure i Greci furono inventori della architettura e i Romani imitatori, Bramante non solo imitandogli con invenzion nuova ci insegnò, ma ancora bellezza e difficoltà accrebbe grandissima all'arte, la quale per lui imbellita oggi veggiamo (6).

Costui nacque in Castello Durante, nello stato di Urbino, d'una povera persona, ma di buone qualità(7); e nella sua fanciullezza, oltre il leggere e lo scrivere, si esercitò grandemente nello abbaco. Ma il padre, che aveva bisogno che e' guadagnasse,

vedendo che egli si dilettaua molto del disegno, lo indirizzò ancora fanciulletto a l'arte della pittura (8), nella quale studiò egli molto le cose di fra' Bartolomeo, altrimenti fra' Carnovale da Urbino, che fece la tavola di S. Maria della Bella in Urbino. Ma perché egli sempre si diletto de l'architettura e de la prospettiva (9), si partì da Castel Durante; e condottosi in Lombardia, andava ora in questa ora in quella città lavorando il meglio che e' poteva, non però cose di grande spesa e di molto onore, non avendo ancora né nome né credito(10). Per il che deliberatosi di vedere almeno qualcosa notabile, si trasferì a Milano per vedere il Duomo (11), dove allora si trovava un Cesare Cesariano, reputato buono geometra e buono architetto, il quale comentò Vitruvio: e disperato di non averne avuto quella remunerazione che egli si aveva promessa, diventò sì strano che non volse più operare, e divenuto salvatico morì da bestia che da persona (12). Eravi ancora un Bernardino da Trevio, milanese, ingegnere et architetto del Duomo e disegnatore grandissimo, il quale da Lionardo da Vinci fu tenuto maestro raro(13), ancora che la sua maniera fusse crudetta et alquanto secca nelle pitture. Vedesi di costui in testa del chiostro delle Grazie (14) una Resurrezione di Cristo con alcuni scórti bellissimi, et in S. Francesco una cappella a fresco, dentrovi la morte di S. Piero e di S. Paulo. Costui dipinse in Milano molte altre opere, e per il contado ne fece anche buon numero tenute in pregio, e nel nostro libro è una testa di carbone e biacca d'una femina, assai bella, che ancor fa fede de la maniera ch'e' tenne.

Ma per tornare a Bramante, considerata che egli ebbe questa fabbrica e conosciuti questi ingegneri, si inanimò di sorte che egli si risolvé del tutto darsi a l'architettura; laonde partitosi da Milano, se ne venne a Roma innanzi lo Anno Santo del MD (15), dove conosciuto da alcuni suoi amici e del paese e lombardi, gli fu dato da dipignere a S. Giovanni Laterano sopra la Porta Santa, che s'apre per il Giubbileo, una arme di papa Alessandro VI lavorata in fresco, con Angeli e figure che la sostengono (16). Aveva Bramante recato di Lombardia, e guadagnati in Roma a fare alcune [II.29] cose, certi danari, i quali con una masserizia grandissima spendeva, desideroso poter viver del suo et insieme, senza aver a lavorare, potere agiatamente misurare tutte le

fabriche antiche di Roma(17). E messovi mano, solitario e cogitativo se n'andava (18), e fra non molto spazio di tempo misurò quanti edifizii erano in quella città e fuori per la campagna, e parimente fece fino a Napoli e dovunque e' sapeva che fossero cose antiche. Misurò ciò che era a Tiboli et alla Villa Adriana, e, come si dirà poi al suo luogo, se ne servì assai (19). E scoperto in questo modo l'animo di Bramante, il cardinale di Napoli, datogli d'occhio, prese a favorirlo. Donde Bramante seguitando lo studio, essendo venuto voglia al cardinale detto di far rifare a' frati della Pace il chiostro di trevertino, ebbe il carico di questo chiostro. Per il che desiderando di acquistare e di gratuirsi molto quel cardinale, si messe a l'opera con ogni industria e diligenza, e prestamente e perfettamente la condusse al fine (20); et ancora che egli non fusse di tutta bellezza, gli diede grandissimo nome, per non essere in Roma molti che attendessino alla architettura con tanto amore, studio e prestezza quanto Bramante (21).

Servì Bramante ne' suoi principii per sottoarchitetto di papa Alessandro VI alla fonte di Trastevere, e parimente a quella che si fece in sulla piazza di S. Piero. Trovossi ancora, essendo cresciuto in reputazione, con altri eccellenti architettori alla risoluzione di gran parte del palazzo di S. Giorgio e della chiesa di S. Lorenzo in Damaso, fatto fare da Raffaello Riario cardinale di S. Giorgio, vicino a Campo di Fiore; che quantunque si sia poi fatto meglio, fu nondimeno et è ancora, per la grandezza sua, tenuta comoda e magnifica abitazione: e di questa fabrica fu esecutore uno Antonio Montecavallo. Trovassi al consiglio dello accrescimento di San Iacopo degli Spagnuoli in Navona, e parimente alla deliberazione di Santa Maria de Anima, fatta condurre poi da uno architetto tedesco. Fu suo disegno ancora il palazzo del cardinale Adriano da Corneto in Borgo Nuovo, che si fabricò adagio, e poi finalmente rimase imperfetto per la fuga di detto cardinale; e parimente l'accrescimento della cappella maggiore di Santa Maria del Popolo fu suo disegno. Le quali opere gli acquistarono in Roma tanto credito, che era stimato il primo architetto, per essere egli risoluto, presto e bonissimo inventore, che da tutta quella città fu del continuo ne' mag[g]ior'

bisogni da tutti e' grandi adoperato. Per il che creato papa Iulio II l'anno 1503, cominciò a servirlo. (22)

Era entrato in fantasia a quel Pontefice di acconciare quello spazio che era fra Belvedere e 'l palazzo, ch'egli avessi forma di teatro quadro, abbracciando una valletta che era in mezzo al palazzo papale vecchio e la muraglia che aveva per abitazione del Papa fatta di nuovo Innocenzio VIII, e che da due corridori che mettessino in mezzo questa valletta si potessi venire di Belvedere in palazzo per logge, e così di palazzo per quelle andare in Belvedere, e che della valle per ordine di scale in diversi modi si potesse salire sul piano di Belvedere. Per il che Bramante, che aveva grandissimo giudizio et ingegno capriccioso in tal' cose, spartì nel più basso con duoi ordini d'altezze prima una loggia dorica bellissima, simile al Coliseo de' Savegli: ma in cambio di mezze colonne misse pilastri, e tutta di tivistini la murò; e sopra questa uno secondo ordine ionico sodo di finestre, tanto che e' venne al piano delle prime stanze del palazzo papale et al piano di quelle di [II.30] Belvedere, per far poi una loggia più di 400 passi dalla banda di verso Roma, e parimente un'altra di verso il bosco, che l'una e l'altra volse che mettessino in mezzo la valle, ove, spianata che ella era, si aveva a condurre tutta l'acqua di Belvedere e fare una bellissima fontana. Di questo disegno (23) finì Bramante il primo corridore che esce di palazzo e va in Belvedere dalla banda di Roma, eccetto l'ultima loggia che dovea andar di sopra; ma la parte verso il bosco riscontro a questa si fondò bene, ma non si poté finire, intervenendo la morte di Iulio e poi di Bramante. Fu tenuta tanto bella invenzione, che si credette che dagli antichi in qua Roma non avessi veduto meglio. Ma, come s'è detto, dell'altro corridore rimasero solo i fondamenti, ed è penato a finirsi fino a questo giorno che Pio III gli ha dato quasi perfezione. Fecevi ancora la testata, che è in Belvedere allo antiquario delle statue antiche, con l'ordine delle nicchie; e nel suo tempo vi si messe il Laoconte, statua antica rarissima, e lo Apollo e la Venere; che poi il resto delle statue furon poste da Leone X, come il Tevere e 'l Nilo e la Cleopatra, e da Clemente VII alcune altre, e nel tempo di Paulo III e di Giulio III fattovi molti acconcimi d'importanza con grossa spesa. E tornando a Bramante, s'egli

non avessi avuto i suoi ministri avari, egli era molto spedito et intendeva maravigliosamente la cosa del fabricare; e questa muraglia di Belvedere fu da lui con grandissima prestezza condotta: et era tanta la furia di lui che faceva e del Papa che aveva voglia che tali fabriche non si murassero ma nascessero, che i fondatori portavano di notte la sabbia e il pancone fermo della terra, e la cavavano di giorno in presenza a Bramante, perch'egli senza altro vedere faceva fondare. La quale inavvertenza fu cagione che le sue fatiche sono tutte crepate e stanno a pericolo di ruinare, come fece questo medesimo corridore, del quale un pezzo di braccia ottanta ruinò a terra al tempo di Clemente VII, e fu rifatto poi da papa Paulo III, et egli ancora lo fece rifondare e ringrossare. Sono di suo in Belvedere molte altre salite di scale, variate secondo i luoghi suoi alti e bassi, cosa bellissima, con ordine dorico, ionico e corintio: opera condotta con somma grazia; et aveva di tutto fatto un modello che dicono essere stato cosa maravigliosa, come ancora si vede il principio di tale opera così imperfetta. Fece oltra questo una scala a chiocciola su le colonne che salgono, sì che a cavallo vi si cammina, nella quale il dorico entra nello ionico e così nel corintio, e de l'uno salgono ne l'altro: cosa condotta con somma grazia e con artificio certo eccellente, la quale non gli fa manco onore che cosa che sia quivi di man sua. Questa invenzione è stata cavata da Bramante de San Niccolò di Pisa, come si disse nella Vita di Giovanni e Niccola Pisani. Entrò Bramante in capriccio di fare in Belvedere, in un fregio nella facciata di fuori, alcune lettere a guisa di ieroglifi antichi, per dimostrare mag[g]iormente l'ingegno ch'aveva e per mettere il nome di quel Pontefice e 'l suo; e aveva così cominciato: IULIO II PONT. MASSIMO, et aveva fatto fare una testa in profilo di Iulio Cesare, e con due archi un ponte che diceva: JULIO II PONT., et una aguglia del Circolo Massimo per MAX. Di che il Papa si rise, e gli fece fare le lettere d'un braccio che ci sono oggi alla antica, dicendo che l'aveva cavata questa scioccheria da Viterbo sopra una porta, dove un maestro Francesco architetto messe il suo nome in uno architrave intaglia- [II.31]to così, che fece un San Francesco, un arco, un tetto et una torre, che rilevando diceva a modo suo: MAESTRO FRANCESCO ARCHITETTORE.

Volevagli il Papa per amor della virtù sua della architettura gran bene. Per il che meritò dal detto Papa, che sommamente lo amava per le sue qualità, di essere fatto degno dell'ufficio del Piombo, nel quale fece uno edificio da improntar le bolle con una vite molto bella. Andò Bramante ne' servizii di questo pontefice a Bologna quando l'anno 1504 ella tornò alla Chiesa, e si adoperò in tutta la guerra della Mirandola a molte cose ingegnose e di grandissima importanza. Fe' molti disegni di piante e di edificizii, che molto bene erano disegnati da lui, come nel nostro libro ne appare alcuni ben misurati e fatti con arte grandissima. Insegnò molte cose d'architettura a Raffaello da Urbino, e così gli ordinò i casamenti che poi tirò di prospettiva nella camera del Papa, dov'è il monte di Parnaso, nella qual camera Raffaello ritrasse Bramante che misura con certe seste.

Si risolvé il Papa di mettere in strada Giulia, da Bramante indirizzata, tutti gli uffici e le ragioni di Roma in un luogo, per la commodità ch'ai negoziatori averia recato nelle faccende, essendo continuamente fino allora state molto scomode. Onde Bramante diede principio al palazzo ch'a San Biagio sul Tevere si vede, nel quale è ancora un tempio corintio non finito, cosa molta rara, et il resto del principio di opera rustica bellissimo: che è stato gran danno che una sì onorata et utile e magnifica opra non si sia finita, ché da quelli della professione è tenuto il più bello ordine che si sia visto mai in quel genere. Fece ancor a San Pietro a Montorio di trevertino, nel primo chiostro, un tempio tondo, del quale non può di proporzione, ordine e varietà immaginarsi e di grazia il più garbato né meglio inteso; e molto più bello sarebbe se fusse tutta la fabbrica del chiostro, che non è finita, condotta come si vede in uno suo disegno. Fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino, lavorato di mattoni e di getto con casse, le colonne e le bozze di opera dorica e rustica, cosa molto bella et invenzion nuova del fare le cose gettate. Fece ancora il disegno et ordine dell'ornamento di Santa Maria da Loreto, che da Andrea Sansovino fu poi continuato, et infiniti modelli di palazzi e templi, i quali sono in Roma e per lo Stato della Chiesa.

Era tanto terribile l'ingegno di questo maraviglioso artefice, che e' rifece un disegno grandissimo per restaurare e dirizzare il palazzo del Papa. E tanto gli era cresciuto l'animo, vedendo le forze del Papa e la volontà sua corrispondere allo ingegno et alla voglia che esso aveva, che sentendolo avere volontà di buttare in terra la chiesa di Santo Pietro per rifarla di nuovo, gli fece infiniti disegni; ma fra gli altri ne fece uno che fu molto mirabile, dove egli mostrò quella intelligenza che si poteva maggiore, con due campanili che mettono in mezzo la facciata, come si vede nelle monete che batté poi Giulio II e Leon X, fatte da Carradosso, eccellentissimo orefice che nel far conî non ebbe pari, come ancora si vede la medaglia di Bramante fatta da lui, molto bella. E così risoluto il Papa di dar principio alla grandissima e terribilissima fabrica di San Pietro, ne fece rovinare la metà; e postovi mano, con animo che di bellezza, arte, invenzione et ordine, così di grandezza come di ricchezza e d'ornamento avessi a passare tutte le fabbriche che erano state fatte in quella città dalla potenza di quella Re[II.32]publica e dall'arte et ingegno di tanti valorosi maestri, con la solita prestezza la fondò, et in gran parte innanzi alla morte del Papa e sua la tirò alta fino a la cornice, dove sono gli archi a tutti i quattro pilastri, e voltò quegli con somma prestezza et arte. Fece ancor volgere la cappella principale, dove è la nicchia, attendendo insieme a far tirare inanzi la cappella che si chiama del re di Francia.

Egli trovò in tal lavoro il modo di buttar le volte con le casse di legno, che intagliate vengano co' suoi fregi e fogliami di mistura di calce; e mostrò negli archi che sono in tale edificio il modo del voltargli con i ponti impiccati, come abbiamo veduto seguitare poi con la medesima invenzione da Anton da San Gallo. Vedesi in quella parte ch'è finita di suo, la cornice che rigira attorno di dentro correre in modo con grazia che il disegno di quella non può nessuna mano meglio in essa levare e sminuire. Si vede ne' suoi capitegli, che sono a foglie di ulivo di dentro, et in tutta l'opera, dorica di fuori, stranamente bellissima, di quanta terribilità fosse l'animo di Bramante, che invero, s'egli avesse avuto le forze eguali allo ingegno di che aveva adorno lo spirito, certissimamente avrebbe fatto cose inaudite e più che non fece; perché oggi questa opera, come si dirà a' suoi luoghi, è stata

dopo la morte sua molto travagliata dagli architettori, e talmente che si può dire che da' quat[t]ro archi in fuori che reggono, la tribuna, non via sia rimasto altro di suo, perché Raffaello da Urbino e Giuliano da San Gallo, esecutori doppo la morte di Giulio II di quella opera insieme con fra' Giocondo veronese, vollon cominciare ad alterarla; e doppo la morte di questi, Baldassarri Peruzzi, facendo nella crociera verso Camposanto la cappella del re di Francia, alterò quel[l'] ordine; e sotto Paulo III Antonio da San Gallo lo mutò tutto; e poi Michelagnolo Buonarroti ha tolto via le tante openioni e spese superflue, riducendolo a quella bellezza e perfezzione che nessuno di questi ci pensò mai, venendo tutto dal disegno e giudizio suo, ancora ch'egli dicesse a me parec[c]hie volte che era esecutore del disegno et ordine di Bramante, attesoche coloro che piantano la prima volta uno edificio grande, son quegli gli autori.

Apparve smisurato il concetto di Bramante in questa opera: e gli diede un principio grandissimo, il quale se nella grandezza di sì stupendo e magnifico edificio avesse cominciato minore, non valeva né al San Gallo né [a]ltri, neanche al Buonarroti, il disegno per acrescerlo, come e' valse per diminuirlo, perché Bramante aveva concetto di fare mag[g]ior cosa. Dicesi che egli aveva tanta voglia di vedere questa fabbrica andare innanzi, che e' rovinò in San Piero molte cose belle di sepolture di papi, di pitture e di musaici, e che perciò aviano smarrito la memonia di molti ritratti di persone grandi che erano sparse per quella chiesa, come principale di tutti i cristiani. Salvo solo lo altare di San Piero e la tribuna vecchia, et a torno vi fece uno ornamento di ordine dorico bellissimo, tutto di pietra di perperigno, acciò quando il Papa viene in San Piero a dir la Messa vi possa stare con tutta la corte e gl'ambasciatori de' principi cristiani; la quale non finì afatto per la morte, e Baldassare Sanese gli dette poi la perfezzione.

Fu Bramante persona molto allegra e piacevole, e si diletto sempre di giovare a' prossimi suoi; fu amicissimo delle persone ingegnose e favorevole a quelle in ciò che e' [II.33] poteva, come si vede che egli fece al grazioso Raffaello Sanzio da Urbino, pittor celebratissimo, che da lui fu condotto a Roma. Sempre

splendidissimamente si onorò e visse: et al grado dove i meriti della sua vita l'avevano posto, era niente quel che aveva a petto a quello che egli avrebbe speso. Dilettavasi de la poesia e volentieri udiva e diceva improvviso in su la lira, e componeva qualche sonetto, se non così delicato come si usa ora, grave almeno e senza difetti. Fu grandemente stimato dai prelati; e presentato da infiniti signori che lo conobbero. Ebbe in vita grido grandissimo e maggiore ancora dopo morte, perché la fabbrica di San Piero restò adietro molti anni. Visse Bramante anni 70, e in Roma con onoratissime esequie fu portato dalla corte del Papa e da tutti gli scultori, architettori e pittori. Fu sepolto in San Piero l'anno MDXIII.

Fu di grandissima perdita all'architettura la morte di Bramante, il quale fu investigatore di molte buone arti ch'aggiunse a quella, come l'invenzione del buttar le volte di getto, lo stucco, l'uno e l'altro usato dagli antichi, ma stato perduto da le ruine loro fino al suo tempo: onde quegli che vanno misurando le cose antiche d'architettura trovano in quelle di Bramante non meno scienza e disegno che si facciano in tutte quelle. Onde può rendersi a quegli che conoscono tal perfezzione, uno degli ingegni rari che hanno illustrato il secol nostro. Lasciò suo domestico amico Giulian Leno, che molto valse nelle fabbriche de' tempi suoi per provvedere et eseguire la volontà di chi disegnava più che per operare di man sua, se bene aveva giudizio e grande sperienza.

Mentre visse Bramante fu adoperato da llui nell'opre sue Ventura, fallegname pistolese, il quale aveva bonissimo ingegno e disegnava assai aconciamente. Costui si diletto assai in Roma di misurare le cose antiche, e tornato a Pistoia per rimpatriarsi, seguì che l'anno 1509 in quella città una Nostra Donna, che oggi si chiama della Umiltà, fece miracoli; e perché gli fu pòrto molte limosine, la Signoria che allora governava deliberò fare un tempio in onor suo. Per che pòrtosi questa occasione a Ventura, fece di sua mano un modello d'un tempio a otto facce, largo braccia [...] et alto braccia [...] con un vestibulo o portico serrato dinanzi, molto ornato di drento e veramente bello. Dove piaciuto a que' signori e capi della città, si cominciò a fabricare con

l'ordine di Ventura; il quale fatto i fondamenti del vestibulo e del tempio, e finito afatto il vestibulo che riuscì ric[c]o di pilastri e cornicioni d'ordine corinto e d'altre pietre intagliate — e con quelle anche tutte le volte di quell'opera furon fatte a quadri scorniciati pur di pietra, pien' di rosoni —, il tempio [a] otto facce fu anche dipoi condotto fino alla cornice ultima, dove s'aveva a voltare la tribuna. Mentre che egli visse Ventura, e per non esser egli molto sperto in cose così grandi, non considerò al peso della tribuna che potesse star sicura, avendo egli nella grossezza di quella muraglia fatto nel primo ordine delle finestre e nel secondo, dove son le altre, un andito che camina a torno: dove egli venne a indebolir le mura, ché sendo quello edificio da basso senza spalle, era pericoloso il voltarla e massime negli angoli delle cantonate dove aveva a pignere tutto il peso della volta di detta tribuna; là dove doppo la morte di Ventura non è stato architetto nessuno che gli sia bastato l'animo di voltalla; anzi avevon fatto condurre in sul luogo legni grandi e [II.34] grossi di alberi per farvi un tetto a capanna, che non piacendo a que' cittadini, non volsono che si mettesse in opra: e stè così scoperta molti anni, tanto che l'anno 1561 suplicorno gli Operai di quella fabrica al duca Cosimo perché Sua E[ccellenza] facessi loro grazia che quella tribuna si facesse; dove, per compiacergli, quel signore ordinò a Giorgio Vasari che vi andasse e vedesse di trovar modo di voltarla; che ciò fatto, ne fece un modello che alzava quello edificio sopra la cornice, che aveva lassato Ventura, otto braccia per fargli spalle, e ristrinse il vano che va intorno fra muro e muro dello andito; e rinfrancando le spalle e gli angoli e le parte di sotto degli anditi che aveva fatto Ventura fra le finestre, gl'incatenò con chiave grosse di ferro doppie in su gli angoli, che l'assicurava di maniera che sicuramente si poteva voltare. Dove Sua Ec[cellenza] volse andare in sul luogo, e piaciutoli tutto, diede ordine che si facesse: e così sono condotto tutte le spalle, e digià si è dato principio a voltar la tribuna, sì che l'opra di Ventura verrà ric[c]a e con più grandezza et ornamento e più proporzione. Ma, nel vero, Ventura merita che se ne faccia memoria, perché quella opera è la più notabile per cosa moderna che sia in quella città.

2.2. Vida de Bramante de Urbino: Introdução à leitura.

2.2.1 Considerações preliminares:

A história da arquitetura do século XV e XVI é caracterizada por problemas complexos e específicos, muito diversos das outras artes visuais. Há dificuldade em determinar a autoria de edifícios cruciais para o desenvolvimento da arquitetura do Renascimento. Seja por tratarem-se de obras coletivas, nas quais nem sempre é possível reconhecer um estilo, e praticamente impossível reconhecer a mão do autor nas partes que lhe cabem da composição; seja pela freqüente falta de documentação capaz de circunscrever com clareza as intenções do idealizador do projeto, assim como o processo que o levou a definição dos vários elementos da obra.

A lista de problemas com os quais se defronta o historiador inclui freqüentemente:

- a) ausência do nome dos autores dos projetos na documentação relativa às obras. Os registros que habitualmente limitam-se a anotar o pagamento dos profissionais que prestavam serviços, e não o dos idealizadores. Quando se tem os nomes, é difícil estabelecer a atuação específica de cada qual, em meio ao entrelaçar-se das colaborações;
- b) as mudanças sofridas pelos projetos e a não rara substituição de seus autores devido às várias vicissitudes ligadas aos comitentes, aos artistas, à duração dos projetos;
- c) o freqüente remanejamento das edificações ao longo da história;
- d) os grandes arquitetos raramente seguiam as obras. Viajavam constantemente dando consultorias, fornecendo soluções e sugerindo novas tipologias de edifícios;
- e) a escassez de desenhos arquitetônicos que demonstrem as intenções e o processo de definição nas diferentes fases do projeto.

Em relação ao último item, é importante observar que, à diferença dos desenhos “de figura” realizados pelos pintores - cessada a serventia que possuíam na fase de aprovação do projeto e durante as obras - tais desenhos, provavelmente, iam para o lixo. A conservação dos desenhos arquitetônicos começa mais tarde. Ocorrerá somente quando estes passam a ser colecionados, justo por iniciativa de Giorgio Vasari que, com o apoio de Francesco de Médici, estabelecerá o primeiro núcleo da extraordinária coleção do “Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi” em Florença.

A biografia de Donato Bramante (1444-1514) sofre de todos os problemas mencionados em relação à falta de documentação direta. São raros os desenhos diretamente atribuíveis a ele, inexistentes os modelos de madeira ou argila, tão citados por Vasari, há um único texto, *Bramante Opinio*, de sua indiscutível autoria. Este traz o parecer de Bramante sobre a construção da cúpula do Duomo de Milão. Por quanto seja um documento muito significativo, é certamente pouco para conhecer o pensamento de um arquiteto que é chamado de teórico por Vasari e citado por Torquato Tasso ao lado de Vitruvio e Alberti.

As monografias dedicadas a Bramante assinalam o problemático discernimento entre o mito do “*inventore et luce della buona architettura*” (S.Serlio, Liv.IV) e os contornos do personagem histórico. Ligado à tríade de ouro do Renascimento formada por Leonardo, Michelangelo e Rafael, Bramante foi artífice do novo classicismo romano, impulsionado pelo papa Julio II. Chamado de “ruinante” por seus detratores, em razão da demolição da velha basílica de São Pedro, ele foi o principal protagonista do projeto – cultivado por Julio II - de transformação de Roma *caput mundi* segundo uma nova “linguagem universal”, que deveria relançar o predomínio da Cidade Eterna sobre toda a cristandade.

A *Vida de Bramante* escrita por Giorgio Vasari pouco ou nada diz sobre a formação do arquiteto e os 55 anos por ele vividos antes de sua chegada a Roma “*em vista do Ano Santo de MD*”. Para Vasari, a personalidade de Bramante se identifica com sua carreira em Roma no contato com as ruínas e o estímulo dos grandes comitentes. Não obstante, ao longo dos séculos, a biografia vasariana serviu de roteiro básico para todos os estudos que se seguiram sobre a obra do arquiteto.

Nosso trabalho procura se ater ao texto vasariano e confrontar as diferentes versões dada pelo autor da personalidade de Bramante ao longo das *Vidas*. Não se trata de um trabalho monográfico sobre o grande arquiteto de Urbino mas de um trabalho de historiografia que procura penetrar a compreensão do texto escrito em contexto muito específico. Não obstante, nas notas ao texto procuramos localizar as obras e pessoas referidas, mas sobretudo indicar a bibliografia especializada nas questões da obra bramantesca propriamente dita: indicar os catálogos mais importantes e os principais estudos recentemente publicados sobre a obra do arquiteto de Urbino.

No trabalho de “*Introdução à leitura*” que segue abaixo, numeramos como notas alguns comentários de tipo contextual ou interpretativo da *Vida de Bramante*, referindo-os à versão original em italiano do texto de 1568, nas páginas precedentes. O trabalho, ainda a ser concluído, visa aliviar futuramente as notas à tradução. Por ora, elas permanecem sobrecarregadas de material que poderá ser melhor aproveitado em outro contexto.

2. 2. 2 Introdução à leitura

1 – A *Vida de Bramante de Urbino* ocupa lugar estratégico na organização das *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*. De fato, na terceira parte do livro, Vasari atribui a Donato Bramante posição análoga à ocupada por Filippo Brunelleschi no início da segunda. Ou seja, na construção histórica vasariana, Bramante possui função análoga a do arquiteto florentino, devida à *rimessa in luce* da Antiguidade:

“..*com o estudo e a diligencia do grande Filippo Brunelleschi a arquitetura reencontrou as medidas e as proporções dos Antigos, assim nas colunas redondas como nos pilares quadrados, e nas quinas rústicas e limpas, e estas então passaram a distinguir-se por ordens, mostrando a diferença que havia entre elas...*” ; com tais palavras, no *Proemio da Segunda Parte*, Vasari descrevia o papel fundador de Filippo e estabelecia, a partir dele, as prerrogativas e os critérios críticos do “*moderno operar*” do arquiteto. Prosseguindo assim:

“...ordinossi che le cose andassimo per regola, seguitassino con più ordine e fussino spartite con misura; credessi la forza et il fondamento al disegno (...) ritrovassi la bellezza et varietà degli capitegli e cornici in tal modo si vide le piante dei templi e degli altri suoi edifici essere benissimo intese, le fabriche ornate, magnifiche et proporzionatissime.”
(“..ordenando para que as coisas obedecessem a regras, fossem executadas com mais ordem e divididas com medida; creditando força e fundamento ao desenho (...) reencontrando a beleza e a variedade dos capitéis e cornijas de maneira tal como se viu nas plantas dos templos e dos seus edificios serem muito bem concebidas, assim como suas fabricas ornadas, magníficas e proporcionadissimas.)

Do quanto foi dito acima deduz-se imediatamente que, para a arquitetura, à diferença das artes figurativas, a idéia de “contrafação”, ou imitação – sinônimos para Vasari – não se refere à natureza mas ao modelo. O modelo aqui é antiguidade tera’ autoridade tal a ponto de ser chamada “segunda natureza”. A “moderna arquitetura” so’ passa a ser considerada modelo com Bramante (v. adiante) e, sobretudo, depois de Michelangelo.

A imitação significava sobretudo assimilação das proporções e das medidas aferidas dos edifícios da Roma Antiga, juntamente com a compreensão de seus princípios construtivos. Ou seja, antes de tudo, a imitação era descoberta: se referia à absorção de um método, cujo aprendizado tinha como base o estudo das ruínas de Roma e arredores.

A idéia da emulação como processo intelectual, por meio do qual redescobrir a “regra” e a “medida” nos monumentos antigos, já é central no De re edificatoria de Leon Battista Alberti. E’ também sublinhada por Antonio Manetti, por volta de 1460, na Vita di Filippo di Ser Brunelleschi, que cita o Alberti em suas considerações. A descrição feita por Manetti do percurso de Brunelleschi e do trabalho por ele realizado junto com Donatello na viagem de estudos a Roma, serve a Vasari como base à Vida dedicada por ele ao arquiteto fiorentino mas também como topos na biografia dos arquitetos.

“...vide el modo di murare degli antichi e le loro simmetrie (...) Fece pensiero di ritrovare il modo di murare eccellenti e di grand’artificio degli antichi, e le loro proporzioni musicali, e con agevolezza e con risparmi, dove si potevano fare senza mancamenti. E veduto le gran cose e difficili che erano intra esse, che pure si vedevano fatte, non gli venne meno pensiero d’intender e modi che coloro avevano tenuti e con che strumenti. Ed essendovi pel passato.(A.Manetti,op.cit.p 92-3)

Na época de Bramante, o laborioso exercício de mensuração das plantas e das medidas dos edifícios antigos se serviu de um instrumento especialmente concebido com esta finalidade assim descrito por Rafael: *“E per non aver io insino a mo’ veduto scritto né inteso che sia apresso alcuno antico el modo di misurare con la bússola della calamita, el qual modo noi usiamo e stimo che sia invenzione di moderni, però parmi bene insegnar con diligenza l’operarla a chi non la sapesse. Farassi adunque uno strumento tondo e piano come uno astrolábio, el diametro dela quale serra dui palmi, o più o meno, come piace a chi lo volesse operare...”* (v. Raffaello e Baldassare Castiglione, *lettera a Leone X*, in P.Barocchi, *Scritti D’arte.. op.cit.p.2980*)

(“E por não ter visto escrito ou ouvido até hoje que junto aos antigos houvesse o modo de medir com bússola e ima como fazemos nos, estimo que se trate de invenção dos modernos, e penso seja necessário ensinar a opera-la com diligencia a quem não soubesse. Faça-se então um instrumento redondo e plano como um astrolábio, com diâmetro de dois palmos mais ou menos segundo a escolha de quem queira opera-lo...”)

Não obstante sua centralidade para o Renascimento, a idéia de imitação da Antiguidade, por quanto fosse um valor fundamental, possuía nuances de interpretação mesmo para a arquitetura. E’ o que estaria a demonstrar a alteração realizada por Vasari na segunda edição. Esta compreenderia justamente uma diversa relação com a *romanitas* nas formas da arquitetura de Brunelleschi e de Bramante.

Nesta primeira frase da biografia de Bramante, o aretino muda o objeto da “*rimessa in luce*” realizado por parte de Filippo. V. elimina “*per esempio tolti da lui a questa nuova imitazione del buono et a conservazione del bello, ch’egli poi, seguitando gli edifici, mise a luce nelle opere sue*”. Na nova edição, ele afirma que Filippo havia “*contraffatto e dopo molte età rimesse in luce le opere egregie de’ più dotti e meravigliosi antichi*”.

A operação é sutil, como de hábito nas páginas vasarianas. E parece resultado de uma diferente avaliação por parte do autor da influencia de Roma e da romanidade sobre a obra do grande arquiteto florentino. Brunelleschi redescobre, *rimette in luce le opere de’ più dotti e meravigliosi antichi*. Mas suas obras não constituem um espelho, não repropõem as mesmas formas. As suas, são resultado do estudo dos antigos mas são igualmente ligadas à tradição florentina ou toscana, onde a verdadeira e boa arquitetura não havia desaparecido totalmente. (v. visão do classicismo em Florença) Ainda que esta fosse *rozza*, como ele mesmo escreve na *Vida de Brunelleschi*.

E’ importante sublinhar que a idéia da “*rimessa in luce*” é tema crucial para o Renascimento. Assim como a nova valorização do antigo, tanto do ponto de vista estético como tecnológico; nitidamente distinto do “velho”, palavra que designa as construções medievais. A propósito da discussão sobre o papel de Vasari na formulação do conceito de Renascimento, vedi E. Garin in *Vasari Storiografo e Artista*, op.cit.pgs.259-266)

A analogia estabelecida por Vasari entre o papel histórico desempenhado pelos dois artistas foi confirmado pela critica moderna. A saber: A.Bruschi, P.Portoghesi, F. Borsi. Este ultimo, sintetiza a mencionada analogia em três pontos.

- cada edifício é um programa; a cada ocasião Brunelleschi se coloca o problema da arquitetura como um todo, assim como Bramante;
- cada edifício é uma referencia urbanística;
- ambos são fundadores de uma linguagem; “assumem na própria obra aquele caráter experimental que sera prosseguido por outros(...); ambas personalidades que não se exaurem em si próprias” (F.Borsi, *Bramante*, op.cit.p.10)

2.a e 2.b. – Esta nota traz uma dupla referencia uma vez que tem como objeto as alterações feitas pelo autor no raciocínio introdutório ao papel histórico do personagem (v. reprodução da pagina com a edição de 1550 e 1568 a confronto).

E’ importante observar que não obstante Vasari atribua a Bramante o papel histórico de fundador da Terceira Parte, isto ocorre e é por ele narrado de maneira nitidamente diferente da usada para Brunelleschi. Ao autor importa sublinhar que o papel de guia revestido por Donato ocorre “*acciò seguitando le vestigie di Filippo*, ou seja, seguindo o método descoberto pelo florentino para dar “*agli altri dopo lui strada sicura nella professione dell’architettura*”/ *aos que vieram depois, lugar seguro na profissão da arquitetura*.

Bramante não é “*manco utile*” para a Terceira Parte do quanto tenha sido Filippo para a Segunda, afirma o Vasari. Mas, para apresentar Brunelleschi, ele adota os termos reservados aos gênios supremos do Quinhentos, como Rafael e Michelangelo. Formula que não é merecida por nenhum outro arquiteto: “*...E vuole il cielo, essendo stata la terra tanti anni senza uno animo egregio et uno spirito divino...*”/ “*...E quis o céu, tendo estado a terra por tantos anos sem um animo excepcional e um espirito divino...*”; e mais, era ele “*di ingegno tanto elevato che si può dire che e’ ci fu donato dal cielo per dar nuova forma alla architettura, già per centinaia di anni smarrita (...)*”/ “*de engenho tão elevado que pode-se dizer que ele foi doado pelos céus para dar nova forma a arquitetura, desaparecida há muito anos(...)*”

Diversamente, para a carreira de Bramante é decisivo o papel da fortuna, da existência de uma conjunção favorável: “*Giovè ben molto alla virtù sua il trovare un Principe - il che agli ingegni grandi avviene rare volte..*”, escreve Vasari na edição de 1550. Então, não é tanto a unicidade do gênio, mas a conjuntura propicia a determinar que o destino do nosso artista cruze o destino do grande mecenas. Giulio II - “*pontefice animoso e di lasciar memorie di sé desiderosissimo*”/ *pontífice animoso e desejosíssimo de deixar memória de si* - e Bramante che “*alle spese del quale può mostrare il valore dello ingegno suo*”/ *às expensas deste pode mostrar o valor do seu engenho* – parecem ser igualmente importantes para a realização das obras que marcam o inicio da Terceira parte.

No caso do Bramante, V. demonstra nutrir duvidas, a respeito da prioridade do mecenas ou do artífice. Aspecto que na segunda edição parece resolvido em favor do papel histórico do artista, posto em primeiro plano: *Bramante não foi menos útil ao nosso século [do que Filippo]...* Na primeira edição o mecenas precedia o artista com a formula: *Non fu manco necessario al secolo nostro il creare Giulio II (...)* *perché, stante questa sua ardentissima voglia, era necessario che Bramante in questo tempo nascesse..*”/ *Não foi menos necessário [do que Brunelleschi] ao nosso século criar Julio II (...) porque diante da sua ardentissima vontade era necessário que Bramante nascesse neste tempo*”.

Em relação à trajetória do Brunelleschi - que realiza suas obras como um desafio, não obstante a inicial desconfiança dos comitentes -, a apreciação de Vasari da obra do Bramante é muito mais pragmática. Ele não goza do statua de “divino” como Michelangelo ou Rafael, o que leva V. a sublinhar o contexto histórico e a relevar a importância do encontro com o mecenas e a sorte fortuita de Bramante. Ao longo de toda a *Vida de Bramante*, a consideração do papel do mecenas será sempre muito presente. Muito provavelmente, as observações sobre a relação

privilegiada entre Bramante e Julio II na Roma de início século, são tecidas pelo autor baseando-se na própria experiência e papel desempenhado junto a Cosimo I em Florença cinquenta anos depois. Fato que o levaria a reequilibrar, em favor do artista, a relação entre os dois na segunda edição.

3 – Nesta passagem Vasari concentra todos os adjetivos e virtudes mais importantes de um arquiteto. Juntos, os conceitos abaixo formam uma espécie de manifesto:

“...essendo egli di animo, valore, ingegno e scienza in quell’arte non solamente teorico, ma pratico ed esercitato sommamente: né poteva la natura formare uno ingegno più spedito, che esercitasse e mettesse in opera le cose dell’arte con più invenzione e misura”.

/ ...sendo ele de animo, valor, engenho e ciência e em tal arte não somente teórico, mas pratico e sumamente experiente: nem podia a natureza gerar engenho mais expedito, que exercesse e pusesse em pratica as coisas da arte com maior invenção e medida...”

“animo, valor, engenho e ciência... / teórico, pratico, experiente /expedito, invenção e medida”.

Em seu estudo luminar sobre o *Vocabulaire de la critique d’art dans le Vite*”, Roland Le Mollé observa que Vasari adota grupos de palavras que se combinam entre si de muitas maneiras. Neste jogo o Vasari procura modular a linguagem imprimindo-lhe as nuances necessárias para distinguir as obras e seus artistas.

“Si ont peut parler de style manieriste – escreve Le Mollé – c’est bien a propos de ce jeu sémantique toute en dégradés, en excès mesurés, en grace et sinuosités, où l’on imprime aux termes les plus traditionnels ».

Tal uso da linguagem, que Le Mollé chama de estilo Maneirista, jamais considera as palavras como elementos isolados. Estas se contaminam e influenciam mutuamente. Esclarecem e condicionam o significado umas das outras: « *...au dessous du contenu sémantique de chaque terme pris individuellement, il y a comme un méta-séantisme constitué par les intersections des significations au sein du meme ensemble*”. Para concluir dizendo que « *dans un ensemble fermé, les mots forment donc un système dans le quel chaque élément tire sa valeur de son rapport avec les autres*».

Estas considerações nos parecem úteis para ler a passagem citada acima na qual cada termo participa junto com os outros a delinear o perfil do grande artista segundo uma determinada “ideologia”, para usar um termo de Le Mollé: “*une ideologie qui secrète une théorie*”.

Animo e valor referem-se às virtudes do homem, enquanto “*engenho e ciência*” querem assinalar as qualidades do artista que, naquela arte, *não é somente teórico mas pratico e sumamente experiente*”. Vasari estabelece um paralelo entre Bramante e Brunelleschi mas não menciona Leon Battista Alberti, nem a influencia que seu pensamento e seus projetos – nos referimos sobretudo ao projeto para Roma de Nicolau V – tiveram certamente para a obra do Bramante. Para além da linguagem clássica impostada por Bramante, interessa ao aretino sublinhar que o arquiteto de Urbino é *não somente teórico mas práctico e sumamente experiente*.

O que significa afirmar que este é claramente diferente do Alberti de quem o autor lamenta, na biografia a ele dedicada, o exercício da teoria desvinculada da prática: “*mancandogli quel giudizio e disegno che fa apertamente conoscere che oltre alla scienza bisogna la pratica, perché il giudizio non si può più perfetto se la scienza operando non si mette in pratica..*” (Vita di L.B. Alberti). A grande experiência de Bramante, ao contrário, sua capacidade relacionada ao trabalho necessário do canteiro de obras será motivo de repetidos elogios por parte de Vasari, como veremos adiante.

A qualificação de Bramante como *teórico* é assunto controvertido. Apesar de referido por autores a ele contemporâneos, à exceção da célebre *Bramanti Opinio* (v. adiante) - parecer sobre o zimbório do Duomo de Milão, em 1491 - não se conhecem escritos de sua autoria. A menção da competência teórica de B. por parte do autor é também provavelmente obrigatória. Sobretudo em se tratando de um tal protagonista da arquitetura da sua época, com tamanha pretensão universalística.

S. Borsi acredita que a influência do trabalho de B. em Milão, mesmo depois da sua partida para Roma, é tal que, na hipótese do arquiteto não ter escrito tratado algum, esta consideração bastaria para fazer dele quase um “*teórico de fato, mesmo na ausência de contribuições textuais*” (catálogo in F. Borsi, *Bramante Architetto*, 1992, pp. 219-220). O estudioso assinala como testemunho eloquente da posição intelectual alcançada por Bramante em sua época, a sua inclusão, ao lado de Vitruvius e L.B. Alberti, nos versos do *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Menção tanto mais significativa uma vez que, durante o pontificado de Julio II, Ariosto vem a Roma com frequência a serviço do cardeal Ippolito I d’Este.

Há referências à atividade de teórico de B. nos Tratados de Giampaolo Lomazzo, *Trattato dell’arte della pittura* e em *Idea della Pittura*, Milano, 1584. Segundo Lomazzo, Bramante seria o autor de um tratado passado às mãos do pintor genovês Luca Cambiaso que dêle muito se teria utilizado. A. F. Doni em seu *Libreria Seconda*, publicado em Veneza em 1555, se refere a três tratados da autoria de Bramante: *Pratica de Bramante*, volume único; *Architettura di Bramante, Libri V*, sobre as ordens decorativas; *Modo di Fortificare, Libri III*. J. Schlosser traz a referência, chamando atenção para o caráter excessivamente fantasioso e pouco confiável de Doni (*La Letteratura Artística*, p. 145).

Prosseguindo na leitura da mesma passagem, depois de ter falado das virtudes do homem, da capacidade do artista, da sua formação – *teórico, pratico e exercitado* – o autor passa a declinar as características inatas do protagonista: “*né poteva la natura formare un ingegno più “spedito”.. com mais “invenzione” e “misura”*. Ou seja, a natureza, na acepção metafísica, entendida como encarnação da Providência Divina (v. J. Rouchette, op. cit. p. .), é artífice da atribuição a Bramante de tais e tamanhas qualidades no seu maior grau;

O “*engenho*”, mencionado pouco antes, é definido como segue no Proêmio do *De re edificatoria*: “*allo ingegno si apparterrà la elettione, la distributione e la collocazione e simil altre cose che arrecheranno dignità alle opere / ao engenho cabera’ a eleição, a distribuição, a colocação e outras coisas análogas que tragam dignidade às obras...*”. Ou seja, um significado próximo ao “juízo”. Em Vasari é sinônimo de talento, e como substantivo será com frequência usado pelo autor em substituição de artista. Por exemplo, um pouco adiante, na frase a respeito

da fortuna de Bramante ter encontrado um mecenas como Julio II: “...coisa que aos grandes engenheiros ocorre raras vezes...”

O ser “*expedito*”, a chamada *prontezza* ou “immediatez”, sempre muito elogiada por Vasari, indica que o mesmo é capaz de “*aderencia perfeita entre ideação e representação artística*”, como definido por C. Naselli (in *Studi Vasariani*, op.cit.p.125) Por um lado remete à “facilidade”, e ao âmbito das características inatas que comprovam o talento do artista, por outro à eficiência. Esta última é qualidade apreciada pelo ambiente de Vasari em Florença, marcado por uma diversa função do artista (sobre a passagem da irrequietude experimental da geração do Pontormo ao artista culto e pronto a realizar rapidamente os projetos oficiais, v. o iluminante estudo de A.Pinelli, *Vasari e il Pontormo in La bella maniera*). A “eficiência” - como veremos adiante, um *topos* na *Vida de Bramante* – remete inevitavelmente às qualidades gabadas por Giorgio também para si próprio. Característica sublinhada por Paolo Giovio na carta de apresentação do jovem Vasari ao Cardeal Farnese: “*Hor costui è uno fattivo, expedito, manesco e risoluto pittore(...) perché in un tratto servirà Patre e Figlio et Spiritu Sancto*”(cit.da C.Conforti, op.cit.p.32, nota 9).

No tocante a “*invenção e medida*” passamos mais propriamente ao âmbito dos termos classificados por Le Mollé como “*fundamentos para a doutrina*”, implícita no texto das *Vidas* de Giorgio Vasari. São termos em relação aos quais se orienta a sua crítica e a idéia de evolução das artes através das três partes do livro; as três Idades, Eras, estágios de evolução representados por cada uma delas. Enquanto tais, cada um de tais termos constitui um verdadeiro “manifesto”:

“Nella seconda [Età] poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai e nell’invenzioni e nel condurle con più disegno...”.

O termo “invenção” é frequentemente associado a “desenho”. Algumas vezes, o substitui: “...essendo il disegno e l’invenzione il padre e la madre di tutte queste arti e non di una sola...”(*Vita di Giotto*). Le Mollé analisa o funcionamento dos dois termos - o binômio “*invenzione e disegno*”- que, quando associados, diz ele, exprimem a dualidade de forma e conteúdo.

Já a “*medida*”, junto a “*regra e ordem*” é um dos pilares fundamentais da nova arte. No *Proemio da Terceira Parte* os requisitos da arte do Quatrocentos serão declinados por Vasari do seguinte maneira: “*regra, ordem, medida, desenho e maneira*”. Na análise que faz das diferenças entre a Segunda e a Terceira Parte, ele diz que para alcançar a perfeição que distingue o Quinhentos “*faltava às medidas um reto juízo, que mesmo sem ser medidas as figuras tivessem no tamanho que eram feitas uma graça que excedesse a medida*”/ “*nelle misure mancava uno retto giudizio, che senza che le figure fussino misurate, avessero in quelle grandezze ch’ella era fatte una grazia che eccedesse la misura*”.

No Quinhentos, a medida havia se tornado um elemento de grande complexidade. Ela não é mais estritamente vinculada às regras, sujeita diretamente aos “compassos e esquadros”, mas passou ao âmbito do “juízo”; isto é, ela passou a depender da subjetividade do artista. Já não bastava a observação das regras vitruvianas; era preciso ter “*compassos nos olhos*” – como

afirmou Michelangelo – para obter aquela “*graça que excede a medida*” teorizada por Vasari no capital *Proemio da Terceira Parte*.

Um exemplo extremo do quanto a medida – assim como o modelo - sem o auxílio do “juízo” não ofereça garantia alguma é dada por Vasari na Vita di Baccio D’Agnolo: “pose sopra una facciata piccola e gentile di membra, per imitare il Cronaca, una gran cornice antica misurata a punto dal frontespizio di Montecavallo; ma tornò tanto male per non saper con giudizio accomodarla, che non poteva stare peggio, e pare sopra un capo piccino una gran berretta.”(IV,444)/ acima de uma fachada pequena e de membros gentis pos uma grande cornija antiga, medida tal e qual o frontispício de Montecavallo para imitar o Cronaca; mas, por não saber acomoda-la com juízo, ficou tão mal que pior não poderia ficar, e parece um grande boné sobre uma cabeça pequena” .

Para concluir dizendo: “non basta agli artefici come molti dicono fatto ch’egli hanno l’opere, scusarsi con dire: ele sono misurate appunto dall’antico e sono cavate da buoni maestri; attesocchè il buon giudizio e l’occhio più gioca in tutte le cose che non fa la misura delle seste”/. Não basta aos artistas - como muitos dizem desculpando-se das obras feitas - alegarem: são medidas do Antigo e derivadas de bons mestres; pela razão que o olho influi em todas as coisas mais do que faça a medida dos compassos”.

V. aponta para os limites da imitação do Antigo quando desvinculada da noção de decoro. Assinala, ao mesmo tempo, os limites da “medida”, elemento essencial à “regra” da Segunda Parte, que passa a ser, na Terceira Idade, estritamente vinculada ao “juízo do olho” e à “licença”. Sendo assim, a idéia da “medida” - tendo passado da condição de certeza matemática à esfera do julgamento subjetivo -, gera embaraço em relação à obediência ao cânone. Aspecto que, com frequência, resulta em ambigüidade de julgamento da parte do Vasari em relação à condição da arquitetura e suas possibilidades de inovação.

4 – Bramante mostra *artificiose difficoltà* em suas realizações arquitetônicas. A exemplo das artes figurativas, para a arquitetura também, as “dificuldades” fundamentais já haviam sido superadas. Estas não pertencem mais ao âmbito predominantemente técnico que não comporta mais os mesmos desafios de outrora. A dificuldade passou a ser uma invenção do artista.

A expressão *artificiose difficoltà* parece ecoar a idéia de “*ordine con più ornamento*”, expressa no Proemio da Terceira Parte como elemento distintivo da mesma. Tanto que Vasari afirma que “*sua virtude [de Bramante] manifestou-se tanto nos edifícios por ele construídos como nas modinaturas das cornijas...*” passando a listar os elementos ornamentais nos quais Bramante deixou a marca da sua arte.

‘A conclusão da extensa lista, Vasari explicita o papel intelectual do arquiteto, o valor da ideação do projeto. Assim também o valor de seus “conselhos”, das soluções por ele fornecidas nas muitas consultorias, é muito claro nesta passagem como em toda a *Vida de Bramante: ogni ordine di architettura tirato per consiglio o modello di questo artefice risultò meraviglioso*”.

A palavra modelo, sinônimo de maquete, é com frequência usada em lugar de projeto: o modelo em madeira era construído a partir da planta e do prospecto desenhados pelo arquiteto e servia como referencia tridimensional e orientação para o trabalho no canteiro de obras. Este

significado de modelo poderia se sobrepôr à idéia de Bramante como modelo para os arquitetos, expressa por Vasari na frase sucessiva.

5 – *A frase é portadora de um conceito novo. Marca o momento crucial em que as obras de um artista moderno são elevadas por Vasari à condição de modelo a ser imitado. Poe em evidencia a alta consideração da arquitetura de Bramante. Analogamente às obras da Antiguidade - estudadas e reverenciadas pela” nuova imitazione del buono” que havia caracterizado o Quattrocento - le fatiche di Bramante” são definidas como igualmente dignas de serem imitadas.*

6 - *S.Serlio em seu tratado já indicava o “tempietto”(templozinho) de São Pedro em Montorio como modelo digno de imitação.*

Nesta genealogia da imitação virtuosa - considerada enquanto aspecto fundamental da criação do novo -, V. explica que os Gregos foram inventores e os Romanos imitadores. Do mesmo modo, ao imitar a Antiguidade, Bramante foi capaz de criar o novo porque: “non solo imitandogli con invenzione nuova ci insegnò, ma ancora bellezza e difficoltà accrebbe grandissima all’arte la quale per lui imbellita oggi veggiamo” (Bramante não somente nos ensinou a imitar-lhes com invenção nova, mas ainda acrescentou beleza e dificuldade grandíssima à arte que por ele embelezada hoje vemos).

Este conceito da imitação que se soma à invenção como característica já da arte Romana é exposto por V. na Introdução às três artes..., na parte dedicada à arquitetura na qual ele explica o nascimento da ordem compósita.

A propósito da afirmação acima citada, P. Barocchi escreve que, neste caso, a comparação com os Antigos não é feita por Vasari em um plano retórico, como na maioria das vezes. Segundo a estudiosa, Vasari considera efetivamente Bramante, assim como Rafael, fundador de um novo classicismo (*Il valore dell’antico nella storiografia vasariana*. Op.cit...)

7 – Bramante de Urbino nasceu em Monte Asdrualdo em Fermignano, arredores de Urbino, em 1444. Na moeda com a sua efígie cunhada pelo Caradosso, ele é apelidado de “Asdrualdino”.

A informação sobre a origem humilde de Bramante pode ter como referencia Cesare Cesariano (C.Cesariano, op.cit.) seu discípulo em Milão que escreve a respeito do seu preceptor: “*fu paziente figlio di paupertate*”; ainda que Vasari, avaro de notícias sobre a formação e sobre primeira parte da carreira de Bramante, não utilize, por exemplo, as informações dadas por Cesariano sobre o papel deste na igreja de Santa Maria presso San Satiro em Milão, cujas soluções são muito elogiadas por ele.

Interessante observar os pruridos de Vasari, preocupado com a distinção social do artista, a quem importa ajustar a origem de um tal protagonista como Bramante: nascido de uma “*pobre pessoa mas de boas qualidades*” – comenta.

8 – O ler e o escrever, juntamente com o ábaco, são as bases fundamentais, culturais e científicas, para acompanhar o talento natural demonstrado para o desenho. Deste modo, o futuro artista é endereçado ainda menino ao estudo da pintura com Fra' Carnovale.

Fra Carnovale, frei dominicano, é Bartolomeo Giovanni Corradini, registrado em 1465 como ajudante de Fra Filippo Lippi em Florença. Morto dia 1º de julho de 1484 em Urbino. Recentes estudos confirmam a identificação das “tabulas Barberini” - trazidos a Roma pelos Barberini em 1631-3 – como complementos do Retábulo de Santa Maria Bella, referido por Vasari. cf. exposição “*Fra Carnevale. Um artista rinascimentale tra Filippo Lippi e Piero della Francesca*”. Em preparação, Milão, outubro, 2004.

Esta única referencia ao aprendizado de Bramante serve para caracteriza-lo como pintor-arquiteto – e não escultor-arquiteto ou artesão -, mas tem sido, até hoje, totalmente insuficiente a delinear a formação do artista em um ambiente rico e refinado como era a corte humanística de Urbino, caracterizada por intensa experimentação da perspectiva.

Ainda que alcunhado Bramante da Urbino - referencia geográfica de profundo significado cultural e artístico, V. nada diz sobre a relação de B. com o ambiente “humanístico-matemático”, cultivado na corte de Montefeltro no Renascimento italiano -, conhecida também como “civiltà prospettica”, onde trabalhavam Piero della Francesca, Luciano Laurana. Sucedido por Francesco de Giorgio Martini em 1476. No ano de 1477, Bramante é documentado em Bergamo.

9 – Na ausência de informações precisas sobre os anos da formação de Bramante em Urbino, a sumária afirmação do Vasari – *perchè egli sempre si diletò dell’architettura e de la prospettiva, si partì da Castel Durante*” – é digna de interesse. Mais do que informativa, ela parece significativa da necessidade de caracterizar a carreira de Bramante e sua formação como arquiteto puro. Arquiteto-pintor, ou seja, da melhor estirpe, como o próprio Vasari, e outros sumos exemplos como Giulio Romano ou de Baldassare Peruzzi; origem diversa dos carpinteiros e outros tantos artesãos que tornaram-se arquitetos com o passar do tempo sem uma sólida base de “desenho”. Uma trajetória fácil de ascensão social para certos artistas - comenta o autor no preâmbulo à *Vida de Baccio D’Agnolo* -, que ascedem à profissão por via eminentemente pratica, com evidente intenção denigratória.

A propósito da preeminência dos pintores, considerados como mais capazes de serem bons arquitetos, interessante ler Lomazzo: “Sicchè questa è la lode propria di essi pittori, e scultori principalmente, e dopo di certi altri ancora che da principio allevati nella pittura, ovvero scultura, e poi armati benissimo del disegno, si danno all’architettura, come Cristoforo Lombardino e Pellegrino de Pellegrini di Val D’Elsa, i quali anch’egli mettono in opera ciò che gli vene in mente miracolosamente, come si vede dalle opere loro diverse fra sé, ma tutte capricciose, belle et ordinate, qual più o meno a proposito”. G.P.Lomazzo, Trattato dell’arte, cit.in M.Tafuri, op.cit. p.162

Interessante a afirmação sem pudores sobre a superioridade dos pintores como mais aptos a realizar as verdadeiras razões da arte. Vê-se que o autor do norte da Itália era mais livre de expressar suas convicções em ambiente menos comprometido a *Disputa* do que Florença. Ou

mesmo em Roma onde a polémica que ainda corria subterrânea nos derradeiros anos do século não consente a Zuccari de ser tão explícito.

Tafuri analisa o julgamento de Lomazzo, favorável aos pintores-arquitetos, em sintonia com a valorização da facilidade compositiva própria da época contemporânea ao autor. Observação que cabe perfeitamente à geração de Vasari e os outros escritores de arte do mesmo ambiente como é o caso do escultor Vincenzo Danti, autor do *Trattato delle Perfette Proporzioni*. Como já discutido na primeira parte deste trabalho, a atitude mecânica de aplicação das regras é alvo de críticas e queixas por parte de um e outro. Lomazzo é explícito em atribuir o mérito das invenções e “caprichos” aos pintores e escultores, depois dos quais, até mesmo os “*tagliasassi*” são capazes de tirar suas vulgarizações.

‘A propósito da distinção entre os arquitetos e da posição ocupada por Bramante entre estes, a citação abaixo é triplamente interessante e ilustrativa: a) do sentimento de superioridade dos pintores; b) da posição de Bramante em tal genealogia virtuosa; c) do bairrismo típico da cultura italiana que faz com que um autor lombardo defina Bramante como protagonista do Renascimento devido ao papel desempenhado junto ao Duque de Milão:

“.. e nacque Bramante, il quale col suo mirabile intelletto suscitò l’architettura, eccitato acciò della magnificenza e liberalità di Francesco Sforza primo Duca di Milano” (...)E successivamente molti altri pittori, e particolarmente Michelangelo, l’hanno di mano in mano ampliata e facilitata in modo che ormai sino i tagliassassi si fanno architettori sebbene la lode dell’invenzione e della bellezza dei capricci rimane però tuttavia ai pittori e scultori, essendo questa gente senza disegno e così ignoranti che non vede un quadro se non guarda un mattone”. Lomazzo, *Trattato dell’arte*, p. 245, in Tafuri, p. 163.

10 – A formação e carreira de Bramante que precede sua chegada a Roma, é praticamente ignorada por Vasari. O aretino faz referencia a anos de trabalho na Lombardia sem indicar nenhuma obra, a exceção da catedral de Milão.

Entretanto notícias sobre sua presença na Lombardia, particularmente em Bergamo, encontram-se no *Itinerário in Terraferma* (1483) de Marin Sanudo, que indica em 1477 a data de início dos afrescos do Palácio dei Podestà de Bergamo. A obra é reconduzida a figura de Bramante também por Marcantonio Michiel (1525) que a coloca em 1486: “*li filosofi coloriti nella fazzata sopra la piazza e li altri filosofi de chiaro e scuro verde nella sala furon di man di Donato Bramante*”. A data é considerada errada não somente porque a obra já resultava no diário do Sanudo, mas também em razão da atribuição do brasão a um comitente improvável feita por Michiel. (S.Borsi in F.Borsi, *Bramante*, 1988).

11 - Não há notícias precisas sobre o papel revestido por Bramante na obra da catedral de Milão. A célebre *Bramante Opinio*, único texto teórico de sua autoria a ter chegado até nós, refere-se ao parecer por ele dado sobre a questão do zimbório da catedral, construção de grande importância para a cidade que havia ficado descoberta por muitos anos. O problema do completamento da obra impunha a escolha entre a edificação do zimbório ou da cúpula na altura do presbitério, no ponto de cruzamento da nave da igreja. Tal decisão apresentava grandes

interrogações não somente de tipo estático e organizativo mas também de tipo estilístico: ou seja, tratava-se de escolher se continuar ou não o projeto gótico. Em questão também a vontade de Ludovico, o mouro, de tirar proveito de tipo propagandístico da conclusão das obras da catedral. Intenção que se defrontava com a resistência dos “Fabbriceri”, funcionários da administração da “fabbrica” ou obra, propensos a não avalizar tal projeto. Supõe-se que o Bramante fosse um consultor imposto por Ludovico o Mouro junto aos mestres estrangeiros - Luca Fancelli, Francesco di Giorgio, Leonardo, Giuliano da Sangallo -, portadores de uma cultura diversa da local. A *Bramante Opinio* revela a consciência por parte do autor de que as cartas estavam marcadas e que ele não teria conseguido impor as próprias opiniões. Importante recordar que entre os projetos de Leonardo, havia uma carta aos “Fabbriceri” (*Códice Atlântico*), na qual os convidava a *mettere d'accanto ogni passione/ deixar de lado qualquer paixão*” e a julgar sem preconceitos. Não é certo se Leonardo apresentou o projeto ou o retirou a conselho de Bramante, convencido da falta de possibilidade que fosse aceita uma solução mais moderna (A.M.Brizio, 1974, op.cit.). O documento, datado entre fins de 1489 e os primeiros meses de 1490, é uma *“resenha crítica das propostas dos outros (...) em momento que o arquiteto de Urbino já renunciou a apresentar um próprio projeto”* (S.Borsi, op.cit. pp. 186-192) Não obstante, por sua unicidade, o documento possui grande importância enquanto indicativo da cultura arquitetônica do mestre de Urbino e dos fundamentos da mesma. Por exemplo, no texto, ele deixa transparecer sua dívida em relação ao Alberti nas categorias críticas adotadas.

12 – Vasari menciona superficialmente as personalidades encontradas por Bramante nas obras do Duomo de Milão. Entre estes, Cesare Cesariano – *“il quale commentò Vitruvio”* – escreve o aretino, fazendo referência a edição ilustrada publicada em Como em 1521; fadiga pela qual recebeu Cesariano teria recebido remuneração tão baixa a ponto de suscitar desastrosas consequências para seu equilíbrio emocional, *“diventò sì strano che non volse più operare, e divenuto salvatico morì più da bestia che da persona.”*

No *Commentario* da edição acima mencionada, Cesariano afirma: *‘... dal mio praeceptore Donato da Urbino, cognominato Bramante; et benchè el fusse pittore egregio et fecundo ne li rima versi di poeti volgari, licet etiam fusse illiterato... cum fusse del Duca Lodovico Sforza architecto tandem riformatore pervene de molti papali edifici praecipue di Iulio Secondo Sommo Pontefice.’* L. Grassi, (1963, op.cit.) considera inexata a observação: *“ottima cultura latina e storico-umanistica”*.

Na opinião do erudito Frei Sabba da Castiglione: (...) *Onde avvenne che F. (sic) Bramante delle Penne di San Marino (sic), huomo di grade ingegno, Cosmografo, Poeta volgare, e Pittore valente, come discepolo del Mantegna, e gran prospettivo, come creato di Piero del Borgo, ma nella Architettura tanto eccellente, che si può dire essere stato il primo che alli nostri tempi abbia rievocata in luce la architettura antica stata sepolta molti anni... ancora che da alcuno fosse detto maestro Guastante e da altri Maestro Roinante (...)* in Natali, grifos seus. S. Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti*, Venezia, 1546, ed. 1565, ricordo CXI, p.139). As duas grandes personalidades apontadas como mestres de B., são capazes de descrever-lhe melhor a formação do que a referência ao aprendizado com Fra Carnovale, personalidade ainda pouco estudada.

Entre as notícias fornecidas por C.Cesariano sobre seu mestre há, como dissemos, a realização da sacristia de Santa Maria presso San Satiro em Milão: *“convenerà saper luminare per qualchi loci da l’alto, si como fece il mio praeceptore Donato, cognominato Bramante Urbinate, in la aede sacra di Sacto Satyro in Milano, quali lumini solari da l’alto descendeno”* (C.Cesariano, in P. Barocchi, *Scritti d’Arte del 500*, III, p.3008) Vasari atribui a obra ao Bramantino na biografia do mesmo. A importância da sacristia reside principalmente no diferente emprego das regras da perspectiva: a profundidade do coro, totalmente ilusória, é atingida através das técnicas da perspectiva.

13- A menção à presença de Leonardo da Vinci é apenas indireta, no parágrafo seguinte: *La’ vivia um tal Bernardino da Trevio, milanês, engenheiro e arquiteto da catedral, grandíssimo desenhista, tido por Leonardo da Vinci como raro mestre...*”(Bernardino Zenale da Treviglio)

14 - Vasari não menciona a participação de Bramante nos trabalhos da Igreja e do convento de Santa Maria delle Grazie. Recorde-se que o refeitório do convento era justamente a sala do Cenáculo, pintado por Leonardo da Vinci. A presença de Bramante na obra é considerada certa, ainda que o papel e a entidade do seu desempenho não tenham sido bem precisados. Segundo os estudiosos que se ocuparam desta obra (A.A.Bruschi, 1969; S.Borsi, 1996) o único documento que registra a presença de Bramante relacionada ao edifício em construção encontra-se no *Índice della Fabbrica della Certosa di Pavia*, no qual, *“in data 16 febbraio 1494, si annota la consegna di marmi per volere del Duca, all’ingegnere Bramante: dodici colonne per Vigevano e altri marmi per le Grazie e la porta di Castello”*(in F. Borsi, op.cit.p.213).

15 – Mesmo que somente acenada, Vasari considera a experiência do Duomo decisiva para a futura carreira de Bramante e para a sua escolha em favor da total dedicação a arquitetura. Na narração do Vasari, tal decisão parece ser a razão pela qual Bramante deixa Milão para vir a Roma *“innanzi lo anno santo del MD”*. Sugerindo para motivação para a mudança o estímulo representado pela preparação do Jubileu ou do estudo das ruínas. Não se faz menção à derrota de Ludovico o Mouro, que perde o Ducado de Milão em 1499. Razão mais provável da mudança de B. para Roma em meados daquele ano.

16 – Chegando em Roma, Bramante encontra trabalho como pintor. Interessante observar a cumplicidade entre conterrâneos, assinalada por V., nesta e em outras ocasiões, na formação das equipes nas grandes empreitadas. Este aspecto, característico da sociedade italiana será marcante na atuação de B., segundo Vasari, e será particularmente importante na narração da *Vida de Rafael*. Nela B. surge como protetor do jovem pintor proveninete da sua cidade, em detrimento de Michelangelo.

17 – A ausência da necessidade imediata de ganhar a vida é um aspecto considerado particularmente importante por Vasari para o sucesso da carreira de um artista. Ele afirma: *“lo aver a che fare più con la fame che con la fama, tien sotterrati i miseri ingegni../ ser obrigado a lidar mais com a fome do que com a fama, soterra os míseros engenhos”* (Proêmio da Terceira Parte).

18 – Vasari adota formula idêntica na *Vida de Michelangelo*, e a justifica como atitude necessária aos artistas: “...solo e cogitativo, e perché è necessario che chi vuole attendere agli studi [dell’arte sua] fuga le compagnie (...) perché la virtù vuol pensamento, solitudine e comodità /so’ e pensativo, porque è necessário a quem queira dedicar-se aos estudos [da sua arte] evitar companhias (...) porque a virtude quer pensamento, solidão e conforto”. Teria sido esta inclinação de B., juntamente com sua dedicação ao estudo das ruínas, a atrair a atenção do comitente importante: “... scoperto in questo modo l’animo di Bramante, il Cardinale di Napoli, datogli l’occhio, prese a favorirlo/ ao revelar-se em tal direção a índole do arquiteto, o cardeal de Nápoles, que já o notara, passou a favorece-lo.”

19 – Esta passagem recorda idealmente a viagem de Donatello e Brunelleschi a Roma no início da Segunda Parte: “.. a Roma si condussero: nella quale, vedendo la grandezza degli edifizii e la perfezione de’ corpi de’ tempîi, stava astratto che pareva fuor di sé. E così dato ordine a misurare le cornici e a levar le piante di quegli edifizii, egli e Donato continuamente seguitando, non perdonarono né a tempo né a spesa, né lasciarono luogo che eglino in Roma e fuori in campagna non vedessimo e non misurassimo.../...se dirigiram a Roma onde, ao ver a grandeza dos edifícios e a perfeição do corpo dos templos, ficou estupefado e parecia fora de si. E assim passando a medir as cornijas e a levantar a planta dos edifícios, ele e Donato trabalhando continuamente não perdoaram nem a tempo nem a despesa, e em Roma e nos arredores não houve lugar que eles não vissem ou não medissem...” A passagem da *Vida de Brunelleschi* é baseada na biografia do arquiteto escrita por A Manetti no início desta notas.

Nas biografias dos arquitetos a “escola das ruínas ” é considerada passo indispensável a uma boa formação. “Fu adunque la regola nell’architettura il modo del misurare delle anticaglie, osservando le piante de gli edificii antichi nelle opere moderne / Foi entao regra na arquitetura medir as Antiguidades, observando a planta dos edifícios antigos nas obras modernas”- diz o Proêmio da Terceira Parte. Tinha sido este método a propiciar a redescoberta da “medida universal”. Isto representa a tradução em termos práticos do conceito de “nuova imitazione di quel vero buono”, origem da nova arte para V.

A passagem atribui ao contato com as ruínas em Roma papel formador para Bramante que na época já tinha 55 anos. A propósito da fé vasariana na capacidade transformadora do contacto com as ruínas, F. Borsi identifica nesta e em sua evolução ao longo do Seiscentos, o embrião do *Prix de Rome*. (Bramante, 1996, op.cit.)

Na segunda edição, V. acrescenta a referencia a Nápoles, Tivoli e Vila Adriana, comentando: “e como se dira’ adiante, disto muito se serviu..”. F.Borsi considera tal emenda como uma espécie de superposição, por parte do autor, da Vida de Bramante com a de Rafael. Pensamos no entanto que isto ocorra e se possa explicar melhor à luz da descrição mais pensada e detalhada do projeto bramantesco para o átrio do Belvedere, sobre o qual ele se detém na edição de 1568.

A menção aos arredores de Roma, é importante por assinalar os lugares onde estão localizadas ruínas de grande importância sobretudo para a nova arquitetura residencial. E’ o caso do santuário de Palestrina, como também das villas imperiais de Tivoli e da Villa Adriana,

inspiradoras do projeto de B. para o cortile del Belvedere (v. literatura), e modelo para *villas* renascentistas.

Pouco distante, em Gennazzano, antigo feudo da família Colonna, foram descobertas as ruínas de um “ninfeo” - edifício abobadado sobre um um espelho d’água - que acredita-se ter sido projetado por Bramante em 1504 circa. Esta construção é considerada por Frommel a “pedra fundamental” da arquitetura renascentista, premissa para a *Villa Madama di Raffaello* (Frommel, 1969; Bruschi, 1969)

20 – Como dissemos acima, o prestígio atribuído ao estudo diretos da ruínas, garante a Bramante o interesse do importante mecenas. Oliviero Carafa era um humanista e colecionador com grande consideração na Cúria Romana. A partir de 1497 é encarregado da “Comissão Teológica para a Reforma da Igreja”.

Ainda sobre a questão do prestígio do estudo da Antiguidade a partir do desenho baseado na observação direta dos monumentos, gostaríamos de abrir parênteses para o texto do pintor e escritor português Francisco de Holanda, que descreve assim a disciplina por ele desenvolvida em Roma (1538-1540), Nápoles e arredores: “*Dizia eu: que fortaleza, ou cidades estrangeiras não tenho eu ainda no meu livro? Que edifícios perpétuos e estatuas pesadas tem ainda esta cidade que eu não tenha roubado e leve, sem carretas nem navios, em leves folhas? Que pintura de estuque ou de grutesco se descobre por estas grutas e antigualhas, assim de Roma como de Puzol (Pozzuoli) e de Baías (Baia), que se não ache o mais raro delas em meus cadernos riscados?*” F. de Holanda, *Diálogos de Roma*, op. cit. p.36 Note-se o valor de patrimônio atribuído a semelhante caderno de desenhos e anotações.

21- V. se refere a uma situação de relativo atraso de Roma em respeito a Florença. Sublinha o fato de que não obstante a obra do claustro de Santa Maria della Pace *non fusse di tutta bellezza*, não havia em Roma muitos que se dedicassem à arquitetura “*com tanto amor, estudo e presteza*” quanto Bramante.

E’ muito insuficiente a documentação sobre os arquitetos presentes em Roma no período. Faltam sobretudo os nomes dos autores dos principais projetos da época. Para os estudos recentes sobre as inovações introduzidas pela arquitetura romana do período, assim como os arquitetos que trabalhavam na cidade no século XV e início XVI. I.e. Francesco del Borgo, Baccio Pontelli (1449-1494), Giuliano da Sangallo e Antonio da Sangallo il Vecchio (1460-1534) Cfr. L.C. Frommel, *Roma*, p.376-428, in F.P.Fiore, *Storia dell’Architettura Italiana – Il Quattrocento*.

22- Em 1568, com o acréscimo desta lista de obras,V. faz uma lista das principais obras arquitetônicas do período indicando a presença de B. no grupo de arquitetos responsáveis. ‘A diferença da primeira edição - onde seu sucesso é creditado à pesquisa das formas da Antiguidade e à sua rapidez executiva - tal elenco de realizações, ausente na primeira versão, o tornam digno do título de “*primo architetto*”, por ser “*decidido, rápido e boníssimo inventor*”. Razão pela qual é chamado por Giulio II ao assumir o papado. Superando Giuliano da Sangallo, de quem o papa muito se servira enquanto cardeal. A ofensa e sentimento de traição

vivididos por este ultimo são narrados na *Vita de Giuliano da Sangallo*. “*non crede che si trovino dei Giuliano....?*” teria dito o papa, segundo V.

23 – Desenho no sentido de projeto, concepção e ideação da obra. Como observamos nas “considerações preliminares”, são raros os desenhos referentes a projetos de Bramante nos quais a critica acredita identificar ao menos uma parte autografa. Seus desenhos que não chegaram até nos. Ainda que acredite-se ter sido ele o grande inovador do desenho arquitetônico (Frommel), seus projetos chegaram até nos através de desenhos de seus colaboradores Antonio da Pellegrino, Antonio da San Gallo.

Ackerman e outros atribuem a Bramante o desenho original da cúpula de São Pedro no qual se baseia o desenho do Serlio que revela o interior e o exterior da cúpula no mesmo desenho.

L. Patetta (op.cit., 2001) analisa o problema dos desenhos de B. nos anos anteriores a Roma, e observa ser esta condição comum a outros arquitetos do período, anterior à moda de colecionar desenhos arquitetônicos. E’ justamente Vasari, com Francesco de Médici, que dará vida ao primeiro núcleo da extraordinária coleção do Gabinete de Desenhos e gravuras dos Uffizi.

Ao longo da *Vita di B.*, V. cita vários *desenhos* de Bramante - entendidos como “projetos” -, executados por outros. Projeto e “fabrica” não eram necessariamente unidos, provavelmente também devido a grande solicitação do famoso arquiteto que viajava dando consultorias e acompanhava o papa fornecendo soluções edilícias no campo da defesa, da fé, ou da representação do poder papal.

As freqüentes viagens dos arquitetos e artistas são a razão da difusão da linguagem maneirista por toda a Itália rapidamente. Os arquitetos sugeriam novas soluções e novas tipologias de edifícios. cf. 4, onde Vasari diz “*..ogni ordine de architettura tirato per consiglio o medello di questo artefice...*”

Mais adiante, sobre a ausência do autor do projeto do canteiro de obras, Vasari se refere relação de B. com seu “*domestico Giulian Leno (...). che molto valse nelle fabbriche de’ tempi suoi, per provvedere et eseguire la volontà di chi disegnava più che per operare con man sua...*”. v. tb. nota 104

2.3 Vida do Bramante de Urbino. Tradução anotada.

Bramante de Urbino arquiteto

Para a arquitetura foi certamente de grandíssimo benefício o operar moderno de Filippo Brunelleschi, que imitouⁱ e trouxe novamente à luz depois de muitas eras as obras insignes dos mais doutos e maravilhosos antigos.ⁱⁱ Mas Bramante não foi menos útil ao nosso século, pois, seguindo nisto os passos de Filippo,ⁱⁱⁱ tornou seguro aos que lhe sucederam o caminho na profissão da arquitetura, posto ser ele de ânimo, valor, engenho e ciência,^{iv} e em tal arte não somente teórico mas prático e sumamente experiente.^v Nem podia a natureza^{vi} gerar engenho mais expedito^{vii}, que exercesse e pusesse em pratica as coisas da arte com maior invenção e medida^{viii}, ou tanto fundamento^{ix} quanto ele. Mas não menos decisivo que tudo isto foi ter-se criado naquele tempo Júlio II^x, pontífice animoso e desejosíssimo de deixar memória de si. E foi ventura nossa e dele encontrar um tal príncipe^{xi} - o que aos grandes engenhos^{xii} ocorre raras vezes -, graças ao qual Bramante pôde mostrar o valor do próprio engenho e as artificiosas dificuldades^{xiii} da arquitetura. Sua virtude manifestou-se tanto nos edifícios por ele construídos como nas modinaturas das cornijas^{xiv}, no fuste das colunas e nas bases, na graça dos capitéis, nas mísulas e nas quinas, nas abóbadas, escadas e relevos. Assim também toda ordem arquitetônica^{xv} baseada em conselho ou modelo^{xvi} deste artista sempre maravilhou a quem viu. Tal é a razão pela qual parece-me que os engenhos que estudam sobre o suor dos antigos têm uma dívida eterna não apenas para com estes, mas também para com os feitos de Bramante.^{xvii} Porque, assim como os Gregos foram inventores da arquitetura e os Romanos imitadores^{xviii}, Bramante, não somente nos ensinou a imitar-lhes com invenção nova, mas ainda acrescentou beleza e dificuldade grandíssima à arte que por ele embelezada hoje vemos.^{xix}

Ele nasceu em Castello Durante^{xx}, no estado de Urbino, de uma pessoa pobre, mas de boas qualidades^{xxi}; e na infância, além do ler e escrever, exercitou-se grandemente no ábaco^{xxii}. O pai necessitava que ele ganhasse, e vendo-o entreter-se muito com o desenho^{xxiii}, orientou-o ainda menino para a arte da pintura, na qual muito estudou as coisas de Fra Bartolomeo, chamado Fra Carnovale da Urbino^{xxiv}, que fez o retábulo de Santa Maria della Bella, em Urbino. Mas por ter-se sempre dedicado à arquitetura e à perspectiva^{xxv}, partiu de Castel Durante dirigindo-se a Lombardia, indo ora a esta ora àquela cidade a trabalhar como melhor podia^{xxvi}. Não eram obras dispendiosas nem importantes, por não possuir ele ainda nome ou crédito. De modo que, decidido a ver ao menos algo de notável, Bramante transferiu-se a Milão^{xxvii} para ver a catedral^{xxviii}. Na ocasião, lá encontrava-se um certo Cesare Cesariano^{xxix}, considerado bom geômetra e bom arquiteto, que foi também comentador de Vitruvio. O mesmo, desesperado por não ter obtido a justa remuneração que lhe haviam prometido, tornou-se tão estranho que não quis mais trabalhar e, transformado em selvagem, morreu como animal e não como pessoa.

Lá vivia também um certo Bernardino de Trevio, Milanês^{xxx}, engenheiro e arquiteto da catedral, grandíssimo desenhista, tido por Leonardo da Vinci^{xxxi} como raro mestre, ainda que sua maneira fosse um tanto crua e seca^{xxxii}. De sua mão, vê-se na entrada do claustro de Santa Maria delle Grazie^{xxxiii} uma Ressurreição de Cristo feita com escorços belíssimos; como também, em

San Francesco, uma capela com a morte de São Pedro e de São Paulo, ambas feitas por ele a fresco. Além das quais, ele pintou diversas obras em Milão, e outras tantas para o condado, estimadas por sua qualidade. Em nosso livro há uma cabeça de mulher muito bela em carvão e *biacca*, que testemunham a maneira que o distinguia.

De volta ao Bramante, depois de ter conhecido a obra da catedral e seus engenheiros, animou-se de tal sorte que resolveu dedicar-se de todo à arquitetura^{xxxiv}. Em vista do ano santo de 1500^{xxxv}, deixou Milão e veio a Roma, onde possuía alguns amigos, tanto da sua cidade como lombardos. Nessa ocasião foi-lhe dado a pintar em São João de Latrão, acima da Porta Santa que se abre durante o Jubileu, um brasão do papa Alexandre VI trabalhado a fresco, com anjos e figuras que o elevam^{xxxvi}.

Bramante havia trazido consigo da Lombardia, e ganhou também em Roma com alguns trabalhos, certo dinheiro que gastava com grandíssima parcimônia, desejoso de poder viver do seu, além de, ao não ter no que trabalhar^{xxxvii}, poder tranqüilamente medir todas as construções antigas de Roma. Dito e feito, solitário e pensativo^{xxxviii} ele se ia; e, após não muito tempo, medira quantos edifícios havia naquela cidade e em seus arredores^{xxxix}; e igualmente no caminho até Nápoles, e onde mais soubesse haver coisas antigas. Mediu as ruínas de Tivoli e da Villa Adriana, e, como se dirá adiante, serviu-se muito disto. Ao revelar-se de tal modo a índole do arquiteto, o Cardeal de Nápoles^{xl}, que já o notara, passou a favorecê-lo. Bramante prosseguia nos estudos quando o referido Cardeal, ao ter vontade de refazer em travertino o claustro dos frades da Paz, confiou-lhe o encargo^{xli}. E ele, por desejar muito agradar e conquistar-se tal Cardeal, pôs-se ao trabalho com todo empenho e diligência, conduzindo-o ao fim, rápida e perfeitamente. Ainda que não fosse totalmente bela^{xlii}, a obra deu-lhe grandíssimo nome por não haver em Roma muitos que se dedicassem à arquitetura com tanto amor, estudo e presteza quanto Bramante^{xliii}.

No princípio, Bramante serviu o papa Alessandro VI^{xliv} como subarquiteto do chafariz de Trastevere, assim como do que foi feito na Praça São Pedro^{xlvi}. Tendo crescido em reputação, viu-se logo acompanhado de outros excelentes arquitetos na resolução^{xlvi} de grande parte do Palácio de São Jorge^{xlvi} e da Igreja de São Lorenzo in Damaso^{xlvi}, próximos a Campo dei Fiori^{xlix}, encomendados por Rafael Riario, cardeal de São Jorge. Não obstante mais tarde tenham sido feitas melhorias,¹ na época o Palácio não era menos belo. Sendo considerado então, como ainda o é, devido a sua grandeza, habitação cômoda e magnífica, obra executada por um certo Antonio Montecavallo^{li}. Bramante tomou parte no conselho para a ampliação de S. Giacomo degli Spagnoli na Navona^{lii} e também das deliberações para Santa Maria dell'Anima^{liii}, mais tarde entregue a um arquiteto alemão. O Palácio do Cardeal Adriano da Corneto^{liv} em Borgo Nuovo também foi riscado^{lv} por ele; obra que construiu-se lentamente e, por fim, restou inacabada, dada a fuga do cardeal. Analogamente, a ampliação da capela-mor de S. Maria del Popolo^{lvi} foi baseada em um seu desenho. Obras tais que conquistaram-lhe em Roma imenso crédito e a reputação de primeiro arquiteto, por ser ele decidido, rápido e boníssimo inventor, tanto que continuamente era chamado por toda a cidade, e convidado pelos notáveis para todas as obras importantes. Assim, feito papa Julio II, no ano 1503, Bramante começou a servi-lo^{lvii}.

Tinha entrado na fantasia^{lviii} deste pontífice, aproveitar^{lix} o espaço que havia entre o Belvedere e o Palácio, de modo que o mesmo viesse a ter a forma de teatro quadrado^{lx}, com dois

corredores a abraçar o pequeno vale que separava o velho palácio papal da muralha reconstruída por Inocêncio VIII para servir-lhe de habitação. O papa desejava ir e voltar do Belvedere ao Palácio passando por *logge*^{lxi} que unissem os edifícios; como também que o Belvedere, a partir do vale, fosse acessível de maneira variada, através de escadas de diferentes estilos^{lxii}. Onde Bramante, que possuía grandíssimo juízo e engenho caprichoso^{lxiii} em tais coisas, dividiu as *logge* em duas alturas de ordens diferentes: embaixo, uma *loggia* de ordem dórica belíssima, toda em travertino, semelhante ao Coliseu dos Savelli^{lxiv} onde substituiu as meias colunas por pilastras; encima, uma estrutura em ordem jônica compacta com janelas, com altura suficiente para alcançar o nível dos primeiros aposentos do palácio papal, como também os do Belvedere, e então construir a *loggia* longa mais de 400 passos voltada para Roma e igualmente outra virada para o bosque. Quis o papa que ambas tivessem como centro a parte plana do vale, para onde se haveria de conduzir toda a água do Belvedere e construir um belíssimo chafariz^{lxv}. De tal desenho^{lxvi} Bramante terminou o primeiro corredor - aquele voltado para Roma - que leva do palácio ao Belvedere, exceto a última *loggia* que deveria se sobrepôr a este. O corredor correspondente, voltado para o bosque, foi bem alicerçado ainda que não concluído, tendo sido interrompido pela morte de Julio, e logo também de Bramante. A obra foi considerada invenção tão bela que acreditou-se Roma não ter visto nada semelhante desde os antigos^{lxvii}. Mas, como dissemos, havia somente os alicerces do segundo corredor que tem-se penado a findá-lo até hoje, quando Pio IV quase o levou a termo.

No Belvedere Bramante realizou também o pavilhão antiquário com os nichos destinados às estátuas antigas, emoldurados por ordens decorativas, onde em seu tempo foram postos o Laocoonte^{lxviii}, estátua raríssima, e também o Apolo e a Vênus. Leão X enriqueceu-o com as estátuas do Tibre, do Nilo e de Cleópatra, e mais tarde outras tantas foram acrescentadas por Clemente VII. No tempo de Paulo III e de Julio III, ali foram feitas obras importantes com imensos gastos.^{lxix}

Mas voltando ao Bramante, caso ele não tivesse dependido de administradores avaros, era artista muito veloz e entendia maravilhosamente de construção, como se viu na mencionada muralha do Belvedere realizada por ele com imensa presteza. E tal era a fúria^{lxx} dele que fazia e do papa que desejava que tais obras não se construíssem mas nascessem^{lxxi}, que à noite os operários traziam a areia e as estacas^{lxxii}, e de dia, na presença de Bramante, escavavam o terreno, porque este, sem mais nada ver, mandava assentar. Tal inadvertência^{lxxiii} foi razão dos seus feitos terem rachado e encontrarem-se hoje em perigo de ruir, como ocorreu^{lxxiv} ao já mencionado corredor, do qual um trecho de 80 braças desmoronou no tempo de Clemente VII, tendo sido reconstruído por papa Paulo III, que o fez também realicerçar e reforçar.^{lxxv}

No Belvedere são igualmente obra sua as diversas rampas com escadas que sobem variando o estilo de baixo para cima, com invenção belíssima em ordem dórica, jônica e coríntia, feitas com graça suprema^{lxxvi}. E de tudo ele havia feito um modelo^{lxxvii} que dizem ter sido coisa maravilhosa, como é ainda visível no princípio que rege a obra, deixada por ele tão incompleta. Além dessas, Bramante concebeu uma escada em caracol sobre colunas, que é possível subir a cavalo^{lxxviii}, na qual estilo o dórico^{lxxix} prossegue como jônico, e passa ao coríntio, mudando sucessivamente de um a outro com graça suprema e artifício decerto excelente, obra que não lhe faz honra menor do que tudo que há ali de sua mão^{lxxx}. Semelhante invenção Bramante havia visto na igreja de San Nicolò em Pisa, como foi dito na Vida de Giovanni e Nicola Pisano^{lxxxi}.

Veio-lhe então o capricho^{lxxxii} de fazer no Belvedere algumas letras à guisa de hieróglifos antigos, para mostrar mais engenho do que tinha, e pôr o nome do pontífice e o seu próprio no friso da fachada. Havia começado assim: IULIO II PONT. MASSIMO, mandando fazer uma cabeça com perfil de Julio César, dois arcos e uma ponte que juntos diziam: IULIO II PONT., aos quais ele justapôs um obelisco do Circo Maximo para dizer MAX. O que muito fez rir o papa, que deu-lhe então a fazer as letras à antiga que hoje se vêem^{lxxxiii}. Bramante disse que havia visto aquela tolice em Viterbo, sobre a porta de um tal mestre Francisco arquiteto que pôs o próprio nome entalhado deste modo na arquitrave, onde um São Francisco, um arco, um teto e uma torre, estavam a significar: “Maestro Francesco Architettorre.”^{lxxxiv}

Queria-lhe muito bem o papa por amor de sua virtude na arquitetura. Razão pela qual mereceu do mesmo, que sumamente o amava por suas qualidades, ser honrado com o cargo da Alfândega^{lxxxv}. Para esta Bramante fez o edifício onde forjar os sigilos, ornando-o com uma belíssima parreira. A serviço do pontífice, Bramante partiu para Bolonha, quando no ano de 1504^{lxxxvi} a cidade retornou à Igreja, empenhando-se durante toda a guerra da Mirandola em tarefas engenhosas e de grandíssima importância. Fez-lhe diversas plantas e projetos^{lxxxvii} de edifícios, como há alguns no nosso livro muito bem desenhados e bem medidos^{lxxxviii}, feitos por ele com grandíssima arte. Ensinou muitas coisas de arquitetura a Rafael de Urbino^{lxxxix} e, por isso, no apartamento do papa, onde há o monte Parnaso, ordenou-lhe as edificações e traçou-lhes a perspectiva^{xc}, no mesmo aposento onde Rafael o retratou^{xc} a medir com certos compassos.

O papa decidiu transferir a administração de Roma para a via Giulia urbanizada por Bramante^{xcii}, concentrando os escritórios em um só lugar, para maior comodidade dos comerciantes cujos afazeres haviam sido muito incômodos até então. Ocasão em que Bramante iniciou o palácio que se avista em San Biaggio no Tibre, do qual vê-se ainda o templo corintio inacabado, obra muito rara, assim como o restante da base^{xciii} em belíssima ordem rústica^{xciv}, sendo grande perda que obra tão honrosa, útil e magnífica não tenha sido concluída, pois, entre os da profissão, é considerada a mais bela jamais vista em tal gênero.

Outrossim, fez um templo redondo em travertino no claustro de São Pedro em Montório, desenhado com tal proporção, ordem e variedade, que não seria possível imaginar outro com graça mais formosa ou mais bem concebido^{xcv}. Mas este seria ainda mais belo caso a obra toda do claustro, que não está terminada, fosse realizada como se vê em um desenho dele. Fez construir o palácio que pertenceu a Rafael de Urbino em Borgo^{xcvi}, com a estrutura muraria em tijolos aparentes e argamassa enformada^{xcvii}, com as colunas e a bossagem feitas em estilo dórico e rústico; obra muito bela e inovadora na invenção de fazer as coisas moldadas. Concebeu o desenho e a ordem decorativa de Santa Maria de Loreto^{xcviii} - continuada depois por Andrea Sansovino -, além de outros incontáveis modelos^{xcix} para palácios e templos situados em Roma e no Estado da Igreja.

Era tão terrível o engenho deste maravilhoso artista, que concebeu um desenho grandíssimo^{ci} para restaurar e ordenar^{cii} o palácio papal. E tanto tinha-se entusiasmado diante da disposição do papa, vendo o seu desejo corresponder ao engenho e ao querer nutridos pelo mesmo, que, ao perceber-lhe a vontade de pôr abaixo a igreja de Santo Pedro para refazê-la de novo, preparou-lhe uma infinidade de desenhos.^{ciii} Mas, entre os muitos que fez, houve um extraordinário, no qual ele revelava inteligência de caráter superior. Neste, os dois campanários

enquadravam a fachada, como se vê nas moedas emitidas por Julio II e Leão X, feitas por Caradosso^{civ}, excelentíssimo ourives, inigualável na arte da cunhagem; predicado confirmado pela bela medalha do Bramante feita por ele^{cv}.

Assim decidido a dar início à grandíssima e terribilíssima obra de São Pedro^{cvi} o papa fez Bramante por abaixo a metade da igreja, e este^{cvi} agindo com ânimo de que tal obra, quanto à beleza, arte, invenção e ordem, seja na grandeza, seja na riqueza dos ornamentos, devesse superar todas as obras já realizadas naquela cidade pelo poder da antiga Republica e pela arte e engenho de tantos mestres valorosos, fundou-a com sua habitual rapidez. E, em grande parte, antes da morte do papa e da sua própria, ergueu-a à altura da cornija onde estão os arcos sobre as quatro pilastras, feitos por ele com suma presteza e arte. Mandou arquear também a capela-mor onde há a abside, dedicando-se ao mesmo tempo a edificar diante desta a capela chamada do rei de França.

Nesta obra Bramante encontrou o modo de fazer as abóbadas com moldes de madeira entalhada, de maneira a imprimir os frisos e folhagens sobre a mistura de cal fresca^{cvi}. No mesmo edifício mostrou o modo de realizar os arcos sobre andaimes^{cix}, como vimos depois ser feito por Anton da San Gallo, seguindo a mesma invenção. Na parte da basílica terminada por ele, vê-se a cornija dar a volta por dentro a correr com graça, cujo desenho nenhuma outra mão pode cancelar ou desmerecer^{cx}. Nos capitéis - dentro ornados com folhas de oliveira, enquanto fora a obra é toda em ordem dórica de rara beleza^{cx} -, vê-se de quanta terribilidade fosse o ânimo de Bramante: tivesse ele tido forças equivalentes ao engenho de que lhe era ornado o espírito, com toda certeza teria feito coisas inauditas mais do que as fez. Porque, como se dirá adiante, depois de sua morte esta obra foi muito alterada por outros arquitetos; de tal maneira que pode-se dizer que, além dos quatro arcos que sustentam a tribuna, não tenha restado ali mais nada de seu. Depois da morte de Giulio II, Rafael de Urbino e Giuliano de Sangallo^{cxii}, executores da obra, juntamente com frei Giocondo Veronese, começaram a modificá-la; e depois da morte destes, Baldassare Peruzzi, ao realizar a capela do Rei de França no cruzeiro, do lado do cemitério, alterou-lhe a ordem^{cxiii}; e sob Paulo III, Antonio da Sangallo transformou-a completamente^{cxiv}; só depois Michelangelo Buonarroti eliminou as muitas opiniões e despesas supérfluas, reconduzindo-a àquela beleza e perfeição em que nenhum deles jamais havia pensado, concebendo tudo com seu próprio desenho e juízo^{cxv}. Ainda que várias vezes ele tenha dito a mim^{cxvi} que era executor do desenho e ordem^{cxvii} de Bramante, posto que, quem primeiro planta um grande edifício, é aquele o seu autor.

Parecia desmedido^{cxviii} o conceito de Bramante que deu à obra impostação grandíssima. E para imprimir tamanha grandiosidade ao estupendo e magnífico edifício, caso ele o tivesse começado menor, não teria bastado desenho para aumentá-lo, nem ao San Gallo nem aos outros, nem tampouco ao Buonarroti, como não lhes bastou para diminuí-lo, porque Bramante tinha em mente realizar coisa maior^{cxix}. Diz-se que ele possuía tanta vontade de ver a obra ir adiante que arruinou em São Pedro muitas coisas belas como sepulturas dos papas, pinturas e mosaicos, e que assim havia-se perdido a memória e o retrato de muitas pessoas ilustres outrora existentes naquela igreja^{cxx}, a principal de todos os cristãos. Salvou somente o altar de São Pedro e a velha tribuna, criando-lhe em torno um ornamento em ordem dórica, belíssimo, todo em pedra peperino, de modo a que o papa, quando vai a São Pedro dizer missa, possa ali estar com sua

corte e os embaixadores dos príncipes cristãos; obra que não tendo ele tampouco acabado antes da morte, foi, mais tarde, levada a termo por Baldassare senes.

Bramante foi pessoa muito alegre e agradável que sempre se dedicou a beneficiar seus próximos^{cxxi}. Foi amicíssimo das pessoas engenhosas e a estas favorável no que podia, como se vê no que fez ao gracioso Rafael de Urbino^{cxxii}, pintor celebradíssimo, por ele levado a Roma. Sempre esplendidamente honrou-se e viveu, e no grau onde os méritos de sua vida o haviam posto, era nada o que possuía em confronto do que teria gasto^{cxxiii}. Dedicava-se à poesia e deleitava-o ouvi-la e recitar de improviso com a lira, assim como compor sonetos, se não delicados como se usa agora, ao menos graves e sem defeitos^{cxxiv}. Foi grandemente estimado pelos prelados e prestigiado por incontáveis senhores que o conheceram. Obteve em vida fama grandíssima e maior ainda depois da morte, porque as obras de São de Pedro se arrastaram por muitos anos^{cxxv}. Viveu Bramante 70 anos, e em Roma, com honrosíssimas exéquias seu féretro foi seguido pela corte do papa e por todos os escultores, arquitetos e pintores. Foi sepultado em São Pedro no ano de 1514.^{cxxvi}

Para a arquitetura foi de imensa perda a morte de Bramante, pesquisador^{cxxvii} de tantas belas artes que soube somar à primeira, como a invenção de fazer abóbadas moldadas^{cxxviii} e decorar com estuque, ambas já usadas pelos antigos, mas que andavam perdidas em meio às ruínas até a sua época^{cxxix}. Onde os que vão medindo as coisas antigas de arquitetura, encontram nas obras de Bramante ciência e desenho não inferior ao que havia naquelas^{cxxx}. Podendo-se louvar quem conheceu tal perfeição, como um dos engenhos raros que ilustraram o nosso século^{cxxxi}. Deixou o doméstico e amigo Giulian Leno, muito útil em suas obras, por prover e executar a vontade de quem mais desenhava do que operava com a própria mão^{cxxxii}, se bem tivesse juízo e grande experiência^{cxxxiii}.

Enquanto viveu, Bramante empregou em suas obras um tal Ventura^{cxxxiv}, carpinteiro pistoiense, que possuía boníssimo engenho e desenhava bastante bem. Quando em Roma, Ventura havia se dedicado a medir as coisas antigas^{cxxxv} e, de retorno a Pistoia, sua pátria, ocorreu que no ano 1509 uma Nossa Senhora, hoje chamada da Humildade, fez milagres e foram-lhe ofertadas muitas esmolas. A Senhoria que então governava, decidiu erguer um templo em sua honra. Apresentando-se a Ventura uma tal ocasião, ele realizou com suas mãos o modelo^{cxxxvi} de um templo a oito faces, largo ... braços e alto ... braços, com vestíbulo ou pórtico fechado na frente^{cxxxvii}, muito ornado por dentro e realmente belo, o qual agradou aos senhores e chefes da cidade, que deram início a construção do seu projeto^{cxxxviii}. Foram feitas as fundações do templo e terminado o vestíbulo, rico de pilastras e cornijas em ordem corintio além de outras pedras esculpidas; do mesmo modo em que todas as abóbadas da obra foram feitas em requadros de pedra sem moldura. O templo octogonal, foi construído até a cornija do presbitério^{cxxxix}, de onde devia partir o arco da abóbada. Enquanto viveu o Ventura, por não ser muito experiente em coisas de tal dimensão,^{cxli} ele não considerou o peso da abóbada^{cxlii}, tal que pudesse estar segura. E havia feito na altura da primeira ordem, e também da segunda ordem onde estão as janelas, um corredor que percorre tudo em torno, recavando-o na espessura das paredes e provocando o enfraquecimento das mesmas. Por ser o edifício sem contrafortes na parte inferior, tornou-se perigoso construir a abóbada, sobretudo para os ângulos do edifício, sobre os quais recairia todo o peso. Razão pela qual, desde a morte do Ventura não houve arquiteto com animo bastante^{cxlii} para ergue-la. Havia transportado madeiras grandes e arvores robustas até o local para realizar

um telhado [II,34]. Mas não sendo a solução de agrado dos habitantes, estes não quiseram construí-lo, deixando a obra sem teto por muitos anos. Foi quando, no ano 1561, os Operários da obra suplicaram ao Duque Cosimo que Sua Excelência lhes concedesse a graça para que a cúpula^{cxliii} fosse feita. Onde, para contentá-los, o referido Senhor, ordenou a Giorgio Vasari^{cxliv} que partisse e encontrasse a maneira de realizá-la. E assim foi feito. Vasari preparou um modelo que levantava o edifício de oito braças acima da cornija deixada por Ventura, para poder construir os contrafortes e, ao mesmo tempo, restringir o vão do mencionado corredor; além de reforçar-lhe o intradorso, os cantos, e a parte inferior do tal corredor entre as janelas. Encadeou os ângulos com grandes chaves duplas de ferro de modo a tranqüilizá-lo quanto à prossecução segura da construção da abóbada. Ocasão em que Sua Excelência quis viajar até lá e, agradado de tudo, deu ordens para que se procedesse. Foi quando então se construíram todos os intradorsos e agora já se inicia a arquear a cúpula da tribuna, de modo que a obra do Ventura resultará mais rica e grandiosa em ornamento e proporção. Mas, na verdade, Ventura merece ser lembrado porque esta é a mais notável obra moderna existente na cidade^{cxlv}.

ⁱ A idéia de imitação do antigo, que não é copia mas assimilação de seus principios, é uma das idéias fundamentais para o Renascimento e para todas as discussões sobre arte nos séculos XV e XVI. Para as artes figurativas, a imitação – no original, contrafação, sinônimo de imitação no *Vocabolario del Disegno* de Francesco Baldinucci (op.cit. 1681) -, se referia tanto à natureza quando ao modelo. Imitar um modelo ou o melhor de vários modelos. Em geral, a capacidade de um artista de emular as obras de arte antigas, é considerada imitação de tipo virtuoso. Motivo de elogios por parte de V. e seu ambiente, na ótica da preocupação corrente em igualar a excelência da antiguidade e superá-la.

Importante observar a idéia muito particular de “imitação” como pratica fundadora da nova arte. v. nota 2: “*nova imitação do bom e conservação do belo*” e nota 19: “*imitar con invenção nova*”.

Sobre o significado desta idéia para o Renascimento: “*Solo se correlata al critério morale della virtù, la teoria dell’imitazione acquista senso e perde i suoi caratteri meccanici.*”(M. Capucci in: *Vasari Storiografo e Artista*, op.cit.)

R. Goffen, realiza riquíssima análise sobre a rivalidade inerente à prática da imitação (*Renaissance Rivals*, p.3 sgs.)

Para a arquitetura, imitação significava sobretudo assimilar as proporções e medidas da antiguidade aliada à compreensão de seus princípios construtivos. Ou seja, constituía uma prática com objetivo estético e tecnológico. Visava à absorção de um método, apreendido através de profundo estudo dos monumentos antigos.

Tal idéia já era sublinhada por Leon Battista Alberti no *De Re edificatoria* (...). Ainda que Alberti descreva a arquitetura como arte que imita a natureza, para ele não há contradição entre esta concepção e a prática da imitação do modelo. Para ele, a natureza funciona de acordo com determinadas leis e segue um método preciso. A arquitetura antiga é considerada portadora de tais leis gerais da natureza.

cfr. Vasari, Proêmio da Terceira Idade: “*fu adunque la regola nell’architettura il modo del misurare delle anticaglie, osservando la pianta degli edifici antichi nelle opere moderne* (...)” (“foi então regra na arquitetura um certo modo de medir as antiguidades, observando a planta dos edifícios antigos nas obras modernas”)

O exercício junto às ruínas descrito por Vasari era considerado indispensável para a formação do arquiteto da Idade Moderna. Nas *Vidas* dos arquitetos, a viagem a Roma e o estudo das ruínas é uma constante, usada como sinônimo de qualificação. (v. Rouchette, op. cit; Le Mollé, p. 142)

Em meados do século XVI, admitia-se que a arquitetura tivesse suas raízes tanto na natureza como na própria arte, como diz Benedetto Varchi na sua *Lezione* (op.cit. 1549). Mas, na célebre classificação, Varchi afirmava que a arquitetura havia domado a natureza, enquanto as outras artes do desenho no máximo logravam igualar a natureza, somente em seus sumos exemplos de excelência: “*...dell’arti alcune vincono la natura, come s’è detto di sopra dell’architettura, che fanno quello che ella non può fare; alcune sono vinte da lei, come tutte l’arti che non arrivano a quella perfezione della natura.*” (nas artes, algumas vencem a natureza, fazem o que esta não pode fazer, como dissemos acima sobre arquitetura; outras são vencidas por esta, como é o caso de todas as artes que não alcançam aquela perfeição da natureza) B. Varchi, in Barocchi, *Scritti d’Arte...* op.cit. p.136. Por esta razão, e por sua finalidade mais nobre – era mais útil aos homens – a arquitetura foi classificada por ele como hierarquicamente superior às outras.

Para o autor das *Vidas*, a certo ponto da evolução das artes, a imitação da antiguidade deixa de ter valor fundamental. Importante observar a nova problemática na imitação do modelo e de suas medidas canônicas na edição de 1568. A idéia de que o julgamento do olhar é mais importante do que a objetividade matemática cria problemas para a arquitetura. Na *Vida de Baccio D’Agnolo* ele escreve: “*non basta agli artefici come molti dicono fatto ch’egli hanno l’opere, scusarsi con dire: ele sono misurate appunto dall’antico e sono cavate da buoni maestri; attesocchè il buon giudizio e l’occhio più gioca in tutte le cose che non fa la misura delle seste*”/. Não basta aos artistas - como muitos dizem desculpando-se das obras feitas - alegarem: são medidas do Antigo e derivadas de bons mestres; pela razão que o olho influi em todas as coisas mais do que faça a medida dos compassos”

Em relação ao amplo debate de cunho filosófico e prático – (v.Bembo e Pico della Mirandola) sobre ser preferível para as artes figurativas imitar a natureza ou o modelo, V. adota a mesma imagem usada por M. para valorizar e credenciar a imitação da natureza como superior: “*..rare volte passa inanzi chi camina sempre dietro; perché l’imitazione della natura è ferma*

nella maniera di quello artefice”/ quem caminha sempre atras raras vezes passa adiante; a imitação da natureza é estática na maneira deste artista (Vita di Mino da Fiesole)

v.tb P.Barocchi, a propósito o célebre comentário de M.: “*chi andava dietro a alcuno mai passare innanzi non gli poteva*”, referido por B.Varchi pela primeira vez em *Nota sul primato della pittura*. Barocchi P., *La Vita di M.* vol. IV nota 737 p. 2098.

À propósito das ideias de V. em relação aos limites da imitação da antiguidade, P.Barocchi observa que a mesma é condicionada pelo novo valor por ele atribuído às obras da contemporaneidade. “*...dove sia nato quel vero buono, che superato il secolo antico, fa il moderno si glorioso*”. (*Proemio della Terza Età*)

Ritrarre, “retratar”, outro sinônimo de imitação (Baldinucci, 1681) era interpretado no ambiente michelangiano (cfr. Vincenzo Danti, *Trattato delle perfette proporzioni*) como mais próximo à copia, um tipo de imitação passiva, julgada negativamente. E’ conhecida a aversão de Michelangelo por retratos. Exercício diferente do imitar operando uma escolha, tanto em relação à natureza como em relação ao modelo antigo.

ⁱⁱ sublinha o papel inaugural de Brunelleschi para o Renascimento da arquitetura: “*trouxe à luz depois de muitas eras*”. A propósito de “trouxe à luz” como imagem emblemática do Renascimento na polaridade luz x trevas, a metáfora difusamente atribuída ao V., já é utilizada por Bocaccio. Para a discussão sobre o assunto, Garin E., *G V e il tema della ‘Rinascita’* in *Vasari Storiografo e Artista*, op. cit. p.259-266

Na edição de 1550, o texto prossegue: “*per esempio tolti da lui, a questa nuova imitazione del buono et a conservazione del bello, ch’egli poi seguitando gli edifici, mise a luce nelle opere sue*” (tomados por êle como exemplo desta nova imitação do bom e conservação do belo que ele, mais tarde, seguindo tais construções, trouxe à luz em suas obras). Atenção para a definição de arte moderna como “*nuova imitazione*”.

Com a eliminação do trecho acima na edição Giuntina, V. redimensionaria a importância das formas da Antiguidade para a arquitetura do florentino Brunelleschi. Fruto da reflexão de que este em sua arte se refaz não só a Roma mas também à tradição local. Na segunda edição, há maior consciência em relação à utilização da gramática arquitetônica florentina - juntamente às medidas antigas - pelos arquitetos protagonistas da Segunda Parte.

Nitidamente distinta é a relação de dependência direta que V. estabelece para a arquitetura de B. em relação às formas da grandiosidade clássica. Na biografia do arquiteto de Urbino, o autor praticamente ignora características da sua formação em ambiente tão renomado, assim como as obras por ele realizadas na fase anterior a Roma, onde chega somente aos 55 anos.

Bramante não é “*manco utile*” a Terceira Idade do quanto havia sido Filippo para a Segunda, afirma Vasari na edição de 1568 aqui tratada. O autor sublinha o papel fundador de Brunelleschi, na época de Vasari mais difusamente atribuído a Bramante e a Roma, como no Livro III de S. Serlio (1537) que o autor conhecia. Interessante comparar a apresentação feita por V. do arquiteto florentino, verdadeiro fundador arquitetura moderna, para o qual ele adota os termos reservados somente aos genios supremos do Quinhentos, como Rafael e Michelangelo: “*...E vuole il cielo, essendo stata la terra tanti anni senza uno animo egregio et uno spirito divino...*”(“*...E quis o céu, tendo estado a terra por tantos anos sem um animo excepcional e um espírito divino..*”; e mais ainda, ele [Brunelleschi] possuía “*ingegno tanto elevato che si può dire che e’ ci fu donato dal cielo per dar nuova forma alla architettura, già per centinaia di anni*

smarrita... (de engenho tão elevado que pode-se dizer que foi doado pelos céus para dar nova forma à arquitetura, desaparecida há muitos anos...) - formula que não é merecida por nenhum outro arquiteto nas Vidas.

Para a carreira de Bramante, não esta em jogo a força do gênio, mas o papel decisivo da Fortuna, da sorte favorável: “*Giovò ben molto alla virtù sua il trovare un Principe - il che agli ingegni grandi avviene rare volte..*”, escreve Vasari na edição de 1550. De modo que não se trata tanto da singularidade absoluta do genio, quanto da conjunção favorável dos elementos capaz de realizar a Historia. E’ esta conjunção a determinar que o destino do artista em questão cruze com o do grande mecenas. Na segunda edição, no início da biografia de Bramante, apesar da modificação introduzida a favor do artista, mecenas e artista, parecem ser igualmente importantes para a realização das obras que marcam o início da Terceira Idade: Julio II - “*pontefice animoso e di lasciar memorie di sé desiderosissimo*”- e Bramante que “*alle spese del quale può mostrare il valore dello ingegno suo*”.

iii “*acciò seguitando le vestigia di Filippo*”, “*vestígios*” no sentido de exemplo. Modelo metodológico de estudo das ruínas já exposto no Proêmio da Segunda Parte: “*..con lo studio e la diligenza del gran Filippo Brunelleschi l’architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi, così nelle colonne tonde come ne’ pilastri quadri e nelle cantonate rustiche e pulite, et allora si distinse per ordine e fecessi vedere la differenza che era tra loro...*” (com o estudo e diligencia do grande Filippo Brunelleschi a arquitetura reencontrou as medidas e proporções dos antigos, tanto nas colunas cilíndricas como nos pilastres quadrados e nas quinas rústicas e limpas, e estas entao passaram a distinguir-se por ordens, mostrando a diferença que havia entre elas...) ”

“*acciò seguitando...*” V. estabelece paralelo entre Bramante e Brunelleschi, atribuindo a B. na Terceira Idade, o papel desempenhado por Brunelleschi na segunda. cfr. Borsi, F.: “*Entrambi sono fondatori di un linguaggio, assumono nella loro opera quel carattere di sperimentazione che verrà prosseguito con altri (...) personalità che non si esaurisce in se stessa*”(Ambos são fundadores de uma linguagem, assumem na própria obra aquela caráter experimental que sera continuado por outros (...) personalidade que não se exaure em si própria).

Sobre a linguagem arquitetônica bramantesca, P. Portoghesi: “*B. doveva continuare l’indagine sull’antichità per completare un quadro ancora frammentario degli umanisti (..) indagare il valore ottico della forma, il suo controllo e la natura spaziale dei fenomeni architettonici*”(B. precisava continuar a pesquisa sobre a Antiguidade para completar um quadro ainda fragmentário dos humanistas (..) indagar o valor ótico da forma, seu controle e a natureza espacial dos fenômenos arquitetônicos). (P., *La lingua Universale*, in *Studi Bramanteschi*, op. cit. p.361)

iv “*essendo egli di animo, valore, ingegno e scienza*” adjetivos recorrentes em relação aos arquitetos. (v...) Onde *animo e valore*, os dois primeiros, se referem a esfera pessoal, ética e moral, *le virtù* humanas de Bramante. *Animo*, é relativo a disposição do caráter e a ambição; *valore*, relativo a talento. *Ingegno e scienza*, declinam as características do artista segundo a visão moderna. *Allo ingegno si aparterrà la elettione, la distribuzione, e la colocazione e simili altre cose, che arrecherano dignità all’opere*” (Alberti, cit. in A.Blunt) “*Engenho*” é faculdade próxima ao “*giudizio*” mais do que à fantasia. (v.tb lado manual como prosseguimento Blunt, cit.

29) As estes adjetivos, V. acrescentará outros no mesmo parágrafo compondo uma espécie de manifesto das qualidades mais importantes para um arquiteto. (v. Introdução à leitura)

Na *Introduzione alle tre arti del disegno* que abre o livro, V. diz que não se estenderá sobre a arquitetura pois já existem a respeito os tratados de Vitruvio e o do L.B. Alberti. Por ser referencia tão importante, vale recordar a definição de arquiteto dada por Alberti no *Proemio do De re edificatoria*: “*Architetto chiamerò io colui il quale saprà con certa meravigliosa ragione e regola, si con la mente e con lo animo divisare, si con la opera recare a fine tutte quelle cose, le quali mediante movimenti di pesi cogiugnimenti e ammassamenti di corpi, si possono con gran dignità accomodare benissimo allo uso degli huomini. (arquiteto chamarei aquele que souber com certa maravilhosa razão e regra dividir, tanto com a mente como com o animo, e com sua obra levar a fim todas aquelas coisas que, mediante o movimento de pesos união e junção de corpos, podem- se com grande dignidade acomodar muito bem para uso dos homens.)*”

^v “*in quella arte non solamente teorico, ma pratico et esercitato sommamente*”. A combinação de teoria e prática é tema muito presente na biografia dos arquitetos. Em seu tratado, Alberti acentuava a importância do aspecto intelectual da atividade do arquiteto, distinguindo e separando a elaboração do projeto, *il disegno mentale*, da execução material da obra. O arquiteto deve saber detalhar todos os passos práticos da construção mas não deve necessariamente estar presente no canteiro.

Na *Vita di Leon Battista Alberti*, V. critica o grande teórico a quem faltava prática: “*...mancandogli quel giudizio e disegno che fa apertamente conoscere che oltre alla scienza bisogna la pratica, perché il giudizio non si può mai perfetto, se la scienza operando non si mette in pratica..*”(faltando-lhe aquele juízo e desenho que permite claramente conhecer que além da ciência é preciso pratica, porque o juízo não se torna perfeito jamais, quando a ciência não é posta em pratica). (*Vita di L.B. Alberti*) Sobre a incompreensão de V. da função que a pratica arquitetônica de Alberti tem para a sua teoria, v. G.C.Argan “*O Tratado de Re Edificatoria*”, 1971, in *Clássico e Anticlassico*, São Paulo, 1999.

Ao mesmo tempo que faz serias restrições ao Alberti, V. não poupa críticas à formação eminentemente prática e artesanal de certos artífices. Sobre tudo nas biografias mais recentes: os arquitetos que “*da parecchi anni adietro*”, segundo ele, exercitam a profissão “*senza saperne pure i termini e i primi principii d’intendere la prospettiva*” (*Vita di Baccio D’Agnolo*)

Para V., Bramante reúne os dois aspectos: *projeto e fabrica*, pratica e exercício além da teoria. Característica sublinhada ao longo da sua biografia. A insistência na importância da base científica para as artes, havia possibilitado situar o artista em uma posição intelectual e social nova em relação à categoria de artesão medieval.

‘A exceção da célebre *Bramanti Opinio* (v.adiante) - parecer sobre o zimbório do Duomo de Milão, em 1491 - não se conhecem escritos teóricos de sua autoria. A menção da competência teórica de B. por parte do autor é provavelmente obrigatória. Sobre tudo em se tratando de um tal protagonista da arquitetura da sua época, com tamanha pretensão universalística.

Há referências à atividade de teórico de B. nos *Tratados de Giampaolo Lomazzo*, *Trattato dell’arte della pittura* e em *Idea della Pittura*, Milano, 1584. Segundo Lomazzo, Bramante seria o autor de um tratado passado às mãos do pintor genovês Luca Cambiaso que dêle muito se teria utilizado. A. F.Doni em seu *Libreria Seconda*, publicado em Veneza em 1555, se refere a três tratados da autoria de Bramante: *Pratica de Bramante*, volume único; *Architettura di Bramante, Libri V*, sobre as ordens decorativas; *Modo di Fortificare, Libri III*. J.

Schlosser traz a referencia, chamando atenção para o caráter excessivamente fantasioso e pouco confiável de Doni (*La Letteratura Artística*, p.145)

S. Borsi, considera verossímil a existência de trabalho de B. sobre a arquitetura gótica, relevando o “sistema proporcional e sobretudo o complexo mecanismo estático das figuras” (catalogo in F. Borsi, *Bramante Architetto*, 1992, pp. 219-220) O estudioso assinala como testemunho eloquente da posição intelectual alcançada por Bramante em sua época, a sua inclusão, ao lado de Vitruvio e L.B. Alberti, nos versos do *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Menção tanto mais significativa uma vez que, durante o pontificado de Julio II, Ariosto vem a Roma com frequência a serviço do cardeal Ippolito I d’Este. Na hipótese do arquiteto não ter escrito tratado algum, a influência do trabalho de B. em Milão, mesmo depois da sua partida para Roma, faria dele – segundo S. Borsi – quase um “teórico de fato, mesmo na ausência de contribuições textuais” (S. Borsi, p.220)

Há a questão do *Antiquarie Prospettiche Romane. Composte per prospettico Melanese Depictore*, opúsculo conhecido em um único exemplar (Biblioteca Casanatense, Roma) datado provavelmente 1501. Este foi com frequência atribuído a Bramante. (De Angelis D’Ossat, Fienga, Pedretti) O autor do pequeno poema, incita Leonardo a vir a Roma ver as maravilhas da antiguidade, das quais faz um elenco comentado. Sublinha, por exemplo, os monumentais cavalos de mármore do Quirinal, consciente do interesse do artista pelo assunto. O texto é composto em tercetos do tipo dantesco, fato considerado muito significativo pela crítica uma vez que o gosto da época prediligia Petrarca, enquanto Bramante era cultor de Dante, como atestam vários documentos e seus próprios poemas (v. *Sonetti e altri scritti*, Vecce, C. op.cit.) A amizade com Leonardo (Pedretti, Brizio, Heydenreich) muito evidente em todo o poema é também importante elemento para identificação do “prospetico milanese” com Bramante. v. Pedretti, Borsi, para interpretação da xilogravura do frontispício que representa um homem nu ajoelhado dentro de um círculo – preceito vitruviano de *homo ad circulari* – com uma esfera armilar na mão direita enquanto a esquerda empunhando um compasso, traça figuras geométricas no chão.

Ao longo do século XX houve a tentativa (v. Vogel, 1902 e Forster, 1958, aceita por L. Grassi (1963) de atribuir ao arquiteto vários escritos entre os quais a célebre carta a Leão X, desde o século XVIII atribuída a Rafael e Baldassare Castiglione. v. di Teodoro - *Raffaello, B. Castiglione e la lettera a Leone X*, De todo modo, é provável que aspectos do pensamento de B. tenham contribuído à elaboração de Rafael; como pode ser também devedora de B. a idéia de que “*l’occhio più giuoca in tutte le cose che non fa la misura delle seste*”. (S.Borsi).

^{vi} *Natura* é usada aqui por V. para designar algo semelhante à *Graça Divina*. Os grandes gênios são fruto da bondade divina e também da roda da Fortuna. cfr. Jean Rouchette. op.cit.pp. 46-50 A frase retórica: “*né poteva la natura formare uno ingegno più...*” garante a B. posição de excelência, o maximo que se podia desejar. Neste sentido, a perfeição.

^{vii} A velocidade de execução, aparentada com a facilidade, é uma qualidade celebrada pelo maneirismo, sublinhada repetidamente por V. na *Vida do Bramante*. À capacidade de B. “*far presto*” V. chega a atribuir a razão dos favores do papa Julio II.

Ele próprio era muito apreciado por esta razão, como atesta, p. ex. carta de apresentação escrita por Paolo Giovio ao cardeal Alessandro Farnese em 21 janeiro de 1543: *Hor costui è uno fattivo, expedito, manesco e risoluto pittore (...) perch’ in um tratto servirà il Padre il Figlio e lo Spirito Sancto.*” in Vasari-Frey cit. Conforti, p.32, nota 9

viii “Invenção e medida” são qualidades fundamentais em relação as quais se orienta a crítica vasariana. Ambos os termos estão entre os pilares do que R. Le Mollé identifica como “a doutrina vasariana”. Conceitos a partir dos quais V. avalia as artes e a evolução das mesmas ao longo das três Idades. Por exemplo, *“Nella seconda [Età] poi si veggono manifesto esser le cose migliorate assai e nell’invenzioni e nel condurle con più disegno (...)tolto via quella ruggine della vecchiaia e quella goffezza e sproporzione che la grossezza di quel tempo le aveva recata adosso.”*(Na segunda [parte] vê-se com evidencia as coisas muito melhoradas tanto na invenção quanto na capacidade de realização com mais desenho (...)sem aquela ferrugem de velhice e a falta de jeito e proporção com as quais a grossura daquele tempo as tinha coberto”(Vasari, *Proemio della seconda parte*).

A “medida” (*più disegno (...)tolto via quella(..)goffezza e sproporzione*), característica tão invejada na arte da antiguidade, era considerada uma das prerrogativas fundamentais *del fare moderno*. Deste modo, é listada entre as novas conquistas no Proemio citado acima, que prossegue: *“... ordinossi che le cose andassino per regola, seguitassino con più ordine e fussino spartite com misura; crebessi la forza et il fondamento al disegno..”*.v.tb. nota 20

Importante a análise do estudioso francês sobre o funcionamento das palavras em relação umas às outras e não como elementos isolados. Ele observa que no texto elas se contaminam e influenciam mutuamente: *“chaque terme éclaire l’autre em greffant sur lui ses propres connotations”* (R.Le Mollé, *“Le Vocabulaire de la critique d’art dans lès “Vites” op. cit. p. 10-20*). A invenção, termo caro aos artistas do maneirismo, se associa frequentemente ao *disegno* ou o substitui no texto vasariano. Sobretudo na segunda edição. (cfr. De Angelis D’Ossat, op. cit. p.773). *“..essendo il disegno e l’invenzione il padre e la madre di tutte queste arti e non di una sola”* (*Vita di Giotto*)

Em relação a este binômio primordial, cfr. Le Mollé, *L’Uomo dei Médici*, p.172: *“Il binômio disegno-invenzione esprimeva il dualismo forma e contenuto nella misura in cui l’invenzione riguardava in modo particolare la concezione del dipinto mentre il disegno si applicava alla forma nel senso lato del termine.”*
(o binômio desenho / invenção exprimia o dualismo forma /conteúdo na medida em que a invenção se referia de modo particular a concepção do quadro enquanto o desenho se aplicava à forma no sentido lato do termo).

ix *“con tanto fondamento quanto costui”*. Idem, Proemio da Segunda Parte *“il disegno é più fondato”*; *“crebessi la forza et il fondamento al disegno”*. “Fundamento” tem a ver com a preparação do artista em geral - as bases teórico-científicas como o domínio da perspectiva e o estudo da Antiguidade – e do arquiteto em particular, cavalos de batalha dos profissionais no século XV e XVI.

x *“fu necessario il creare in quel tempo Giulio II”*.

Giuliano della Rovere, papa Julio II (1503-1513), nasceu em Albissola, Liguria, em 1433. Foi eleito cardeal em 1471 por seu tio, papa Sisto IV, comitente da Capela Sistina e da primeira série de afrescos (1481-3), realizados por Perugino, Botticelli, Ghirlandaio, Cosimo Roselli, Piero di Cosimo e outros. Para completar a obra à altura do ilustre antepassado, Julio II confia a Michelangelo os afrescos da abóbada (1508-1512). Nos mesmo anos, Rafael realiza os afrescos das *Stanze: Segnatura* (1508-1511); *Eliodoro* (1511-14) que prosseguem durante o papado de

Leão X, ocasião em que Rafael herda de Bramante – à morte deste em 1514 - a posição de responsável pela Fabrica de São Pedro.

^{xi} A freqüente referencia a importância do mecenas nas *Vite*, faz parte dos aspectos proselitistas do texto (c.f. B. Mitchell in *Storiografo e Artista*, pp. 469-478) Ao longo das biografias, os mecenas são elogiados ou criticados por não terem sabido “honrar-se” com a escolha de um artista à altura, e assim “deixar digna memória” de si. Tal é a razão da formulação: *foi ventura nostra e dele [Bramante]*. No caso específico, trata-se de um dos maiores mecenas do Renascimento, que soube cercar-se dos gênios de Michelangelo, Rafael e Bramante na época de ouro.

^{xii} *Ingegneri*. A palavra é próxima à invenção e com freqüência é usada como sinônimo de artista. Aparece duas vezes na frase – como substantivo e adjetivo - assinalando a importância do encontro com o mecenas: “*che agli ingegneri grandi occorre rare volte (...) mostrare il valore del suo ingegno*”

^{xiii} “*artificiosas dificuldades*”. Artifício. Licença. Não é mais a dificuldade da Segunda Parte, quando era visível o esforço dos artistas para dominar as formas, aspecto julgado negativamente por V. A dificuldade passou a ser uma invenção do artista que já superou as dificuldades técnicas. As dificuldades criadas pela invenção, são valorizadas pelo intelectualismo maneirista do ambiente de V.

^{xiv} A lista copiosa demonstra que B. inovou nas construções mas também nos ornamentos, aspecto considerado particularmente importante para a Terceira Idade (cf. Raffaello e B. Castiglione, *Lettera a Leone X*). F. Borsi, considera a passagem exemplificativa do valor paradigmático de modelo institucional da obra do B. “fonte canônica do classicismo”. op.cit.p.32

^{xv} “Ordem arquitetônica”, em geral designada somente como ordem no texto vasariano, compreende a coluna e os vários elementos como a cornija e o entablamento. Cada uma das cinco ordens clássicas compõem um modelo construtivo, com suas respectivas medidas e proporções. No texto a designação não possui sempre o mesmo sentido. Designa um modulo construtivo mas também somente o ornamento. As vezes substitui *disegno*, no sentido de projeto.

cfr. Thoenes C., *Gli ordini architettonici: Rinascita o invenzione?* In: Roma e l’Antico.. op.cit. p.261-310; Onians J., *Bearers of Meaning. The classical orders in Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*. Cambridge, 1988

O sentido de programa construtivo contido na idéia das “ordens arquitetônicas”, foi chamado de “partido” pela arquitetura do século XX no Brasil. cfr. L.Costa, *Registro de uma vivência*, 1995. pgs.117-118. Na moderna arquitetura italiana, de “partido decorativo”.

^{xvi} *Modelo aqui pode se referir ao valor das obras de B. tomadas como modelo. Mas também aos modelos de madeira ou argila habitualmente feitos para dar a idéia tridimensional do “desenho”.*

Os modelos arquitetônicos serviam como referencia para os executores da obra. Mas sobretudo para dar idéia do projeto ao comitente, no momento da sua aprovação. Eram verdadeiras miniaturas, fonte iconográfica para medalhas celebrativas e outras representações

visuais requeridas pelo mecenas que de tal modo podia exibi-la a seus convidados durante a construção. Com frequência, os comitentes foram retratados com tais modelos na mão.

Para L.B.Alberti entretanto os modelos tinham a importante função de verificar a eficácia e perfeição do desenho e serviam ao autor para avaliar e eventualmente corrigir as imperfeições da “idéia” concebida por sua mente. Cfr. H. Millon I modelli architetonici del Rinascimento, in Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo – la rappresentazione dell’architettura, op.cit. p. 19-73

Na Introdução às três artes do desenho, Vasari define a relação entre desenho arquitetônico e modelo:

“...hanno gli uomini d’arte chiamato ovvero distinto il disegno in vari modi e secondo le qualità di disegno che si fanno. (...) e tutti questi servono così all’architettura e scoltura che alla pittura; ma alla architettura massimamente, perciò che i disegni di quelle non sono composti se non di linee, il che non è altro, quanto all’architetto, all’inizio e alla fine di quell’arte, perchè il restante, mediante i modelli di legname trate dalle dette linee, non è altro che opera di scarpellini e muratori”.

(os homens de arte chamaram, ou melhor, distinguiram os desenhos de varias maneiras, segundo suas características (...) e todos estes servem tanto à arquitetura e escultura como à pintura; mas à arquitetura maximamente, porque os desenhos destas são compostos apenas de linhas, o que outro não é, para o arquiteto, que inicio e fim da sua arte, porque o resto, mediante os modelos de madeira aferidos das mencionadas linhas, é apenas obra de entalhadores e pedreiros). (G.Vasari, Introdução às três artes do desenho, cap.XV: Della Pittura)”

Segundo V. Borghini a função dos modelos era sobretudo ilustrativa para os que não possuíam cultura suficiente para ler as plantas: (...)un bello spirito in veder solo una pianta subito vi vede quasi corporalmente le altezze, le grossezze, le stanze fatte e fornite et ornate appunto come fussero finite? Perché quelle modanature son fatte per ingegni grezzi(...)E se pure si fanno i modelli per i maestri, gli fanno per poter meglio giudicare, che è cosa di savio e prudente; ma fermo e giudicato che egli è, si lascia solo perché i capi maestri e muratori no errino, che non intenderebbono in su’ fogli”

(...) um belo espírito ao ver uma planta enxerga quase corporalmente as alturas, os tamanhos, os cômodos feitos e mobiliados e ornados como se estivessem prontos? Porque aquelas peças são feitas para mentes toscas (...) e ainda que se façam modelos para os mestres de obras, lhes fazem para poder melhor julgar, coisa de sábios e prudentes; mas depois de estabelecido e julgado, é deixado somente para que os mestres e pedreiros não errem, pois não compreendem o projeto no papel”. V.Borghini, op. cit.in: P.Barocchi, op.cit. 619

Assim como para V., para ele a palavra modelo algumas vezes equivale e substitui projeto:“(...)una fabbrica, perché la sia chiamata sua,(...) basta a questo l’invenzione o modello suo, intendendo per il modello l’ordine e il disegno, perché bene sarà quel modello di mano d’un legnaiuolo che non sa d’architettura..”

“uma fabrica para que seja considerada sua (...) basta que seja seu a invenção e o modelo, compreendendo por modelo a ordem e o desenho, porque o modelo em si será feito pela mão de um entalhador que não entende de arquitetura...”(V.Borghini, in: P.Barocchi. op. cit.I, p.666)

^{xvii} no original: “*quel obbligo eterno che hanno gli ingegni che studiano sopra i sudori antichi, mi pare che ancora lo debano avere alle fatiche di Bramante*”. Ou seja, o que era estudo e imitação dos Antigos, passou a ter também as grandes realizações da Idade Moderna como modelo. Na avaliação histórica da obra de B., V. aplica a idéia expressa na *Introdução às três artes do desenho*, onde o momento presente iguala e supera a Antiguidade. Donde, afirma P. Barocchi, Bramante “*é inventor de um novo classicismo*” (cfr. Barocchi, *Il Mondo antico del Rinascimento*, 1958, op.cit. p. 234)

v. nota sucessiva.

^{xviii} Em arquitetura também o paradigma do superamento dos antigos é Michelangelo. Este raciocínio é exposto na *Introdução..*, onde Vasari afirma que os romanos imitaram as ordens gregas introduzindo inovações. Em alguns casos, tais variações foram julgadas licenciosas por Vitruvio, que por esta razão não as menciona. Segundo V. esta genealogia das ordens compósitas - introduzidas pelos romanos, desenvolvidas pelos modernos - justifica a decisão de incluí-la entre as ordens clássicas: “... *se ben Vitruvio non ne abbia fatto menzione, non facendo egli conto d'altro, che dell'opera dorica, ionica, corintia e toscana, tenendo troppo licenziosi coloro, che pigliando di tutt'e quattro quegli ordini, ne facessero corpi che gli rappresentassero piuttosto mostri che uomini: per averlo costumato molto i Romani et a loro imitazione i moderni (...). se i Greci e i Romani formarono que' primi quattro ordini e gli ridussero a misura e regola generale, che ci possino essere stati quegli che abbino fin qui fatto nell'ordine composto, e componendo da sé delle cose, che apportino molto più grazia che non fanno le antiche. E che questo sia vero, fanno fede le opere che Michelagnolo Buonarroti ha fatto nella Sagrestia e Libreria di San Lorenzo a Firenze*”(Dell'Architettura).

(..ainda que Vitruvio não tenha mencionado, por não levar em consideração o que não fosse obra dórica, jônica, coríntia e toscana, e considerasse por demais licenciosos aqueles que, tomando as quatro ordens, fizessem corpos que representassem monstros mais do que homens: o que foi feito muito pelos romanos, que foram imitados pelos modernos (...)) Se os Gregos e os Romanos formaram as primeiras quatro ordens e as aperfeiçoaram à medida e regra geral, é possível que tenha havido quem nos nossos dias tenha realizado na ordem composta, compondo-a por si só, coisas com muito mais graça do que as antigas. E de que isto seja verdade, são testemunho as obras que Michelangelo Buonarroti fez na Sacristia e Livraria de São Lourenço em Florença)

^{xix} “*non solo imitandogli con invenzion nuova ci insegnò, ma ancora bellezza e difficoltà accrebbe grandissima all'arte*”. Imitar com invenção nova, define bem o estatuto da imitação da antiguidade para Vasari como base da nova arte. Na comparação com a antiguidade, B. realiza plenamente o exemplo dos antigos e até mesmo os supera, tornando-se referência para o presente com o mesmo estatuto da arquitetura antiga. A passagem é exemplar do pensamento de V. a propósito da contemporaneidade e completa o raciocínio da nota anterior. Havendo os modernos igualado e, algumas vezes, até mesmo superado a Antiguidade, passaram também a gozar do status de modelo.

B. renova a arquitetura com nova beleza e nova dificuldade. Assim como os Romanos haviam feitos com os gregos. (ver nota anterior)

tb. Barocchi: “(...) sobretudo para os artistas da Terceira Idade (...) o antigo não é mais referencia absoluta nem modelo unívoco, como o era para os humanistas”. Nota 127, vol. I, p.145

Sobre a posição de B. como elo de ligação entre os Antigos e Modernos, v. Carta de Rafael à Leone X: “*através de B. l’architettura si è molto svegliata... assai prossima alla maniera degli antichi*”.

Também Michelangelo em carta a Bartolomeo Ferratino: “*e non si può negare che lui non fu sì valente nella architettura quanto ogni altro che sia stato dagli antichi in qua. Lui pose la prima pietra di San Pietro non pieno di confusione ma chiara e schietta e luminosa e a isolata a torno che non nuoceva a chosa nessuna nel Palazzo; e fu tenuta cosa bella come ancora è manifesto; in modo che chiunque s’è discostato da decto ordine de Bramante, come ha fatto il Sangallo, si è discostato dalla verità.*”

(..e não se pode negar ter sido ele tão valente na arquitetura quanto todos que o tenham sido dos Antigos aos nosso dias. Ele pos a primeira pedra de São Pedro, não cheia de confusão mas clara, nitida e luminosa e isolada em volta que não disturbava coisa alguma no Palácio; e foi considerada coisa bela como ainda o é; de modo que quem quer que tenha se afastado desta ordem do Bramante, como fez o Sangallo, se afastou da verdade...” Michelangelo, in Barocchi – *Scritti D’Arte del 500*).

^{xx} Nasceu em Monte Asdrualdo, hoje Fermignano, nos arredores de Urbino em 1444. Na moeda com sua efígie cunhada pelo Caradosso ele é designado como “Asdrualdino”.

^{xxi} No *Commentario* a Vitruvio publicado por Cesare Cesariano em 1521, ele se define discípulo de Bramante e traça o seguinte perfil do mestre, definindo-o “*patiente filio di paupertate*”: “*... dal mio praeceptore Donato da Urbino, cognominato Bramante; et benchè el fusse pittore egregio et fecundo ne li rima versi di poeti volgari, licet etiam fusse illiterato. Ma di profundissima memoria: et grandiloquentia. Fu paziente filio di paupertate. Cum fusse del Duca Lodovico Sforza architecto tandem riformatore pervene de molti papali edifici praecipue di Iulio Secondo Sommo Pontefice: il quale de la Christianissima Ro. Basilica de li Apostoli Sancto Pietro et Paulo. Maximamente e sta il primario architecto et commutatore et amplissimo refundatore: Questo sofferse longissimamente la paupertate sprestandola ancora più con la sua prudentissima liberalità: Tandem Iulio summo Pontefice per singolare amore li portava; quasi contro voglia de epsso Bramante soto pena di sancta udiencia: lo fece richo et gli donò beneficii et officii de maxime pensione annuaria più che non bisognava assai a la sua decete vita e vestimenti: per esso et suoi servi.*” Cfr. Cesariano C., *Di Lucio Vitruvio Pollione*, Como, 1521. Ver nota 25.

A.Bruschi acredita que ele não fosse exatamente pobre mas tenha tido dificuldades financeiras por ter abandonado a família para seguir a própria vocação. (*Bramante*, 1985)

Quanto a ser iletrado, o Comentario considerado inexato pela critica que que o reputa dono de ótima cultura latina e historico-humanistica, como atestam outras fontes (L.Grassi (1963). v.tb. Bruschi (1969) e Forster). Importante observar que no Renascimento qualquer pessoa que não dominasse a escritura em latim podia ser considerada iletrada. Leonardo se definia “*omo senza lettere*”.

^{xxii} Na descrição da infância de B., ao aprendizado das letras e exercício no ábaco, sucede a dedicação ao desenho. Sendo a matemática e o desenho considerados binômio inscindível para a arquitetura. V. constrói a biografia do personagem de acordo com as prerrogativas do papel que o mesmo devera' ocupar.

Analogamente, na infância de Brunelleschi descrita por V., as mesmas três disciplinas: *veggendolo continuamente esser dietro a cose ingegnose d'arte e di mano, gli fece imparare l'abaco e scrivere, e dipoi lo pose all'arte dell'orefice, acciò imparasse a disegnare com uno amico suo..*" *Vita de Filippo Brunelleschi, II, 140*

^{xxiii} Desenho, habilidade manual, era considerado, na Florença da época, acima de tudo, uma categoria mental. Era princípio e fundamento de todas as artes enquanto instrumento capaz de fixar a ideia. Sobre a centralidade deste conceito para a criação artística, Giorgio Vasari explica: *"....da questa cognizione nasce um certo concetto e giudizio che si forma nella mente quella tal cosa che poi espressa com le mani si chiama disegno"* e também *"Perché il disegno(..) precedendo dall'intelletto cava di molte cose um giudizio universale, símile a uma forma o vero idea di tutte del cose della natura, la quale è singolarissima nelle sue misure.."* (*Introduzione alle tre arti del Disegno, I, 111*)

Nel *Proemio di tutta l'opera*, V. resolve a famosa *Disputa...* sobre a hierarquia entre as artes, objeto da celebre enquête feita por Benedetto Varchi 1547, estabelecendo o empate através do desenho, matriz comum a todas, donde a definição de *"três artes do desenho"*.

Em relação ao desenho em arquitetura *"...è più che vero che chi non ha disegno e grande invenzione da sé, sarà sempre povero di grazia, di perfezione e di giudizio ne' componimenti grandi di architettura"* (*Vita di Baccio D'Agnolo*). v. nota 8

A exemplo do quanto diz C.Cesariano em seu comentário a Vitruvio: *"..voleno essere veri architetti. E prima dice el si debba essere litterato; poi successive procedendo ordinatamente alle altre disciplinabile scientiae (come da esso medemo haveremo ultra questa nostra esposizione che al presente ponremo) ació li poveri indoti possino leggendo erudirsene e divenire buoni"* (Cesariano, Como, 1521, in P.Barocchi, op.cit. p.2997)

No *Vocabolario delle Arti del Disegno* di Filippo Baldinucci, 1681, na versão on-line, (*Cribecu*) o desenho é definido como *"un'apparente dimostrazione con linee di quelle cose che prima l'uomo con l'animo si aveva concepite, e nell'idea imagnate; al che s'avezza la mano con lunga pratica, ad effetto di far con quello .. apparire"*. v.tb. notas 15, 43.

^{xxiv} Bartolomeo Giovanni Corradini, frei dominicano, estudou com frei Filippo Lippi, segundo os documentos (A.Conti, 1976, pp. 105-109, cit.in S.Borsi, op.cit. p. 143). Não se conhece a data de nascimento. Primeira notícia sobre sua atividade em 1445, como ajudante de Filippo Lippi em Florença, e última no registro de morte dia 1º de julho de 1484, na Igreja de Santa Croce em Urbino. Do retábulo de que fala V., realizado em 1467 para o Hospital de Santa Maria Bella em Urbino, restam as duas "tavole Barberini", cuja atribuição a Fra Carnevale parece não mais haver dúvidas. Recentes estudos revelam sua atuação de arquiteto na corte Montefeltro e provável autoria da célebre "Città Ideale" da Pinacoteca de Urbino. Cf. catálogo da mostra em preparação, Milão, outubro 2004.

Ainda que alcunhado Bramante da Urbino – referencia geográfica de profundo significado cultural e artístico -, V. nada diz sobre a relação de B. com o ambiente "humanístico-matemático", da corte de Montefeltro. Tratava-se de importante centro do Renascimento Italiano

com características tais que a fizeram conhecida pela crítica como “civiltà prospettica”; onde naqueles anos trabalhavam Piero della Francesca e Luciano Laurana, sucedido por Francesco de Giorgio Martini em 1476. Possível ligação com a saída de Bramante que é documentado em 1477 em Bergamo.

A referencia ao aprendizado de B. com Fra Bartolomeo, é importante para caracterizar o pintor-arquiteto. Mas, até hoje, tem sido insuficiente para delinear a formação de B. em um ambiente rico como a corte de Urbino.

Os estudos sobre as távulas com as histórias de São Bernardino (Gall. Nazionale Úmbria) - hoje atribuídas a Perugino e Pinturicchio – com frequência tocaram o nome de B. como possível autor da arquitetura pintada, onde é evidente a lição albertiana (Tempio Malatestiano de Rimini).

As tavolas Barberini, acima mencionadas, foram com frequência atribuídas a Bramante (Swarzenski, 1940, p.90; Richter, 1943, pp.5-20; Rotondi, 1951, pp.9-129). São quadros importantes por serem considerados pela crítica como ponto intermediário entre os afrescos de Mantegna na igreja dos Eremitas, em Padova, e a concepção teatral presente na “*Gravura Prevedari*”, realizada por B. em Milão em 1481. Esta última é um marco fundamental na análise da formação, do percurso artístico e da cultura de B. como “pintor prospectivo”, como se dizia. Definição que significava que era especialista na construção do espaço (L. Patetta, pp.18sgs.)

O erudito Frei Sabba da Castiglione, dominicano milanês, aponta duas outras grandes personalidades como mestres de B., capazes de descrever as características da sua formação que encontraremos na obra posterior: (...) *Onde avvenne che F. (sic) Bramante delle Penne di San Marino (sic), huomo di grade ingegno, Cosmografo, Poeta volgare, e Pittore valente, come discepolo del Mategna, e gran prospettivo, come creato di Piero del Borgo, ma nella Architettura tanto eccellente, che si può dire essere stato il primo che alli nostri tempi abbia rievocata in luce la architettura antica stata sepolta molti anni... ancora che da alcuno fosse detto maestro Guastante e da altri Maestro Roinante (...)* in Natali, grifos seus. S.Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti*, Venezia, 1546, ed. 1565, ricordo CXI, p.139)

^{xxv} Afirmação *sempre se dedicou a arquitetura e à perspectiva*” parece coerente com a reputação de “civiltà prospettica” tida por Urbino entre os contemporâneos. Assim como sua fama de especialista comentada na nota anterior, capaz de realizar a simulação do espaço arquitetônico através da pintura prospectiva. Coerente também com o particular uso que Bramante fez da perspectiva na definição do espaço em suas obras.

V. sublinha a formação de Bramante como arquiteto puro, ou melhor, pintor-arquiteto, segundo a melhor estirpe. A distinção é de particular importância pois - como testemunha o próprio Vasari em outras passagens do seu livro -, tornara-se freqüente a ascensão dos artesãos (ebanistas, marmistas, etc) que exercitavam a profissão sem preparação adequada. O lamento do autor no início da *Vida de Baccio D’Agnolo* é eloquente do seu mal estar: “*Summo piacere mi piglio alcuna volta nel vedere i principii degli artefici nostri, per veder salire molti talora di basso in alto; e specialmente nell’architettura; la scienza della quale non è stata esercitata da parecchi anni adietro, se non da intagliatori o da persone sofistiche, che facevano professione senza saperne pure i termini e i primi principi d’intendere la prospettiva”.*

^{xxvi} V. não possui notícias precisas sobre lugares ou obras realizadas por B. na Lombardia. Estima-se que sua estadia ocorra entre os anos 1474-1477.

Marin Sanudo, escrivão veneziano, registra a presença de Bramante na Lombardia em 1477 (*Itinerario in Terraferma*, 1483), apontando-a como data de início dos afrescos do Palazzo dei Podestà di Bergamo.

v. tb. Marcantonio Michiel, “*li filosofi coloriti nella fazzata sopra la piazza e li altri filosofi de chiaro e scuro verde nella sala furon di man di Donato Bramante*”, indica a data de 1486, considerada improvável pela crítica em razão da data limite do texto de Sanudo acima citado. (L.Grassi, 1963; S.Borsi, p.184-190).

Os afrescos de Bergamo são a primeira obra documentada de B. e primeiro testemunho de uma característica comum a seus outros afrescos: simulação de um espaço arquitetônico onde ele insere as figuras dos “filósofos”; uso de perspectivas pintadas para completar a definição da imagem espacial confiada à arquitetura. Tal característica seria eloquente de sua trajetória profissional que parte da pintura para chegar a arquitetura.

Segundo a crítica, tal origem teria condicionado sua visão da arquitetura que aceita um papel decorativo, e adota conseqüente uso da perspectiva como instrumento ilusionístico (L.Patetta, op.cit). Importante analogia entre a obra de Bergamo e a *Câmara degli Eroi*, já documentada no Palazzo Ducale de Urbino em 1467. (W.Fontana, *Camera Picta*, 1986, in S. Borsi, p. 146)

Em 1492, em Milão, B. realiza análogo trabalho nos afrescos dos “*Uomini D’Arme*”, decoração da Casa Panigarola (hoje na Pinacoteca de Brera), que simula um diverso espaço arquitetônico.

^{xxvii} Estima-se que a chegada a Milão ocorra entre 1478-80. A *Gravura Prevedari*, baseada em desenho de Bramante, feito provavelmente nos primeiros meses após sua chegada a Milão, data de 1481. O pintor Matteo de’ Fedeli, compra de Bramante o desenho prospectivo e encomenda uma gravura do mesmo ao Prevedari - sobre quem pouco se sabe - registrando a encomenda e o prazo de entrega (natal, 1481) em cartório. O registro estaria ligado a intenção de Fedeli de explorar o desenho comercialmente. O que foi feito, dada a difusão deste modelo de perspectiva em alguns afrescos, retábulos, como também a utilização de detalhes do mesmo em várias decorações da época. (L.Patetta, P.Marani, in *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia 1480-1500*, p.54; L.Giordano, in Fiore, P.T. (a cura di) *Storia dell’architettura italiana. Il Quattrocento*)

O desenho da *Gravura Prevedari* demonstra riquíssima cultura figurativa, sofisticado uso da perspectiva e uma iconografia enigmática. O edifício de tipo antigo, metade igreja católica, metade templo em ruínas, possui evidente significado simbólico. E’ visível a dívida de B. em relação a cultura padovana (Squarcione, Mantegna) e o conhecimento do Palazzo Schifanoia de Ferrara. A abside é quase uma citação da pala de São Bernardino realizada por Piero della Francesca em 1472-4 – também conhecida como Pala di Brera ou Madonna dell’uovo – detalhe outrora atribuído a participação de B. na execução do famoso quadro.

A gravura é registro eloquente da reflexão arquitetônica de B. em data anterior a chegada de Leonardo a Milão; imagem grávida dos futuros desenvolvimentos da sua obra. Uma das duas únicas cópias existentes da Gravura é conservada na *Civiche Raccolte di Stampe Achille Bertarelli* no Castello de Milão. (cf. A.Bruschi, S.Borsi, Alberici)

^{xxviii} V. registra a presença de B. nas obras da Catedral de Milão, sem no entanto especificar o seu papel. Há controvérsias sobre o assunto. A grande construção gótica iniciada em 1386,

permanecia incompleta no final do século seguinte. A chamada *Bramanti Opinio*, com parecer do Urbinate sobre a base da cupula do Duomo – que ficou descoberto por décadas -, é único documento teórico aceito unanimemente pela crítica como de autoria do B.

Anna Maria Brizio sublinha que o papel de B. não era projetar mas analisar os vários modelos apresentados, entre os quais um preparado por Leonardo Da Vinci. O problema do completamento da obra impunha a escolha entre construir uma cúpula ou uma cobertura de tipo quadrato no cruzamento da nave central. A decisão envolvia a resolução de um problema estático e estilístico ao mesmo tempo. Supõe-se que B. fosse um consultor imposto por Ludovico il Moro, junto com outros mestres vindos de fora - Luca Fancelli, Francesco di Giorgio, Leonardo, Giuliano da Sangallo -, portadores de uma cultura diferente da local. Mal vistos portanto pelos *fabbricieri* do Duomo que possuíam consolidada organização de trabalho (S.Borsi, p. 186)

No texto de B., categorias albertianas de análise, como p.ex. “concordância entre as partes”, são adotadas para justificar a aceitação de uma base quadrada para a cúpula. Atitude interpretada pela crítica como sinal da sua consciência de que não havia muito a fazer diante da oposição local a inovações maiores. Importante recordar que entre os projetos apresentados havia um de Leonardo, acompanhado de uma carta aos *Fabbricieri*, convidando-os a “*mettere d’accanto ogni passione*” e a julgar sem preconceitos. (A.M. Brizio, 1974, op. cit.)

O documento, datado entre o fim de 1489 e o início de 1490, é uma “*resenha crítica das propostas feitas (...) em um momento em que o arquiteto de Urbino já’ renunciou a apresentar um projeto seu*” (S. Borsi, op.cit. pp.186-192) O documento é interessante ilustração da cultura arquitetônica de B. e de seus fundamentos, onde ele revela, nas categorias críticas adotadas, seu débito em relação ao Alberti.

^{xxix} Cesare Cesariano, Milão, 1483-1543. v. nota 21 para citação do perfil de Bramante traçado por ele. C.H. Krinsky realizou análise sobre o Comentário de Cesariano a Vitruvio, do qual extrai informações sobre sua biografia. O aprendizado junto à Bramante teria terminado aos 16 anos quando arquiteto deixa Milão em 1499.

Entre as informações fornecidas por Cesariano sobre B. em seus comentários a Vitruvio, há a autoria da sacristia da igreja de Santa Maria presso San Satiro a Milano, atribuída V. ao ramantino: “*convenerà saper luminare per qualchi loci da l’alto, si como fece il mio praeceptore Donato, cognominato Bramante Urbinate, in la aede sacra di Sacto Satyro in Milano, quali lumini solari da l’alto descendeno*” Cesariano C., in Paola Barocchi, *Scritti d’Arte del 500*, III, p.3008 A importância desta realização de B. está na aplicação das regras da perspectiva para criar uma abside cuja profundidade é totalmente ilusória.

^{xxx} Bernardino Zenale da Treviglio, nascido em torno a metade do ‘400. Morreu em 1526. Pintor e arquiteto. Lomazzo possuía o manuscrito de um tratado de sua autoria sobre a perspectiva e a arquitetura, dedicado ao filho no ano de 1524 (Schlosser, p.144). v. catálogo exposição 2002.

^{xxxi} V. não faz outra referência a Leonardo na biografia de Bramante. É notória e a amizade entre os dois, objeto de numerosos estudos (Heydenreich, *Leonardo’s Legacy*, 1969; Pedretti, A.M.Brizio), comprovada pela citação de desenhos e idéias de B. em passagens dos escritos de Leonardo: “*grupos de Bramante*”; “*Edifícios de Bramante*”; “*Modo da ponte levadiça que me mostrou Donnino*”. cit.in L.Patetta, op.cit. p.27

O célebre afresco de *Heraclito e Demócrito* - prováveis personificações do riso e do pranto - feito por B. na Casa Panigarola Visconti (hoja na Pinacoteca de Brera), é quase unanimemente aceito pela crítica como sendo um duplo retrato de Bramante e Leonardo: imagem eloqüente da diferente personalidade do autor de versos burlescos e do genio pessimista. (C.Pedretti,...; G.Ferri Piccaluga, *Gli afreschi di Casa Panigarola e la cultura milanese tra quattro e cinquecento*, in “Arte Lombarda”, 86-87, 1988)

^{xxxii} “*crudetta e alquanto secca*”. Adjetivos que para V. caracterizam a maneira da Segunda Idade. Independência em relação ao julgamento de um gênio como Leonardo, já pertencente ao passado.

^{xxxiii} o claustro de S.M. delle Grazie foi destruído durante a Segunda Guerra Mundial.

E’ muito discutido a entidade da atuação de B. - a serviço de Ludovico il Moro a partir de 1492 - no projeto da igreja e da canônica. O registro abaixo parece evocar a descrição por parte de V. da demolição e construção de S. Pietro: “[*Ludovico*] *gettò a terra la cappella grande et il choro antico, et allargandosi a maggior sito com il parer di peritissimi architetti gli fabricò il nuovo choro e la magnífica tribuna, ch’oggi giorno si vedono meravigliosi d’architettura*” – escreve Gattico, prior do convento em 1623. Este teve acesso aos arquivos monásticos que foram dispersos em 1778.

O único documento que menciona a presença do B., em relação ao edifício em construção esta’ no *Indice della Fabbrica* da Certosa di Pavia no qual, “*in data 16 febbraio 1494, si annota la consegna di marmi per volere del Duca, all’ingegnere B.: dodici colonne per Vigevano e altri marmi per le Grazie e la porta di Castello*”. (cit.in S. Borsi. p. 211-3)

Segundo L. Patetta, é comum, nos documentos da época, a ausência de referencias aos autores do projeto, responsáveis somente por sua supervisão. Os registros, em geral, citam os artesãos que trabalham na obra, encarregados de realizações concretas. (op.cit.p.23)

^{xxxiv} Em Milão, além de participar da obra da Catedral, B. projetou Santa Maria presso San Satiro, participou do projeto de Santa Maria delle Grazie e sua canônica (v. nota anterior), e dos claustros de Santo Ambrogio. Mas foi muito ativo também em obras como a da Catedral de Pavia, de Vigevano e talvez da Abadia de Abbiategrasso. Apesar da dedicação à arquitetura, B. continuava a pintar como demonstrariam os afrescos mencionados em nota precedente (1492).

^{xxxv} estima-se que B. tenha partido de Milão quando Ludovico il Moro perde o ducado em 1499 e tenha chegado a Roma em meados daquele ano (v.A.Bruschi). Interessante observar a cumplicidade entre conterrâneos, assinalada por V. na formação das equipes, nesta e em outras ocasiões. Este aspecto, característico da sociedade italiana e da atuação de B., sera particularmente importante na narração da *Vida de Rafael*, no âmbito da qual B. surge como protetor do jovem pintor da sua cidade, em detrimento de Michelangelo. No enfoque de competição e rivalidade que caracteriza a narração vasariana (v. R.Goffen, *Renaissance Rivals*, op.cit.), tal ligação entre os dois é vista como prejudicial à carreira de M. pelo aretino e também por Condivi. Ambos os biografios, como é sabido, pendem dos lábios de Michelangelo.

^{xxxvi} Afresco destruído na reforma da basilica de São João de Latrão iniciada em 1646 por Francesco Borromini para o jubileu de 1650. Alguém da equipe o copiou em desenho

conservado na Albertina de Viena. n° 388. (v. Bruschi, 1970) No desenho conservado não se vêem os anjos nem as figuras - talvez não mais visíveis na ocasião -, ainda mencionados na descrição da basílica realizada em data anterior a reforma do Borromini: *“Nel portico della facciata della basilica lateranense, dipinse a buon fresco il divin salvatore con diversi angeli che gli facevan corona, due dei quali più grandiceli sorreggevano um padiglione com l’arma del sommo pontefice Alessandro VI. All’indietro vedeasi uma bem ideata prospettiva.”* (Pungileoni, 1836, p.26, cit.in. S.Borsi, p.223)

^{xxxvii} Não viver pressionado pela necessidade de dinheiro e impelido a aceitar qualquer trabalho, é aspecto considerado importante por V. para a carreira de um artista, sublinhado em varias biografias. Por exemplo: *“...lo avere a combattere più con la fame che con la fama, tien sotterrati i miseri ingegni...”* (Proemio Terza Età).

^{xxxviii} Formula idêntica adotada pelo autor na biografia de Michelangelo, explicando-a como atitude necessária aos grandes artistas: *solo e cogitativo, e perché è necessario che chi vuole attendere agli studi [dell’arte sua] fuga le compagnie (...) perché la virtù vuol pensamento, solitudine e commodità.* (p.1256M)

^{xxxix} Dos muitos desenhos feitos, quase nenhum chegou até nós. Acredita-se que no tempo de V. circularassem cadernos atribuídos ao arquiteto.(L.Patetta, 2002)

A passagem recorda idealmente a viagem de Donatello e Brunelleschi descrita por V. no início da Segunda Idade. Os iniciadores da nova arte veem *“a grandeza dos edifícios e a perfeição dos corpos”* da Roma Antiga e se dedicam a *“medir cornijas e a desenhar plantas daqueles edifícios”*. Nesta viagem de estudos, não houve o que *“em Roma e nos arredores eles vissem e não medissem (...) seu único interesse era a arquitetura que havia se apagado, digo, a das ordens antigas e boas, e não a alemã e bárbara, que muito se usava no seu tempo.../ Tinha em si dois grandíssimos propósitos: um era devolver à luz a boa arquitetura, acreditando que, tendo-a reencontrado, não deixaria menor memória de si que a deixada por Cimabue e Giotto.”* *l’“il solo intento suo era l’architettura, che già era spenta, dico gli ordini antichi buoni, e non la todesca e bárbara, la quale molto si usava nel suo tempo. Et aveva in sé due concetti grandissimi: l’uno era il tornare a luce la buona architettura, credendo egli ritrovandola, non lasciare manco memoria di sé, che fatto si aveva Cimabue e Giotto* (Vita di Filippo Brunelleschi)

A passagem credita ao contato com as ruínas de Roma a formação de Bramante que na época já tinha 55 anos.

Na edição Giuntina, V. prossegue na descrição do trabalho e acrescenta novos lugares como Nápoles, Tivoli e Villa Adriana. Os mesmo atribuídos a Rafael em sua Vida.

A menção aos arredores de Roma é relevante por ser onde estão localizadas ruínas de grande importância para a arquitetura residencial moderna: o santuario de Palestrina, as villas imperiais de Tivoli, a Villa Adriana, inspiradoras do projeto de B. para o cortile del Belvedere (v. literatura), e modelo ideal para villas renascentistas.

Pouco distante, em Gennazzano, antigo feudo da familia Colonna, foram descobertas as ruínas de um “ninfeo” - edifício abobadado sobre espelho d’agua – atribuída a B. por Frommel, em 1504 circa. Esta construção é considerada por Frommel marco fundamental para a arquitetura renascentista, premissa para a *Villa Madama di Raffaello* (Frommel, 1969; Bruschi, 1969)

O pintor e escritor português Francisco de Holanda descreve a disciplina do estudo direto das Antiguidades em Roma (1538-1540), Nápoles e arredores atribuído o valor de patrimônio ao saber delas extraído: “*Dizia eu: que fortaleza, ou cidades estrangeiras não tenho eu ainda no meu livro? Que edificios perpétuos e estatuas pesadas tem ainda esta cidade que eu não tenha roubado e leve, sem carretas nem navios, em leves folhas? Que pintura de estuque ou de grutesco se descobre por estas grutas e antigualhas, assim de Roma como de Puzol (Pozzuoli) e de Baias (Baia), que se não ache o mais raro delas em meus cadernos riscados?*” F. de Holanda, *Diálogos de Roma*, op. cit. p.36

^{xi} Oliviero Carafa nascido em Nápoles em 1430, recebe o barrete cardinalício em 1467. Importante figura eclesiástica, grande erudito e comitente em sua época, é possível que B. o conhecesse desde Milão, durante o trabalho de S.M. delle Grazie. Carafa era protetor dos frades dominicanos daquela igreja. (A.Bruschi, 1969)

Vasari atribui o interesse do Cardeal pelo arquiteto à sua dedicação ao estudo da antiguidade.

^{xli} O Claustro de S.M. da Paz foi realizado entre 1500 e 1504. A igreja homônima havia sido fundada por Sisto IV em 1482. Para as obras do claustro, Bruschi supõe a colaboração de B. com Antonio da Sangallo, o velho. Ainda que a linguagem aqui apresentada – admite Bruschi – seja reconhecível nas obras posteriores de B. e não nas do Sangallo. O estudioso faz o elenco das “licenças” adotadas por Bramante que provavelmente, segundo ele, deram lugar ao comentário negativo de V.

S. Borsi, no catálogo de Bramante, situa a encomenda do claustro no momento em que o Cardeal Carafa assume a chefia da Comissão Teológica encarregada de estudar a reforma da igreja (1497). O compromisso do prelado com determinada sobriedade e decoro, deverá ser elevado em consideração por B. (S.Borsi, 1989, p.227)

^{xlii} Para a análise das imperfeições do claustro, possível adaptação de uma construção anterior, v. Bruschi e Lotz, W.. v.tb Lotz, W. 1973

F.Milizia repete as reservas externadas por V. quase nos mesmo termos: “*ancorchè questa opera non sia gran cosa bella, pure procacciò del credito all’autore (Memorie, 1827, II, p.214)*

^{xliii} “*per non essere in Roma molti*/por não haver em Roma”. V. aponta a situação de atraso de Roma no início do sec. XVI, em relação a Florença que ele tem como parâmetro.

Faltam informações suficientes sobre quem trabalhava na cidade, e o nome dos autores dos principais projetos da época. Para os estudos recentes sobre as inovações introduzidas pela arquitetura romana do período, assim como os arquitetos que trabalhavam na cidade no século XV e início XVI. I.e. Francesco del Borgo, Baccio Pontelli (1449-1494), Giuliano da Sangallo e Antonio da Sangallo il Vecchio (1460-1534) Cfr. L.C. Frommel, *Roma*, p.376-428, in F.P.Fiore, *Storia dell’Architettura Italiana – Il Quattrocento*.

^{xliv} Todo o parágrafo, com referencia à atuação de Bramante anterior ao projeto do Belvedere, foi acrescentado na edição de 1568. O elenco de obras sob o papado de Alessandro VI, e o papel por ele desempenhado, traçam uma carreira ascendente na Cidade Eterna: de *subarquiteto* na obra

dos chafarizes de papa Alessandro VI a “*primeiro arquiteto*” de Roma. Versão sensivelmente diferente da anterior (1550) que atribuía o convite do papa exclusivamente ao resultado do claustro da Igreja da Paz e à proverbial rapidez executiva de que Bramante era capaz.

As obras mencionadas por V. serviram como espécie de roteiro para os estudiosos de B. aos longo dos séculos. Em alguns casos, V. é a única fonte para a atribuição a Bramante de um papel, com frequência difícil de precisar. (v. adiante)

^{xliv} Obras de ampliação e embelezamento dos chafarizes da Praça de Santa Maria in Trastevere e da Praça São Pedro para valorizar as respectivas basílicas em vista do Jubileu de 1500. Segundo os registros, ambos os chafarizes já existiam. Mas é verossímil que tenham sido modernizados na ocasião. Neste caso também não há registro do nome do Bramante nos documentos referentes às obras.

A atual posição do chafariz de São Pedro, data de 1568, ocasião da obra do “colonnato” do Bernini, durante o papado de Alessandro VII.

^{xlvi} “*Trovossi ancora, essendo cresciuto in reputazione, con altri eccellenti architettori alla resoluzione...*”(Cancelleria); “*Trovossi al consiglio dello acrescimento” (S. Giacomo degli Spagnoli); e “*alla deliberazione” (S.M. Anima). “Resoluzione”, “Consiglio”, “deliberazione”: a critica se interroga se as distinções semânticas correspondem a diferentes modalidades de participação ou são distinções usadas pelo autor somente com fins estilísticos? De todo modo, nos três casos V. identifica B. como parte de um grupo de arquitetos, em obras já iniciadas. Apesar de aceitas pela crítica, em nenhum dos três casos há outros documentos que confirmem a presença de Bramante.**

^{xlvi} Mais tarde foi chamado palácio *della Cancelleria*, quando passa da família Riario à Chancelaria Apostólica (em 1516?). Uma inscrição, hoje perdida, trazia a data de 1489 (Tomei, 1942. p.220); outra, ainda existente, 1495 (Bruschi). No ano seguinte, o Cardeal Raffaele Riario já habitava no palácio. Sobrinho de Sisto IV (1471-1484) e primo do futuro Julio II, Riario era titular das igrejas de San Giorgio al Velabro e de San Lorenzo in Damaso em caráter perpetuo. Forte de tal condição, aproveita para englobar a igreja de San Lorenzo dentro do palácio cardinalício, destinando à mesma apenas uma entrada secundaria na monumental fachada.

A imensa obra, cujo projeto segue o modelo do palácio de papa Paulo II (Palazzo Venezia), tem início em 1489 com os 30 mil ducados ganhos por Riario no jogo com Franceschetto Cybo, sobrinho do papa Inocêncio VIII (1484-1492). Mas em 1499, Riario rompe com papa Alessandro VI (1492-1503) e é obrigado a deixar Roma. Ao retornar após a morte do papa em 1503, chama uma comissão de arquitetos, entre os quais B., para a “*resolução*” do Palácio. Algumas janelas, conservam o título “Ep. Hostiensis” e seriam datadas de 1511 quando o cardeal, sob o papado de seu primo Julio II, torna-se bispo de Ostia, sucedendo ao recém falecido cardeal Oliviero Carafa.

Segundo estudos recentes (cfr. S.Borsi; L.Frommel), as obras teriam sido apenas suspensas em 1499. Logo retomadas através dos homens de confiança do Riario - como o banqueiro Jacopo Galli -, e concluídas ainda durante o pontificado Borgia, i.é., agosto de 1503.

Segundo Tomei (*L’architettura a Roma nel 400*, 1942), a participação de Bramante deve ser circunscrita “ao coro da igreja interna ao palacio, e à igreja de San Lorenzo in Damaso.”

Frommel concorda substancialmente mas identifica a intervenção de Bramante também no pequeno pátio que se encaixa atrás da igreja de San Lorenzo in Damaso sob a igreja interna ao palácio. O estudioso atribui o projeto a Baccio Pontelli – a quem credita a unidade substancial do palácio construído ao longo de 30 anos - ao qual outros arquitetos introduzem variações depois da sua morte. Segundo o mesmo, o atrio monumental se deveria a Antonio da Sangallo.

Cf. S. Borsi, sobre discussão critica ao longo dos séculos e a situação atual dos estudos, pp.233-240. Considera o problema ainda aberto.

C.L.Frommel tem livro no prelo sobre os resultados do estudo conduzido durante o recente restauro.

^{xlvi} O cardeal Raffaele Riario recebe a comenda perpétua de São Lorenzo in Damaso depois da morte do Cardeal d'Estouteville em 1483. A respeito da demolição da basílica paleocristã, fundada por papa Damaso, reconstruída por Riario (Bramante?) subordinando-a às necessidades estruturais e estéticas do palácio, cf. L.Frommel, obra citada na nota anterior, no prelo.

^{xlvi} “Campo dei Fiori” era a praça do mercado que ocupava posição central no eixo urbanístico de então - entre o Capitólio e o Vaticano - passagem dos peregrinos a caminho de São Pedro (inscrição de Alessandro VI ainda visível na esquina da atual via del Pellegrino). Este aspecto é intensamente levado em consideração pelo projeto do Palácio, que possui um único balcão situado no ângulo, posição que permitia saudar os peregrinos.

ⁱ Referencia autobiográfica. V. participa da campanha decorativa do palácio sob o Cardeal Alessandro Farnese. Em 1946 realiza o “*Salone dei Cento Giorni*”, assim denominado por ter sido afrescado em apenas 100 dias. Sobre a qualidade do trabalho, celebre a anedota de Michelangelo ao saber do tempo de execução: “*e si vede*”.

Na autobiografia vasariana, incluída na edição Giuntina, o autor lamenta a pressa que o teria forçado a servir-se de ajudantes em grande parte do trabalho. O autor narra também que foi justamente neste período, durante um jantar com o Cardeal Farnese, Paolo Giovio, que teria surgido a idéia delle *Vite*.

^{li} Identidade incerta. Andréa Bregno (....-....) era apelidado de Montecavallo devido a localização do seu atelier no Quirinal. Possuía um sobrinho de nome Antonio mas não resulta que fosse chamado assim. (S. Borsi, p...)

^{lii} A igreja foi consagrada em 1458, mas as obras prosseguiram até 1470. Em 1496 o bispo Pietro d'Aranda promove uma importante restauração e entre os anos 1498-1500 manda ampliar o edificio e construir nova fachada na Piazza Navona. (Frommel, *Roma*, op.cit; Salerno in *Piazza Navona*.) Neste caso também V. é a única fonte que liga o nome de B. a obra. Não há acordo entre os estudiosos sobre qual teria sido a contribuição de B. As obras são eloquentes do maior poder econômico e simbólico dos espanhóis na cidade Eterna durante o papado de Rodrigo Borgia, Alessandro VI.

^{liii} Construção iniciada em 1500. Fachada concluída em 1514. Frommel, atribui à pericia de Bramante a correção ótico-prospectiva da planta trapezoidal e fora do eixo, assim projetada em razão de problemas do terreno. Segundo o estudioso austríaco, a imperceptível profundidade

progressiva das capelas na direção do transepto – artifício que corrige opticamente a planta, dando a impressão da mesma ser retangular –, é invenção atribuível a Bramante. Cf. Geymuller, 1875-80, I, p.68. planta e Campanario. In: S. Borsi. op.cit.

^{liv} Corneto era o nome original da atual Tarquinia, assim batizada pela toponomástica mussoliniana. O Palacio de Adriano Castellesi (hoje Giraud-Torlonia) foi iniciado em ocasião da fundação da via Alessandrina em 1499, como parte do projeto urbanístico de Alessandro VI para o Jubileu de 1500. A fuga do cardeal data de 1517, em seguida à conjuração contra o papa Leão X, na qual o Cardeal Raffaele Riario também estava envolvido.

Baseado no modelo do Palacio da Cancelleria, o papel de B. no edifício não encontra acordo entre os estudiosos. L. Frommel atribui a autoria a Antonio da Sangallo o velho e identifica o desempenho de B. ligado ao átrio; A.Bruschi, em relação à concepção total do edifício.

^{lv} *Disegno*, no original. Aqui, como na maioria das vezes, o termo é usado por V. como sinônimo de projeto arquitetônico. *Disegno* é conceito central no vocabulário vasariano e idéia fundamental para toda a literatura da época. v. notas precedentes. v.tb. *disegno*. Cfr. Le Mollé; De Angelis d'Ossat. Op.cit.p.775

Na moderna arquitetura brasileira, o *desenho* quando se refere a projeto é chamado de riscado: “*arquiteto nao desenha; arquiteto risca*” - escrevia Lucio Costa, op. cit.

Para a palavra *Riscar* no sentido genérico de *desenho*, transcrição de idéia, ela é usada também por Francisco de Holanda: “*Que pintura de estuque ou de grutesco se descobre por estas grutas e antigualhas, assim de Roma como de Puzol (Pozzuoli) e de Baias (Baia), que se não ache o mais raro delas em meus cadernos riscados?*” Francisco de Holanda, op. cit. p.36

São raros os desenhos referentes a projetos de Bramante nos quais a critica acredita identificar ao menos uma parte autografa. Seus desenhos não chegaram até nos.

Ao longo da *Vita di B.*, V. cita vários *desenhos* de Bramante, entendidos como “projetos”, executados por outros. Não apenas porque “projeto” e “fabrica” não eram necessariamente unidos, mas provavelmente também devido a grande solicitação do famoso arquiteto. ver mais adiante no texto, observação de Vasari sobre a relação de B. com seu “*domestico Giulian Leno (...). che molto valse nelle fabbriche de' tempi suoi, per provedere et eseguire la volontà di chi disegnava più che per operare con man sua...*”. v. tb. nota 104

Este aspecto, traz problemas para a documentação pois nos registros resultam os nomes de quem realizava materialmente os trabalhos.

^{lvi} igreja importante para a familia della Rovere. Fundada por Sisto IV. O projeto de B. para a ampliação do coro deve ser colocado após a eleição de Julio II, entre os anos 1505-9. “*Il 25 giugno 1509 Giulio II fece pagare ‘...ducati 20 tre e spte e mezzo a.. m. Alberto di Piacenza per copertura della tribuna della cappella facta in S:M. del Popolo secondo ordine e stima di maestro Bramante*” (E.Lavagnino, *S.M. del Popolo*, Roma) cit. in A Bruschi, 1969, 1985)

V. assinala que o projeto foi desenhado mas não seguido por B. que na ocasião devia estar ocupado com os projetos de tipo urbanístico de Julio II.

A critica acredita que o projeto de B. tenha servido a transformar a conotação borgiana do altar mor - adquirida durante o papado de Alessandro VI -, novamente em della Rovere. Além da abside, com acabamento em concha, foram postos os brasões e epigrafes referidos a Julio II

sobre os túmulos dos cardeais Ascanio Sforza e Girolamo Basso della Rovere (Sansovino) nas duas paredes laterais. Definido como “*Cimitero Iulio*” pelo *Opusculum* de F. Albertini, 1509. cit.in S. Borsi,p.287

^{lvii} A diferença da primeira edição, tal elenco de realizações, ausentes no texto de 1550, já o tinham feito merecer a posição de “*primo architettore*”. Por ser ele “*decidido, rápido e boníssimo inventor*”, esclarece. Razão pela qual é chamado por Giulio II ao assumir o papado. O mesmo que, como cardeal, se servia de Giuliano da Sangallo. A ofensa e sentimento de traição deste ultimo é narrada por V. na *Vita de Giuliano da Sangallo*. Segundo ao autor, diante dos protestos de Giuliano o papa teria reagido dizendo: “*non crede che si trovino dei Giuliano....?* teria dito o papa.

^{lviii} Fantasia – “*la potenza imaginativa dell’anima*” (cf. Baldinucci, 1681), é faculdade estritamente pessoal. Participação ativa do comitente no projeto, coerente com o prestígio de que goza Julio II na biografia bramantesca. Para um artista, è “*quando senza esempio vanno operando di propria invenzione*”(cf.Baldinucci, op.cit.). A descrição do grandioso projeto do Palácio Vaticano, as *logge* e da corte do Belvedere, assim como do antiquário com as estatuas antigas, foi acrescentada por V. na segunda edição.

As informações são por ele atualizadas, referindo-se a situação até Pio IV (1559-1565), contemporânea a nova redação das *Vidas*. Data deste período, o trabalho de Vasari como arquiteto na igreja de São Silvestre no Quirinal.

Segundo a critica, é correta a colocação do inicio do projeto do Palácio em concomitância ao inicio do pontificado.(L. Frommel, 1984)

^{lix} No original: *acconciare*. No *Vocabolario* de F.Baldinucci (op.cit.), o termo *acconciare* significa “*ridurre a ben’essere, mettere in sesto, e in buon termine: il che diciamo anche accomodare*”. Ou seja, racionalizar e organizar com esmero uma edificação ou o espaço onde a mesma se insere.

No caso, com este termo genérico e aparentemente insignificante, V. designa o ambicioso projeto de transformação do Palácio Vaticano com inspiração nos monumentos e na grandiosidade da Roma Antiga. Era parte de um programa arquitetônico e urbanístico que pretendia recriar o classicismo romano (cf. P. Portoghesi, *La lingua Universale dell’Architettura* in Studi Bramanteschi, 1970, p.351 sgs.).

O projeto de transformação urbanística de Julio II, que compreendia a residência pontifícia e também a nova basílica de São Pedro ficou conhecido pela critica histórica como “*Istauratio roveresca*”, através do qual o papa pretendia reforçar a imagem e autoridade da sede do papado. Tal desenho inspirava-se no programa de papa Nicolò V, conhecido através da descrição dele feita por Giannozzo Manetti. (L.C.Frommel, op.cit.p. 378-9; cf. S. Borsi, p.291sgs)

^{lx} No *Vocabolario del Disegno* de F. Baldinucci, teatro é definido como “*construção redonda*”. E’ possível que a designação de *teatro quadro*, se deva a necessidade de difençar a grande superfície retangular do átrio do Belvedere, com suas múltiplas funções culturais, de uma tal concepção corrente.

O projeto original foi reconstruído através do trabalho de numerosos estudiosos. (Ackerman, 1959; Bruschi, 1969, 291-434; 1985, pp. 127-164; tb. Frommel, S.Borsi; v. coletânea de artigos *San Pietro che non c'è. Da Bramante a Sangallo il Giovane*, Milão, 2002) A obra imensa, na qual se inseria o palácio papal, possuía função cultural, lúdico-recreativa e de representação do poder, à exemplo das *villas* da Antiguidade romana. Este projeto, arquitetado no primeiro ano do pontificado de Julio II (L.Frommel, 1984), marca o início da celebre “*maniera grande*” de B. Como escreve o V. no começo da biografia bramantesca, é graças ao comitente de tais obras que B. pode “*demonstrar o valor de seu engenho*”.

A inspiração do projeto tem origem tanto literária quanto arqueológica, tomando como exemplos mais evidentes a Villa Adriana em Tivoli e o Templo da Fortuna Primigenia em Preneste, Palestrina, arredores de Roma, feudo da família Colonna. Cfr. Imagem afresco Perin del Vaga e desenho Uffizi in: Borsi 1996, pp. 265-271; Frommel, Raffaello Architetto, 1984;

A propósito das alterações feitas ao projeto ainda no século XVI, transcrevemos a interessante descrição de Bottari e Milizia da genealogia da obra até a decisão de Pio V (1585-90) de edificar a biblioteca na metade do átrio, tornando irreconhecível o desenho original do que hoje é o Cortile della Pigna (cit. in Milanese, IV, 156):

“Questo cortile lungo quasi mille piedi parigini, per due terzi in circa rimaneva più basso del rimanente a motivo della valletta: ed egli [Bramante] vi fece una doppia scala a più rivolte, bellissima, per la quale si ascendeva dal piano inferiore al superiore; ove in fondo costruì una grandissima nicchia in mezzo a due palazzetti compagni, la quale appariva maestosa anche dalla parte opposta del cortile. Volendo poi Sisto V trasportare la libreria che Sisto IV aveva situata a pian terreno, fece fabbricare a traverso del menzionato cortile, poche canne avanti alle belle scalinate, una grandissima stanza a volta, che ora è la celebre ed incomoda biblioteca Vaticana: e così fu distrutto quanto B. aveva ideato con sì bel artificio. Dopo di ciò, altri mutamenti ed alterazioni hanno avuto luogo; onde del più magnifico cortile del mondo, ne sono nati due cortili ed un giardino senza connessione alcuna tra loro, tagliando fuori la grande nicchia che, che non si vede se non nel giardino, ove apparisce sproporzionata (n.r. Cortile della Pigna), e per essere troppo vicina, spropositatamente grande e bestiale”.

O problema é dos mais complexos da história arquitetônica do Renascimento, discutido por uma ampla bibliografia. Cf. Ackermann, 1954; L.C. Frommel, 1984; A.Bruschi, 1969; v.tb. S.Borsi, 1989, catálogo obras de Bramante.

^{lxi} as *logge* são ambientes em forma de galeria, com cobertura apoiada sobre colunas ou arcadas, aberta de um ou de ambos os lados. As *logge* do vaticano assemelham-se a pórticos sobrepostos, onde cada andar possui um estilo ornamental diferente. Inacabadas à morte de B. e de Julio II, as obras prosseguem aos cuidados de Rafael durante o papado de Leão X.

No afresco da *Disputa del Sacramento* na *Stanza della Segnatura*, L.Frommel identifica a imagem das obras no tempo de B. Nos desenhos de Marten van Heemskerck (1534-5), imagens da construção “*do lado voltado para Roma*”(in S. Bruschi, p.292). Para a discussão das diferenças entre o projeto de B. e o de Rafael (cf. A.Bruschi, 1969; L. Frommel, 1984.)

^{lxii} *ordem* aqui tem significado de “estilo”. Mais ligada ao aspecto ornamental do que à concepção estrutural do termo.

^{lxiii} “*caprichoso*” no vocabulário da época tem também o sentido de original, extravagante, bizarro. E’ adjetivo ligado à invenção, muito apreciado pelo maneirismo. No *Vocabolario della Crusca* (1612, on line) : “*val pensiero, fantasia, ghiribizzo*”.

^{lxiv} E’ o Teatro di Marcello, é obra romana dedicado ao sobrinho do imperador Augusto no ano 13 a.c. Na Idade Média foi adaptado a fortaleza pelos Savelli. Baldassare Peruzzi. transformou-o em habitação para a família Massimo (F.Coarelli, 1980; Nibby,)

^{lxv} inscrição de 1504, hoje perdida, testemunhava a colocação de uma banheira trazida das termas de Tito (Ackerman, 1954, p.6 cit. in S. Borsi, op.cit.). Referencia importante para identificar o eixo prospectivo principal do átrio, alinhado ao escritório do papa (desde 1506-7), a chamada *Stanza della Segnatura*, afrescada por Rafael.

^{lxvi} *disegno*: no sentido de projeto arquitetônico. v. notas precedentes.

^{lxvii} Roma que através das obras de Bramante retoma o esplendor da antiguidade.

^{lxviii} A estrutura hoje conhecida como “*cortile octagono*”, já pronta em 1506 para receber o Laocoonte. A estatua, citada por Plínio, havia sido descoberta por agricultores naquele mesmo ano no monte Célio, uma das sete colinas de Roma. Localizada nas ruínas das Termas de Tito que, a sua vez, tinham sido construídas sobre a Domus Áurea do imperador Nero. O lugar era meta de peregrinação dos artistas que visitavam as ruínas de maneira aventureira, que escavavam buracos para penetrar os antigos ambientes como se fossem grutas, e copiar as pinturas existentes. A estrutura decorativa e os motivos que ornavam aqueles ambientes subterrâneos – por exemplo, as figurinhas zoomorfas - foram, por isso, chamadas de “grotescas”, i. e, “das grutas”. A pintura de grotescas foi usada na decoração das *logge*.

O Apolo “do Belvedere” foi posto em 1511. A Cleópatra referida por V. é, na verdade, o sarcófago com a Ariadne adormecida.

No âmbito da obra bramantesca, E.Gombrich (*Immagini Simboliche*, p.111) interpreta o “antiquário das estatuas” como algo mais do que um pequeno museu. Segundo ele, tratar-se-ia de mais um episódio de evocação consciente da atmosfera clássica por parte de Bramante, confirmando a influencia da *Hypnerotomachia* na obra do arquiteto de Urbino. Os outros episódios, seriam o projeto da basílica de São Pedro com o obelisco diante da entrada, narrado Egidio da Viterbo, e o episódio dos hieróglifos narrados por V.

^{lxix} excetuando-se o período de censura e fechamento do pavilhão na época do papa Adriano VI (1522-3) - quando foi considerado lugar de idolatria de deuses pagãos -, a importância da coleção de estatuas antigas ali reunidas fez dele meta privilegiada dos artistas para o estudo dos modelos antigos.

^{lxx} Fúria, sinônimo de pressa: “...*si fa quel che sara possibile, cioè con fúria quel che si poteva far al agio et com più diligenza*”- carta de Cosimo di Bartoli ao V. em março 1550, em resposta ao pedido de ultima hora de rever as provas das *Vidas*. in: Le Mollé, *L’Uomo*.. op. cit.p.120

^{lxxi} “*che tali opere non si murassero ma nascessero*”. v.tb. G.Vasari *Vita di Baldassare Peruzzi*, a propósito de Palazzo Chigi: “*non era murato ma veramente nato*”. A metáfora já fora usada por Baldassare Castiglione no *Il Cortegiano*: “[Urbino] *par nata che edificata*”;

Nesse caso também V. responsabiliza de certo modo o comitente; a pressa do papa é co-responsável pela fragilidade estrutural da obra.

^{lxxii} “*i fondatori portavano la sabbia e il pancone fermo della terra, e la cavavano di giorno in presenza a Bramante, perch’ egli senza’altro vedere faceva fondare*”. No *Vocabolario del disegno...*, op.cit. F.Baldinucci : “*Il pancone*” é uma grossa trave de madeira e é também o extrato duro do terreno. Sinônimo de “*fermo della terra*”, parte do terreno sobre o qual é possível bater as estacas.

^{lxxiii} Crítica à superficialidade e imperícia construtiva de B. logo apos ter elogiado sua capacidade de realizar rapidamente as obras: seu conhecimento de “*la cosa del fabbricare*”.

^{lxxiv} *O desmoronamento é atribuído a Raffaello na Vita do mesmo, ainda que, neste caso, a falha estrutural seja apresentado como consequência da proverbial cortesia do “divino pintor”*: “era tanta la cortesia di Raffaello, che coloro che muravano, perché egli accomodasse gli amici suoi, non tirarono la muraglia tutta soda e continuata, ma lasciarono sopra le stanze vecchie da basso alcune aperture evani da potervi riporre botti botti vettine e legne, le quali buche e vani fecero indebolire i piedi della fabbrica sì che è stato forza che si riempia dappoi, perché tutta cominciava ad aprirsi”. IV, 200

^{lxxv} Sobre a inadequada construção das loges, na *Vita di Antonio da Sangallo V.* escreve que as mesmas foram salvas graças à pericia técnica deste: “*...sarebbe certamente rovinato se la virtù d’ Antonio, con aiuto di puntelli e travate, non avesse ripiene di dentro quelle stanzerelle e, rifondando per tutto, non l’avesse ridotte ferme e saldissime, come elle furono mai da principio*”. 857 A última frase incluiria, além de Raffaello, uma crítica ao B.

v.tb. J.Ackerman, *Notes on Bramante’s bad reputation in Studi Bramanteschi*, op.cit.p.339-349. Traça a ma’ fama do arquiteto quanto à competência estrutural também nas obras feitas em Milão.

^{lxxvi} *con somma grazia*. Graça é um termo fundamental da crítica vasariana para a Terceira Idade. ‘A diferença da Beleza, qualidade racional, baseada em regras matematicas, a Graça dependia do Juízo, faculdade subjetiva de julgamento, dependia do olho. No *Proemio da Terceira Parte*, V. diz que, na fase anterior, faltava às figuras “*una grazia che eccedesse la misura*”. No texto, “beleza” e “graça” são exploradas em varias nuances de significado: *somma grazia*, *grazia divina*, *facilità graziosa e dolce*; além de: *graziosissima grazia* em relação a Leonardo e *una grazia più interamente graziosa* dirigido a M. Segundo Barocchi, “*la bellezza spirituale della forma, cioè, la bellezza platonica, prendeva il sopravento qualificandosi come “grazia” in opposizione alla bellezza corporale, intesa come “debita proporzione e corrispondenza di membri”*”, *cioè, come bellezza aristotelica (Varchi)..”*(*Scritti D’Arte del 500*, 1970, op. cit.)v.tb. R. Clements.

^{lxxvii} *Modelo*, representação em escala reduzida de um objeto. Era feito em madeira ou argila. E' chamado comumente de maquete em arquitetura. v. nota 15

^{lxxviii} a escada em caracol, designada como “*la lumaca di Bramante*” - adjacente às *logge* do lado sul e ao “*cortile octagono*” - era muito admirada mas igualmente alvo de ironia pela novidade que representava. Devia servir para subir a cavalo ou com a “cadeira gestatória”.

Entre seus detratores, B. foi apelidado de “ruinante”, em razão da demolição da velha basílica de São Pedro (v. adiante). Os mesmos usam suas inovações - como a escada “*che dalla terra conduce al cielo*” - para a sátira, identificando-as como índice do seu temperamento bizarro e megalomaniaco.

No diálogo *Scimmia* de Guarna da Salerno, sátira publicada em 1517, a escada ocupa lugar de destaque. Bramante é retratado como cortesão que soube acumular imenso poder graças ao sucesso de suas invenções bizarras. Mas é, acima de tudo, descrito como arquiteto inescrupuloso e oportunista ao ponto de se prontificar a servir o diabo, caso este lhe oferecesse ocasiões interessantes: “(...) *prima di tutto* – dice B. no Dialogo – *io voglio toglier via questa strada così aspra e difficile a salire, che dalla terra conduce al cielo: io ne costruirò un'altra a chiocciola così larga, che le anime dei vecchi e debilitati possano salire a cavallo. Poi penso buttare giù questo Paradiso e farne uno che offra più eleganti e più confortevoli abitazioni pei beati. Se queste cose vi accomodano, son con voi: altrimenti io me ne vado subito a casa di Plutone.* - São Pietro: *e dove voi che stiano i nostri inquilini finchè sorga il nuovo Paradiso?* – B.: *all'aperto: questi vostri cittadini hanno resistito e sono assuefatti agli incomodi; infatti alcuni furono scorticati; altri macerati dalle vigílie; altri si nutrirono nei boschi colle fiere: tutti a forza di quei malanni hanno acquistato la vistra cidadinaza. Nè in quest'aria si salubre v'è pericolo che prendano qualche reumatismo*”. São Pedro não lhe dá permissão de reformar o Paraíso, nem tampouco de reformar o Inferno, dizendo: “*non andrai, o B., hai ruinato il mio tempio di Roma*” e decide condena-lo a ficar na porta do Paraíso sem poder entrar “*se non quando sarò certo che il mio sia completamente finito.*” A. Guarna da Salerno, *Simia*. ed. E.E.G. Battisti, Roma, 1970. O texto é interessante documento pois faz sátira baseando-se nas obras e fatos da vida de B.

^{lxxix} “*nella quale il dorico entra nello iônico e così nel corínteo...*” na tradução inclui a palavra moderna “*estilo*” aqui subentendida, uma vez que o sentido é de “*ornamento*” da coluna e não do inteiro módulo construtivo.

^{lxxx} o uso da mão como metáfora de autoria não é habitual para os arquitetos. Justamente a ausência desta, fundamental na realização das artes figurativas, parece deixar inicialmente a arquitetura em posição superior: mais próxima do trabalho intelectual, mais distante do trabalho manual. Pouco mais tarde, este aspecto o torna inferior em relação a unicidade do trabalho realizado pela mão do artista, divino poeta. (v. cap. I deste trabalho)

^{lxxxi} a informação sobre o possível precedente da escada do campanário românico é acrescentada na edição de 1568. *l'invenzione è stata cavata* – o conceito é expresso em outras passagens das *Vidas*. A invenção quase sempre pressupõe modelos a partir dos quais é elaborada. Diferença substancial em relação a idéia romântica de invenção. Na *Vida de Nicola e Giovanni Pisanos*, ele diz: “*..la quale capricciosa invenzione fu poi, com miglior modo e più giuste misure e com più*

ornamento messa in opera da Bramante architetto a Roma in Belvedere per papa Giulio II (...)"I, 61

^{lxxxii} *capriccio*, se refere aqui à invenção de Bramante. *Capriccio* é algo surgido no pensamento do indivíduo ou do artista. Às vezes é sinônimo da própria obra, seja ela pintura, escultura ou ornamento arquitetônico. (Cfr. Baldinucci, op. cit.)

^{lxxxiii} há inscrição sobre a Porta Julia que dá acesso ao átrio do Belvedere, visível ainda hoje.

^{lxxxiv} Mantive a grafia italiana para *architetto*, palavra que na época significava o mesmo que arquiteto.

V. ridiculariza a idéia do uso dos hieróglifos na decoração do Belvedere atribuindo a mesma à mania de grandeza do arquiteto. Não colhe as implicações simbólicas envolvidas na proposta (E. Gombrich, *Hypnerotomachiana* in *Immagini Simboliche*, p.110-6). Egidio da Viterbo, erudito vigário dos agostinianos, influente conselheiro de Julio II, narra sobre o projeto de Bramante que visava modificar o eixo construtivo da basílica de São Pedro de sul a norte - ao invés da direção oeste a leste que a orientava - de modo que o ingresso coincidisse com o obelisco do vaticano. Para o arquiteto, a visão do obelisco elevaria o animo do fiel antes de entrar na basílica. A força de tal idéia justificava para ele a mudança de lugar do tumulo do apóstolo, sobre a qual a basílica havia sido erguida (E.da Viterbo in Pastor, III, 1942, p.1121-1122) A oposição do papa a tal projeto – analisado pela critica como insistência do arquiteto em relacionar Julio César a Julio II - é conhecida. Mas, como recorda E. Gombrich no ensaio citado, isso não significava que o projeto possuísse cunho pagão. Provavelmente relacionava-se a um tipo de veneração religiosa dos símbolos da sabedoria egípcia, em perfeita sintonia com o clima evocado por Francesco Colonna e com as arquiteturas fantásticas por ele descritas no livro *Hypnerotomachia Poliphili*. Gombrich recorda os estudos de Wittkower e Ackerman que puseram a foco o significado simbólico da planta centralizada do projeto de Bramante para a basílica de São Pedro, assim como as semelhanças do pavilhão das estatuas antigas no Belvedere com o bosque de Vênus descrito no livro de Francesco Colonna.

Cf. tb M. Calvesi, *La "Pugna d'Amore in sogno" di Francesco Colonna Romano*, Roma, 1996, sobre outros aspectos da grande influência deste livro sobre a cultura da época.

85 Em 12 de julho de 1512 (Bruschi, 1985). *l'Ufficio del Piombo* era um cargo muito ambicionado para o qual se requeria o celibato. Este titulo que faz com que B. seja designado como "frei" ou "frade Bramante" em alguns documentos. Curiosamente, para o acesso ao cargo é preciso não saber latim.(Bruschi, 1985)

A este propósito, frei Sabba Castiglione, erudito dominicano milanês, escreve com ironia por ocasião da nomeação de Bramante, discorrendo sobre o dever dos pais de ensinar os filhos a ler e a escrever: "*se però non gli volessero fare delli Frati del piombo delle bolle di Roma, alli quali è necessario non sapere lettere. Onde avvenne che F. (sic) Bramante delle Penne di San Marino (sic), huomo di grade ingegno, Cosmografo, Poeta volgare, e Pittore valente, come discepolo del Mantegna, e gran prospettivo, come creato di Piero del Borgo, ma nella Architettura tanto eccellente, che si può dire essere stato il primo che alli nostri tempi abbia rievocata in luce la architettura antica stata sepolta molti anni... ancora che da alcuno fosse detto maestro Guastante e da altri Maestro Roinante; essendo esso stato creato frate del piombo*

della F.M. di Papa Giulio Secondo, fu domandato da un suo amico come passassero le cose sue, rispose, - Benissimo, poi che la mia ignoranza mi fa le spese...” (Ricordi ovvero ammaestramenti, Venezia, 1565, ricordo CXI, p.139. in: Natali, G. Vita di Bramante)

No Renascimento, era suficiente o dominio imperfeito do latim para ser julgado ignorante. Leonardo se definia “omo senza lettere”.

Nos diários de Marin Sanudo, importante fonte veneziana, a notícia da morte de B. é registrada em Roma no dia 19 de abril: “*Il Bramante qual havia l’oficio del piombo, è morto*” (Idem.)

Depois de B., *l’ufficio del Piombo*, passou a Sebastiano Veneziano, chamado “*del Piombo*”, por esta razão. ‘A morte deste, M. recomendou ao papa Andrea del Sarto (?) de quem Vasari fala mal, e diz que M. teria se arrependido de tal nomeação.

Há evidências de que V., antes de se casar, tenha sonhado com o cargo. Interessante a carta a Nicolò Vespucci em abril de 1532, na qual o jovem Vasari revela “il piombo” entre seus sonhos de ascensão social: “*questa mia volontà di voler, s’io potrò, esser fra il numero di quelli che per loro virtuosissime opere hanno avuto le pensioni, i piombi, et gli altri onorati premi da quest’arte...*”(…esta minha vontade de querer, se puder contar entre aqueles que devido às suas obras virtuosíssimas tiveram pensoes, os sigilos, e outros..(cit. Le Mollé, *L’Uomo...*p.50)

^{lxxxvi} O ano é 1506. No período, B. esta muito ocupado com o Belvedere, o Palácio Vaticano e São Pedro. Entre 1506 e 1508, projeto fortaleza Alborno em Viterbo. Arcadas enquadradas por pilastes de ordem toscano, semelhante ao claustro de Santa Maria della Pace, de recente realização (Bruschi, 1971; Borsi, 1989). Uma carta de Bolonha dia 13 de dezembro de 1510 aponta a presença do arquiteto ao lado de Julio II doente: “*sta ogno meglio e parmi si voglia far docto in Dante, che ogni sera si fa leggere Dante e dichiarar da Bramante architetto doctissimo*”(cit.in Bruschi, 1985) A tomada da fortaleza da Mirandola ocorre dia 20 de janeiro de 1511. Desde 1508 (liga de Cambrai contra Veneza) Julio II se empenha em varias guerras que absorvem suas energias e os recursos da Igreja. Segundo Bruschi, nesta fase B. é referencia para o Porto di Recanati (1511), para o porto de Civitavecchia, e para a Villa della Magliana (v.tb. S. Borsi)

^{lxxxvii} *Fè molti disegni di piante e di edifici che molto bene erano disegnati da lui.* Usa aqui a palavra desenho nas duas acepções: projeto e desenho arquitetônico.

^{lxxxviii} Dos desenhos anexos ao Vasari subsiste um unico para São Pedro em Roma, no Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, arch. N°1 atribuido a Antonio da Sangallo com correções em sanguinea feitas por B. (S.Borsi, 1989)

ben misurati – oposto *senza misura*, razão das piores criticas da parte de V. Aqui tem significado de proporção, *ben proporzionati*.

^{lxxxix} Rafael é considerado o grande herdeiro de Bramante tantos nas formas arquitetônicas como no método de projetar e de representar seus projetos. ‘A semelhança de B., ele costumava verificar o efeito espacial de seus projetos através do desenho prospectivo. Por esta razão, B. o teria indicado formalmente como seu herdeiro nas obras de São Pedro, preferindo-o a Antonio da Sangallo, seu colaborador tecnicamente insuperável.(L.C.Frommel, 1993; 1994)

^{xc} *Gli ordinò i casamenti che poi tirò di prospettiva.* Atribui a Bramante o desenho e a impositação da arquitetura prospectiva para a colocação das figuras de Rafael. A crítica não é unânime em aceitar a afirmação de V. sobre a perspectiva do templo no afresco da *Escola de Atenas* ter sido realizada por B., mas poderia refletir um projeto dele. Há quem acredite tratar-se de São Pedro; v. detalhe construção das “logge” no segundo plano da *Disputa del Sacramento* de Raffaello, datado de 1509. (Frommel, 1981; Borsi, 1989)

^{xcii} O retrato do Bramante é habitualmente identificado no papel de Euclides no afresco da Escola de Atenas, onde é evidente a sua calvice.

92 no original, *indirizzata*. No *Vocabolario* Baldinucci significa: *far diritto*; também *stabilire e fondare*. Ou seja, retificar e edificar; urbanizar.

O programa urbanístico de Giulio II, previa a retificação da via Giulia e da via della Lungara. Ambas estabeleciam eixos retilíneos dos dois lados do Tibre, que conduziam ao Vaticano. (v. Salerno. v.tb ref. ao projeto anterior de L.B. Alberti para Nicolò V)

O projeto do Palazzo dei Tribunali e de São Biaggio constituíam obra não menos grandiosa do que a da basílica de São Pedro, do Palácio Vaticano e do Belvedere. Alguns estudiosos interpretam os mesmos como aplicação do programa iconográfico da *Stanza della Segnatura*: o encontro triunfal da Divina Sapiência (São Pedro), do Conhecimento Humano (Pal. Papal, *Domus Sapiientiae*), da Beleza (Parnaso-Belvedere) e da Justiça (Palazzo dei Tribunali). v. M. Tafuri, 1984, op.cit. p.64-70, para análise da estratégia de Julio II e do significado do edifício em tal contexto urbanístico.

Documentos de demolições na área datam de agosto 1508. Palazzo dei Tribunali cf. medalha publicada por A. Bruschi, 1969.

^{xciii} E’ ainda visível na via Giulia a base original do palácio dos Tribunais. A igreja de São Biaggio, adjacente ao Palácio - lembrada também pelo anonimo Magliabecchiano -, interrompida no início da construção, segundo fontes da época.

Há duas plantas do Palácio com a igreja incorporada: uma atribuída a Antonio Pellegrini (L.Frommel, 1974, p. 528) e outra atribuída a Baldassare Peruzzi. Ambas publicadas também por S.Borsi, pp.282-3

^{xciv} Ordem rústica é chamada de bossagem em português. O comentário sobre o prestígio da obra “*entre os da profissão*” foi acrescentado na segunda edição. Ocasão em que V. passara a ser também arquiteto. O Milizia segue os passos do Vasari neste comentário tanto no *Dizionario* como em suas *Memorie*. (S. Borsi, p.286)

A ordem rústica é tratada por V. na *Introdução à Arquitetura* como sendo *il principio e fundamento* de todas as ordens. *Il lavoro chiamato rustico è più nano e di più grossezza che tutti gli altri ordini, per essere il principio e fondamento di tutti, e si fa nelle modanature delle cornici più semplice, e per conseguenza più bello..* (...)

^{xcv} Construção em forma cilíndrica, ficou conhecida como “*tempietto*” por sua aparência de templo clássico, realizado em puro estilo dórico, com as métopas decoradas com símbolos litúrgicos. No tratado de S.Serlio, *Libro III*, era considerado parâmetro de perfeição, entre os

exemplos de arquitetura clássica. Muito elogiado também por Palladio, *Quattro Libri*, (cf. Wittkower, 1964, pp.24-27)

Ainda que seja citado por V. como posterior ao Palazzo dei Tribunali, muitos estudiosos tendem a antecipá-lo. Segundo Bruschi, seria contemporâneo ao claustro de Santa Maria da Paz, ligado ao mesmo comitente, cardeal Oliviero Carafa, e iniciado em 1502, como escrito na lapide de fundação.

Estudo sobre o inteiro projeto e a planta completa do projeto de B. (A Bruschi, 1969, pp. 463-527) Análise detalhada do significado simbólico de sua forma, análoga a de um cibório, em honra de São Pedro, primeiro pontífice, no lugar em que foi martirizado.

Cf. fortuna crítica da imagem do *tempietto* na pintura do século XVI.

Cf. P.Portoghesi o considera construção emblemática da utopia cultivada por Bramante de restauração total da linguagem clássica. *La lingua universale*, op. cit, 356-7.

^{xcvi} B. morre em 11 de abril de 1514 e em 1517 Rafael compra um palácio da família Caprini, o qual havia sido construído a partir de 1499. A intervenção de B. no edifício é aceita por A. Bruschi em data não especificada, posterior a 1502. Na biografia de B. Vasari deixa a obra em data imprecisa. Na *Vida de Rafael*, é mencionada como exemplo do sucesso alcançado pelo pintor: “*per lasciare memoria di sè fece murare um Palazzo a Roma in Borgo nuovo, il quale Bramante fece condurre di getto*”. S.Borsi

^{xcvii} “*di getto con casse*”. O termo *fare di getto* indica um procedimento mas também o material usado. Argamassa, alvenaria, materiais cuja consistência permita serem moldado em formas. Baldinucci tem dois verbetes para o termo, com os dois diferentes empregos.

^{xcviii} *l'ordine dell'ornamento* – aqui ele especifica que ordem se refere ao ornamento. De outras vezes, é mais genérico como se um termo equivallesse ao outro. Em relação ao santuário Santa Maria de Loreto, V. é mais explícito na biografia de Sansovino onde descreve minuciosamente o *ornamento* com paternidade bramantesca “*non poteva quanto al mondo ricevere maggiore né più ricco e bell'ornamento di quello, che egli ebbe dall'architettura di Bramante e dalla scultura di Andrea Sansovino*”. A igreja era cara a Julio II, e importante para o culto mariano incentivado por ele. Cfr. carta do papa ao governador apostólico de Loreto “*fare cose magne ad S.cta Maria et presto manderò Bramante per disegnare molte opere et vole fare et resarcire quello bisogna..*” (Bruschi, 1969)

^{xcix} *infiniti modelli di palazzi e di tempî* – maquetes, projetos. Os mais acertados são já citados Forte de Viterbo, Forte de Civitavecchia, a Villa de Giulio II na via della Magliana em Roma. (v. catálogos Bruschi, 1969, Borsi, 1994)

^c *terribile*. Adjetivo com valor positivo de excelente, extraordinário, excepcional. v. Barocchi. Nota 362 onde assinala a abordagem do Dolce que contrapõe a *leggiadria* e *vaghezza* da poética de Rafael à terrívelidade de M.

B. partilha o adjetivo “terrível” com M. e com papa Julio II. Assim como a *terribilissima fabrica di San Pietro*.

^{ci} *Disenho grandíssimo* – se refere a concepção grandiosa do projeto mas também provavelmente ao desenho de grande formato (atualmente 1340 x 1030mm) Uffizi UA 287. O desenho se refere ao projeto mais amplo que ficou no papel. Ainda que não se trate de desenho autografo traz variações acrescentadas a lápis ou ponta seca que podem ser de punho de Bramante. (Frommel, 1977; 1994 e *Raffaello Architetto*, 1984, p. 122; S. Borsi, 1989, p.294)

^{cii} *restaurare e drizzare* – o projeto devia reaproveitar as estruturas medievais existentes e adaptar as construções do século XV. Seja por razão de economia, de urgência, como também para não atrapalhar a vida da corte pontifícia. (S.Borsi, p. 294)

^{ciii} B. fez desenhos que foram recusados por Julio II. Como, por exemplo, o célebre projeto descrito por Egidio da Viterbo, já citado acima, mas também outros realizados em competição com Giuliano da Sangallo e outros arquitetos. (S.Borsi, 1989)

Os projetos de São Pedro conservados datam de 1505-09. O desenho aprovado pelo papa para o definitivo projeto executivo data de abril de 1506. O monumental projeto da cúpula, definido por B. no ultimo ano de vida, não chegou até nos. Provavelmente o desenho do Serlio é uma copia do desenho original. (v. Frommel, 1994, p. 112-3)

^{civ} medalha com efígie do papa e inscrição: IULIUS LIGUR PAPA SECUNDUS MCCCCCVI. No verso, a fachada de São Pedro com a inscrição: TEMPLI PETRI INSTAURATIO VATICANUS M.

^{cv} medalha de B. com inscrição *Aldruvandinus*. Bruschi, 1969

^{cvi} Além das medalhas, o projeto de B. para São Pedro é conhecido através de um desenho planimétrico de Antonio da Sangallo (Uffizi, UA 1. As obras foram iniciadas em abril de 1506 e prosseguiram sem interrupção até a morte de Giulio II, em fevereiro de 1513.

Na metade do século XV, Nicolò V já havia sido obrigado a enfrentar a restauração da velha basílica constantiniana que encontrava-se em perigo de ruir, bem como ampliá-la em razão das novas necessidades do culto.

Em outras biografias (Giuliano da Sangallo, Michelangelo) a construção da nova basílica de São Pedro, é atribuída por Vasari à necessidade de encontrar colocação adequada para o tumulo de dimensão imperial do papa; projeto que motivava a presença de Michelangelo em Roma em 1505. Seguindo tais narrações diversas, ou seja, segundo este outro ponto de vista, B. teria sido responsável pela mudança de idéia do papa em favor da prioridade de investimento na construção da basílica. O que ocorre em detrimento do tumulo (para o qual Michelangelo já havia aprovado projeto e escolhido o mármore nas montanhas de Carrara), considerado inoportuno e de mal agouro por B., somente com intuito de se beneficiar e prejudicar M. segundo tais versões. (Vasari e Condivi, *Vita di Michelangelo*)

O episodio coincide com o inicio da “tragédia da sepultura” na Vida de M. e mostra B. sob má luz. Seja tramando contra M., seja usando artifícios pouco claros para favorecer o próprio projeto em detrimentos de outros. E’ o tema da “inveja de Michelangelo” mencionado por Varchi e explorado por Condivi, como também por V. na *Vida de Michelangelo*.

Na *Vida de Giuliano da Sangallo* consta que este, favorável a M., havia aconselhado o papa a edificar uma capela separada para a imensa sepultura, pois na velha Sao Pedro não havia

lugar. Mas “[Bramante] si adoperò di maniera con mezzi et altri modi straordinari e con suoi ghiribizzi, avendo a suo favore Baldassare Peruzzi, Raffaello da Urbino e altri architetti, che mise tutta l’opera in confusione; onde si consumò molto tempo in ragionamenti. E finalmente l’opera fu data a lui (in guisa seppe egli adoperarsi), come a persone di più giudizio, miglior ingegno e maggiore invenzione; per che Giuliano sdegnato, parendogli aver ricevuto ingiuria dal papa....” Giuliano, arquiteto de confiança do cardeal della Rovere antes de tornar-se papa, sente-se traído. Outrossim, ele era membro do “partido florentino” que perde poder durante o domínio de Bramante em favor do eixo senense-umbro-Marchigiano: Peruzzi, Rafael, Sansovino, etc. (S. Borsi)

^{cvii} aqui V. atribui ao papa a responsabilidade pelo abatimento da velha basílica. Na *Vida de Mino da Fiesole*, a propósito da destruição do tumulto de Paolo II ele diz: “*che fu allora tenuta la più ricca sepoltura che fusse stata fatta d’ornamenti e di figure, a pontefice nessuno, la quale da Bramante fu messa a terra nella rovina di San Pietro, e quivi stessee sotterrata fra i calcinacci parecchi anni (era considerata a mais rica sepultura, de ornamentos e de figuras, jamais feita a um pontífice, foi posta a terra por Bramante na ruína de São Pedro, e permaneceu sotterrada entre os escombros diversos anos... ”*

^{cviii} a invenção, já muito elogiada à propósito da “casa de Rafael”, devia economizar muito tempo pois, ao invés de cinzelados, os ornamentos eram impressos sobre a malta. A invenção é também atribuída a B. na *Vita di Giovanni da Udine*.

Na *Introdução às tres artes...*, capítulo III de *Sobre a Architettura*, V. explica o procedimento: “*Del fare le volte di getto, che vengano intagliate... “(...) voltare le tavole incerchio cerrado, che commettino secondo la forma della volta, o a schifo; e l’armatura della volta, in quel modo che si vuole, con buonissimi punteli fermare, che la materia di sopra del peso non la sforzi; e da poi saldissimamente turare ogni pertugio nel mezzo, ne’ cantoni e per tutto con terra, acciò che la misturas non coli sotto, quando si getta. E così armata, sopra quel piano di tavole si fanno casse di legno che in contrario siano lavorate: dov’è un cavo, rilievo; e così le cornici e i membri che far ci vogliamo, siano in contrario; acciò, quando la materia si getta, venga dov’è cavo, di rilievo, e dove è rilievo, cavo; e così similmente vogliono essere tutti i membri delle cornici al contrario scorniciati (...).”*(grifo nosso)

^{cix} na *Vida de Michelangelo*, B. é apresentado como vilão que usava o próprio poder para prejudicar a carreira de M., freqüentemente motivado por inveja. Segundo o relato de V. - que narra a versão de M. - o arquiteto de Urbino, chamado por Julio II a providenciar os andaimes necessários para o afresco da abóbada da Capela Sistina, não teria sido capaz de fazê-los: “*dove lo fece impiccato tutto sopra canapi, bucando la volta (...) conobbi M. che o B. in questo valeva poco, o egl’era poco amico. (...) Così (M.) ordinò di farlo sopra i sorgozoni che non tocassi il muro, che fu il modo che ha insegnato poi et a B. et agli altri di armare le volte e fare molte buone opere.*”

O episódio condena B. por incompetência técnica ou má fé, ridicularizando-o em razão do desperdício de dinheiro e material. cfr. nota anterior.

^{cx} *“in modo con grazia che il disegno di quella non può nessuna mano meglio in essa levare o sminuire”*. A mão novamente como expressão da idéia, da invenção do artista. A idéia contida no desenho é mais forte do que a mão.

Na frase, pode-se perceber um eco das definições albertianas da arte como sendo questão de *“porre o levare”*. E da concepção michelangiana da arte sobretudo como *“levare”* para atingir a imagem superior já existente na natureza. Apesar de mais dificilmente aplicável à arquitetura, por sua diferente relação com a natureza, as idéias do ambiente vasariano estavam profundamente comprometidas com este tipo de concepção da criação artística.

^{cx} *“...dorica di fuori, stranamente bellissima”* – fora do habitual, original. V. adota a ordem dórica no projeto dos Uffizi por escolha de Cosimo I.

^{cxii} *Passagem mais detalhada na Vida de Giuliano da Sangallo: “Ora avvenne che essendo Giuliano, per lo impedimento che ebbe di quel suo male di pietra, sforzato ritornare a Fiorenza, Antonio venne in cognizione di Bramante di Casteldurante architetto, che cominciò per esso, che era vecchio e dal paretico impedito le mani non poteva come prima operare, a porgerli aiuto ne’ disegni che si facevano; dove Antonio tanto nettamente e con tanta pulitezza conduceva, che Bramante trovandogli di parità misuratamente corrispondenti, fu sforzato lasciarli la cura d’infinite fatiche che egli aveva a condurre, dandogli Bramante l’ordine che voleva, e tutte le invenzioni e componimenti che per ogni ordine s’avevano a fare. Nelle quali con tanto giudizio e spedizione e diligenza si trovò servito da Antonio, che l’anno MDXII Bramante gli diede la cura del corridore che andava a’ fossi di Castel Santo Agnolo, della quale opera cominciò ad avere una provvigione di dieci scudi il mese. Ma seguendo poi la morte di Giulio II l’opera rimase imperfetta.(...)”*

Mentre che queste cose giravano e la fama di Antonio si spargeva, avvenne che la vecchiezza di Bramante, e alcuni suoi impedimenti, lo fecero cittadino dell’altro mondo; per che da papa Leone subito furono costituiti tre architetti sopra la fabbrica di San Pietro: Raffaello da Urbino, Giuliano da Sangallo zio d’Antonio, e fra Giocondo”.

(Ora ocorreu que tendo sido Giuliano, impedido por seu mal de pedra, forçado a voltar a Florença, Antonio veio a conhecer Bramante di casteldurante arquiteto, e começou a ajuda-lo – este era velho e com problemas que impediam suas mãos de operarem como antes – e colaborar nos desenhos necessários; onde Antonio tão claramente e com tanta limpeza conduzia, che Bramante, considerando-o à altura, foi forçado a deixar a seus cuidados infinitas fadigas que lhe cabiam, dando-lhe Bramante a ordem que queria e todas as composições que se haveria de fazer para cada ordem. Nas quais com tanto juízo, rapidez e diligencia foi servido por Antonio, que no ano de 1512 Bramante entregou a seus cuidados o corredor que ia dos fossos do Castel Santa’Angelo, de cuja obra ele começou a receber 10 escudos por mês. Mas ocorrendo a morte de Julio II a obra ficou inacabada (...). Enquanto estas coisas aconteciam e a fama de B. se expandia, ocorreu que a velhice de Bramante e alguns impedimentos que tinha, fizeram-lhe cidadão do outro mundo; porque do papa Leone logo foram nomeados Raffaello a Urbino, Giuliano tio do Antonio e frei Bartolomeu.)

^{cxiii} A propósito do projeto de Peruzzi, v. *Vida de Baldassare Senês: (Papa Leone X) ..volendo finire la fabbrica di San Pietro cominciata da Giulio Secondo col disegno di Bramante, e parendogli che fusse troppo grande edificio, e da reggersi poco insieme, fece Baldassare un*

nuovo modello magnifico e veramente ingegnoso, e con tanto buon giudizio, che da alcune parti di quello si sono poi serviti gli altri architetti. Nesta passagem V. diz que o projeto de Bramante era excessivamente grande. Na biografia é evidente a admiração de V. por Peruzzi que exerce a arquitetura de pintura acompanhado: *“E di vero questo artefice fu tanto diligente e di sì raro e bel giudizio che le cose sue furono sempre in modo ordinate che non ha mai avuto pari nelle cose di architettura, per avere egli, oltre l’altre cose, quella professione con bella e buona maniera di pittura accompagnato.”*

No ambiente de V. havia quem pensasse que o escultor era mais propenso a ser bom escultor. (cfr. Cellini) Segundo algumas interpretações M. seria da mesma idéia ao indicar o nome de Ammannati para ajuda-lo da Sagrestia de San Lorenzo, como consta em carta de seu punho.

^{cxiv} Na *Vida de Antonio da Sangallo V.* não poupa elogios ao projeto deste e situa a intervenção do mesmo como definitiva ao menos do ponto de vista estrutural: *Ma tutto quello che Antonio fece di giovamento e d'utilità al mondo è nulla a paragone del modello della venerandissima e stupendissima fabbrica di San Pietro di Roma. La quale essendo stata da principio ordinata da Bramante, egli con ordine nuovo e modo straordinario l'agrandì e riordinò, dandogli proporzionata composizione e decoro....* faz referencia ao parecer negativo de M. sobre tal modelo de madeira. Mas como de habito não desenvolve as criticas a este na biografia do próprio. Na *Vida de Michelangelo* a versão é outra. A demora de quatro anos do Sangallo para realização da tal maquete e a grande despesa prevista no projeto são vistas como suspeitas de desonestidade da “*setta sangallesca*”, como são chamados. p.862/3

Em relação a insuficiente sustentação da Basilica S Pietro, V. escreve na Vida de Antonio da Sangallo:

[San Gallo] Ringrossò i pilastri della detta chiesa di S. Pietro, acciò il peso di quella tribuna posasse gagliardamente; e che tutti i fondamenti sparsi empié di soda materia e fece in modo forti, che non è da dubitare che quella fabbrica sia per fare più peli o minacciare rovina, come fece al tempo di Bramante. Il quale magisterio, se fusse sopra la terra, comè nascosto sotto, farebbe sbigottire ogni terribile ingegno. Per le quali cose la fama et il nome di questo mirabile artefice doverà aver sempre luogo fra i più rari intelletti.” 863

Ja’ na Vida de Michelangelo o feito è atribuido ao mesmo: “..[Michelangelo]Trovò che quattro pilastri principali fatti da Bramante e lassati da Antonio da San Gallo, che avevano a regere il peso della tribuna, erano deboli, e’ quali egli parte riempie..”

Tal juízo sobre o Sangallo, contraditório em relação ao parecer expresso por V. na biografia do proprio, è fato frequente nas Vite. A mesma informação è dada com diferentes pontos de vista, adquirindo diferente significato segundo a biografia em questão. Cfr. Miarelli Mariani, in: Vasari Storiografo... op. cit. 567-585

^{cxv} Vasari sublinha que não se tratava de invenção inspirada por outras, “cavata” de outra obra, como observa para a escada em caracol de Bramante.

^{cxvi} Na *Vida de Michelangelo*, 1968, V. acrescenta testemunho na primeira pessoa a propósito do papel de Michelangelo em São Pedro, onde redimensiona o papel de todos os que por ali passaram depois de Bramante e antes do grande gênio em 1547.

O trecho é considerado decisivo para o prestígio de Bramante. Não só sua grandeza é reconhecida pelo maior de todos os artistas, mas o parecer de M. torna-se ainda mais valioso em razão da propalada inimizade que caracteriza a relação dos dois, tão insistentemente divulgada pelo próprio Michelangelo. v. notas

^{cxvii} “Desenho e ordem”. Concepção do projeto e ornamento.

^{**} Na carta à Leão X, Rafael escreve a propósito do desenho de arquitetura: “...*mi pare che [l’architetto] s’abbia a tenere, perché si possano intendere tutte le misure giustamente; e perché si sappiano trovare tutti li membri degli edificj si divide in tre parti; delle quali la prima è la pianta, o voliamo dire disegno piano; la seconda è la parete di fuori, con li suoi ornamenti; la terza è la parete di dentro, pure con li suoi ornamenti [...]* In somma, con questi tre modi si possono considerare minutamente tutte le parti di ogni edificio dentro e fuori”(grifo nosso) (...parece-me que o arquiteto precise fazer, para que seja possível compreender todas as medidas justamente e se distingua todos os membros dos edificios, desenho dividido em tres partes: a primeira é a planta, ou desenho plano; a segunda é a parede externa com seus ornamentos; a terceira é a parede interna também com seus ornamentos...)” definição vitruviana.

^{cxviii} *smisurato* – permanece alguma ambigüidade a respeito do valor deste *fuori misura*. Por um lado parece ser alusão à arquitetura monumental, à reinvenção do classicismo romano que caracteriza a *licenza* poética bramantesca; por outro, *smisurato* poderia se referir a impossibilidade de realização, e deste modo designar os defeitos do Bramante, seu veleitarismo e ambição. A tal megalomania satirizada no dialogo *Simmia*, que o leva a empreender obras impossíveis de concluir.

Na *Vida de Baldassar Senes*, acima citada, V. critica o projeto como grande demais. Do que se tiraria uma conotação negativa ao adjetivo *smisurato*.

Na *Vida de B.*, ele diz que “*parecia desmedido*”, fazendo predominar o elogio à capacidade de B. dar ao edifício uma grandiosidade tal que, caso não a tivesse desde a concepção, não a teria adquirido com as intervenções posteriores.

^{cxix} *aveva concetto di fare magior cosa* – caracterização da maneira monumental de Bramante.

^{cxx} V. aponta algumas das razões pelas quais B. havia sido apelidado de “Ruinante” (cf. Diário de Paris de Grassis) e lamenta a destruição de obras importantes na velha basílica. Considerada excessiva e inútil em muitos aspectos também por M., cujo parecer é amplamente referido por Condivi.

v. *Vida de Mino da Fiesole*, citada acima; v. protesto dos venezianos destruição tumulto Paolo II.

^{cxxi} Difícil não ler duplicidade de sentido em tal afirmação, vista a insistência com que o autor, em outras biografias, se refere a B. no papel de alcoviteiro e vilão da história. “*Bramante con i suoi ghiribizzi*” (*Vida de Giuliano da San Gallo*), sempre tramando, sempre querendo prejudicar M., por inveja ou para favorecer Rafael: “...*avendo B. la chiave della cappella [Sistina], a Raffaello, come amico, la fece vedere, acciò che i modi di M. comprendere potesse (...)* assim

V. explica o estilo do profeta por ele pintado na Igreja de São Agostino, e conclui: “... *nel vedere poi l’opera di R., pensò [M.] che B., come era vero, gli avesse fatto male per fare utile e nome a R.*” (Vida de Rafael)

Na *Vida de Michelangelo*, largamente inspirada a V. pelo mesmo (e pela biografia escrita por Condivi de mesma matriz), B. é descrito como invejoso e temeroso da competência superior de M, no âmbito da grande rivalidade que caracterizava o ambiente: “...*nell’assenza di Michelagnolo, Bramante, amico e parente di Raffaello da Urbino, e per questo rispetto poco amico di M., vedendo che il Papa favoriva e ingrandiva l’opere che faceva di scoltura, andarono pensando di levargli dell’animo, che tornando M., Sua Santità non facesse attendere a finire la sepoltura sua, dicendo che pareva uno affrettarsi la morte et augurio cattivo il farsi in vita il sepolcro, e’ lo persuasono a far che nel ritorno di M. Sua Santità, per memoria di Sisto suo, gli dovessi far dipignere della cappella che egli aveva fatta in palazzo, et in questo modo pareva a B. et altri emuli di M. i ritrarlo dalla scoltura ove lo vedeva perfetto, e metterlo in disperazione, pensando col farlo dipingere che dovessi fare, per non avere sperimento ne’ colori a fresco, opera men lodata, e che dovessi riuscire da meno che Raffaello; e caso pire che e’ avessi a seguire, o nell’uno modo o nell’altro, intento loro di levarselo dinanzi. ...*”(VI, 33) a passagem prossegue na narração da resistência de Michelangelo em aceitar o cargo, e na insistência do papa, insuflado por B. a cancelar as obras do seu tumulto, nas quais o escultor já trabalhava. O episódio marca o início da chamada “tragédia da sepultura”, que acompanhará a vida de Michelangelo, sendo concluída somente na vigília dos anos 50. Razão pela qual, a quase 40 anos de distância, a prestigiosa encomenda da Sistina, motivo de tanta fama, ainda é focalizada por Michelangelo como algo contra ele, e usada pelo próprio como argumento de defesa quando necessário: “*Prego vostra Signoria, per l’amor di Dio e della verità (...) mi possa col Papa difendermi (...) Tutte le discordie che naquaono tra papa Giulio e me fu la invidia di Bramante et di Raffaello da urbino; et questa fu causa che e’ non seguitò la sua sepoltura in vita sua per rovinarmi. Et avevano bene cagione Raffaello che ciò che haveva dell’arte, l’aveva da me*”. carta de M. antes de 24 outubro de 1542. in: Forcellino A, *Michelangelo Buonarroti*, op.cit. p.260.

“*Bramante et altri emuli di M.*” onde resulta não apenas Rafael mas também B. entre os imitadores de M.

^{cxxii} Rafael foi chamado a Roma por B. em 1508 (Frommel, *Raffaello Architetto*, 1984). E nomeado por ele, em 1514, seu sucessor nas obras em São Pedro: “...*in più fu da lui [Bramante] nominato suo successore nella fabrica di S Pietro. Cio si releva dal Breve di Leone X diretto a Raffaello e riferito in volgare nelle Lettere pittoriche, Tom IV p. 23, il quale comincia cosi: Poichè oltre l’arte della pittura; nella quale tutto il mondo sa quanto voi siete eccellente, anche siete stato riputato tale dall’architteto Bramante in genere di fabbricare; si che egli giustamente reputò nel morire che a voi si poteva addossare la fabrica da lui incominciata qui in Roma del tempio del principe degli apostoli, ecc.*” Op.cit.in GM, IV, 164

v. tb. nota anterior.

Tanto na *Vida de Rafael* como na *Vida de Michelangelo*, V. sustenta que B. era amigo e parente de Rafael, por isso tende a favorece-lo. Idéia expressa também por Varchi “*parte per invidia, parte per favorire Raffaello.*” e por Condivi. v. Barocchi (297, I, ...)

Sobre a relação Bramante-Rafael, v. F.Borsi, 1989; C.L. Frommel, 1985.

^{cxxiii} Não há aqui nenhuma crítica moralista do tipo feito ao B. por seus detratores. Cfr. O diálogo *Simmia*, v. nota 65. Segundo Le Mollé, o próprio V. era não só muito ligado ao dinheiro, mas vivia com largueza e gastava a ponto de endividar-se com certa frequência.

^{cxxiv} Bramante era cultor de Dante em uma época em que Petrarca era-lhe preferido. São conhecidos 23 sonetos de sua autoria. “*facundo ne li rimati versi de poeti vulgari licet et fusse illiterato. Ma di profondissima memoria et grandiloquencia.*” - diz C. Cesariano no seu *Comentario* à Vitruvio cit. in Natali, op.cit. Os estudiosos não concordam com a afirmação de Cesariano. Há referências à sua ampla cultura nos documentos. No Renascimento bastava um conhecimento menos sólido do latim para alguém ser considerado iletrado. Ele escrevia poesia em língua vulgar. cf. *Bramante. Sonetti e altri scritti*, org. C. Vecce, op.cit.

^{cxxv} Em ocasião da morte de Michelangelo em fevereiro de 1564, a cúpula tinha sido erguida até o alto do tambor. Depois de 14 anos de interrupção, a obra é terminada por Giacomo della Porta e Domenico Fontana entre 1588 e 1591. A fachada e a nave central, foram alongadas segundo a cruz latina após a morte de Michelangelo, por determinação do Concílio de Trento, por obra de Carlo Maderno. Terminadas durante o pontificado de Paulo V Borghese, respectivamente em 1510 e 14.

^{cxxvi} na edição Giuntina V. omite o epitáfio referido na primeira versão. “MAGNVS ALEXANDER, MAGNAM CVM CONDERET VRBEM / NILIACIS ORIS, DINOCRATEN HABVIT. SED SI BRAMANTEM TELLVS ANTIQVA TVLLISET, HIC MACEDVM REGI GRATIOR ESSET EO.

^{cxxvii} *Investigatore di molte buone arti ch’aggiunse a quella* – condição dos arquitetos do primeiro Renascimento que não se repete na época de V. Criação ligada à pesquisa das construções antigas, redescoberta dos valores estéticos e procedimentos construtivos, dando nova aplicação às invenções do passado.

^{cxxviii} *Nella Vita di Giuliano da Sangallo, V. atribui à este a invenção de:* “gettare le volte di materia che venissero intagliate”. *Il Milanese VI, pp. 165-291 justifica o fato como se V. atribuísse* “a B il merito di aver riscoperto questa pratica ed a Giuliano di averla introdotta a Firenze.”

Miarelli Mariani, considera tal hipótese impossível em razão das datas: a casa de Sangallo a Borgo Pinti è iniciada em 1491; anterior à temporada romana de Bramante. Segundo ele, a diferença substancial é que Sangallo a adota com conhecimento antiquário mas “senza ricavare nessuna novità”. Enquanto “per Bramante, l’uso della maniera antica costituisce lo strumento necessario per realizzare, in alcune sue opere mature, come per esempio nella cosiddetta casa di Raffaello (v.nota 90) una totale coesione fra spazio, involucro, struttura e ornamento.” B. dunque, ne deduce l’invenzione di specifiche tendenze figurative. Op.cit. 585 v. “quadri scorniciati”

^{cxxix} Retorno à ideia que inicia a Vida do B., segundo o modelo vasariano de compor o epílogo das biografias de modo especular ao início. V. confirma o papel tido por B. na redescoberta dos

valores da Antiguidade em meio às ruínas, trazendo à luz suas técnicas construtivas e de ornamentação. (v. R.Bettarini, 1974, op.cit.)

^{cxix} Repetição do conceito de que ele teria igualado os antigos, com “ciência e desenho” não inferior. Por isso, tornara-se referencia para quem veio depois. Esta é a frase conclusiva da biografia na edição torrentiniana.

^{cxxi} Colocação de B. na Historia.

^{cxxii} separação entre projeto e canteiro de obras, não necessariamente unidos já na teorização do Alberti. Prerrogativas do arquiteto e da sua posição. v. nota 43

“(…) *fu non piccola ventura la sua aver amici che intendessino, sapessino e volessino servire, perciò che non potendo gl’architetti star sempre in sul lavoro, è loro grandissimo aiuto um fedele et amorevole esecutore e se niuno mai lo seppe, lo so io benissimo per lunga pruova*” (Vita di LB Alberti, 1568, p. 288)

Giuliano Leno, surge também em outras *Vidas*. Documentos atestam sua atuação na Villa alla Magliana, prosseguindo o desenho de Bramante depois da morte deste, sob o papado de Leão X.

^{cxixiii} *Giudizio e grande esperienza*. Juízo é faculdade altíssima que o torna mais do que um simples executor. Qualidades intelectuais aliadas a competência prática.

^{cxixiv} Ventura Vitoni nasceu em Pistoia em 1442, e morreu por volta de 1522. Não há notícias da sua estadia junto à Bramante.

A inteira pagina acrescentada por V. na segunda edição descrevendo as desventuras da catedral de Pistoia, nada tem a ver com a *Vida de Bramante* mas proporcionam ao autor a ocasião para celebrar a própria obra, em linha direta com o arquiteto fundador da Terceira Idade. Note-se que a página é particularmente mal escrita; parece acrescentada às pressas.

^{cxixv} V. atribui ao Ventura competência de arquiteto “*bonissimo ingegno e disegnavo assai acconciamente*” assim como a formação necessária “*si dilettò assai in Roma di misurare le cose antiche*”. Exercício em contato direto com o modelo que na biografia dos arquitetos possui valor de grande escola.

^{cxixvi} Documentos encontrados por Sanpaulesi em 1939, (Fossi, M. *Vasari e la basilica dell’Umiltà a Pistoia*. in: Vasari Storiografo e artista op.cit 127) atestam que o projeto era de Giuliano da Sangallo que deixou a direção das obras a Antonio, seu irmão. Ventura teria realizado modelo e sido, mais tarde, responsável pelas obras.

A observação “*fece di sua mano um modello*”, é maneira de observar que o Vitoni era, na verdade, um marceneiro. Tal característica consente ao V. comentar, logo abaixo, que Ventura não deu ao projeto a robustez suficiente para que a abobada pudesse ser construída sem risco: “*non molto esperto in cose così grandi*”.

Habitualmente os arquitetos somente desenham o projeto. (distinções no uso da mão V. Borghini: “*o arquiteto quando usa a mão..*” in *Selva di Notizie*) Em relação à ascensão de artesãos à condição de arquitetos, e depreciação da profissão, v. *Vida de Baccio D’Agnolo*.

^{cxvii} Analogia com a planta de Santa Maria della Pace: forma inusitada, igreja igualmente dedicada à uma imagem milagrosa de Nossa Senhora. Apesar da pequena dimensão, a igreja della Pace, fundada por Sisto IV, obra gozava de grande prestígio nos anos de Julio II, em cuja decoração trabalharam Rafael, Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo. Além do próprio Bramante, que havia construído o claustro mencionado anteriormente. V. nota 26).

^{cxviii} *Ordine*, no original.

^{cxix} V. se refere sempre à “tribuna”. Nome que, em italiano, nas basílicas cristãs designam o presbitério e o coro onde durante as cerimônias estavam o bispo e o clero. O autor parece que utiliza a palavra com sentido também de cúpula pois, de outro modo, não teriam sentido todas as considerações sobre o peso da mesma. No final, diz “*voltar la tribuna*” o que parece confirmar o sentido dado por nos na tradução da palavra quando surge nas frases seguintes.

^{cxli} Sublinha sua condição de arquiteto com origem de artesão, “*non molto esperto in cose così grandi*”, razão pela qual não foi capaz de dar ao projeto robustez suficiente para que a abóbada pudesse ser construída. Esta crítica, como observa Fossi (op.cit), não tem razão de ser pois V. constrói outra ordem acima das já existentes coisa que complicaria os problemas estáticos se este fosse o caso (Fossi, op.cit.)

^{cxlii} *Tribuna*, no original. v. nota acima.

^{cxliii} *Bastare l'animo* termo usado com frequência nelle *Vite*. Mistura de coragem e capacidade técnica.

^{cxliiii} *Tribuna*, no original.

^{cxliv} GM. Contrato autógrafo de Vasari datado 1566. conferir na bibliografia recente.

^{cxlv} A passagem como um todo parece-nos exemplar da falsa modéstia de Vasari, anotando a singular importância do anônimo artista para a arte moderna naquela cidade, a quem através da sua pena, e da sua intervenção como arquiteto, faz-se justiça. Exemplar também do expediente muito usado pelo autor, que foi classificado por Claude Frontisi como “*autoportrait inserée*” de Vasari ao longo das *Vidas*.

Bibliografia

Século XV:

1436 - Alberti, L.B., *De Pictura*, Firenze (ed.cons., *Il Trattato della Pittura e i cinque ordini architettonici*, a cura di L. Mallé, Firenze 1952)

1472 - Alberti, L.B., *De re edificatoria*, Firenze (ed.cons. Milano, 1966)

1460 (cerca) - Manetti, A., *Operette storiche. Vita di Filippo di Ser Brunellesco*, (ed.cons. a cura di G. Milanesi, Firenze, 1887)

1483-1506 - Burchardo G., *Diarium*, ed. Thuasne, Paris, 1883-85.

1481(cerca)- 1514 - Bramante D., *Sonetti e altri scritti* (org. C.Vecce, 1995)

Século XVI:

1503 – 1520 (cerca) - De Grassis P., *Diarium*. ed. M. Armellini, Roma, 1884

1517 - Guarna da Salerno, A., *Simia* (ed.cons. org. E. G. Battisti. Roma, 1970)

1521 - Cesariano, C., *Di L. Vitruvio Pollione, De Architettura*, in *Scritti D'Arte del Cinquecento* (org. P. Barocchi) Milano - Napoli, 1971-77, III, pp. 2986-3027

1528 - Castiglione, B., *Il libro del Cortegiano*, Venezia, 1528 (ed.cons. Novara, 1968)

1540 - Serlio, S., *Regole generali dell'architettura*, Venezia

1549 - Varchi, B., *Due Lezioni*, Firenze, in *Scritti D'Arte del Cinquecento* (a cura di P. Barocchi), Milano - Napoli, 1971-77, vol.III, pp. 99-105;263- ;524-544

1549 – Varchi, B. *Lezione sulla maggioranza delle arti in Pittura e Scultura nel Cinquecento* (org. P. Barocchi), Livorno, 1988

1549 - 1565 - da Castiglione, (fra) Sabba., *Ricordi, ovvero ammaestramenti*, Venezia, in Vasari G., *La Vita di Bramante*, a cura di G. Natali. Firenze, 1914, 16

1550 – 1568 - Vasari G., *Le Vite de' più celebri pittori, scultori e architetti* (Le edizioni Torrentiniana e Giuntina a confronto, a cura di Paola Barocchi e Rossanna Bettarini, Firenze, 1966.), versione on-line a cura del Centro di Ricerca per i Beni Culturali della Normale di Pisa, Cribecu: <http://biblio.cribecu.sns.it>

1553 - Condivi A., *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1860.

1564 (circa) - Borghini V., *Una Selva di notizie*, in *Scritti D'Arte del Cinquecento* (org. P. Barocchi) Milão - Napoles, 1970-77, vol. III, pp. 610-673

1564 (circa) – Borghini V., *Una Selva di Notizie in Un'augurio a Raffaello Mattioli* (introdução e notas P. Barocchi), Florença, 1970.

1564 (circa) – Borghini V., *Una Selva di Notizie in Pittura e Scultura nel Cinquecento* (org. P. Barocchi) Livorno, 1988.

1567 - Danti, V., *Trattato delle perfette proporzioni*, Firenze, in *Scritti d'Arte del Cinquecento* (org. P. Barocchi) Milão-Napoles, 1970-77, pp. 231-264

1568 - Cellini, B., *I trattati dell'oreficeria e della scultura*, Firenze (ed.cons. a cura di G. Milanese, Firenze, 1857)

1568 - Vasari G., *Le Vite de' più celebri pittori, scultori e architetti*, Firenze. (ed.cons. org. G. Milanese, Firenze, 1914)

1568 - Vasari G., *Vita di Donato Bramante*, (edição crítica a cura di G. Natali, Firenze, 1914, 16)

1568 - Vasari, G., *Le Vite de' più celebri pittori, scultori et architettori*, (edizione critica a cura di P.della Pergola, L.Grassi, G. Previstali, A. Rossi e P.Cresci, Novara, 1963-1967)

1570 - Palladio, A., *I quattro libri di Architettura*, Venezia (ed. facsimile, Milano 1945)

1570(circa) - Bassi, M., *Del signor Giorgio Vasari in Dispareri in materia d'Architettura et Prospettiva con di Eccellenti et famosi architetti che li risolvono*, in *Scritti d'Arte del Cinquecento* (a cura di P. Barocchi) Milano- Napoli, 1971-77, III, pp. 1799-1832

1584 - Lomazzo, G.P., *Trattato dell'arte della Pittura, scultura e architettura*. Milano.

1584 - Serlio, S., *Tutte le opere di architetture ...*, Venezia, 1584.

1586 - Cellini, B., *Due Trattati*. Firenze.

1590 - Lomazzo, G.P., *Idea del tempio della Pittura*, Milão (ed.cons. Roma, 1947).

Século XVII

1612 - *Vocabolario degli Accademici della Crusca*. versione on-line: Cribecu. [http:// biblio.cribecu.sns.it](http://biblio.cribecu.sns.it)

1681 - Baldinucci, F., *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno...*, Firenze, 1806. tb. versao on-line: Cribecu. [http:// biblio.cribecu.sns.it](http://biblio.cribecu.sns.it)

1681 - Baldinucci, F., *Notizie de'Professori del Disegno da Cimabue in qua*, Firenze, (ed.cons. org. P.Barocchi, Firenze 1974)

1684 - Perrault, C., *Les diz livres d'architecture de Vitruve*, Paris.

Século XVII

Quatremère de Quincy, A.C., *Encyclopédie methodique d'architecture*, in *Dizionario Storico dell'Architettura*, Mantova 1844, II p. 121

1768 - Milizia F.,- *Vita de' più celebri architetti d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*. Roma.

1781 - Milizia F., *Principii di architettura civile a Roma*, Milão (ed.cons. Roma, Sapere, 2000).

1781 - Milizia F., *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i principi di Sulzer e Mengs*, Venezia (ed.cons. org.G. Natali, Pistoia-Roma, 1944).

1787 - Milizia F., *Roma delle belle arti del disegno*, Bassano.

Monografias e ensaios sobre a obra de Donato Bramante:

1875-80 - Geinmuller H., *Les projets primitifs pour la Basilique de Saint Pierre de Rome*, Paris.

1886 - Pungileoni, L., *Memorie intorno alla vita e le opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma.

1887 - Geinmuller H., *Bramante et la restauration de Saint-Marie des Graces à Milan*, Paris.

1918 - Venturi, A., *Il luogo di nascita del Bramante e i suoi esordi*, in "L'arte", vol XXI (1918), fasc. 4-5 pp. 210-219.

1921 - Dami L., *Bramante*, Firenze.

1934 - Argan, G.C., *la Revisione degli studi bramanteschi e la situazione attuale* (artigo de 1934) in *Congresso internazionale di studi bramanteschi* (Milano, Urbino e Roma, 1970) Roma.

1944 - Baroni, C., *Bramante*, Bergamo.

1954 - Chierici, G., *Bramante*, Milão.

1956 - Forster, O., *Bramante*, Wien-Munchen.

1961 - Wolf Metternich F., *Le premier projet pour Saint Pierre de Rome, Bramante e Michel-Ange*, in *The Renaissance and Manierism studies in Western Art*, New York – September.

1963 - Murray, P., *Leonardo and Bramante*, in *Architectural Review*, 801, London.

1967 - Murray, P., *Bramante and Michelangelo*, in *Stil und Uberlieferung in der Kunst des Abendlandes (Bonn, 1964)*, Berlino.

1967 - Murray P., *Observations on Bramante's St. Peter's*, in *Essays on History of Architecture presented to R. Wittkower*, Vol.I, London.

1967 - Redig de Campos, D., *I Palazzi Vaticani*, Bologna.

1969 - Bruschi A., *Bramante Architetto*, Bari.

1973 - Bruschi A., *Bramante*, London. Bari, 1985, 1998.

1973 - Lotz W., *Bramante and the Quattrocento Cloister*, in "Gesta", XII, 111-121.

1970 - *Bramante tra Umanesimo e Manierismo*, catalogo della mostra storico-critica, Venezia - Roma.

1970 - Tiberi, C., *Introduzione a Bramante*, in *Bramante tra Umanesimo e Manierismo*, Venezia-Roma, pp. 41-78.

1974 - *Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi* (Milano, Urbino e Roma, 1970) Roma.

1974 - Ackerman J.S. *Notes on Bramante's bad reputation*, in *Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi*, pp.339-349.

1974 - Battisti E., *Bramante, Piero e Luca Pacioli a Urbino*, in *Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi*, Roma, pp.267-282.

1974 - Brandi C., *Considerazioni sulla spazialità in Bramante pittore e Bramante architetto*, in *Congresso Studi Internazionale di Studi Bramanteschi*, Roma, pp. 81-85.

1974 - Fienga D., *Bramante autore delle “antiquarie prospettiche romane” poemetto dedicato a Leonardo da Vinci*, in *Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi*, Roma, pp.417-26.

1974 - Molajoli B., *La Fortuna del Bramante*, in *Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi*, Roma, pp.XXIX-XLII.

1974 - Pica A., *Città di Bramante*, in *Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi*, Roma, pp.117-136.

1974 - Portoghesi P., *La lingua Universale: cultura e architettura tra il 1503 e il 1527*, in *Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi*, Roma, pp.351-371.

1974 - Ray S., *Bramante, Raffaello e l'antico: “gran luce Vitruvio ma non tanto che basti”*, in *Congresso Internazionale di Studi Bramanteschi*, Roma, pp. 405-410.

1974 - Thoenes C., *Bramante e la bella maniera degli antichi*, in *Congresso Internazionale Studi Bramanteschi*, Roma, pp. 391-396.

1974 - Tiberi C., *Misure e contemporaneità di disegno del chiostro di S. M. Pace*, in *Congresso Internazionale Studi Bramanteschi*, Roma, pp.437-482.

1974 - Tiberi, C., *Poetica Bramantesca tra Quattrocento e Cinquento*, in *Bramante tra Umanesimo e Manierismo*, Roma.

1975 - Battisti E., *Bramante, creatore dello spazio moderno*, in “Il Veltro”, XIX, 1975, pp. 35-42 e *In luoghi di'avanguardia antica*, Roma, 1979, pp. 91-99.

1978 - *Scritti Rinascimentali di architettura*, org. A. Bruschi, Milão.

1978 – Alberici, C., *L'incisione Prevedari*, Milão.

1985 - Bruschi A., *L'architettura a Roma all'epoca di Alessandro VI: Antonio da Sangallo il Vecchio, Bramante e l'antico autunno 1499 – 1503*, in “Bolletino d'Arte”, 29, LXX, pp. 67-90.

1986 - Caronia G., *Ritratto di Bramante*, Bari.

1989 - Borsi F. *Bramante*, Milão.

1992 - Frommel, C.L., *Renaissance as Image. Bramante's Complex of Santa Maria presso San Satiro*, in “Lotus”, 71, p.7.

1994 – Patetta, L., *Bramante*, in *Rinascimento da Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, Milão.

1996 – *San Pietro che non c'è. Da Bramante a Sangallo il Giovane* (org. Tessari, C.), Milão.

1997 - Borsi, S., *Bramante, il problema della formazione*, Roma.

1998 - Pagliara F., *Riflessioni a margine su Eraclito e Democrito di Bramante e l'influenza di Leonardo*, in “*Tutte le opere non son per stancarmi*” (coletânea de escritos pelos setenta anos de Carlo Pedretti) Roma.

2000 – *Donato Bramante. Ricerche, proposte, riletture* (org. Di Teodoro, F.P.), Bolonha.

2001 - *Bramante e la sua cerchia a Milano e in Lombardia (1480-1500)*, catalogo da exposição org. L . Patetta, Milão.

2002 – *Bramante milanese e l'architettura in Lombardia* (org. C.L.Frommel)

2003 – Di Teodoro, F., *Raffaello, Baldassarre Castiglione e la lettera a Leone X*, Bolonha.

Obras sobre As Vidas de Giorgio Vasari:

1905 - Scotti - Bertinelli, U. - *Giorgio Vasari scrittore*, Pisa, “Estratto degli annali della R. Scuola Normale di Pisa”, vol. XIX.

1923 - Frey K., *Il carteggio di Giorgio Vasari, edito ed accompagnato di commento critico dal dott. Carlo Frey*, Munchen.

1939 - Venturi, A., *Storia dell'arte Italiana*, Milão, XI, 2, pp. 385-454.

1952 - *Studi Vasariani*, Atos do Congresso Internacional pelo IV centenario da 1ª edição das *Vite* de Vasari, Firenze, 1950, org. Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Florença, 316 p.

1952 - Alazard J., *Quelques notes sur le sens historique de Vasari*, in « *Studi Vasariani* », Florença, pp.62-66.

1952 - Berenson B., *Vasari alla luce delle recenti pubblicazioni*, in “*Studi Vasariani*”, pp.21-28.

1952 - Brizio A.M., *La prima e la seconda edizione delle “Vite”*, in “*Studi Vasariani*”, pp.83-115.

1952 - Chastel A., *Vasari et la legende medicéene: l'école du jardin de Saint-Marc*, in “*Studi Vasariani*”, pp.159-167.

1952 - Castelfranchi Vegas, L., *Il Vasari e Michelangelo architetto*, in “*Studi Vasariani*”, pp.73-80.

1952 - Calamandrei, P., *Sulle relazioni tra Giorgio Vasari e Benedetto Cellini*, in “*Studi Vasariani*”, pp.

1952 - Gengaro, M L, *Il tema del “rapporto tra le arti” nella critica di Giorgio Vasari*, in “*Studi Vasariani*”, pp. 57-61.

1952 - Labò, M., *Il Vasari critico dell'architettura*, in “*Studi Vasariani*”, pp.67-72.

1952 - Naselli, C, *Aspetti della lingua e della cultura del Vasari*, in “*Studi Vasariani*”, p.116.

-
- 1952 - Nencione, G., *Sullo stile del Vasari scrittore*. in “*Studi Vasariani*”, p.111.
- 1952 - Venturi L., *La critica di Giorgio Vasari*, in “*Studi Vasariani*”, pp. 29- 46.
- 1952 - Dos Santos, Reynaldo – *um esemplaire de Vasari annoté par F. Hollanda*, in “*Studi Vasariani*”.
- 1958 - Barocchi P., *Il valore dell’antico nella storiografia vasariana*, in *Atti del convegno “Il Mondo Antico nel Rinascimento”*, Roma, pp. 217-36.
- 1958 - Barocchi P., *Il Vasari Architetto*, in *Atti della Accademia Pontaniana*, VI (1956-57) Naples, pp. 113-136.
- 1958 - Barocchi P., *Finito e non-finito nella critica vasariana* in “*Arte Antica e Moderna*”, 3, pp. 221-235.
- 1958-64 - Nencione, G., - *Il Vasari scrittore manierista? Atti e memorie dell’Accademia Petrarca (1958-64)*.
- 1959 - Rouchette Jean, *La Renaissance qui nous a leguée Vasari*, Paris, 550 p.
- 1960 – Alpers, S., *Ekfrasis and Aesthetic attitudes in Vasari’s Lives* in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 23, pp.190-215
- 1961 - Fasolo, Vincenzo., *L’architettura nell’opera dipinta del Vasari*, in *Congresso Storico dell’architettura*, Arezzo, pp.215-237.
- 1965 - Barocchi P. e Ristori R., *Corrispondenza di Michelangelo*, Firenze.
- 1970 – Barocchi, P., *Una Selva di Notizie di Vincenzio Borghini*, in *Un’augurio a Raffaele Mattioli*, 1970, Firenze, pp.87-172.
- 1974 - *Vasari Storiografo e artista*, Atti del convegno IV centenário della morte, Arezzo.
- 1974 - Bettarini R., *Vasari scrittore: come la torrentiniana diventò Giuntina*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo. pp. 485-500.

-
- 1974 - De Angelis d'Ossat G., *“disegno” e “invenzione” nel pensiero e nelle architetture del Vasari*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp. 773-782.
- 1974 - Fossi M., *Vasari e la basilica dell'Umiltà di Pistoia*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp.127-137.
- 1974 - Gambuti, A. *Teoria e Critica dell'architettura Vasariana*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp. 735-758.
- 1974 - Miarelli Mariani G., *La critica del Vasari e la setta sangallesc*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp. 567-585.
- 1974 - Mitchell B., *I mecenati dell'arte nella storiografia Vasariana*, in *Vasari Storiografo e Artista*, Arezzo, pp.469-476.
- 1974 - Prinz W., *I ragionamenti del Vasari sullo sviluppo e declino delle arti*, in *Vasari Storiografo e Artista*, Arezzo, pp. 857-866.
- 1974 - Zander G., *Il Vasari, gli studiosi del suo tempo e l'architettura antica*, in *Vasari Storiografo e artista*, Arezzo, pp.333-350.
- 1974 - Borsi F., *Cosimo I e Vasari*, in “Nuova Antologia”, maggio, pp. 95-104.
- 1971-77 - Barocchi, P., *Scritti D'Arte del Cinquecento (a cura di)* Milano – Napoli.
- 1979 - Boase T.S.R., *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton.
- 1979 - Satkowski, Leon Georg – *Studies on Vasari's architecture*, New-York - London.
- 1982 - Monbeig Goguel, C., *Chronique Vasarienne*, in « Revue de l'art » , 56, p.65.
- 1984 - *Principi, Letterati e Artisti nelle carte di Giorgio Vasari*, Arezzo, settembre- novembre, 1981. ed.Firenze.

1984 - Barocchi, P., *Studi Vasariani*, Firenze.

1988 - Barocchi, P., *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, Firenze.

1988 - Frontisi, C., – *Vasariana – une autoportrait inseré*, in “Revue de l’art”, 80, Autour de Vasari, numero monografico org. A. Chastel.

1989 - Le Mollé R., *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d’art dans les “Vite”*, Bordeaux.

1993 - Conforti C., *Vasari architetto, L’opera completa*, Milano.

1995 - Le Mollé R., *Giorgio Vasari, l’homme des Médicis*, Paris, 1996, (ed. cons. *Giorgio Vasari, L’Uomo dei Medici*, Milano, 1998).

1997 - Barocchi P. e Gaeta Ber telà G., *Indice Tematico de Le Vite*, Firenze.

2002 - Hope, C., *Le Vite di Giorgio Vasari*, lição pronunciada na Università degli Studi “La Sapienza”, Roma, Maio.

Geral

1876 - Burckhardt, J., *L’Arte Italiana del Rinascimento*, Firenze, 1968.

1905 - Lupo Gentile M., *Studi sulla storiografia fiorentina alla Corte di Cosimo I*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, XIX, p. 2-163.

1924 - Panofsky E., *Idea*. Berlin (ed.cons. *Idea*. Firenze, 1952, 1996).

1924 - Schlosser J., *Die Kunstliteratur*, Wien. (trad.it *La letteratura Artistica*, da edição atualizada por Otto Kurz, reimpressão, 1998).

-
- 1936 - Venturi L., *History of Art Criticism*, New York. (trad. it., *Storia della critica d'arte*, 1945; ed. cons. Turim, 2000).
- 1939 - Panofsky E., *Studies in Iconology*, New York. (trad. it. *Studi di Iconologia*, Turim, 1975).
- 1940 - Blunt A., *Artistic theory in Italy 1450- 1600*, London. (trad.it. *Le teorie artistiche in Italia*. Turim, 1966 e 2001).
- 1955 - Panofsky E., *Meaning in Visual Arts*, Princeton (ed.cons. *Significado nas artes visuais*, São Paulo, 1979).
- 1960 - Battisti E., *Rinascimento e Barocco*, Turim, 1960.
- 1961 - Clements R.L., *Michelangelo's theory on arts*, New York.
- 1961-3 - Grassi L., *Nota intorno ai concetti di antico e antimoderno nella letteratura artistica*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma, vol.III, p. 441-447.
- 1962 - Barocchi P., *Trattati d'arte del '500 fra Manierismo e Controriforma*, (a cura di) Bari.
- 1962 - Wittkower R., *Architectural Principles in the Age of Humanism*, London. (ed. cons. *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Turim, 1994).
- 1963 - Wittkower, R. e M. *Born under Saturn*, London. (trad.it. *Natti sotto Saturno*, Turim, 1996).
- 1964 - Wittkower, R. e M. *The divine Michelangelo*, London.
- 1964 - Hauser A., *Der Manierismus*, Munchen. (trad.it. *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, 1965, Turim).
- 1965 - Grassi L., *Medioevo, Rinascimento Manierismo Barocco – principi ed esperienze architettoniche*, Milão.

1966 - Tafuri M., *L'architettura del manierismo nel cinquecento europeo*, Roma, 350 p.

1967 - Berti L., *L'Architettura Manierista a Firenze e in Toscana*, in "Bollettino del Centro Internazionale Studi di Architettura A. Palladio", IX, pp.211-218.

1967 - Brizio A.M., *Manierismo: Rinascimento*, in "Bollettino del Centro Internazionale Studi di Architettura A. Palladio", IX, pp.219-226.

1967 - Tafuri M., *L'idea dell'architettura nella letteratura teorica del Manierismo*, in "Bollettino del Centro Internazionale Studi di Architettura A. Palladio", IX (1967), pp.269-384.

1971 - Murray, P., *Architettura Rinascimento*. Milão (ed.cons.2002)

1971 - Panofsky E., *Rinascimento e Rinascenze nell'arte occidentale*, Milão.

1974 - Borsi F., *Firenze del Cinquecento*, Roma.

1977 - Longhi R., *Cinquecento Classico e cinquecento manieristico*, in VIII vol. delle *Opere Complete*, Firenze, Sansoni, 250 p.

1977 - Lotz, W., *L'Architettura del Rinascimento*, Massachuttes (ed.cons. a cura di Massimo Bulgarelli, Milão, 1989).

1979 - Angiolini, F. e Malanina, P. *Problemmi della Mobiltà sociale a Firenze fra la metà de' 500 e primi decenni del 600*, in "Società e Storia", 4, pp.17-47.

1982 - Greene, T.M., *The light in Troy: Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. London.

1984 - Argan, G.C., *Classico e Anticlassico. Il Rinascimento da Michelangelo a Bruegel*, Milão, 1984.

1984 - Frommel L., *Raffaello architetto*, Milão.

1984 - Hollingsworth, M., *The architects in XVth century Florence*, in "Art History", VII, 4, pp. 385-410.

1985 - Grassi L., *Teorici e Storia della Critica D'Arte*, Roma.

1985 - Onians J., *Storia dell'architettura e storia della religione: Bramante, Raffaello e Peruzzi*, in *Roma e l'Antico nell'arte del Cinquecento*, org. M. Fagiolo, Roma.

1985 - Thoenes, C e Gunter H., *Gli ordini Architettonici: rinascita o invenzione?* in *Roma e l'antico nell'arte del cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma, pp 261-310.

1986 - Pagliara, P. N., *Vitruvio da texto a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, III, a cura di S. Settis, Torino, pp. 38-66.

1987 - Tafuri, M. *La norma e il programa: il Vitruvio di Daniele Barbaro*, in *Vitruvio, i dieci libri d'architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro*, 1567, ed. a cura di M. Morresi, Milano, pp. XVIII, XIX.

1987 - Wasbinsky Z., *L'Accademia medicea del disegno a Firenze nel Cinquecento. Idea e Istituzione*, Firenze, II vol.

1988 – Carpo M., *l'architettura nell'età della stampa*, Milão.

1988 – Chastel A., *L'artista*, in *L'uomo del Rinascimento*, org. Garin E., Bari.

1988 - Onians J., *Bearers of Meaning. The classical orders in antiquity, the middle ages and the Renaissance*, Cambridge.

1989 - Frommel, C.L., *Serlio e la scuola romana*, in *Sebastiano Serlio, atti del seminario*, Vicenza 1987, a cura de C. Thoenes, Milão, p.41-42.

1994 – *Rinascimento da Brunelleschi e Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, (org. H.Millon e V.Magnano Lampugnani) Milão.

1995 - *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)* (org. L.C. Frommel) Turim.

1996 - Borsi F., *Leon Battista Alberti. L'Opera Completa*, Milão.

1998 - De Mambro Santos R., *Viatico Viennese*, Roma.

1998 - Thoenes, C., *Sostegno e adornamento: saggi sull'architettura del Rinascimento*, Roma.

2000 – Grafton, A., *Leon Battista Alberti. Master builder in Italian Renaissance*, New York (ed.cons. trad.it. Milão, 2003)

2001 - De Mambro Santos, R., *Opera al bivio*, Roma.

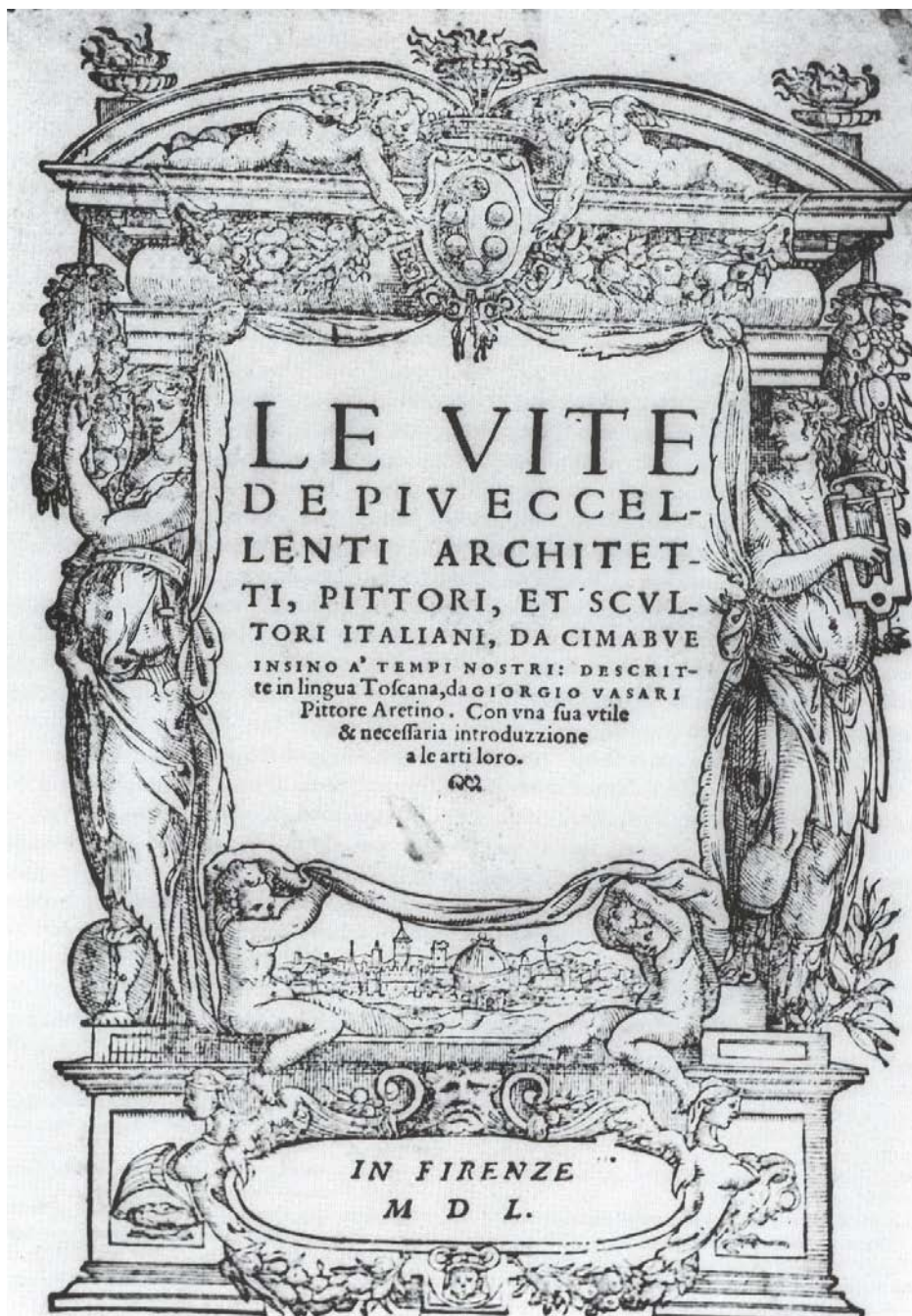
2002 - De Mambro Santos, R., *Roma Fiamminga*, Roma.

2002 - Forcellino, A., *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino.

2002 - Goffen, R., *Renaissance Rivals. Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, London.

2002 – Ackerman, J., *Origins, Imitation, Conventions*. Massachussets (ed. cons. *Architettura e disegno. La rappresentazione da Vitruvio a Gehry*. Milano, 2003)

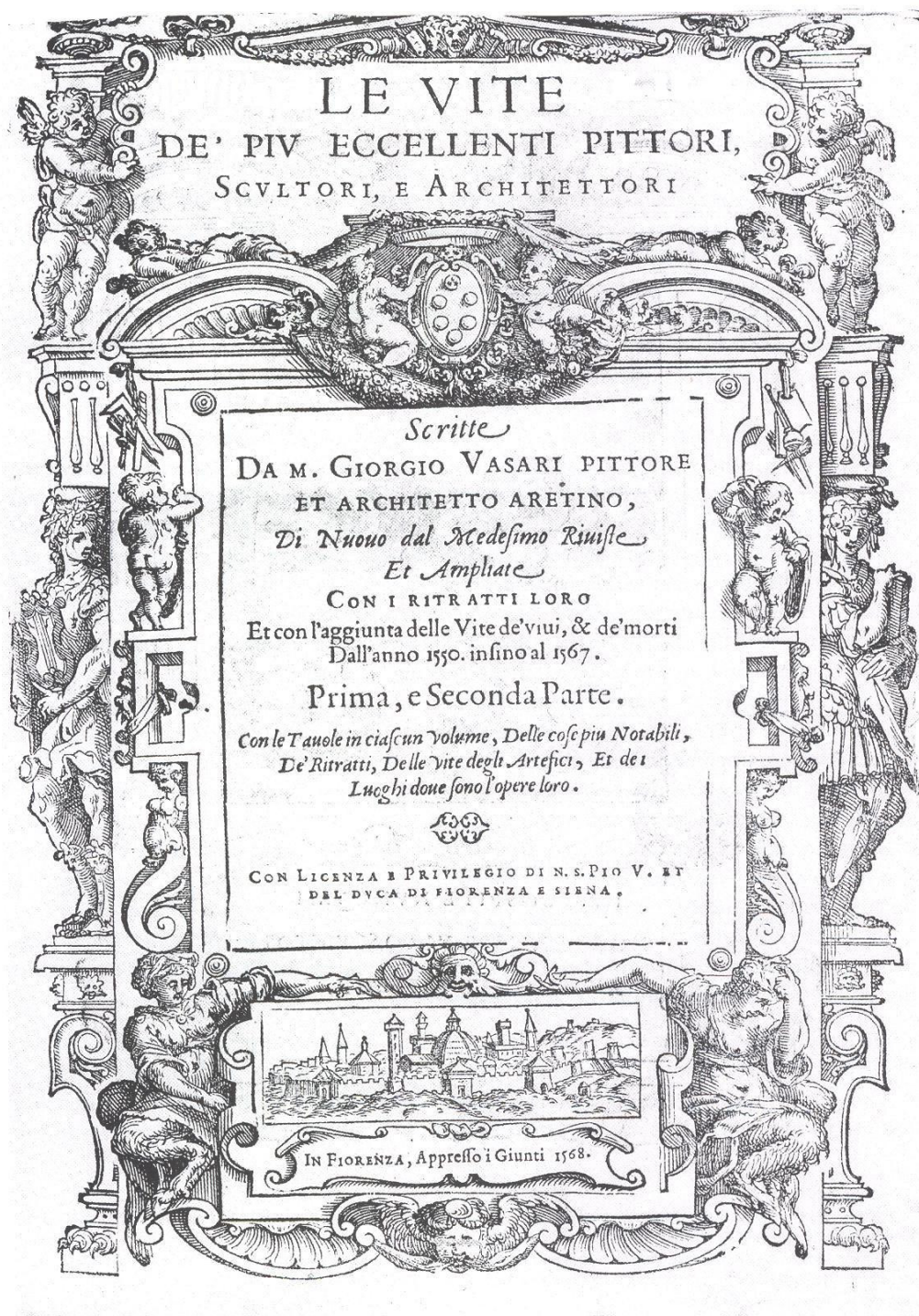
2003 – Oeschlin, W., *L'architettura come scienza speculativa, in Vincenzo Scamozzi (1548-1616), Architettura e Scienza* (cat.expo. Vicenza)



Frontesício d'As Vidas de Giorgio Vasari, 1550



As três artes do desenho, 1550



Frontespicio d'As *Vidas* de Giorgio Vasari

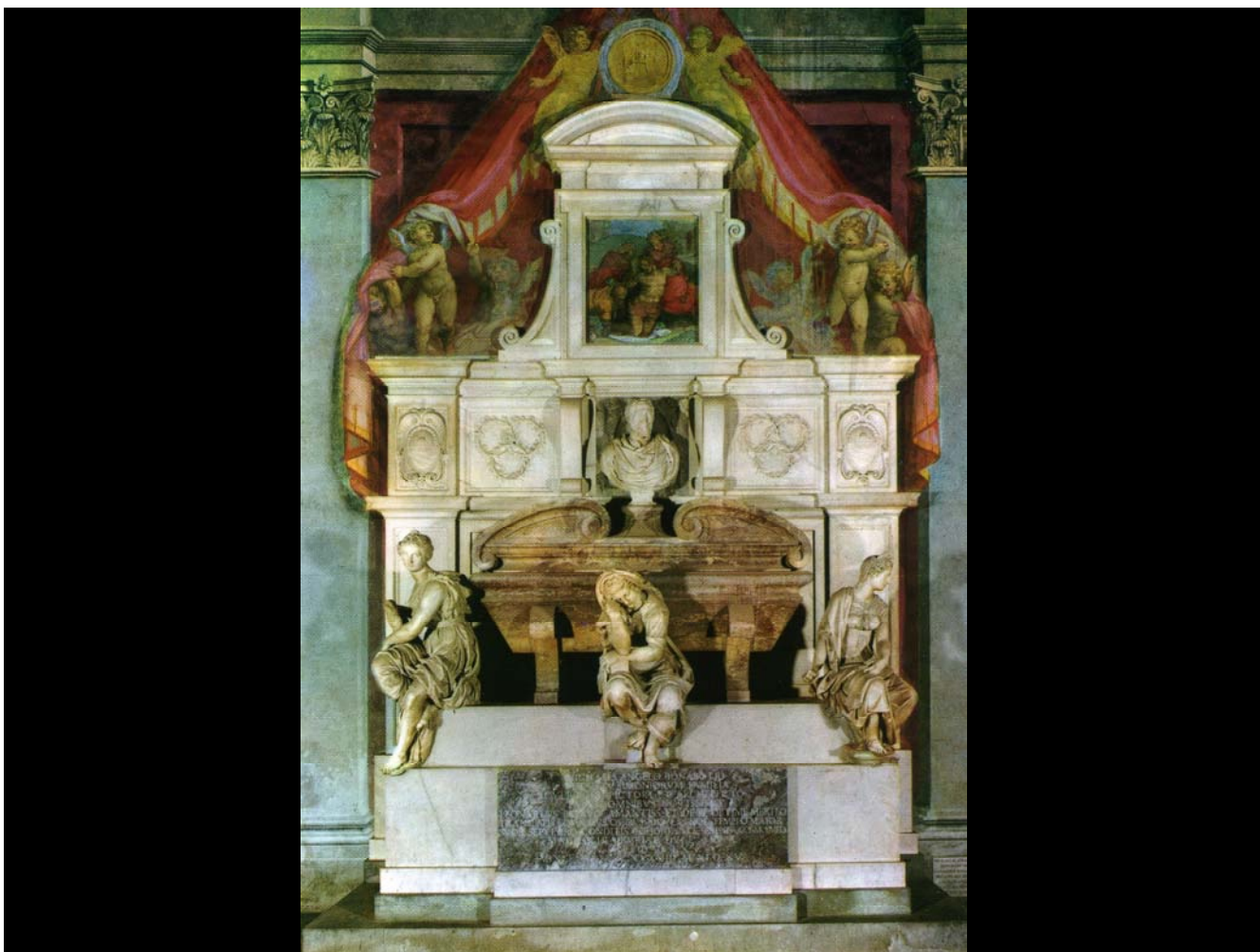


As três artes do desenho, 1568



Auto-retrato de Giorgio Vasari





Túmulo de Michelangelo Buonarotti na igreja de Santa Maria della Croce



Giorgio Vasari, São Lucas retrata a Virgem Maria

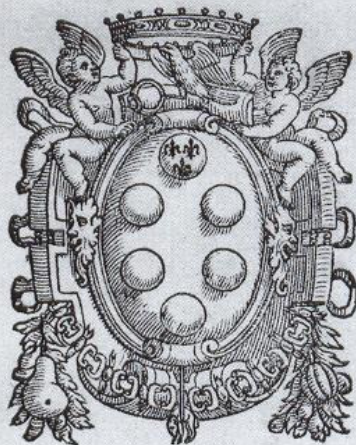
ORAZIONE
FVNERALE
DIM. BENEDETTO
VARCHI

Fatta, e recitata da Lui pubblicamente nell'essequie di
MICHELAGNOLO BVONARROTI
in Firenze, nella Chiesa di San
LORENZO.

Indiritta al molto Mag. & Reuerendo Monsignore
M. VINCENZIO BORGHINI
Priore degli Innocenti.



CON PRIVILEGIO.



IN FIRENZE,
APPRESSO I GIUNTI
MDLXIIII.

Frontespício Oração Fúnebre de Michelangelo, 1564



Federico Zuccari, retrato de Vincenzo Borghini