

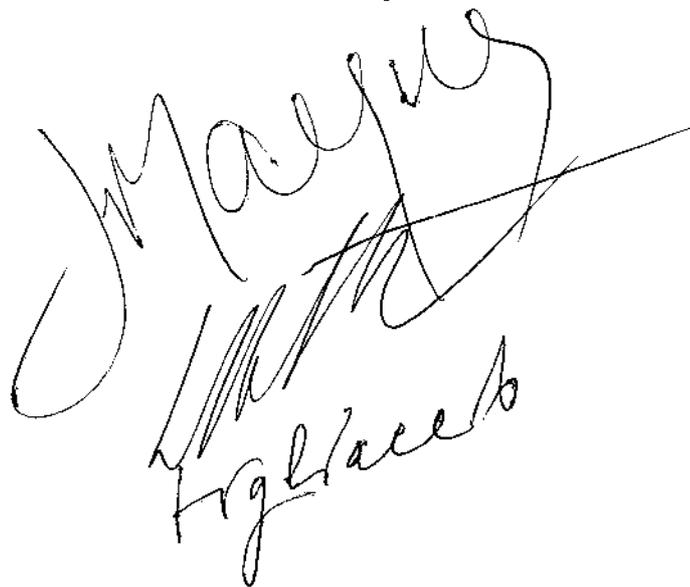
JULIANA BARONE

O PARAGONE DO TRATADO DA PINTURA DE LEONARDO DA VINCI

INTRODUÇÃO À COMPARAÇÃO ENTRE AS ARTES E TRADUÇÃO ANOTADA

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento de
História do Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação do
Prof. Dr. Luiz C. Marques Filho

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
05/11/96.



Banca :

Prof. Dr. Luiz C. Marques Filho

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Prof. Dr. Leon Kossovitch

Prof. Dr. Paulo Miceli (suplente)

Novembro / 1996

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA	UNICAMP
V.	B268p
T. DO B.	29220
PROG.	661/96
C	<input type="checkbox"/> D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	12/12/96
N.º CPD	

CM-00095493-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

B268p

Barone, Juliana
O Paragone do Tratado da Pintura de Leonardo da Vinci: introdução à comparação entre as artes e tradução anotada / Juliana Barone. - - Campinas, SP: [s.n], 1996.

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

1. Leonardo, da Vinci, 1452 - 1519. 2. Arte-Historiografia. 3. Arte italiana. I. Marques Filho, Luiz C. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

AGRADECIMENTO

Este trabalho contou com o apoio do CNPq, do FAEP (UNICAMP) e do CEAP (PUCCAMP). Ao primeiro agradeço a viabilização deste estudo, ao segundo, a minha estada como pesquisadora convidada na *Università degli Studi di Roma* e na Biblioteca Hertziana, *Max-Planck Stiftung*, em Roma, ao terceiro, o auxílio na editoração desta Dissertação.

Agradeço ao meu orientador, prof. Dr. Luiz Marques, que propôs a tradução do texto vinciano e muito contribuiu no desenvolvimento e conclusão deste trabalho; aos professores de História da Arte da UNICAMP, importantes na minha formação; ao prof. Dr. Luciano Migliaccio, que inicialmente teve conhecimento de esboços dessa Dissertação; ao prof. Dr. Mário Henrique Simão D'Agostino, leitor atento e solícito; ao prof. Dr. Massimo Canevacci, que me recebeu na *Università di Roma*. Agradeço também aos professores Razera e Antônio Luís, que gentilmente participaram da revisão deste trabalho.

À atenção da equipe do Masp, em especial à Ivani, agradeço pela consulta às obras raras do museu. À Ana, Daniela e Maria, sempre presentes, minha gratidão, e especialmente ao Márcio, Julio, Renata e Ricardo, pela paciência e incentivo.

O exame de qualificação teve como professores convidados o Dr. Luciano Migliaccio, da *Scuola Normale Superiore di Pisa*, e o Dr. Leon Kossovitch, da Faculdade de Filosofia da USP, os quais igualmente integram a banca desta Dissertação de Mestrado.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO	4
1. INTRODUÇÃO AOS ESCRITOS DE LEONARDO DA VINCI	5
Sobre os manuscritos	5
O <i>Tratado da Pintura</i> e suas principais edições em bibliotecas brasileiras	9
Introdução ao <i>Paragone</i> : a comparação entre as artes	19
2. PREÂMBULO AO <i>PARAGONE</i> VINCIANO EM MILÃO	29
A sucessão dos Sforza aos Visconti	30
A literatura encomiástica em Milão	39
O Jovem Leonardo em Florença e indícios de sua ida a Milão	60
Contato com Andrea Verrocchio	61
Contato com Lorenzo de' Medici	69
Leonardo na corte dos Sforza	78
O projeto do <i>Cavallo</i>	81
Leonardo no <i>Castello Sforzesco</i> e atividades correlatas	88
3. O <i>PARAGONE</i> DE LEONARDO DA VINCI	101
Comentários	101
I. Se pintura é ciência	101
II. Pintura-poesia	105
III. Pintura-música	109
IV. Pintura-escultura	112
Tradução do <i>Paragone</i>	118
Sobre a tradução do <i>Paragone</i>	118
O <i>Paragone</i> . Tradução anotada	120
ANEXO - <i>PARAGONE (PARTE PRIMA, edição de 1989)</i>	
BIBLIOGRAFIA	I
Manuscritos	I
Cópias manuscritas do <i>Tratado da Pintura</i>	III
Edições do <i>Tratado da Pintura</i>	IX
Bibliografia vinciana	XVI

APRESENTAÇÃO

Esta Dissertação de Mestrado tem como objeto o primeiro capítulo do *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci - o *Paragone*. A pesquisa consiste na tradução anotada desse texto, mediante a reedição (1989) de sua compilação quinhentista, precedida de uma introdução aos escritos de Leonardo e de um preâmbulo ao *Paragone* vinciano em Milão.

O estudo do *Paragone* procede de uma pesquisa de Iniciação Científica (FAPESP), primeiro passo na realização da tradução anotada do texto e na aproximação com a literatura artística. O aprimoramento deste projeto em uma Dissertação de Mestrado insere-se em uma proposta mais ampla, do Departamento de História da Arte da UNICAMP, de traduções inéditas para o português de fontes da História da Arte e da Cultura.

O *Tratado da Pintura*,¹ conquanto resultado da coletânea de diversos manuscritos de Leonardo, é fundamental para a teoria artística coeva e ventura. Na primeira parte desse *Tratado* discute-se sobre a atividade artística, em especial a pintura, comparando-a a outras artes - poesia, música, escultura - com o intuito de elevá-la à categoria das Artes Liberais.² Mediante o elogio à pintura (e ao olho), Leonardo intenta demonstrar, no *Paragone*, a relação arte-ciência. Esta é resolvida em uma unidade indissolúvel, na qual o fundamento de observações científicas é o estudo direto da natureza e a experiência. Daí advém uma crítica à ciência puramente do intelecto e ao modo usual de vincular razão e sentidos. A reformulação do estatuto da pintura, mediante sua inserção no âmbito das “artes do pensamento”, é concomitante à afirmação da parte integrante da prática no processo científico-cognoscitivo, teórico, o que implica uma profunda modificação do conhecimento.

¹ O *Tratado* é atualmente designado por *Codex Urbinas Latinus 1270*, na Biblioteca Vaticana. Constituído por oito livros e 935 capítulos, é organizado por um seu compilador quinhentista, por assunto. O *Paragone* ocupa o primeiro livro (*Parte Prima*) do mesmo.

² Sobre a definição do estatuto das Artes (Artes Liberais e Artes Mecânicas), veja ‘O *Paragone* de Leonardo da Vinci’.

INTRODUÇÃO AOS ESCRITOS DE LEONARDO DA VINCI

Sobre os manuscritos

A primeira menção aos escritos vincianos é de Luca Pacioli, na dedicatória da *Divina Proportione* (1498) ao duque de Milão, quando afirma que Leonardo já havia concluído “il libro de pictura et movimenti umani” e estaria para findar um outro, “inextimabile”, “del moto locale”. A próxima referência caberia ao próprio Leonardo, em uma relação que hoje se conserva no *Ms. Madrid II* (1504c.), na qual enumera 116 livros em sua propriedade e outros dois, provavelmente de sua autoria: “libro da mia vocaboli” e “schizzati per cartone”.¹ Posteriormente, em 10 de outubro de 1517, o cardeal Luigi d’Aragona visita Leonardo em Cloux (atualmente Clós-Luce, em Amboise).² Deste encontro com o artista tem-se conhecimento do relato de Antonio di Beatis, secretário do cardeal, o qual se refere a três quadros de Leonardo (provavelmente a “Gioconda”, a “Sant’Anna” e o “Battista”), “tucti perfectissime”, bem como a estudos de anatomia, dos quais observa “la dimostrazione de la pittura sì de’membri, come de’muscoli, nervi, vene, giunture, d’intestini, tanto di corpi de’omeni come de’donne, de modo non è stato fatto ancora da altra persona”. Juntamente à alusão a estudos anatômicos, acrescenta: “ha anche composto la natura de l’acqua e le diverse macchine e altre cose, secondo ha riferito lui, infiniti volumi, e tutti in lingua volgare, quali, se vengono in luce, saranno proficui e molto dilettevoli”(Apud. Brizio, 1980:31).

Leonardo legaria a Francesco Melzi “tutti e ciascaduno libri che il dicto testatore ha dela presente, et altri instrumenti et portracti circa l’arte sua et industria de pictori”.³ Entretanto, mediante uma passagem de Vasari na segunda edição das *Vite* (1568), a partir da qual já se estabelece um *post quem* (1550) para o conhecimento vasariano do livro da pintura, pergunta-se se o mesmo faria parte da herança de F. Melzi, sendo posteriormente vendido a um pintor milanês, ou se teria permanecido em Milão:⁴ “come sono anche nelle

¹ Camesasca (1995:XIV-XV) refere-se a este elenco de livros vincianos sugerindo que, além dos 116 livros enumerados, muitos dos quais vêm acompanhados por título e autor (f. 2r-3r), outros cinquenta seriam devidos à mão de Leonardo e classificados (f. 3v) segundo seu formato e material: 25 “piccoli”, 16 “più grandi”, 2 “maggiori”, 6 “in carta pecora” e 1 com “coverta di camoscio verde”. O “libro da mia vocaboli” e “schizzati per cartone [provavelmente para a Batalha de Anghiari]” seriam os únicos, dentre estes cinquenta, não privados de título.

² Em 1517 Leonardo aceita os constantes convites de François I e transfere-se para a França juntamente com seu discípulo Francesco Melzi, onde permanece até sua morte, em 23 de abril de 1519. Em maio de 1517, encontra-se instalado no castelo de Cloux, com o título de “premier peintre, architecte et mécanicien du roi”.

³ Testamento de Leonardo da Vinci. Apud Brizio (1966:31).

⁴ Veja ‘Leonardo na corte dos Sforza’.

mani di ... [deixa o nome em branco], pittor milanese, alcuni scritti di Lionardo, pur di caratteri scritti con la mancina a rovescio, che trattano della pittura e de' modi del disegno e colorire. Costui non è molto che venne a Fiorenza a vedermi, desiderando stampar questa opera, e la condusse a Roma per dargli esito, né so che di ciò sia eseguito" (1822:246). De qualquer modo, F. Melzi transfere seu legado vinciano para sua vila em Vaprio d'Adda, guardando-o até sua morte (1570).⁵ Com esta, os manuscritos então em seu poder seriam herdados por seu filho Orazio Melzi, embora um seu preceptor, Lelio Gavardi, aproprie-se de treze Códices vincianos com a intenção de vendê-los ao granduque da Toscana (Francesco I). Levando-os a Pisa, onde passa a freqüentar a escola de leis, é persuadido por Ambrogio Mazenta,⁶ após o ensaio infrutífero de venda dos manuscritos, a restituí-los a Orazio Melzi. Este último, porém, opõe-se à restituição, o que faz com que os escritos de Leonardo sejam confiados aos irmãos de Ambrogio Mazenta, Guido e Alessandro. O escultor Pompeo Leoni, tendo conhecimento do ocorrido, adquire sete volumes de Alessandro Mazenta e inúmeros outros de Orazio Melzi. Tem assim início a dispersão dos manuscritos vincianos.

Com Guido Mazenta permanecem seis manuscritos, um dos quais presenteado ao cardeal Federico Borromeo (1609), que o doa à Biblioteca Ambrosiana. Trata-se do *Codice C*, transferido à França por Napoleão (1796). Dos cinco restantes, um é conferido ao duque Carlo Emanuele di Savoia, provavelmente destruído nos incêndios que danificam a Biblioteca do Palazzo Reale di Torino (1667-79), e um outro, ao pintor Ambrogio Figino, que o transmite a Ercole Bianchi e este, ao inglês Joseph Smith. Após a venda da coleção Smith (1759) não se têm mais notícias desse manuscrito. Quanto aos outros três restantes, também são adquiridos por Pompeo Leoni, com a morte de Guido Mazenta.

⁵ Anonimo Gaddiano (1537-42c.), Giorgio Vasari (1568) e Giovan Paolo Lomazzo (1590) referem-se à presença de manuscritos vincianos com Francesco Melzi, embora os dois últimos atenham-se à menção de escritos sobre anatomia.

⁶ Ambrogio Mazenta, após obter o título de direito pela Universidade de Pisa (1590), entra para o *Noviziato di Monza* e veste o hábito dos *Chierici regolari di S. Paolo (Barnabiti)*, passando a ser conhecido por padre Barnabita. Redige, provavelmente a pedido de Dal Pozzo, suas *Memorie* (editada por Du Frèsne; Venturi; Gramatica; Govi [a partir de um manuscrito encontrada na Biblioteca Ambrosiana] e Carusi), na qual narra o itinerário dos escritos vincianos e o nome de seus respectivos proprietários, assim como se refere a *dottissimi discorsi* presentes nos escritos vincianos, cf. Favaro (1923). No relato de Mazenta, datado de 1635-39, há referências a escritos vincianos que poderiam vincular-se ao *Paragone*, pois neles "(...) vi disputa, e decide la famosa questione del primato, fra la pittura e la scoltura, facendone dar sentenza da un chieco, e da un idiota in fauor della pittura, ponendo auanti al cieco bellissima tauola pinta con huomini e paesi, e toccandola ritrouatala solia e liscia, per merauiglia non uoise mai credere, che ui fossero animali, selue, monti, valli, e laghi, sin che il Duca Lodovico il Moro non glielo giurò. All'incontro uenendoli posto auanti una statua, palpandola subito conobbe, che ui si figurava un huomo. Chiamato l'Idiota ponendoseli penelli auanti, e masse di creta, non seppe pinger cosa di garbo, e nella creta con propij piedi braccia, e uolto, formo perfettissimi cosi al naturale, sufficienti per hauerne ottimi rilieui". *Apud Favaro* (1923:187).

Pompeo Leoni fragmenta e reagrupa os manuscritos vincianos que se encontravam em sua propriedade, provavelmente segundo seus formatos, e numera-os com letras alfabéticas, *A, B, C*, etc., compondo dois grandes volumes. Um é intitulado “Disegni di macchine e delle arti secreti et altre cose di Leonardo da Vinci”, o atual *Codice Atlantico*, na Ambrosiana, e outro é provavelmente o *corpus* de “Disegni di Leonardo da Vinci restaurati da P. Leoni”, hoje conhecido como *Windsor*, na Royal Library de Windsor. O *Codice Atlantico*, levado à Espanha por Leoni (1591), mas posteriormente retransferido à Itália (1604), é herdado por Polibio Calchi (1610), que o vende a Galeazzo Arconati. Este, por sua vez, doa-o à Biblioteca Ambrosiana (1636) juntamente com outros dez Códices (dentre os quais a *Divina Proportione*, de Luca Pacioli), também possivelmente adquiridos de Leoni e identificados como *A, B, E, F, G, H, I, L, M*, hoje no Institut de France.⁷ O outro grande volume, transferido por Leoni à Espanha e vendido a Don Juan de Espina, é a possível fonte de dois manuscritos que atualmente se encontram na Biblioteca Nacional de Madrid - *Madrid I e II* -⁸ como de outros na Inglaterra.

A provável procedência de Juan de Espina de manuscritos que atualmente se encontram na Inglaterra - o *Codice Arundel*, no British Museum, e o grande conjunto de escritos e desenhos vincianos da Royal Library de Windsor - é sustentada pelo conhecimento de correspondências entre Espina e Thomas Howar (conde Arundel), bem como de anotações em espanhol nas folhas de Windsor. No entanto, como se tem igualmente ciência da correspondência entre o conde Arundel e Arconati - pedindo que este último lhe vendesse o *Codice Atlantico* -, não se pode afirmar com segurança se o *Codice Arundel* (propriedade da Royal Society em 1681 e transferido para o British Museum em

⁷ Com a invasão napoleônica os manuscritos da Biblioteca Ambrosiana são transferidos para a França (1796) e aí reenumerados por J. B. Venturi. cf. *Essai sur les Ouvrages Physico-Mathematiques de Léonard de Vinci*, Paris, 1976. Somente o *Codice Atlantico* (já na Bibliothèque National) retornaria à Ambrosiana, após a queda de Napoleão (1815). Dentre os onze Códices doados por Arconati a esta biblioteca, é possível que se encontrasse o *Codice Trivulziano*, assim designado por passar para a propriedade do Conde Trivulzio (1770) após retirado da Ambrosiana pelo próprio Arconato e substituído pelo *Código D*, o qual também atualmente se encontra no Institut de France. Também os Códices *C* e *K*, respectivamente doados a Ambrosiana em 1609 e 1674, o último mediante o conde Archinti, são transferidos para a França e permanecem no Institut de France juntamente com os Códices *A, B, D, E, F, G, H, I, L, M*. Quanto ao *Codice sul volo degli uccelli*, que fazia parte do *Codice B*, doado por Arconati, desaparece em 1848, mas é adquirido em 1868 por G. Manzoni, através de G. Libri, e posteriormente vendido a T. Sabachikoff, que o doa à rainha Margherita. Atualmente, encontra-se na Biblioteca Real de Torino e outras cinco folhas, também consideradas perdidas, são posteriormente restituídas a este *Código*, agora considerado completo, cf. Brizio (1980:33). Outros dois Códices, *Ashburnham 2037* e *2038*, igualmente subtraídos, por G. Libri, daqueles que se encontravam no Institut de France, são vendidos ao conde Ashburnham, mas posteriormente restituídos ao Institut, quando se descobre o furto, cf. Camesasca (1995:XX).

⁸ No início do século XVIII esses volumes vincianos, hoje *Madrid I e II*, pertenciam à Biblioteca de Felipe V da Espanha, sendo posteriormente transferidos à Biblioteca Nacional (1830) com um novo número de catalogação, o que faz com que sejam considerados perdidos e somente reencontrados em 1965, no local condizente com a antiga numeração. Cf. Verga (1995:XIX)

1831) provém da Espanha ou diretamente da Itália. Há inclusive outros manuscritos vincianos na Inglaterra: os quatro *Codici Foster* (já no South Kensington Museum, atualmente no Victoria & Albert Museum), adquiridos por John Foster, de Lord Lytton, o qual os havia encontrado em Viena; e o *Codice Leicester* (já na Leicester Library, Holkham Hall; já propriedade Armand Hammar, passando a ser chamado *Codice Hammer*; atualmente de Bill Gates) quase inteiramente dedicado ao movimento e ao estudo da água. Este manuscrito, inicialmente adquirido por Lord Leicester (Thomas Coke), tem possível procedência italiana, do pintor Giuseppe Ghezzi, que por sua vez o teria adquirido do escultor Guglielmo della Porta.

A perda, mutilação e reunião póstuma de escritos vincianos é um dos motivos pelos quais estes, na sua maioria, não apresentam organização orgânica.⁹ Por outro lado, é possível constatar que repetições de um mesmo tópico são freqüentes, o que talvez denote reflexões para uso próprio, conquanto a idéia de um leitor faça-se por vezes presente.¹⁰ Deste amálgama de escritos advêm cópias e compilações,¹¹ sendo a primeira metade do século XVII de particular relevo no tocante ao estudo dos escritos vincianos vinculados à pintura. A longa correspondência Dal Pozzo-Arconati elucida aspectos da composição do *Trattato del Moto e Misura dell'Acqua* (editado por Carusi & Favaro, em 1923), bem como da realização de duas cópias manuscritas, a partir de escritos vincianos, conferidas a Dal Pozzo:¹² o *Codice Ambrosiano H 227* e o *Codice Ambrosiano H 228*. Esta última, na qual se lê *Trattato della Pittura*, é um dos textos utilizados na *editio princeps* do *Trattato della*

⁹ Não obstante a aparente falta de coesão dos escritos vincianos, a multiplicidade de suas investigações é sempre permeada pela constância de um método de indagação, ou seja, de questionamento de classificações e valorações estabelecidas pela tradição. Segundo Brizio (1966), quando se realiza uma análise atenta destes escritos, pouco a pouco emerge uma linha de raciocínio que, com seus meandros, desdobra infinitos aspectos de uma mesma questão: a busca de leis universais que leva a um processo dialético de estudo do particular para o geral e vice-versa. A estudiosa, a fim de exemplificar a estrutura de raciocínio leonardiano, estabelece uma comparação com estudos do artista sobre percussão: "Si come la pietra gittata nell'acqua si fa centro e causa di vari circuli, el sono fatto inell'aria circularmente si spande; cosi ogni corpo posto infra l'aria luminosa circularmente sparge e empie le circostanti parti d'infinite sue similitudine, e appare tutto per tutto e tutto in ogni parte (...). L'acqua percossa dall'acqua fa circoli intorno al loco percosso; per lunga distanza la voce infra l'aria; più lunga infra il foco; più lunga la mente infra l'universo" (*Apud*. Brizio, 1966:9-10). Em outras palavras, o pensamento de Leonardo expandir-se-ia de um ponto, em círculos concêntricos, infinitamente, até o universo, sem perder sua unidade.

¹⁰ Especificamente no *Paragone* (cap.34), Leonardo diz: "(...) e infinitas coisas que não se enumeram para não entediar".

¹¹ Veja 'Cópias manuscritas do *Tratado da Pintura*' e 'Edições dos Manuscritos'.

¹² As correspondências entre Dal Pozzo e Arconati são conservadas em dois arquivos: um em Roma, arquivo Carpegna (atualmente no Vaticano) e o outro em Milão, propriedade do conde Lodovico Sola Cabiati. É provável que a primeira carta de Dal Pozzo date de 1634, o qual, havendo lido os manuscritos de Leonardo, deseja-os para si, assim como uma obra do pintor. Assim tem início a transcrição de alguns Códices leonardianos, na sua maioria realizadas por Arconati, que se estendem de 1634 a 1644. Quanto ao *Trattato del Moto e Misura dell'Acqua*, oferecido ao cardeal Barberini, a seguinte inscrição constata a presença de Arconati na compilação do mesmo: "Questi sono nove libri del moto et misura dell'acqua di Leonardo da Vinci da diversi suoi manuscritti raccolti et ordinato da F. Luigi Maria Arconati Domenicano M.ro di Sac. Teologia 1643" (*Apud* Carusi, 1929-30:509).

Pittura (1651). A primeira compilação manuscrita desse *Tratado* (atualmente na Biblioteca Vaticana), no entanto, provavelmente remonta à segunda metade do século XVI e, realizada sob a orientação de Francesco Melzi,¹³ apresenta um texto significativamente mais amplo que aquele apresentado na primeira edição do *Tratado*, especialmente quando se trata do estudo do *Paragone*, pois ausente dessa edição de 1651.¹⁴ Tal fato, portanto, leva-nos ao estudo das edições do *Tratado da Pittura* que, ademais, vincula-se à escolha do texto utilizado nesta tradução.

O *Tratado da Pittura* e suas principais edições em bibliotecas brasileiras

O *Tratado da Pittura* de Leonardo da Vinci, hoje, é resultado da compilação de inúmeros manuscritos do artista, de modo que os escritos vincianos não chegam a constituir um *Tratado* sistemático sobre pintura. Testemunhos literários contemporâneos documentam, porém, a existência de escritos pictóricos redigidos por Leonardo,¹⁵ levando estudiosos - dentre eles Pedretti (1965) - a suporem a existência de um Códice original do artista sobre pintura: o *Codex Sforza*. Atualmente perdido,¹⁶ teria sido escrito durante a

¹³ A hipótese de Francesco Melzi ser o principal responsável pela compilação dos escritos de Leonardo sobre pintura deve-se, em grande parte, à presença da palavra *MELTIUS* no final da segunda parte da compilação manuscrita mais antiga dos escritos pictóricos de Leonardo da Vinci (*Codex Urbinas Latinus 1270*) de que atualmente se tem conhecimento. Acolhida praticamente com unanimidade pela crítica, esta é uma das evidências mais significativas que reforçariam a idéia de a compilação do *Tratado da Pittura* ter sido realizada por F. Melzi. Pedretti (1965:102) refere-se a dois momentos em que o nome *MELTIUS* aparece no *Codex Urbinas*: "the first time in the lower right corner of folio 78v, with reference to the same name written at the beginning of folio 79r; and the second time on the lower right corner of folio 86r (this time only MEL), with reference to the same name which was supposedly at the beginning of a signature (folios 87-102)". Em algumas anotações de Leonardo, no entanto, já se evidencia o desejo de organização de seus escritos, embora não se saiba em que medida este projeto tenha sido realizado. A referência mais conhecida, porém relativamente tarda, é a seguinte: "Cominciato in Firenze in casa di Piero di Baccio Martelli addi 22 di marzo 1508. E questo fia un racconto sanza ordine, tratto di molte carte, le quali io ho qui copiate, sperando poi di metterle per ordine alli lochi loro secondo le materie di che esse tratteranno (...)" (*Codice Arundel 263*, British Museum).

¹⁴ Veja 'O *Tratado da Pittura* e suas principais edições em bibliotecas brasileiras' e 'Edições do *Tratado da Pittura*'.

¹⁵ Luca Pacioli, no prefácio a *Divina Proportione* (1498), refere-se a tratados que Leonardo teria acabado de redigir: "E non da queste satio [o *Cavallo* e o *Cenacolo*], a l'opera inextimabile del moto locale de le percussioni e pesi e de le forze tutte, cioè pesi accidentali - havendo già con tutta diligentia al degno libro de pictura e movimenti humani posto fini - quella con ogni studio al debito fine attende de condure". Benvenuto Cellini, *Della Scoltura* (1542), faz a seguinte observação: "Ancora io avevo ritrovato alcune belle cose, fra le quali era un libro scritto a penna, copiato da uno del gran Lionardo da Vinci. Il detto libro avendolo un povero gentiluomo, egli me lo dette per quindici scudi d'oro. Questo libro era di tanta virtù e di tanto bel modo di fare, secondo il mirabile ingegno del detto Lionardo (il quale io non credo mai che maggior uomo nascessi al modo di lui), sopra le tre grandi arte, scultura, pittura et architettura". Mesmo Giovan Paolo Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura e Architettura* (1585), refere-se ao *Paragone* vinciano nos seguintes termos: "(...) nel quale modo [refere-se à inferioridade do canto e do som em relação à pintura e à escultura] va discorrendo e argomentando Leonardo da Vinci in un suo libro letto da me in questi anni passati che egli scrisse di mano stanca a'prieghi di Lodovico Sforza, Duca di Milano, in determinazione di questa questione se è più nobile la pittura o la scultura". Quanto à referência de Giorgio Vasari (1568), veja 'Sobre os manuscritos'.

¹⁶ A possibilidade de perda deste manuscrito ganha suporte quando se cogita se este texto não teria permanecido na Biblioteca Ducal (Castelo de Pavia) até a invasão francesa (1499). Malaguzzi-Valeri (1923:147) refere-se à importância

estada de Leonardo na corte milanesa de Lodovico Sforza (1482c.-1499) e, a partir destes primeiros estudos, o artista expandiria suas observações sobre arte.¹⁷ Devido, contudo, à provável compilação póstuma do *Tratado* e à perda de grande parte dos manuscritos originais,¹⁸ é provável que o *Tratado da Pintura* tal como é conhecido atualmente não corresponda à disposição original de Leonardo e permaneça incompleto.¹⁹ De qualquer

dessa biblioteca a partir do relato de Corio, *Storia di Milano*, segundo o qual Mattia Corvino, rei da Hungria e da Boêmia, teria ido à biblioteca de Pavia em 1474, quando retornava da peregrinação a Sant'Jacopo di Galizia; também Lorenzo de' Medici (1479-80), por ocasião do casamento de Gian Galeazzo com Isabella d'Aragona, visitara a biblioteca. Por outro lado, era prática comum o oferecimento de tais obras a um grande mecenas, o que explicaria a presença da suposta redação leonardiana sobre as artes na biblioteca ducal. Embora inúmeras obras desta biblioteca tenham ingressado naquela de Luís XII, e posteriormente a Bibliothèque National de Paris, outros exemplares perderam-se: "On admet communément que Louis XII s'empara en 1499 de la bibliothèque des ducs de Milan conservé depuis sa fondation au château de Pavia, et la fit transporter au château de Blois où se trouvait sa propre bibliothèque. Magenta reconnaissait plus justement que tous les manuscrits ne furent pas portés à Blois mais que beaucoup d'entre eux, dérobés au château de Pavie par d'autres personnes, sont maintenant dispersés dans diverses bibliothèques" (Pellegrini, 1955:9). Tal fato seria uma das explicações da ausência do mesmo dentre o material leonardiano herdado por Francesco Melzi.

¹⁷ Segundo Brizio (1966:13-14), "quando Leonardo nel 1482 passò da Firenze a Milano (...) fino allora i suoi scritti erano scarsi e radi (...). Ma da quel momento comincia un meraviglioso accrescimento" e Pedretti (1965:95) conclui que "Leonardo's intention of collecting his own notes on painting would have let him to expand the material with new observations on plants and atmosphere, and to resume and develop his notes on light, shade, anatomy, and human movement which he had written during his Sforza period, from about 1487 to 1499. Even in his French period, 1517-1519, Leonardo continued to add to his notes on painting". Apontamentos sobre pintura perpassam quase a totalidade dos manuscritos vincianos, como também se estendem até o último decênio da vida de Leonardo. Contudo, especificamente quanto a reflexões sobre a comparação entre as artes, sugere-se que sua grande maioria remonte à última década do século XV, transcorrida na corte sforzesca. Atualmente grande parte de anotações pertinentes à pintura estão preservadas no *Manuscrito A* (2172) e em seus complementos (*Asburnham 2038, 2037, 2185*), no Institut de France, e dispersas em folhas no Windsor Castle assim como em outros manuscritos: *Codice A e C* (redigidas entre 1488 e 1492) e *Codice E e G* (datados de 1510 a 1516). As partes do *Paragone* que atualmente são conhecidas em manuscritos vincianos são: capítulo 19, *Ms. A*, fol.100r (*Ashburham Hall II, 20r*); capítulo 15, *Ms. A*, fol.99r-v (*Ashburnham II, 19r-v*); capítulo 27, *Ms. A*, fol.103r (*Ashburham Hall II, 23r*); capítulo 34, *Ms. A*, fol.105r-104v (*Ashburnham Hall, 25r-24v*), cf. Farago (1992:162). Importantes trabalhos de cotejamento entre os manuscritos de Leonardo e o texto do *Codex Urbinas Latinus 1270*, entretanto, foram anteriormente realizados por Carusi (1919), Pierantonio (1921), McMahon (1956). A partir destes estudos comparativos entre os manuscritos vincianos e suas primeiras cópias e edições, estudiosos desenvolvem significativas hipóteses de datação dos textos vincianos destacando-se, dentre elas, o ensaio de Pedretti (1965). Este subdivide o material do *Codex Urbinas* em dois grandes períodos: de 1487-92 (notas copiadas dos *Codex Trivulzianus, Ms A & Ashburnham 2038* e folhas esparsas dos primeiros anos do último decênio do século XV) e de 1505-13 (*Ms E, F, G*). De modo geral, porém, esta datação é um pouco mais dilatada, estendendo-se até aproximadamente 1516.

¹⁸ A partir da enumeração das fontes utilizadas para a compilação do *Codex Urbinas Latinus 1270* - o elenco de 18 manuscritos encontra-se na segunda parte do *Codex* - tem-se conhecimento da perda de 12 Códices vincianos.

¹⁹ Há inúmeras hipóteses de organização do *Tratado da Pintura* (muitas vezes evidenciadas na composição de antologias), das quais destacamos a de Brizio (1966) e aquela de Camesasca (1995). Brizio supõe que o *Tratado* seria dividido em duas partes: uma teórica (perspectiva linear e atmosférica, acompanhadas por um livro de luz e sombra) e outra prática (o desenho e a cor na prática pictórica, o movimento, a composição e a maneira de representar a natureza); a parte do *Tratado* que corresponderia a uma definição sobre a dignidade da pintura e da arte enquanto ciência constituiria a Introdução (como se encontra no *Codex Urbinas*) ou a Conclusão. Já Camesasca (1995:XXIIIss) sugere uma estruturação do *Tratado* em três partes: uma teórica, na qual se encontraria a definição da pintura enquanto arte e ciência (*Paragone*), bem como discussões sobre perspectiva, teoria da luz e sombra e das cores; uma prática, que compreenderia a aplicação da teoria do desenho e da cor à figura humana, estudos de anatomia, proporção e fisiologia, seguidos por outros sobre a natureza (estrutura da terra, atmosfera, ar, vento, água, rios, lagos, mares, névoas, nuvens, vegetação, isto é, de todas as forças naturais), que acompanhariam a composição das figuras e de elementos naturais; uma didática, constituída pelos *preceiti*, embora sendo possível que os mesmos fossem destinados ao início do *Tratado* ou que acompanhassem argumentos diversos ao longo do texto.

modo, suas edições são conduzidas a partir de um amplo *corpus* formado pelos manuscritos vincianos e por cópias de época dos mesmos.

As cópias manuscritas seriam muito freqüentes ao longo do século XVI e principalmente XVII,²⁰ percorrendo o período entre a redação vinciana de escritos diretamente vinculados à pintura e sua primeira edição (1651). A inexistência de edições do *Tratado da Pintura* durante estes cento e cinqüenta anos pode parecer paradoxal, já que neste mesmo período assiste-se a inúmeras edições de escritos teóricos sobre arte, como o *De Architectura* (1485), de Leon Battista Alberti; a *Divina Proportione* (1509), de Luca Pacioli; os escritos teóricos de Dürer (1525-28), de Sebastian Serlio (1537), de Biondo (1549); as primeiras edições das *Vite* (1550/1568), de Giorgio Vasari; os tratados *Dell'oreficeria e Della Scultura* (1568), de Benvenuto Cellini; o *Riposo* (1584), de Raffaello Borghini; o *Trattato dell'arte della pittura* (1584), de Giovan Paolo Lomazzo, etc. Este é, contudo, apenas um dos aspectos da fortuna crítica de Leonardo sobre o qual estudiosos da arte ainda não chegaram a um consenso.

O *Codex Urbinas Latinus 1270* tem sido considerado a principal cópia manuscrita dos escritos pictóricos de Leonardo. Datado da segunda metade do século XVI e atualmente na Biblioteca Vaticana, é o substrato básico da edição de Guglielmo Manzi, de 1817. A *editio princeps* do *Tratado da Pintura*, porém, data de 1651, publicada em Paris simultaneamente em italiano e francês.²¹ Posta sob os cuidados de Raphael Trichet du Frèsne, tem como fonte uma cópia manuscrita (de modo geral acredita-se que seja o *Manuscrito Ganay*),²² a qual, doada a Paul Fréart Sieur de Chantelou por Cassiano dal

²⁰ Dentre os estudos sobre as cópias dos manuscritos vincianos destacam-se as obras de Carusi (1939), Steinitz (1958) e Pedretti (1977). O *Codex Urbinas Latinus* encabeça o elenco de cópias manuscritas, sendo usualmente considerada a mais antiga e completa. A partir deste marco são estabelecidos grupos daí derivados, originados segundo a acuidade do texto ou das ilustrações. Steinitz acrescenta outras subdivisões a estes dois grandes grupos, estruturando as cópias segundo sua derivação de manuscritos vincianos ou da *editio princeps* (1651); dentre estas cópias, as mais tardas datariam do século XVIII. Veja 'Cópias manuscritas do *Tratado da Pintura*'.

²¹ Ambas têm o mesmo editor, Giacomo Langlois, e o mesmo formato. É usual, porém, considerar-se a primeira edição a italiana, embora a palavra "Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci, **nuovamente** dato in luce (...)" [grifo nosso] que acompanha o título da edição italiana sugira que a francesa precede-a. A edição francesa tem como tradutor Roland Fréart Sieur de Chambray, irmão de Paul Fréart Sieur de Chantelou. Este último teria recebido de Cassiano dal Pozzo a cópia manuscrita dos escritos de Leonardo, levando-a a Paris. A data da *editio princeps* do *Tratado da Pintura* de Leonardo da Vinci é, entretanto, relativizada por Carlo Pedretti (1977). Segundo este estudioso, os *Discorsi* (1625), de Pietro Acolti, poderiam ser considerados a primeira edição do *Tratado da Pintura*, muito embora o nome de Leonardo não se encontre na mesma.

²² Este manuscrito (propriedade de Hubert Ganay, Paris) data do século XVII, sendo uma possível cópia realizada por Nicolas Poussin e Jean Gughet do manuscrito *H 228 inf.* (Bib. Ambrosiana, Milano). Este último, por sua vez, seria uma cópia redigida pelo próprio Cassiano dal Pozzo (1460c) a partir do *Codex Barberinus 4304* (Bib. Vaticana, Roma) e *Pinellianus* (Bib. Ambrosiana, Milano). É possível, porém, que o editor Du Frèsne também se tenha utilizado de outras fontes. Uma delas teria sido uma cópia acurada do *Tratado da Pintura* de Leonardo da Vinci, atualmente perdida, fornecida por Mr. Thevenot, como se constata no próprio relato de Du Frèsne (1651): "Mi sono valuto nel far stampa

Pozzo, teria sido levada à França. Visto o desconhecimento de grande quantidade de manuscritos originais de Leonardo por esta ocasião, esta edição (1651) é bastante incompleta; singular relevo é endereçado à participação de Nicolas Poussin nos desenhos que a ilustram, muito embora posteriormente tenham sofrido intervenções do pintor Errard, que os adapta à edição impressa.²³

Já a edição de 1817 abre novas perspectivas a edições ulteriores na medida em que reproduz a compilação, do século XVI, de escritos vincianos. Trata-se do renomadíssimo *Codex Urbinas*, transferido para o acervo Vaticano em 1657. Não obstante conter cinco livros inteiramente novos - "Paragone di pittura, poesia, musica e scultura" (Parte 1), "Dell'ombra e lume e della prospettiva" (Parte 5), "Degli alberi e delle verdure" (Parte 6), "De' nuvoli" (Parte 7), "Dell'orizzonte" (Parte 8) -²⁴ a *editio princeps* de 1651 ainda é a referência básica das versões inglesas de 1716 e 1721, da versão alemã de 1724 e espanhola de 1784, assim como da reedição italiana de 1792, dentre outras. Contudo, a partir do cotejo entre as edições italianas de 1651 e 1817, levanta-se a hipótese da cópia (*Manuscripto Ganay*) que originaria a edição de 1651 ser uma derivação do *Codex Urbinas* - arquétipo de todas as outras cópias manuscritas -, o qual teria sido diretamente compilado dos cadernos vincianos. Este *Codex* adviria de um pintor milanês (possivelmente Francesco Melzi) da segunda metade do século XVI e sua existência seria pela primeira vez recordada em um inventário de livros da Biblioteca della Rovere, por ocasião da morte do último duque de Urbino, Francesco Maria della Rovere (1631). Passando para as mãos de Urbano VIII, é transferido para o Vaticano (1657) durante o pontificado de Alessandro VII. No

questo trattato di varii manoscritti. Più nobile per un gran numero di figure che vi sono schizzate della dotta mano del signor Poussin, è stato quello del signor di Chantelou, il quale l'ebbe dal virtuosissimo cavaliere dal Pozzo (...). L'altro, ch'è assai più corretto, mi è stato comunicato dalla cortesia del signor Tevenot, gentiluomo d'ogni sorte di belle lettere e cognitione adorne". Outras fontes sugeridas por estudiosos seriam o *Mss. Hermitage*, o *Mss. Nailles* e o *Mss. H 228 inf.*

²³ Félibien (1666-79) ilumina as circunstâncias em que Poussin e Dughet estudaram os escritos de Leonardo da Vinci; mais especificamente sobre as ilustrações realizadas por Poussin para a edição do *Tratado* vinciano, veja a carta de Poussin para Abraham Bosse, de 1653, publicada por A. Bosse, *Traité des Pratiques Géométrales et Perspectives Enseignées dans l'Accademie Royal*, 1665.

²⁴ A edição do *Tratado da Pintura* de 1817, segundo o *Codex Urbinas Latinus 1270*, é organizada em oito partes ("comparação entre as artes"; "preceitos do pintor e da pintura"; "sobre os gestos e movimentos humanos"; "sobre os panos e modos de vestir as figuras"; "sobre a perspectiva aérea"; "sobre as árvores e plantas"; "sobre as nuvens"; "sobre o horizonte") embora edições conduzidas a partir de outras cópias manuscritas geralmente apresentem uma seqüência diversa de capítulos, por vezes mais simplificada. A partir do final do século XIX, contudo, com a descoberta de novos manuscritos vincianos, inúmeros fragmentos sobre as artes - e em especial a pintura - são acrescentados aos já mencionados oito capítulos da edição de Manzi. Paralelamente, faz-se freqüente a organização de grandes antologias sobre as diferentes temáticas abordadas por Leonardo em seus manuscritos. Para um elenco das edições do *Tratado da Pintura* indicam-se as obras de Verga (1931), de Steinitz (1958), de McMahon (1956). Como repertório bibliográfico geral ao estudo de Leonardo da Vinci destaca-se a recente publicação de Guerrini (1990), estruturada seja por ordem cronológica seja temática.

final do século XVIII, provavelmente em 1797, ano em que é catalogado com a numeração 1270, o *Codex* é redescoberto na Biblioteca Vaticana por Guglielmo Manzi, de onde adviria o projeto de sua primeira edição (1817).

A publicação de escritos vincianos segundo parâmetros modernos, entretanto, teria lugar somente a partir de 1880, com M. Charles Ravaisson-Mollien; em onze anos, reproduz todos os manuscritos existentes no Institut de France.²⁵ As edições, em seis volumes, são constituídas pela fotografia das páginas originais, uma primeira transcrição diplomática do texto e uma tradução para o francês. Tal empresa suscitaria a edição de outros manuscritos e muito contribuiria para a fundação da *Reale Commissione Vinciana* (1902),²⁶ cujo escopo seria a edição integral dos escritos e desenhos de Leonardo. A efetiva publicação dos mesmos, contudo, teria somente início em 1923, quando se edita o *Codex Arundel 263* (1923-30), seguido por folhas do *Codice sul Volo degli Uccelli* (1926) - ausentes na edição Sabachnikoff (1893) - e pelo *Codex Foster I, III, II2, III* (1930-34). A mesma Comissão iniciaria (1936-41), ademais, a revisão do trabalho de Ravaisson-Mollien, reeditando o *Codice A*, como suplemento *Ash.2038*, e o *Codice B*, como suplemento *Ash.2037*.

Especificamente quanto às edições do *Tratado da Pintura*, ainda no século XIX, faz-se necessário destacar aquela produzida sob os cuidados de Heinrich Ludwig (1882/1885) e a organizada por Jean Paul Richter (1883/1939).

H. Ludwig, em sua edição bilíngüe (italo-alemã), dedica-se a um acurado estudo do *Codex Urbinas*. O primeiro e o segundo volume compreendem o texto em italiano e a tradução para o alemão, acompanhados por desenhos explicativos, ao passo que o terceiro volume é um extenso comentário ao *Tratado*. Ludwig, entretanto, atém-se às cópias manuscritas do século XVI e não aos manuscritos originais, o que suscitaria críticas e o levaria à redação de uma *addenda* (1885) à sua primeira edição. Esta consiste basicamente no confronto com a edição inglesa de Jean Paul Richter (1883).

A publicação de J.P. Richter traça um caminho diverso daquele percorrido pelo estudioso alemão e, neste sentido, inteiramente inovador. O acesso a manuscritos originais,

²⁵ Com a invasão napoleônica 13 manuscritos originais de Leonardo, então na Biblioteca Ambrosiana, são transferidos (1796) para a França: o *Codice Atlantico* para a Bibliothèque National de Paris (que retorna em 1817 para a Biblioteca Ambrosiana, Milano) e os outros volumes para o Institut de France, Paris. Estes Códices são atualmente conhecidos pelas letras A, B, C, D, F, G, H, I, K, L, M, classificação realizada pelo estudioso italiano J. B. Venturi (1796), por ocasião da chegada dos mesmos neste Institut. Veja 'Sobre os manuscritos'.

²⁶ Uma minuciosa descrição das vicissitudes da *Reale Commissione Vinciana* é fornecida por Toni (1920).

até então desconhecidos,²⁷ faz-se possível mediante sua longa estada na Inglaterra. Fruto deste trabalho é a publicação da antologia *The Literary Works of Leonardo da Vinci* (1883), a qual consiste em uma transcrição da produção literária de Leonardo, em especial sobre arte. A obra é capital para o estudo dos escritos vincianos e é seguida por uma reedição (1939).²⁸ Nesta apresenta-se uma tradução mais acurada dos manuscritos e reduzem-se, em grande parte, as imprecisões da edição de 1883. Um dos livros que compõem o *Tratado da Pintura - o Paragone* ("a comparação entre as artes") - porém, só é publicado posteriormente (edição bilíngüe italo/inglesa) por sua filha Irma Richter (1939 e 1949); Irma apresenta-o a partir de uma discussão sobre a importância da arte na Antigüidade, Idade Média e Renascença.

Em bibliotecas brasileiras encontram-se três edições, do século XVIII, do *Tratado da Pintura*. Na Biblioteca Municipal de São Paulo há um exemplar da primeira edição do *Tratado* em espanhol (1784). Aos cuidados de Don Diego Antonio Rejon de Silva, Madrid, Imprenta Real, é conduzida a partir da edição italiana de 1651, embora o organizador não repita erros de transcrição do copista italiano. Nesta também se encontram as biografias de Leonardo da Vinci, escritas por Raphael Trichet du Frèsne, e de Leon Battista Alberti. De 1786 é uma reedição italiana da *edition princeps* de Raphael Trichet du Frèsne (1651), na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Esta obra, publicada em Bologna, Instituto delle Scienze, vem a preencher um importante espaço no quadro de edições do *Tratado* presentes em acervos brasileiros; à publicação do texto em italiano do *Tratado*, acrescenta-se a Vida de Leonardo da Vinci, assim como os três Livros da Pintura e o Tratado da escultura, de Leon Battista Alberti. A outra edição, florentina, data de 1792 e encontra-se no Museu de Arte de São Paulo (MASP). O editor Francesco Fontani serve-se de um manuscrito cujas ilustrações, assim como a cópia do texto, teriam sido realizadas por Stefano (ou Stefanino) della Bella para o marquês Riccardi, a partir de dois manuscritos: o *Codex Riccardianus* 2275 (Bib. Riccardiana, Firenze) e *Codex Pinellianus D 467* (Bib. Ambrosiana, Milão). Interessante destacar que antecede à edição uma introdução histórica sobre o estatuto das artes. Este *Elogio Storico per Servire alla Vita di Leonardo da Vinci* é redigido por Giovanni Lami, o qual procura demonstrar a existência de uma pintura na Itália entre o ano

²⁷ Luca Pacioli, em sua introdução à *Divina Proportione* (1498), faz referência ao *Tratado* escrito por Leonardo, *De Pittura e Movimenti Humani*, do qual um fragmento é encontrado por J.P. Richter, em Asburnham Hall.

²⁸ C. Pedretti (1977) faz um minucioso comentário à obra de J.P. Richter.

1000 e 1300, pintura esta que tornaria possível o renascimento a que se refere Giorgio Vasari nas *Vite*.

Do século XIX há uma única edição no Brasil, embora encontrem-se dois exemplares, um no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e o outro na Biblioteca Municipal de São de Paulo. Datando de 1817, é realizada a partir do *Codex Urbinas Latinus 1270*, Stamperia de Romanis, Roma. Seu organizador, Guglielmo Manzi, dedica-a ao rei da França e de Navarra, Luís XVIII. Um marco por publicar pela primeira vez o texto integral do *Codex Vaticanus (Urbinus) 1270*, nesta edição também se encontra a descrição da legendária morte de Leonardo da Vinci nos braços do rei da França, repetindo a biografia de Leonardo escrita por Vasari. Presentes, ademais, referências aos manuscritos e em especial às cópias do *Codex Vaticanus e Pinellianus*. Quanto às ilustrações, é colocada em relevo a carta de Poussin a Abraham Bosse, onde o primeiro mostra-se bastante descontente com a intervenção de Errard em seus desenhos, adaptando-os à impressão. Já as anotações à tradução, de Gherardo de' Rossi, encontram-se no Apêndice.

Representantes do século XX, são inúmeras as edições do *Tratado* em acervos brasileiros. Do primeiro terço do século destacam-se as edições de Péladan, *Traité de la Peinture*, Paris (1910/1925), assim como o *Traité du Paysage*, Paris (1921), respectivamente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (1910) e na Biblioteca da USP (FAU, 1925/1921). Não obstante Péladan ter como ponto de partida o *Codex Urbinas*, organiza-o de outro modo, assim como a esta fonte acrescenta passagens de diversos manuscritos e comentários próprios. A edição do *Traité du Paysage* é um complemento ao *Traité de la Peinture*, pela primeira vez sendo traduzidos para o francês os capítulos do *Codex Vaticanus* sobre luz, sombra e paisagem. Um pouco posterior é uma edição italiana, de 1914, que se encontra no MASP, assim como sua reedição, de 1924, na USP (Ciências Sociais). Realizada a partir do *Codex Vaticano (Urbinas) 1270*, esta edição Lanziano, que pertence à série *Scrittori Italiani e Stranieri*, é comentada por Angelo Borzelli. Interessante, nesta última, o prefácio. Consiste no relato de Antonio de Beatis, clérigo Melfictano que, acompanhando o cardeal Luigi d'Aragona, visita Leonardo da Vinci na França em 1518.

Do final dos anos 30 vem a edição de Jean Paul Richter, *Treatise on Painting*, London (1939), da qual se encontra um exemplar na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. A biblioteca da USP (FAU) possui uma reedição (1970) desta antologia, cujo complemento, uma edição anotada de Irma Richter, *Paragone, a Comparison of the Arts by*

Leonardo da Vinci, Oxford (1949), encontra-se na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, como também na Biblioteca Municipal de São Paulo.

Durante a década de 40 destaca-se, em bibliotecas brasileiras, a presença de inúmeras traduções para o espanhol. De 1942 datam dois exemplares, um presente na Biblioteca Municipal de São Paulo e o outro na USP (FAU). Essa edição do *Tratado de la Pintura*, Buenos Aires, More-Mere, segue a tradução de Don Rejon da Silva (1784); a introdução é de José A. Merediz. Dois outros exemplares, de 1943, novamente se encontram em bibliotecas paulistas, no MASP e na USP (POLI). Trata-se da edição de Mario Pittaluga, Buenos Aires, Losada, 1943, conduzida a partir do *Codex Urbinas*. Notificando a discussão sobre a organização do *Tratado*,²⁹ a tradução é conduzida a partir da versão de Tabarrini-Milanesi (1890) e de Borzelli (1814). A última edição espanhola, desta década, do *Tratado da Pintura*, também na Biblioteca Municipal de São Paulo, é de 1944. Editada em Buenos Aires por Joaquín Gil, o texto é conduzido a partir da versão de Péladan do *Codex Urbinas Latinus 1270*, traduzido do francês por Jacinto Ramos e E.M.S. Danero. Já no final desta década de 40, possuímos, na Biblioteca Municipal de São Paulo, um exemplar da edição inglesa aos cuidados de Edward MacCurdy, *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, NY, datado de 1948. Segue a organização temática já proposta por J.P. Richter (1939) embora, no interior de cada assunto, as passagens sejam dispostas cronologicamente. A intenção do organizador foi apresentar Leonardo enquanto escritor, incluindo em sua compilação todas as passagens com interesse filosófico, artístico e literário. Ainda nesta biblioteca encontra-se uma tradução, de Louise Servicen, da obra de MacCurdy, *Les Carnets de Léonard de Vinci*, Gallimard, 1951. Uma reedição da obra em inglês, sem data, ilustra o acervo da USP (FAU).

Já na segunda metade do século XX, particular atenção é endereçada à edição francesa de 1960. Organizada por André Chastel & Robert Klein, estabelece-se uma nova organização dos escritos de Leonardo sobre pintura. Esta proposta de reordenação temática faz-se acompanhar por comentários que visam à explicitação da problemática leonardiana - cujo pólo é a pintura - e vinculá-la a artistas modernos (Marcel Duchamp, Max Ernest, Serrault) a partir do tema da fenomenologia da luz. Precedem à tradução três biografias sobre Leonardo, respectivamente de Paolo Giovio, Anonimo Gaddiano e Giorgio Vasari.

²⁹ Não sendo uma organização de escritos referentes à pintura realizada pelo próprio punho de Leonardo, é notória a discussão sobre a seqüência dos capítulos e inclusive sobre a disposição interna dos mesmos. Inúmeras edições não seguem a disposição estabelecida pelo *Codex Urbinas Latinus 1270* e comumente vigente a partir de 1817.

Exemplares da mesma encontram-se nas bibliotecas da USP (FAU) e da UNICAMP (IFCH). Ainda no acervo da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) há uma edição italiana da Bibliofhile, sem data, conduzida a partir do *Codice Urbinas Latinus 1270*, e uma tradução do *Tratado* para o espanhol, Madrid, Akal (1986). Quanto à esta versão espanhola - uma reedição do *Tratado de Pintura* editado em 1982, aos cuidados de Angel González Garcia, Madrid, Aguillar (um exemplar da mesma encontra-se na Biblioteca Municipal de São Paulo) -, não segue a organização do *Codice Urbinas Latinus 1270*. Retomando a edição espanhola de 1784, singulariza-se até mesmo a divisão interna de seus capítulos. Há, contudo, notas explicativas ao longo do texto. À introdução poder-se-ia endereçar um maior interesse, onde o organizador e tradutor - Don Antonio Réjon de Silva - aborda o período de formação de Leonardo e refere-se às inúmeras edições do *Tratado da Pintura*.³⁰

O *Tratado da Pintura*, texto de época e *topos* fundamental para uma aproximação do pensamento vinciano e de sua concepção de arte, ilustra uma das formas de literatura artística do Renascimento italiano. Dentre escritos sobre procedimentos práticos (manuais) e biografias de artistas, os estudos sobre a fundamentação teórica da atividade artística (tratados) constituiriam o primeiro passo em direção à transformação do estatuto das Artes Figurativas.³¹ A formulação de uma teoria da perspectiva e das proporções, demonstrada por teóricos toscanos como Leon Battista Alberti, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci,³² fundamentaria este processo, cujos frutos - os tratados de arte - datam sobretudo a partir do século XV.³³ O *De Pictura*, (1435; *editio princeps* Basel 1540) de Alberti, é o

³⁰ Sobre a edição (1989) utilizada na presente tradução do *Paragone*, (ausente das principais bibliotecas brasileiras), veja 'Sobre a tradução do *Paragone*' e 'Edições do *Tratado da Pintura*'.

³¹ Sobre o estatuto das Artes, veja o '*Paragone* de Leonardo da Vinci'.

³² A teoria leonardiana da perspectiva e da proporção, se inicialmente vinculada à tradição florentina da perspectiva linear (do século XV), desta se singulariza quando Leonardo desenvolve o estudo da perspectiva aérea e da teoria das proporções, vinculada ao movimento. Veja o '*Paragone* de Leonardo da Vinci'.

³³ A última grande expressão literária do Trecento florentino, o *Libro d'Arte* de Cennino Cennini (1390c.), ainda que não inserida junto aos tratados acima mencionados visto seus preceitos técnicos notadamente vinculados ao exemplo medieval (cf. Schlosser, 1977:100), não deixa de ser relevante referência à teoria artística e aos escritos vincianos. Conquanto fosse possível que Leonardo o conhecesse apenas indiretamente, via o *De Architettura Libri XXV*, de Antonio Filarete (Cf. Heydenreich, 1956:XXV), Cennini já reivindica à pintura a necessidade de "fantasia" junto à habilidade técnica do artista, o que a colocaria depois das ciências, mas junto à poesia: "la più degna è la scienza; appresso di quella seguitò alcune discendenti da quella, la quale conviene avere operazione di mano: e quest'è un'arte che si chiama dipingere (...). E con ragione merita metterla a sedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poesia" (*Il Libro dell'Arte*, 1993:3-4). Cennini aborda, ademais, a temática da perspectiva e das proporções do homem, esta última possivelmente tomada de Vitruvius (mesmo que este conhecimento não seja direto, Cennini refere-se ao procedimento de inscrever a figura no círculo e tripartir o rosto segundo o tamanho do nariz). Assim, a natureza é não somente principal parâmetro na representação pictórica (mediante a fantasia do artista), mas modelo - "la più perfetta guida che possa avere e migliore timone si è la trionfal porta del ritrarre de naturale" (*Libro dell'Arte*, 1993:28) -, juntamente com o mestre: "E quanto più tosto puoi, incomincia a mettere sotto la guida del maestro a imparare; e quanto più tardi puoi, dal maestro ti

primeiro escrito na literatura artística a considerar a pintura como objeto de teoria e doutrina sistematizadas.³⁴ Preocupações com os princípios teóricos da pintura também teriam lugar em Piero della Francesca, *De Prospettiva Pingendi* (1485c.; *editio princeps* de C. Winterberg, Strassburg 1899) ainda que, neste caso, seja para negar a distinção albertiana entre "considerações próprias aos matemáticos" e "considerações próprias aos pintores".³⁵ O desenvolvimento da articulação matemática-pintura teria desfecho nas reflexões de Leonardo da Vinci, ao fornecer um argumento epistemológico à discussão: "Nenhuma investigação humana pode ser considerada verdadeira ciência se antes não passar por demonstrações matemáticas", embora acrescente em contrapartida que, "se disseres que as ciências que principiam e findam na mente possuem verdade, isto não será concedido, mas negado, por muitas razões, e a primeira, porque em tais discursos mentais não ocorre experiência, sem a qual nada dá certeza de si" (*Paragone*, cap.1), concluindo que "parecem-me vãs e cheias de erros aquelas ciências que não nasceram da experiência, mãe de toda certeza, e que não terminam em notória experiência, isto é, cuja origem, meio ou fim não passam por nenhum dos cinco sentidos". (*Paragone*, cap.29).

parti" (*Libro dell'Arte*, 1993:6). Quanto aos *Commentarii*, de Lorenzo Ghiberti, sugere-se a possibilidade de o terceiro *Commentario* (1434) - ao introduzir a idéia de um método na construção da figura humana sobre uma retícula, muito embora apresente uma conclusão incompleta sobre a teoria do estudo das proporções -, ser o primeiro a tratar do estudo de questões teóricas no Renascimento. Usualmente, entretanto, considera-se o *De Pictura*, de Alberti, a primeira expressão literária centrada na teoria da pintura.

³⁴ Alberti estrutura seu discurso tendo como suporte geometria e retórica, portanto distinguindo-se de autores precedentes, pois familiarizado com as Artes Liberais. Sublinha considerações sobre o modo específico com que o pintor deve empregar noções de matemática, explicitando sua profunda preocupação em assentar sobre bases sólidas os princípios teóricos da prática artística. Redige não somente o *Della Pittura* (versão em vernáculo de 1436), mas também o *De re Aedificatoria* (redação de 1452c.) e o *De Statua* (redação de 1464c.). Leonardo refere-se explicitamente a Alberti no *Ms.F*, f.82 e *Ms.G*, f.54 (Cf. MacCurdy, 1948:561, livro I e 1948:170, livro II) e, conquanto estas menções não se façam diretamente a propósito da pintura (mas sobre a velocidade de embarcações), a proximidade entre concepções teóricas dos dois artistas é deveras relevante. A tripartição albertiana dos fundamentos da pintura, mediante "circunscrição, composição e recepção de luz" (*circoscrizione, componimento, ricevimento dei lumi*), encontra diálogo tanto nos tratados de Filarete (*disegni stati e movimenti, luce e colore*) e Piero (*disegno, commensuratio, colorare*), como naquele de Leonardo, ainda que este último desenvolva-os em "luz, trevas, cor, corpo, figura, lugar, distância, proximidade, movimento e repouso". Veja o 'Paragone de Leonardo da Vinci'.

³⁵ O *De Prospettiva Pingendi*, de Piero, privilegiando uma argumentação estritamente matemática (fundamentada em Euclides), trata do ponto, linha e plano, no Livro I; dos corpos estereométricos e sua construção, no Livro II; da perspectiva, no Livro III. Importante, ademais, sua influência sobre Luca Pacioli, e deste, por sua vez, no círculo milanês (1497-99). Tradutor de Euclides e célebre matemático, redige o *De Divina Proportione* (1497, *editio princeps* de 1509, Veneza), ilustrado por Leonardo, e já reivindica à perspectiva a quinta posição do *Quadrivium*. Faz-se provável, assim, que Leonardo tenha sido introduzido aos escritos teóricos de Piero ao menos indiretamente, via Pacioli. Ainda no tocante ao círculo milanês, é possível que o *Sforzinda* (1451-54), de Filarete, no qual se desenvolve um diálogo imaginário entre Francesco Sforza e o jovem Galeazzo Maria (ao qual se explica a "buona maniera antica"), fosse conhecido de Leonardo. Neste Tratado, Filarete elogia a pintura devido às suas possibilidades ilusionísticas, frente à primazia reivindicada por Francesco Sforza à escultura em mármore e ao entalhe de gemas, visto a impossibilidade de correção nestas duas técnicas. A propósito da supremacia da escultura, já referida por Petrarca, *De Remedis*, devido à maior longevidade do mármore e do bronze em relação aos materiais utilizados na pintura, veja 'Preâmbulos ao Paragone em Milão' e 'Paragone de Leonardo da Vinci'.

O *Tratado* de Leonardo da Vinci configura-se como o coroamento das preocupações do século XV, além de levar questões centrais aos séculos subsequentes. Dentre seus estudos e investigações artístico-científicas - das quais se destaca a questão da “teoria da arte” - insere-se, a título de exemplo, a pesquisa dos efeitos da luz solar e dos fenômenos atmosféricos. Também é conferida uma posição singular à adequação entre as expressões fisionômicas e os gestos, estudo que teria ampla repercussão na “teoria dos afetos”, desenvolvida posteriormente, no século XVII, pelos franceses. Texto de inesgotável riqueza, o *Tratado* vinciano é capital não somente no estudo do Renascimento italiano, mas enquanto marco da literatura artística.

Introdução ao *Paragone*: a comparação entre as artes

O título *Paragone* não se faz originalmente presente nos escritos vincianos que levam este nome; sua utilização data de 1817, momento em que Guglielmo Manzi realiza a *editio princeps* do *Codex Urbinas 1270*.³⁶ Posteriormente - inclusive por ocasião da primeira edição de Irma Richter (1939) destes escritos - *Paragone* passa a designar não somente a comparação entre as artes vinciana, mas também outras disputas quinhentistas sobre pintura e escultura. Atualmente, o vocábulo é utilizado para comparações entre as artes independente do momento em que foram formuladas, fazendo-se inclusive recorrente a propósito da comparação entre pintura e poesia que remonta à Antigüidade.³⁷

³⁶ Leonardo chega a utilizar o termo *paragone* a propósito do contraste entre o preto e o branco na natureza do relevo, *Ms. A*, f. 4r (1490-92) e *Ms. G*, f. 12v (1510-15), mas não com a intenção explícita de estabelecer uma contraposição entre as Artes. No próprio *Paragone (Parte Prima)*, inclusive, não utiliza o termo, e quando quer evidenciar uma comparação, usa “comparazione”, como pode ser observado no título do capítulo 36. Entretanto, conquanto não usual no final do século XV e no início do XVI, o vocábulo já se faz presente em Doni, *Disegno* (1549), *Condivi*, *Vita di Michelangelo Buonarroti* (1553) e Dolce, *L'Aretino* (1557), dentre outros. Em Doni, por exemplo, o termo é utilizado tanto para comparar pintura e escultura quanto em um sentido genérico de comparação; *Condivi* usa a expressão “far paragone” ao referir-se à cópia de um desenho de Michelangelo que emularia o original; Dolce emprega a expressão “su'l paragone” quando compara as obras figurativas e literárias. Farago (1992:11) acredita que a provável fonte de Manzi seja Dolce.

³⁷ Esta referência à Antigüidade poderia iluminar a procedência do termo. Segundo Farago (1992:8 ss), ainda que composto por *para* (significando “junto”, “ao lado de”) e *agon* (significando “contexto” ou “luta”), *paragone* poderia também derivar de *parakone* (*paragonizare*, na forma latina), que também implicaria “comparação”. Uma outra etimologia, segundo o *Vocabolario della Crusca* de 1623, mas atualmente não em vigor, seria o próprio termo italiano *paragone*, através do qual se prova (*cimenta*) a qualidade do ouro e da prata, que derivaria da forma grega *peira*, equivalente a *experimentum*, prova ou teste. Quanto ao seu emprego moderno, já Schlosser, na primeira edição de *La Letteratura Artistica* (1924) refere-se ao *Paragone* vinciano bem como a “questões do paragone”, ou seja, à disputa sobre a supremacia da pintura ou da escultura; Lee, na edição de 1967 de seu *Ut pictura poesis*, também o utiliza em âmbito de disputas literárias, embora em 1940 só enderece o termo à disputa vinciana; Mendelsohn, no seu estudo sobre Benedetto Varchi (1982), também o utiliza, ainda que o mesmo não tivesse sido empregado por Varchi.

Especificamente quanto a Leonardo, o termo já revela a estrutura dialogal do Livro Primeiro do *Tratado da Pintura*. Intenta-se, nessa 'Introdução ao *Paragone*', apresentar o texto vinciano mediante sua inserção na temática das artes, dos séculos XV e XVI (até Benedetto Varchi),³⁸ e mediante remissões à Antigüidade.

Os escritos de Leonardo que introduzem o *Tratado* centram-se no tópico do elogio e da negação, o que evidencia uma prática recorrente em disputas orais cortesias do século XV, ainda que a instauração de pares antitéticos remeta à Antigüidade e a Idade Média.³⁹ No entanto, se as fontes antigas (com frequência suscitadas em escritos sobre arte do séc. XV e XVI) não colocam em discussão o mérito das artes, mas a elas se referem enquanto explanação da própria qualidade literária - em âmbito notadamente moral -, em Leonardo, o propósito da "comparação" é transposto à esfera do primado das artes e da estruturação de campos de conhecimento.

Uma das referências basilares à comparação entre as artes faz-se na *Poética*, de Aristóteles.⁴⁰ Alusões à experiência pictórica são frequentes, embora inseridas no quadro geral das artes,⁴¹ juntamente com a música e a dança: "pois tal como há os que imitam muitas coisas, exprimindo-se com cores e figuras (por arte ou por costume), assim acontece nas sobreditas artes: na verdade, todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente. Por exemplo, só de harmonia e ritmo usam a aulética e a citarística e quaisquer outras artes congêneres, como a siringica; com ritmo e sem harmonia, imita a arte dos dançarinos, porque também estes, por ritmos gesticulados, imitam caracteres, afetos e ações. (*Poética*, I, 18-28. Tradução de Eudoro de

³⁸ De maneira sucinta, pretende-se pontuar momentos da comparação entre as artes até Benedetto Varchi, que na sua *Lezzione sulla maggioranza delle arti* é não só um dos grandes expoentes desta discussão no Quinhentos mas catalisador da mesma.

³⁹ Tendo-se em vista a possível proveniência do termo *paragone* do grego *agon*, Farago (1992:36ss) faz remissão, a partir deste último, aos festivais públicos gregos, como também aos debates poéticos, dentre eles aquele entre Homero, "poeta da guerra", e Hesíodo, "poeta da paz". Outro possível vínculo poderia ser evidenciado a propósito da retórica, visto a prática de comparação e antítese nesta arte, embora o termo *paragone* não se faça ali especificamente presente. Quanto à prática medieval, citam-se disputas poéticas, as seculares *tenzoni* (cuja disseminação na Itália é creditada aos *troubadours* viajantes. Cf. Farago, 1992: 39), que teriam grande expressão em Leonardo na discussão sobre a nobilidade dos sentidos, dentre outras. A argumentação vinciana, assim, incorporaria *topoi* de debates poéticos antigos e medievais que teriam expressão até o final do século XVI. Sobre a prática cortês de duelos orais, em Milão, veja 'Preâmbulos ao *Paragone* vinciano em Milão'.

⁴⁰ O texto de Aristóteles, contudo, só vem a público em 1498 (uma edição latina a partir do original grego, cuja impressão data de 1503), pois anteriormente conhecido mediante compilações siríacas e árabes. Cf. Brandão (1990).

⁴¹ A definição de poesia, mediante sua comparação com as artes, também ganha cor quando se a contrapõe à história: "pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verosimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem verso ou prosa (pois que bem poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) - diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder" (*Poética*, IX, 1-6).

Souza). Assim como: “(...) mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto ao caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou virtude]), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, **como o fazem os pintores**: Polignoto representava os homens superiores; Pauson, inferiores; Dionísio representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira. Porque tanto na dança como na aulética e na citarística pode haver tal diferença; e, assim, também nos gêneros poéticos que usam, como meio, a linguagem em prosa ou em verso [sem música]: Homero imitou homens superiores; Cleofão, semelhantes; Hegêmon de Taso, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, autor da *Delíada*, imitaram homens inferiores. E a mesma diversidade se encontra nos ditirambos e nos nomos, como o mostram [Ar]ga, Timóteo e Filóxeno, nos Ciclopes” (*Poética*, II, 1-16) [grifo nosso].

Ao *como o fazem os pintores* aristotélico, poder-se-ia aproximar o *ut pictura poesis* horaciano, pois constituem praticamente um *ex novo* na prática discursiva sobre as artes (e primeiramente sobre a pintura),⁴² a partir do século XV, e mais substancialmente no século XVI, frente ao já consagrado processo teórico-normativo das artes poéticas.

A *Arte Poética*, de Horácio, é assaz recorrente na temática das artes, mas, diferentemente de Aristóteles, trata-se de uma equivalência biunívoca entre pintura e poesia. Conquanto se configure como um escrito teórico sobre poesia (notadamente “narrativa”), sua estrutura argumentativa é permeada por alusões à pintura: é exatamente a imagem do exórdio da “mulher formosa”, composta no atelier de um pintor, que constitui o *exemplum* da afirmação de equivalência entre a *tabulae* do pintor e o *librum* do poeta, embora neste momento a referida pintura represente o que não se deve fazer pelo pintor e tampouco pelo poeta: “suponhamos que um pintor entendesse de ligar a cabeça humana ao pescoço de um cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobrí-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não combinassem

⁴² Esta relação é já evidenciada por Quondam (1987), dentre outros estudiosos.

num ser uno” (*Arte Poética*, 1-9. Tradução de Jaime Bruna). Deste modo, o discurso horaciano sobre poesia tem início com uma referência à pintura, na qual se faz necessária lógica interna que comande a composição e unidade, que nasce da ordem de seus componentes. Juntamente a este parágrafo de abertura da *Arte Poética* e aos constantes paralelismos poesia-pintura, uma expressão que será posteriormente consagrada na comparação entre as artes é o *ut pictura poesis* (“poesia é como pintura”). Utilizada a propósito da necessidade de unidade e simplicidade da obra, a equivalência horaciana entre pintura e poesia torna-se o *leitmotiv* das artes nos séculos subseqüentes.⁴³

No século XV, o paralelo pintura-poesia manifesta-se, por exemplo, na representação pictórica de cenas narrativas. No segundo *Commentario*, de Ghiberti,⁴⁴ já se evidencia a *ecfrasis*, pois ao se descrever uma cena de batalha de Ambrogio Lorenzetti temporaliza-se ações pintadas: “Ivi è dipinto come due gli anno battuti e colle verghe in mano e, scambiati altri due, essi si riposano co’ capelli molli, gocciolanti di sudore (...) Evvi il Soldato a sedere al modo moresco e con variate portature e con diversi abiti, pare vedere essi certamente vivi, e come esso Soldano dà sentenza essi siano impiccati a un albero. Evvi dipinto come essi ne impiccano ouno ad un albero, manifestamente tutto il popolo che v’è a vedere sente parlare e predicare il frate impiccato all’albero (...) vedesi il giustiziere cadergli sotto il cavallo e ucciderlo: per questo si battezzò moltissima gente. Per una storia pitta mi pare meravigliosa cosa” (*I Commentari*, 1947:32). De qualquer modo, a primeira

⁴³ Spencer (1957) sugere que o *ut pictura poesis* horaciano viria a ter maior fortuna a partir do século XVI, com a primeira publicação da *Poética*, de Aristóteles, quando se a retomaria sistematicamente. A expressão, entretanto, fazia-se já anteriormente conhecida, bem como a comparação evidenciada por Simonide - conhecida via Plutarco, de *Gloria Athen* - na qual a “pintura é poesia muda” e a “poesia é pintura falante”. Leonardo retomaria esta asserção, embora a centrando na qualidade visual - “poesia, pintura cega” - e, assim, colocando em evidência o elogio à pintura. Veja *Paragone*, cap. 11, 14, 15, 16. Ainda a propósito da *Arte Poética* horaciana, Schlosser (1976:99) observa que se Cennino Cennini não teve conhecimento direto do texto, é provável uma aproximação ao mesmo se fizesse mediante Dante, *Convívio*. Tal suposição deve-se à comparação entre a “liberdade” do pintor, reivindicada por Cennini, com aquela do poeta - “il poeta, con la scienza prima che ha, il fa degno e libero di potere comporre e legare insieme sì e no come gli piace, secondo sua volontà. Per lo simile al dipintore dato è libertà potere comporre una figura ritta, a sedere, mezzo uomo mezzo cavallo, si come gli piace, secondo sua fantasia” (*Libro dell’Arte*, 1993:4) -, conquanto Horácio atente para uma atitude crítica contra uma invenção que careça de lógica interna (decoro). Em Cennini a *fantasia* pictórica (como a poética) implica invenção de assunto e a possibilidade de representar uma realidade que se assemelhe àquela da natureza, onde o desenho (contorno e claro-escuro) ocupa posição primordial: a “poesia da pintura” é “avere fantasia e operazione di mano, di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano dando a dimostrare quello che non è, sia” (*Il Libro dell’Arte*, 1993:4). Atente-se, porém, à marcante preocupação de Cennini quanto à preparação das superfícies, das cores, ou seja, com procedimentos técnicos, que na tratadística subseqüente não se fazem tão evidentes frente à discussão de preceitos teóricos da atividade artística.

⁴⁴ Conquanto seja possível pontuar a *ecfrasis* no discurso de Ghiberti, faz-se necessário observar que já Borsi (1996:205) evidencia passagens dos *Commentarii* nas quais se nega a aproximação albertiana da pintura com a retórica, do *Della Pittura*. “In ogni sermone che si fa di quest’arte, giudico essere breve ed aperto siccome pittore e scultore e come non a cosa appartenente a’preetti di rettorica” (*Commentario I*, 1974:2) e “Imperocché non si scrive della scultura e della pittura come di storia poetica” (*Commentario III*, 1974:48).

grande referência à “pintura de história” faz-se em Leon Battista Alberti, no *Della Pittura*.⁴⁵

Já na descrição da “Calúnia de Apeles”,⁴⁶ Alberti vincula a retórica do discurso narrativo à retórica da pintura e inclusive sugere a artistas que se familiarizem com poetas e retóricos, porque “eles têm muitos recursos em comum com os pintores” (*Da Pittura*, 1989:130) e a partir deles é possível aprender “muitas e muitas coisas úteis à pintura” (*Da Pittura*, 1989:130). A retórica clássica far-se-ia presente não só em conselhos a pintores, mas na própria noção de decoro pictórico. A adequação entre os movimentos do corpo e as emoções humanas é magistralmente expressa em Alberti, no *Della Pittura*: “a história comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma. Faz a natureza - nada há mais ávido do seu semelhante que ela - com que choremos com os que choram, riamos com os que riem e sofram com os que sofrem. Mas os movimentos de alma são conhecidos pelos movimentos do corpo. Vemos como as pessoas tristes, a quem a preocupação aflige e o pensamento assedia, ficam com suas forças e sentimentos como que embotados, mantendo-se lentos e preguiçosos, com seus membros pálidos e mal seguros. Os melancólicos tem testa franzida, a cabeça lânguida, todos os membros descaem como se estivessem cansados e descuidados. Nos irados, porém, a ira, incitando a alma, intumesce de cólera os olhos e a face e os incendeia de cor; todos os membros, quanto maior a fúria, mais se atiram em ousadia. Nos homens alegres e felizes os movimentos são livres e com certas inflexões agradáveis (...). Por isso é importante que os pintores conheçam muito bem os movimentos do corpo” (1989:114) e a história “conquistará, pelo deleite e movimento da alma, a todos que a contemplem, doutos ou indoutos” (1989:112).

O paralelismo com a retórica, ademais, evidencia-se nos próprios fundamentos albertianos da pintura. “Circunscrição”, “composição” e “recepção de luz” corresponderiam à *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, três momentos centrais para a retórica clássica. Esta tripartição dos princípios pictóricos também sinalizaria as partes da pintura que

⁴⁵ O tratado da pintura de Alberti vem à luz em duas versões, uma em latim (*De Pictura*, 1435) e outra em vernáculo (*Della Pittura*, 1436), o que, segundo Kemp (1991:19), já denota sua dupla intenção de imitação e superação do antigo.

⁴⁶ Segundo Alberti (1989:129), “não se lê sem louvor a famosa descrição da Calúnia que Luciano diz ter sido pintada por Apeles. Penso que não é assunto fora do nosso propósito narrá-la aqui para lembrar aos pintores a que pontos da invenção devem eles estar atentos. Havia nessa pintura um homem com duas orelhas enormes, tendo junto a si, de um lado e de outro, duas mulheres: uma se chamava Ignorância e a outra, Suspeita. De lugar pouco distante vinha a Calúnia. Era uma mulher de um aspecto bellissimo, mas parecia, em sua fisionomia, astuta demais (...) Essa história, se contada, já agrada, imagine-se a graça e o encanto que teria se a vissemos pintada por Apeles”. Leonardo retoma a “Calúnia de Apeles” ao descrever os “costumes morais” que a pintura poderia representar. Veja *Paragone*, cap. 17

progressivamente seriam ensinadas aos artistas: contorno das superfícies, junção das superfícies e formas (membros), depois utilizados na composição. Inclusive, na “composição” albertiana, faz-se necessária “conveniência” entre as partes e entre as partes e o todo, buscando-se adequação, graça e beleza, traduzidas na narrativa da pintura de história. A composição, “ornada de uma certa variedade e ainda moderada e grave de dignidade e discrição” (*Da Pintura*, 1989:112) reporta, em última análise, à noção de *concinntas*, também tomada da retórica.⁴⁷

Atenta-se, assim, não somente para a relevância da poética clássica na configuração de uma teoria das artes, mas sobretudo da retórica, visto os gêneros da mesma (épico, lírico e trágico) estarem estreitamente vinculados à idéia de *decorum*, o qual teria grande influência nas artes figurativas e inclusive em Leonardo.⁴⁸ Porém, conquanto a relação *ut pictura poesis* perpassasse a equivalência entre as artes irmãs - pintura e poesia - e Leonardo a pressuponha, seu *Paragone* é predominantemente estabelecido por pares antitéticos. A igualdade horaciana desloca-se para a primazia da *virtù visiva*, ou seja, do olho, o que implica uma hierarquia dos sentidos - a supremacia do *visus* sobre o *auditio* - e a elevação da pintura ao cume das artes.⁴⁹ Deste modo, ainda que no *Paragone* vinciano recorra-se à “igualdade entre as artes”, o intuito é reivindicar um “novo estatuto” à pintura e, a comparação, que se estende à música e à escultura, tem a finalidade de evidenciar a

⁴⁷ O termo *concinntas* é tomado de Cícero, *Orador*, que o usa para qualificar a doçura e musicalidade próprias a certas palavras, também utilizado em Quintiliano e Sêneca. Em Alberti, conquanto a idéia de “harmonia” já se faça presente no *Della Pittura*, tem acepção mais significativa no *De re Aedificatoria*, pois não indica somente a congruência entre as partes, mas a necessidade de comporem unidade mediante *numerus*, *finitio* e *collocatio*; cf. Portoghesi (1966:XXXIV). A correspondência albertiana com a retórica clássica, porém, não é condicionada mediante mera transposição; ao contrário, a construção do discurso de Alberti faz-se mediante diálogo e adequação às exigências pictóricas, como já sublinhado a propósito das “partes da pintura”, da idéia de “composição” e de *concinntas*. No tocante a influência de Cícero nesse artista-teórico, Spencer (1957:30) observa a presença de livros de Cícero em propriedade de Alberti - *Brutus* e *De senectute*, *De amicitia* e *Paradoxa* -, juntamente a freqüentes remissões ao mesmo, no *Della Famiglia*. O propósito de “mover e comover”, assim como o endereço educativo da *Della Pittura*, também seriam fatores que denotariam este contato. Quanto a Quintiliano, é não só nominalmente citado no *Da Pintura*, livro II, 97, a propósito do “nascimento da pintura”, como a descrição da “Imolação de Ifigênia” (p.115), por exemplo, remete à idéia de Quintiliano de que certas coisas não podem ser adequadamente exprimíveis, muito embora em Alberti a não-representação do rosto de Agamemnon tenha provavelmente o propósito de intensificar o *pathos* da pintura. O tratado albertiano, porém, não se limitaria a estes dois autores, também se fazendo referências a Plínio, Plutarco e Aulus Gellius. Sobre a influência de Cícero e Quintiliano no *Della Pittura*, de Alberti, cf. Spencer (1957:32).

⁴⁸ Como já mencionada anteriormente, a adequação entre a representação de gestos e “as emoções da alma” remete à Antigüidade, mas será Alberti que irá primeiro considerar ser este o requisito e fim maior da pintura, justamente privilegiando a “pintura de história”. Posteriormente, Leonardo confere à habilidade de adaptar as figuras à expressão de seus anseios a mais importante habilidade do pintor; Lomazzo aconselha os jovens pintores a seguirem os modos de movimento e de expressão das figuras, à maneira de Leonardo; Le Brun realiza uma análise das paixões e do modo como a expressão fisionômica a traduz; Poussin, em suas obras, representa personagens segundo a causa central da emoção.

⁴⁹ No âmbito da ciência, Koyré (1986:105) evidencia a substituição da *fides* e da *traditio* pela investigação e engenho pessoal. Sobre a classificação das artes (Arte Mecânicas e Liberais) e a reivindicação da “ciência da pintura”, veja ‘O *Paragone* de Leonardo da Vinci’.

primazia e singularidade da primeira: pintura é ciência porque seu discurso implica matemática e experiência; única, porque não pare filhos iguais a si; universal, porque pode representar todas as coisas que ocorrem ao pensamento humano, que estão representadas na natureza e mesmo as que esta nunca representou; primeira, porque serve-se de um sentido mais nobre - o olho - e porque em um único e mesmo instante apresenta a composição no seu conjunto bem como nos seus detalhes, não se interpondo fadiga ou esquecimento entre as partes que, na poesia, fragmentam o discurso narrativo.

O *topos* do *paragone* entre as artes, que em Leonardo abraça não somente a relação entre a arte da palavra e a arte da figura (ainda que a primeira seja referência basilar), tem grande fortuna no Quinhentos, sendo um dos pontos centrais da tratadística do período. O antigo dissídio entre as artes perpassa escritos de literatos, filósofos, religiosos e músicos, permeados por referências às duas maiores fontes da Antigüidade - Aristóteles e Horácio - e a outros textos da tradição clássica (Quintiliano, Cícero, Vitruvius e Plínio) e moderna (Alberti e Leonardo). A relação pintura-poesia-música-escultura, portanto, não será mais predominantemente centrada em estudiosos de poética e retórica, mas far-se-á presente inclusive dentre pintores, escultores e arquitetos. Se já no final do Quatrocentos Luca Pacioli reivindica a pintura ao *Quadrivium*, visto a necessidade de aplicações das leis da geometria nesta arte, isto é, da perspectiva, Pomponio Gaurico, no *De Sculptura* (1504), retoma a comparação entre letras e artes, palavras e coisas, ouvido e olho. Também em Iacopo de'Barbari, "Lettera all'elettore di Sassonia" (1501) assinala-se a referência ao *Paragone*, com o intuito de proclamar a pintura a "oitava Arte Liberal", embora se afirme a importância da mesma em âmbito econômico e social. Outro posicionamento, porém, é expresso por Enrico Cornelio Agrippa, *De Incertitudine et Vanitate Scientiarum* (1530), para quem a discussão sobre a hierarquia entre as artes não se faz pertinente, pois condena as artes e ciências devido ao seu aspecto corruptor do gênero humano.⁵⁰

Uma das grandes referências à comparação entre as artes é a "Lezione sulla maggioranza delle arte", de Benedetto Varchi, realizada na *Accademia Fiorentina* (1547). Varchi primeiramente assegura a identidade aristotélica entre imitação pictórica e poética, mas estabelece uma diferenciação em duas categorias - o poeta exprime melhor o "de dentro" (*concetti e passioni dell'animo*) e o pintor o "de fora" (*fatezze*) -, justificando a arte

⁵⁰ Sobre a fortuna do *paragone* entre as artes no século XVI, cf. Barocchi (1978).

segundo componentes morais, antes que cognoscitivos.⁵¹ Não somente o *paragone* pintura-poesia faz-se presente em Varchi, pois este retoma a comparação entre as artes em uma carta (1546) endereçada a artistas (Michelangelo, Tribolo, G. B. Tasso, Cellini, Bronzino, Pontormo, Vasari, Francesco da Sangallo), na qual indaga sobre a primazia da pintura ou da escultura.⁵² Não obstante as respostas tenderem ora à valoração da pintura, ora da escultura, Varchi soluciona a disputa do seguinte modo: “Dico, adunque, procedendo filosoficamente, che io stimo, anzi tengo per certo, che sostanzialmente la scultura e la pittura siano una arte sola”. A chave para esta interpretação seria a identidade no fim, conquanto a pintura, segundo Varchi, traduzisse melhor os *accidenti* e a escultura, as *sostanze*; dificuldade e magnitude, entretanto, seriam comuns a ambas. Em 1564, por ocasião da morte de Michelangelo, retoma-se o debate na *Accademia delle Arti del Disegno*. Trata-se da discussão entre Cellini e Vincenzo Borghini, sobre o projeto apresentado por Vasari para o

⁵¹ Barocchi (1978:59) observa que a problemática das artes, no Quinhentos, torna-se social, e que a acepção da dissertação varchiana é retomada por Raffaele Borghini e Lodovico Castelvetro. Este último sublinharia a necessidade de a arte ser “justa e honesta”.

⁵² Sobre as duas “lições” de Benedetto Varchi, a primeira sobre um soneto de Michelangelo, a segunda sobre a disputa pintura-escultura, cf. Schlosser (1977), Mendelsohn (1978) e Barocchi (1978). Quanto às respostas dos artistas (1546-49), não se menciona em momento algum o nome de Leonardo, ainda que os termos de seu *Paragone* estejam sempre presentes. Conquanto Vasari reivindique as inúmeras possibilidades expressivas da pintura e a sua maior dificuldade de engenho, já Francesco da Sangallo retoma a diferenciação varchiana de que a escultura representaria as “coisas da alma”, evidenciando a superioridade desta, tanto mais que esta implicaria maior dificuldade técnica devido aos “quatro tipos de escultura”: *basso rilievo*, *mezzo rilievo*, *alto rilievo* e *tutto tondo*. Também a favor da escultura, devido à sua “maior proximidade à verdade”, posicionam-se Tasso e Tribolo, não discorrendo sobre argumentos outros que a “verdade” de sua arte. Cellini igualmente reivindicaria a supremacia da escultura, mas devido a sua maior dificuldade. Funda este posicionamento na necessidade de “oito pontos de vista na escultura” (portanto sete vezes superior à pintura), de onde adviria a idéia de que a pintura é filha da escultura (Michelangelo faria *modelli*, isto é, pequenos modelos escultóricos antes de desenhar ou esculpir) e de que a arquitetura é um tipo de escultura: a escultura primária sobre a pintura e também sobre o desenho (cf. Mendelshon, 1978:154). Bronzino, frente à necessidade de maior engenho na escultura, devido à impossibilidade de correção, e frente à sua longevidade e tridimensionalidade, apresenta como contra-argumento o fato de a durabilidade advir da matéria e o relevo, da natureza, o que mitigaria a primazia do engenho na escultura e salientaria seu aspecto manual; a pintura seria superior à escultura, ainda que em relação aos “diversos pontos de vista” necessários à escultura não apresente argumentos. A primazia do desenho é reivindicada por Pontormo no seu elogio à pintura, pois o desenho seria o fundamento do pintor e do escultor, daí que Michelangelo seria primeiro pintor, porque esta arte seria mais adequada à representação do relevo (relevo entendido como o fundamento da atividade pictórica). A resposta de Michelangelo também se centraria na questão do relevo mas, diferentemente do que se observou a propósito de Pontormo, o relevo não seria próprio à pintura (ainda que condição de sua excelência), mas à estatuária. Esta estaria para a pintura como o “sol para a lua”, conquanto se reivindicasse o mesmo fim a ambas e, logo, a igualdade entre elas. Michelangelo nega a sentença horaciana, embora em elogios a este artista, como nos *Diálogos* de Francisco de Holanda, e nas *Lecture sopra la Commedia di Dante*, de Giovambattista Gelli, insista-se na conformidade entre poesia e pintura. A equivalência das artes também perpassaria Vasari que, conquanto na carta a Varchi evidencie as possibilidades expressivas da pintura, nas *Vite*, ao tratar de pintura, escultura e arquitetura, recoloca em evidência o fundamento comum das artes: o desenho. Giovan Paolo Lomazzo, no *Trattato* (1584), seria o último grande representante desta linha, de Ghiberti a Vasari, que colocaria pintura e escultura “sobre uma mesma arte do desenho”, ainda que recorresse à autoridade de Leonardo para reivindicar a “nobre fadiga de engenho da pintura” e a “validade do baixo-relevo”. Especificamente sobre a comparação pintura-escultura, veja ‘O *Paragone* de Leonardo da Vinci’, no qual se faz menção a Castiglione - momento em que se retoma o confronto das artes em âmbito cortês -, Bronzino e Cellini, dentre outros.

mausoléu de Michelangelo, no qual integrariam as figuras alegóricas da pintura, escultura, arquitetura e poesia.⁵³

A temática da carta de Varchi, por outro lado, é recorrente em inúmeros tratados de meados do século XVI, notadamente venezianos.⁵⁴ No *Dialogo della Pittura* (1548), de Paolo Pino, contrapõe-se Michelangelo a Ticiano e Rafael, de onde resulta a primazia da pintura, embora a maior disputa faça-se entre a tradição florentina (o desenho) e aquela veneziana (a cor).⁵⁵ No ano subsequente o florentino Antonio Francesco Doni, no *Dialogo del Disegno* (1549), confronta Paolo Pino, agora um de seus personagens, com um escultor toscano.⁵⁶ Neste diálogo seria reapresentada (já presente na carta a Varchi) a posição de Michelangelo, segundo o qual a escultura estaria para a pintura como o objeto para sua sombra. Exatamente contemporâneo ao tratado de Doni, no entanto, é o *Della nobilissima pittura*, de Michelangelo Biondo, que repropõe a superioridade da pintura. Também Lodovico Dolce, no *Dialogo della Pittura* (1557), mediante a remissão a Pietro Aretino,⁵⁷

⁵³ Cellini refuta a colocação da alegoria da pintura em um lugar privilegiado - à direita (sugerida por Vasari e sustentada por Borghini) - em relação à escultura, pois a pintura seria primeiro escultura e a esta, portanto, era necessário conferir primazia. As considerações de Vincenzo Borghini resultam importantes não somente em relação à disputa varchiana, mas também às duas redações das *Vite* (1550, 1568), de Vasari. A temática das artes superaria a "equivalência teórica" e a "individualidade do artista" e implicaria uma relação entre arte e sociedade, na qual, segundo Borghini, o pintor possui a vantagem da antiga relação *ut pictura poesis* que, extensível à música, garante-lhe universalidade expressiva e persuasiva. Cf. Barocchi (1978:472ss).

⁵⁴ Sperone Speroni figuraria neste círculo do Vêneto, estabelecendo paralelos entre pintura, poesia e oratória (Cf. Barocchi, 1978:224). Já Girolamo Cardano, *De subtilitate* (1550), faz-se expressão do círculo lombardo e reivindica a superioridade absoluta da pintura sobre a escultura, cf. Colaretta (1987:575). A propósito deste estudioso, observa-se que este trata não somente do percurso teórico da temática do *paragone* pintura-escultura do século XIV ao XVI, como a ela vincula representações artísticas. No tocante ao problema das inúmeras vistas, a "Vitória" (Palazzo della Signoria, Firenze), de Michelangelo, o "Rapto das Sabinas" (Loggia dei Lanzi, Firenze), de Gian Bologna, seriam alguns exemplos escultóricos, enquanto na pintura esta problemática seria abordada em obras como o "Martírio de San Sebastião" (National Gallery, London), de A. Pollaiuolo; o "San Giorgio" (atualmente não se tem conhecimento da obra), de Giorgione; a "Deposição" (Pinacoteca Nazionale, Siena), de Sodoma; o "San Giovanni" (Galeria Borghese, Roma), de Bronzino; "David e Golias" (Fontainebleau, Musée National du Château), de Daniele da Volterra.

⁵⁵ Pino contrapõe à definição albertiana da pintura (circunscrição, composição e recepção de luz) uma nova tripartição - invenção, desenho e cor - e sugere que se o desenho de Michelangelo fosse unido à cor de Ticiano, alcançar-se-ia o apogeu da pintura. Especificamente em relação ao *paragone* entre as artes, momento em que Pino cita o "San Giorgio", de Giorgione, veja o 'Paragone de Leonardo da Vinci'.

⁵⁶ Schlosser (1976:220) sugere Silvio Cosini como o escultor que travaria diálogo com Paolo Pino. Um terceiro personagem, Baccio Bandinelli, seria mediador do debate, o qual resolve a questão a favor da escultura.

⁵⁷ A propósito do *paragone* em Pietro Aretino, este contrapõe o escrito de Gioivo à pintura de Michelangelo, bem como em uma carta de 1545 evidencia a "contaminação dos gêneros literários" que, segundo Barocchi (1978:225), seria retomada por Bernardino Cirillo na sua carta de 1549, na qual este equipara a música sacra ao afresco da Sistina ("Juízo Final"). A crítica de Aretino a Michelangelo levaria a uma reconsideração da grandiosidade de Rafael, também retomada por Pino, pois indiretamente se exaltaria o "classicismo vênето" e Ticiano, em detrimento dos "excessos" de Michelangelo (cf. Barocchi, 1978:717 ss). No entanto, Michelangelo figuraria como marco na temática do *paragone* quinhentista e, em Giovanni Andrea Gilio, é como "pintor misto" - devido à coexistência de "figure finte" e "vere" no "Juízo Final" - que poderia ser compreendido. No primeiro dos *Dialogi* (1564), de Gilio, denuncia-se a "ignorância" literária e teológica de artistas contemporâneos, tendo como fim a convalidade das imagens sacras, na qual o "pintor histórico" (história sacra) primária sobre o "pintor poeta", privilegiando-se a verosimilhança e a conveniência. Neste sentido, as deliberações do Concílio Tridentino muito influenciariam a representação de imagens sacras, marcando diretrizes de uma "política figurativa" (Cf. Barocchi, 1978:226 ss).

retomaria a primazia da cor na representação artística e, por outro lado, a identidade entre pintura e poesia; ao pintor é necessário invenção, conhecimento das letras e da história, o respeito à ordem e à conveniência. No primeiro capítulo do *Riposo* (1584), de Raffaele Borghini, recupera-se a discussão sobre pintura e escultura: três florentinos, dentre eles Alberti e Castiglione, falariam a favor da pintura, e Ridolfo Sirigati, da escultura. A polêmica teria continuidade por gerações subsequentes e Federico Zuccari, “príncipe” da academia de San Luca, em Roma (fundada em 1593), intentaria a ela por fim, conquanto observasse a maior proximidade da pintura com o desenho, no seu *L'idea de' pittori, scultori et architetti*.

Inúmeros exemplos, dentre os quais se referiu aqui aos mais significativos, já denotam a fortuna literária sobre a disputa entre as artes, bem como o conhecimento, ao longo do século XVI,⁵⁸ de argumentos inicialmente apresentados no *Paragone* vinciano que, não raro, evidenciam outras perspectivas.

⁵⁸ A fortuna da comparação entre as artes não se esgota no século XVI, tendo inclusive grande expressão em Lessing, o qual expõe os limites pictóricos da representação no seu *Laocoonte*.

2. PREÂMBULO AO PARAGONE VINCIANO EM MILÃO

A temática do *Paragone* vinciano será inicialmente estudada mediante a inserção deste texto no círculo cultural milanês da segunda metade do século XV. Intenta-se evidenciar a textura na qual foi redigida a "comparação entre as artes" porque, não obstante esta temática permear a historiografia contemporânea, não é atentamente estudada na especificidade da corte milanesa.¹ Assim, a indagação sobre possíveis interlocutores para considerações leonardinas sobre as artes precede um estudo intrínseco ao *Paragone*, desenvolvido nos comentários e na tradução anotada do mesmo.

A hipótese de que a excelência das artes (em especial da pintura), reivindicada por Leonardo, esteja estreitamente vinculada ao ducado de Lodovico Sforza, leva-nos em uma primeira instância a analisar a política cultural dessa corte: o projeto de legitimação dos Sforza. Este se evidencia no incentivo a uma literatura encomiástica, paralelo a grandes realizações artísticas. O delineamento de uma proposta celebrativa no ducado dos Sforza vincula-se ao *Paragone* vinciano na medida em que circunscreve o período de redação do texto² e sublinha, no círculo cultural, a dualidade arte/literatura. Inicialmente presente no governo de Francesco Sforza, no Prefácio de Francesco Filelfo à *Sforziade* (1459), esta temática é retomada no ducado de seu filho Lodovico, seja no Prefácio de Francesco Puteolano à obra de Giovanni Simonetta, *De Rerum Gestarum Francisci Sfortiae Commentarii* (1482), seja no Prefácio à tradução (1489), por Cristoforo Landino, da mesma obra. Por outro lado, a questão da primazia das artes faz-se não só presente em obras literárias de cunho oficial, mas em duelos cortesões, dos quais Luca Pacioli, na introdução da *De Divina Proportione* (1498), sublinha um em que Leonardo teria posição singular.

O estudo de algumas expressões dessa literatura encomiástica milanesa é precedido pela evidenciação da especificidade da ascensão dos Sforza - de Francesco (1450-66), Galeazzo Maria (1466-76) e Lodovico *il Moro* (1479-99). A esta introdução segue-se um exame das razões da transferência de Leonardo a Milão, bem como do projeto celebrativo de Lodovico Sforza. O

¹ A primeira vez em que se cogitou o vínculo entre o "nascimento de Leonardo escritor" e Milão data de 1962, em um artigo de Carlo Dionisotti, "Leonardo Uomo di Lettere". *Italia Medioevale e Umanistica*. Pressuposto polêmico, em certa medida encontra ressonância em Garin (1983), Grayson (1983) e Resta (1983), mas oposição em Brizio (1964) e outros. Contudo, tendo-se em vista a ausência de uma detida análise sobre o paralelo entre a redação do *Paragone* vinciano e a particularidade do ducado de Lodovico Sforza, propõe-se, aqui, o estudo desse argumento, até então apenas, e isoladamente, acenado pela historiografia artística.

² Sobre a datação dos escritos pictóricos de Leonardo - sobretudo aqueles que viriam a constituir o *Paragone* - veja 'O Tratado da Pintura e suas principais edições em bibliotecas brasileiras'.

estudo da atividade de Leonardo na corte sforzesca da última vintena do século conclui estes preâmbulos ao *Paragone* vinciano.

A sucessão dos Sforza aos Visconti

Com a morte de Filippo Maria Visconti (1447), duque de Milão, segue-se um período conhecido como República Ambrosiana (1447-1450), no qual se acirra a disputa pelo poder, centrada basicamente em quatro personagens: Lodovico di Savoia (irmão de Maria di Savoia, segunda esposa de Filippo Maria), Carlo d'Orléans (filho de Valentina Visconti, irmã de Filippo Maria), Alfonso d'Aragona (duque da Calábria e rei Nápoles, o qual estabelece alianças com Filippo Maria) e Francesco Sforza (*condottiere* do exército milanês que ocupa posição de destaque na defesa do ducado contra a Liga vêneto-florentina (1426-31/1437-41). Em 26 de fevereiro de 1450, Francesco Sforza ocupa Milão e recebe - por aclamação - o título de duque; encerrava-se o período republicano da cidade.

Na realidade, o problema da sucessão de Filippo Maria Visconti por Francesco Sforza, o qual se aproveita da inexistência de herdeiros legais, centrava-se no fato de este último não ser reconhecido duque pelo imperador dos romanos, o que coloca em causa o direito de transmissão do ducado. Na ausência de herdeiros diretos e legítimos,³ o Império reclamava o retorno do ducado a si, com base no seguinte argumento: após a morte de Filippo Maria, o direito ao ducado regressaria a quem o havia concedido, ou seja, ao Império, e não ao povo. Assim, a concessão feita por Venceslao (1395) à família Visconti chegava a término com o final desta dinastia.⁴ Esta assertiva, portanto, questionava a **validade** de documentos assinados por Filippo Maria em prol de dois herdeiros: o testamento em favor de Alfonso d'Aragona ⁵ e o Ato de doação a Francesco

³ Bianca Maria, única descendente direta de Filippo Maria, duque de Milão e conde de Pavia, era ilegítima. A condição de seu reconhecimento implicava abdicar a reivindicações de cunho sucessorial ao ducado e/ou ao condado (*Atti cancellereschi Visconti*, II, 147, luglio 21. *Apud* Cusin, 1936:8). A linhagem feminina, deste modo, não sustentava a legitimidade sucessorial e colocava, inclusive, problemas de outra ordem: o direito ao ducado milanês poderia ser reivindicado, via linhagem feminina, pela casa dos Orléans e dos Savóia.

⁴ A intransigência do Império remonta à primeira doação feita por Venceslao a Gian Galeazzo Visconti. Conquanto a origem da família Visconti remonte ao século X, o título de duque é somente obtido em 1395, por Gian Galeazzo. A passagem da *Signoria* a um Estado reconhecido pelo Império faz-se mediante uma nova política de alianças: Gian Galeazzo, não recebendo o apoio francês para conquistar a Toscana, alia-se à Alemanha, o que levaria Venceslao, rei dos romanos, a conceder-lhe o título de duque de Milão e posteriormente de conde de Pavia e de Angera, seguindo-se o de duque da Lombardia. Venceslao, entretanto, é deposto sob a acusação de desmembrar o Império e o novo imperador eleito, Roberto da Baviera, tem não só a intenção de reconquistar Milão, como todos os seus sucessores prestam juramento de não redemembrar o Império. Assim, quando se coloca a questão da sucessão Visconti-Sforza, o imperador não hesita em a ela se contrapor.

⁵ A suposta existência de um testamento em favor de Alfonso d'Aragona, correntemente mencionada por historiadores coevos, remonta ao período em que este, expulso de Nápoles e enviado preso a Milão, permanece temporariamente nesta cidade. Deste

Sforza.⁶ Por outro lado, a dupla transmissão de direitos introduzia suspeita sobre a autenticidade destes documentos.

A disputa pelo poder envolve, assim, um série de questões, das quais se destaca o problema do **direito**. A argumentação de Francesco implica basicamente duas instâncias de sustentação à sua sucessão aos Visconti: o "reconhecimento legal", conferido mediante um suposto Ato de doação e o "reconhecimento popular", instaurado a partir do mérito pessoal de Francesco.⁷ Combinados, esses dois aspectos viriam a favorecer a idéia de um "direito de fato", que mitigaria a ausência de reconhecimento por parte do Império. Contudo, tal procedimento levaria a que o Império atribuisse a Francesco a responsabilidade sobre um "erro jurídico", já que se fizera nomear duque mediante o reconhecimento do povo, mesmo ciente de que este não poderia transferir-lhe os direitos da *Signoria* - função que cabia exclusivamente ao Império.⁸

Francesco não conseguiria reverter esse "erro jurídico" e, a fim de que a *Signoria sforzesca* não fosse considerada uma tirania, acrescenta essa terceira forma de direito frente às duas tradicionais de reconhecimento do Império e posteriormente do povo: a constatação de um "direito de fato". A esta se refere inúmeras vezes Francesco Sforza, alegando que o mérito de suas empresas na defesa da cidade durante as guerras contra a Liga vêneta contribuía para criar-

período decorreria o contato e a aliança (1435) com Filippo Maria, cujo fruto ulterior seria o retorno de Alfonso a Nápoles (1442), bem como o reconhecimento de seu reinado.

⁶ Segundo Cusin (1936), o Ato de doação em benefício a Francesco Sforza - *donatio inter vivos* - é falso, pois formulado por Francesco e Bianca Maria: "ce lo conferma il brano di lettera, scritta il 10 settembre 1457, in cui un segretario di Francesco Sforza espone quanto gli ha comunicato la duchessa Bianca Maria a proposito delle providenze da prendersi per la futura successione del ducato e per fissare su quali basi stabilirla, appunto in relazione ad una probabile conferma dei privilegi ducali da parte dell'imperatore. Bianca Maria raccomanda al marito di stabilire con cura le norme per la successione, ricordando lo caso paterno de bona memoria delli dipartimenti successi *per non haver facto soa institution*" (Cusin, 1936:54-55). Também a data da suposta redação do Ato (10 de novembro de 1446) contribuiria para a idéia de que o mesmo tivesse sido forjado: nesse momento travava-se a guerra vêneta-milanesa e era notória a inconstância do apoio de Francesco aos milaneses, oscilando entre a Liga e o ducado segundo sua conveniência. A suposta redação do Ato notorial remontaria à perda de Adda e Oglio para o capitão dos venezianos, Micheletto Attendolo (1446), implicando, portanto, a promessa de apoio de Francesco a Milão, via a concessão do ducado ao mesmo. Contudo, não obstante a discussão sobre a autenticidade do ato, este é freqüentemente utilizado em prol da legitimidade do governo Sforza: se Filippo Maria anteriormente concedera a mão de sua filha ao *condottiere*, a fim de que este defendesse o ducado de Milão (embora a promessa de matrimônio remontasse a 1431, este somente viria a ser celebrado em 1441, a partir do qual Bianca Maria recebe como dote Cremona e Pontremoli), nada mais natural que posteriormente Francesco fosse designado duque, mesmo não sendo legítimo herdeiro, para que viesse a defender Milão. O casamento, portanto, fortaleceria a idéia de doação do ducado a Francesco, uma vez que também teria como força motriz a "defesa do ducado milanês".

⁷ Se Francesco Sforza "non possedevo originalmente alcun diritto all'eredità dei Visconti, egli ha pensato di crearselo (...). Dapprima sostiene che il ducato gli è stato donato da Filippo Maria, poi che li è stato traslato dal popolo di Milano, più tardi ancora che gli è stato riconosciuto da tutte le potenze italiane ed infine, sia la doazione vera e legittima o no, che gli Sforza sono discendenti e perciò eredi dei Visconti. Da ultimo dice che egli, coi suoi meriti e col suo valore, ha conquistato il ducato, salvandolo dalle mani dei nemici dell'Impero" (Cusin, 1936:59).

⁸ Segundo o Império, o povo só poderia conceder os direitos que deteria devido ao favor imperial, não por *jura reservata*, pois este havia perdido o direito de dispor livremente a partir do momento em que pela primeira vez havia sido constituído o ducado; a vontade popular não mais representaria uma fonte de direito frente ao Império, mesmo que o fosse perante os outros estados italianos. Assim, a concessão das investiduras do povo a Francesco configura-se, aos olhos do Império, como uma transmissão de direitos usurpados, logo, sem qualquer validade. O reconhecimento popular, porém, faz-se indispensável frente ao questionável Ato de doação, provavelmente formulado para suprir a falta do reconhecimento imperial.

lhe um "título legítimo". Esta prerrogativa influenciaria a literatura coetânea, e não somente a de cunho celebrativo, embora esta lhe dê especial importância.⁹ Cala-se sobre a questão jurídica da investidura imperial. A ilegitimidade frente ao imperador é abordada sob o prisma de relações diplomáticas, mais do que sob princípios jurídicos. No entanto, embora se faça apelo à construção de uma imagem heróica do *condottiere* a fim de que se evoque o reconhecimento popular do ducado, a prática de reclamar a confirmação imperial é uma constante durante todo o ducado de Francesco, de seu filho Galeazzo Maria (1466-76) e da regência de Bona de Savoia (1476-79). A solicitação da legitimidade frente ao Império caracteriza-se como fórmula conciliatória, pois o reconhecimento do poder por parte do povo ainda não adquirira uma forma jurídica completamente reconhecida.¹⁰

*

De modo análogo instaura-se a problemática da sucessão do poder por Lodovico Sforza (1479-99). Não se trata, porém, de fundar uma outra dinastia, mas de reivindicar o direito ao trono em detrimento de seu sobrinho, Gian Galeazzo, legítimo herdeiro.

Após a morte de Francesco Sforza (1466), seu primogênito, Galeazzo Maria, torna-se o novo duque de Milão. Indispondo-se, porém, contra Veneza, perde o apoio de Florença, de Nápoles e posteriormente da França e, assassinado em 1476, Bona di Savoia é nomeada regente do ducado, uma vez que seu filho Gian Galeazzo tinha apenas sete anos de idade. Entretanto, logo após a instituição da Regência, irrompe uma conspiração - chefiada pelos filhos de Francesco Sforza -¹¹ através da qual se pretendia nomear duque o segundo filho de Francesco, Sforza Maria. Esta trama acarretaria a morte de Ottaviano Sforza e os exílios de Lodovico Sforza, em Pisa, de Ascanio Sforza, em Perugia, e de Sforza Maria, em Bari. Durante este exílio, Lodovico, então duque de Bari - a investidura de Bari fora-lhe concedida por Alfonso d'Aragona

⁹ Segundo Cusin (1936:36-37), "la storiografia contemporanea ne sembra fortemente influenzata (...) e poco si preoccupa dei diritti più o meno legittimi, ma si accontenta di porre in evidenza i meriti e le glorie. Ed il decantare le virtù individuali, anche ipotetiche, non è soltanto proprio a quelli che scrivono per cortigianesca adulazione; anche gli scrittori più indifferenti non possono fare a meno di ammirare la fortuna dell'uomo che ha conquistato il potere e sembra da più luoghi che essi, come la società di cui erano interpreti, riconoscano nello stesso successo la giustificazione del diritto."

¹⁰ Frente às demais cidades italianas, o governo de Francesco também se faz paulatinamente aceito. Embora se constitua uma Liga anti-sforzesca (Veneza, Nápoles e Siena) por ocasião da entrada de Francesco em Milão, Florença, com a recém conquistada Pisa - e portanto tornando-se uma potência marítima -, volta-se contra Veneza, sua tradicional aliada, e posiciona-se de modo favorável ao *condottiere*. Cosimo de'Medici, por ocasião da tomada de Constantinopla pelos turcos (1453) - o que implicaria a necessidade de união dos estados italianos e, por conseguinte, na paz de Lodi (1454) - faz com que o ducado de Francesco Sforza seja reconhecido na Itália. Para consolidar a aliança entre Milão e Nápoles, um dos grandes opositores ao ducado sforzesco, Francesco casa sua filha Ippolita com o sobrinho de Alfonso d'Aragona. A ilegitimidade do governo Sforza, portanto, permanece somente frente ao Império.

¹¹ Os filhos de Francesco Sforza são: Galeazzo Maria, Sforza Maria, Lodovico Sforza, Ottaviano Sforza, Ascanio Sforza.

por ocasião da morte de Sforza Maria (1479) - arquiteta seu retorno ao ducado. Não sendo permitida a entrada de Lodovico em Milão, este marcha em direção à cidade e faz com que a regente aceite acolhê-lo, juntamente com seu irmão Ascanio.¹² Ao chegar em Milão, o secretário de Bona di Savoia, Cicco Simonetta - contrário ao retorno de Lodovico - é acusado de traição e decapitado (1480), enquanto a ex-regente é presa. Deste modo, o herdeiro do ducado, Gian Galeazzo, passa à tutela de seu tio, Lodovico. Por ocasião do nascimento do filho de Gian Galeazzo (1491), Lodovico estabelece uma aliança com o imperador Maximiliano de Augsburg, casando-o com sua sobrinha Bianca Maria e, após longas mediações, é-lhe oficialmente reconhecido o título de duque de Milão (1494).¹³ No mesmo ano morre Gian Galeazzo.

A grande diferença entre os dois processos de legitimação, de Francesco e de Lodovico, reside no fato de o ducado de Francesco jamais ter sido reconhecido pelo imperador dos romanos, enquanto Lodovico é por este formalmente nomeado duque de Milão. Se Francesco tem a base de seu poder no reconhecimento popular, instituindo-se duque por "direito", Lodovico, para consolidar seu poder, age em uma dupla direção: de um lado recorre à comprovação de seu poder por parte do Império, de onde lhe advém o "direito legal"; de outro, reiterando seu elo sangüíneo com o grande *condottiere* Francesco, coloca em evidência o "direito de fato" adquirido por este último e reivindica-o a si. Portanto, busca simultaneamente duas frentes de sustentação ao seu governo, ilegítimo, já que o sucessor legítimo de Galeazzo Maria seria seu filho, Gian Galeazzo.

O Império mudara de posição frente à concessão das investiduras do ducado porque Lodovico, ao voltar-se primeiramente ao imperador - e não ao povo - restituía-lhe importância política, tornando possível a manutenção de antigas características do direito, mesmo que este fosse, cada vez mais, mera formalidade. Assim, quando o Império reconhece a *Signoria sforzesca*, insiste sobretudo em salientar que unicamente Lodovico é digno das investiduras do ducado, pois este não confirmara os direitos usurpados do Império recorrendo primeiro à aprovação popular, como seu predecessor Francesco. Enquanto este último solicitava o reconhecimento do imperador para "complementar" seu poder, sendo árbitro absoluto das questões do ducado, ou seja, buscava somente um reconhecimento legal de um "poder de fato",

¹² Beltrami (1894:403), seguindo observações de Machiavelli, *Istorie Fiorentine*, VIII, indica Antonio Tassino como responsável pela reaproximação entre Bona e os Sforza, a qual teria como desenlace ulterior a entrada de Lodovico em Milão e o exílio de Bona.

¹³ A legitimidade do ducado, porém, não é reconhecida com unanimidade. A principal oposição advinha de Ferdinando I, rei de Nápoles, o qual reivindicava o nome de sua sobrinha, Isabella d'Aragona, viúva de Gian Galeazzo, como herdeira do ducado. A fim de fazer frente a Nápoles, Lodovico incentiva Carlos VIII a conquistar o reinado aragonês, inclusive cedendo-lhe seu *condottiere* Galeazzo da Sanseverino. É o fim da Liga italiana fundada em 1454 com a paz de Lodi.

Lodovico necessitava do Império na obtenção mesma de seus direitos. Seu governo reveste-se de uma armadura legal, pois esta seria o único meio de mitigar o caráter usurpatório de sua tomada do poder. Daí a necessidade da intensa política cultural implantada pelo *Moro*, a qual visava ao reconhecimento de sua autoridade dentre os próprios milaneses e por parte das outras cidades italianas.

Se Francesco se vê obrigado a pedir que o povo o reconheça duque, Lodovico atinge seu objetivo exatamente através do direito imperial que havia negado a legitimidade do poder a Francesco. A 3 de março de 1450, Francesco formularia o "ato di dedizione", no qual seriam apresentadas as razões da transferência do poder, aprovadas pelo povo em 11 de março de 1450.¹⁴ Lodovico, diferentemente, no início de janeiro de 1495, recebe o emissário do imperador Maximiliano para conferir-lhe as investidas do ducado. Embora a solene cerimônia do anel e da entrega das chaves seja substituída pela redação de um Ato notorial - Lodovico age com extrema prudência para não se vincular excessivamente ao Império -, este seria o momento de coroação dos inúmeros decretos expedidos pelo imperador, conferindo poderes a Lodovico.¹⁵ O *Moro* alcança um poder que a jurisprudência imperial declara de "pleno direito".

A política cultural de Lodovico aproxima-se da orientação encomiástica já implantada por Francesco. É possível que tal procedimento deva-se a necessidades análogas de legitimação - ambos são sucessores ilegítimos -, embora o projeto cultural do *Moro* apresente especificidades. Não obstante o reconhecimento imperial de seu título, Lodovico deve evidenciar sua genealogia, pois é através do elo dinástico que lhe é reconhecido o poder, seja pelo Império,¹⁶ seja internamente. Fortes razões, portanto, para ressaltar a filiação Francesco-Lodovico.

*

¹⁴ "L'atto che redige la traslazione dei poteri ricorda le ragioni per le quali venne accordata tale traslazione e precisamente: 1) la donazione del defunto duca; 2) la fama guerriera e la capacità del conte Sforza; 3) la riverenza verso Bianca Maria, figlia al defunto duca e sposa dello Sforza". (Cusin, 1936:70).

¹⁵ A redação de um Ato de doação onde constasse a concessão do ducado a Lodovico tenderia, segundo Cusin (1936), a limitar as conseqüências do juramento de fidelidade dos oradores milaneses - em nome do duque - ao rei dos romanos. Entretanto, não mais estaria ao alcance de Massimiliano invalidar a ampla liberdade de ação concedida a Lodovico mediante o privilégio das investidas.

¹⁶ Embora o reconhecimento imperial do ducado de Lodovico, via linha dinástica, não deixe de encerrar em si um contradição, já que se prefere Lodovico a Gian Galeazzo, filho de Galeazzo Maria e legítimo sucessor, para Cusin, este fato revela como "il diritto imperiale andasse in pratica sempre più adattandosi alle necessità della politica, perdendo col tempo a poco a poco il suo carattere originale" (1936:93-94). De qualquer modo, não obstante esta incongruência, a exclusão dinástica do primogênito dos Sforza e, por sua vez, do filho deste, revela a terminante recusa imperial em conferir o título a um usurpador ou a quem o houvesse recebido por concessão ilegal, o que, em última instância, justificaria a escolha imperial em favor de Lodovico.

Sob Francesco e Lodovico urge a legitimação do poder e o projeto de celebração cultural, pois é decisivo ampliar o círculo de interlocutores a fim de que se crie uma ampla base de sustentação. Já para Galeazzo Maria - primogênito de Francesco e irmão de Lodovico - esta questão não se faz tão premente. Legítimo herdeiro,¹⁷ não é necessário que Galeazzo Maria justifique internamente seu poder, mesmo não obtendo o reconhecimento de seu título por parte do Império. Assim, o ducado de Galeazzo Maria distingue-se do "tom ilegítimo" do governo de Francesco e de Lodovico, diferença também evidenciada em propostas culturais. Tomemos como exemplo o programa decorativo para a *Sala Nuova* do *Castello Sforzesco* (1474c.), encomendado por Gian Galeazzo, e o programa para a *Festa del Paradiso* (1489c.), encomendado por Lodovico.

No programa da *Sala Nuova*,¹⁸ a preocupação primeira do comitente é com que se evidencie a ordem hierática e cerimonial da decoração. Embora o grande protagonista seja o duque em armas, a cavalo, saindo do Castelo seguido de um cortejo, não se faz iminente a legitimação de seu poder. Pretexto para uma representação espetacular da vida cortês, a ênfase do programa recai na linguagem decorativa e na ritualidade dos procedimentos da corte, do espetáculo, da crônica.¹⁹ Privilegia-se o caráter efêmero da decoração e não o tom histórico, condizente com a celebração e legitimação dinástica. Fragmentos da descrição do cortejo explicitam esse enfoque:

nanze ad soa Ex.tia [Galeazzo Maria] comparano li stafferi tutti con le soe corazine, et con li ronchoni et spedi secondo lordine chi in un acto, chi in un altro, como se richede ad soy pari, nanze ad loro sia D. Guidoantonio Arcemboldo armato con la spada ducale secondo

¹⁷ "Ha ricevuto il ducato dalla madre [Visconti] e anche dal padre [Sforza]; è discendente diretto di Filippo Maria, ma non vuole ancora disconoscere l'opera del padre a pro del ducato" (Cusin, 1936:92).

¹⁸ Provavelmente esse ciclo decorativo não foi executado, mas se conserva o programa do mesmo, bastante preciso e rico na indicação do tema e nas intenções e expectativas do comitente. Trata-se da decoração de duas paredes: na primeira, o duque, deixando o castelo, dirige-se para a catedral, seguido de seu séquito; na segunda, deveriam suceder-se as cenas da revista das armas, da chegada do cortejo à catedral, da celebração da missa no altar de S. Jorge e da bênção dos estandartes. Na representação desse cerimonial não faltaria tampouco uma cena burlesca: "se depenza un schiopatoro che payra vogliendo trare el foco sia andato nela tasca dela polvere, et se bruxi in qualche bono acto magistrevole" (*Apud De Vecchi*, 1983:504), o que reforça o aspecto pitoresco da mesma.

¹⁹ Segundo De Vecchi, manifestam-se duas preocupações básicas: "quella di ottenere nei dipinti un ritratto il più fedele e accurato possibile non solo dei personaggi maggiori e minori, ma dei cavalli, delle armi, delle vesti, delle insegne, delle imprese, delle barbature e di infinite altri particolari, e quella di rispettare nel modo più assoluto, in ogni parte della rappresentazione, tanto l'ordine gerarchico e cerimoniale del corteo quanto l'ordine militare nella sfilata delle truppe" (1983:504). O caráter desse programa vincula-se, ademais, com outros ciclos decorativos realizados sob o ducado de Gian Galeazzo, dentre eles, a decoração dos apartamentos ducais do *Castello di Pavia* (1469) e algumas salas do *Castello Sforzesco* (1472c.). Nestes também não se exalta a carga histórica, a grandiosidade do passado ou do presente, mas a ritualidade e o efêmero esplendor do cotidiano da corte. No primeiro ciclo, representa-se a viagem da futura duquesa (Bona di Savoia) a Milão, bem como episódios de seu casamento com Galeazzo Maria, e cenas do dia-a-dia do duque no Palácio. No segundo, retoma-se esse aspecto lúdico, privilegiando-se a representação de cenas de caça e de personagens da corte.

lordine suso un cavallo bardato, con la sua testera, con luy sia d. Carlino parlando, armati ala fogia de sotto, nanze a luy vadino Nasino con la cellata de la columbina con el bastone ducale et capa, sopra Jesualdo bardato con la soa testera, et collo de maglia, appresso ad Nasino vada Bernardino da corte con la celata dorata del S.re con laltro mantello in brazo et una maza de ferro in mano, suso el corona con la testera bardato de le barde che soa S.ia ordinaria. (...) et ad compagnari el S.re, quali siano vestiti de brochadi d'oro d'argento, de veluti, damaschini et zetonini de diverse colori et qui fan soa la fila denanti (...).

A preocupação em se respeitar a hierarquia do cortejo é também expressa, enfaticamente, na exigência do duque de que os pintores representem “qualche trombeta, soldati armati et provisionati, quali demonstrino che vadino che venghino per ordinarsi ala festa *ma primo comoe dicto che non impazino lordine*”.²⁰

Não se conhece o autor do programa da *Sala Nuova*, o qual chega a nossos dias com inúmeras retificações, provavelmente decorrentes de ordens do duque, visto inúmeras prescrições quanto ao seu próprio vestuário, ao nome dos secretários e dos soldados encarregados de portar o estandarte na cerimônia da bênção e a tudo aquilo que o pintor deveria representar, respeitando a exata disposição hierárquica dos personagens que integrariam o cortejo.²¹ Este documento inclusive evidencia a posição bastante subordinada ao comitente, tanto do autor do programa quanto dos pintores, dentre os quais se destacam Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto e Vincenzo Foppa: “alla corte di Galeazzo Maria l'artista non è in alcun modo un 'interlocutore' del comittente, neppure nelle forme più mediate: nessun spazio gli è concesso nella fase della 'invenzione', ma neppure in quella della 'disposizione' delle istorie, e persino per quanto riguarda specificamente la 'composizione' il raggio delle sue scelte appare strettamente limitato” (De Vecchi, 1983:509).

Quanto à *Festa del Paradiso*,²² observam-se convergências, mas sobretudo inovações frente às especificações do programa decorativo da *Sala Nuova*. Ainda que nesta celebração

²⁰ O documento, primeiramente publicado por C. Casari, *Vicende edilizie del Castello di Milano*, Milano, 1876, n.LXII, é retomado por De Vecchi (1983:503-504), embora este se utilize da transcrição de Antonella Brin.

²¹ Cf. De Vecchi (1983:504).

²² A *Festa del Paradiso*, que teve lugar no *Castello Sforzesco*, em 13 de janeiro de 1490, celebrava o casamento de Isabella d'Aragona com Gian Galeazzo Sforza. Encomendada pelo *Moro*, contou com a importante participação de Leonardo da Vinci na idealização do espetáculo, cujo aparato cênico é bastante próximo àquele produzido por Brunelleschi, por ocasião do Consílio de Ferrara (Florença, igreja de'Carmini e igreja de Santa Felicità, 1439), como também ao de Cecca, para a Festa da Ascensão (Florença, igreja de'Carmini, 1467). O programa, contudo, foi provavelmente estipulado por Lodovico Sforza: “il principe si sente in realtà non solo l'inventore, ma l'unico e il vero autore e responsabile delle opere che commissiona: gli artisti non sono che strumenti - più o meno duttili, più o meno efficaci - della sua volontà; e la loro individualità non può, di conseguenza, trovare che scarsa considerazione. Si spiega anche in tal modo la pratica costante della collaborazione, il peculiare aspetto di opere che crescano per apporti muteplici e collettivi (...)”. (De Vecchi, 1983:510). Sobre a participação de Leonardo nas

verifique-se a intervenção direta do *Moro* na formulação do programa, o que, juntamente com a propensão à ostentação, denota uma continuidade com a tendência anteriormente implantada por Galeazzo Maria, o tom político-celebrativo é a dimensão mais imediata das realizações artísticas sob Lodovico Sforza.

O programa da *Festa del Paradiso* bem revela essas intenções: a representação é inteiramente permeada por declamações e juras de fidelidade à duquesa Isabella d'Aragona, enquanto essa e Gian Galeazzo, reclusos no *Castello di Pavia*, não ocupariam mais que uma função decorativa na corte sforzesca. As honras à duquesa sucedem-se desde a reverência de oitos personagens vestidos à espanhola, quatro à polaca, seis à húngara, um à turca, até o imperador e seu séquito, bem como o rei e a rainha da França; simbolicamente, todos os povos terrenos rendem homenagem à duquesa, e inclusive a ordem celestial, pois Júpiter

discese del Paradiso con tutti li altri pianiti, et andò in vetta de uno monte, et de grado in grado ditti pianiti se li poseno a sedere apreso. Come forno tutti aseptati, mandò per Mercurio a noctificare a M.a preditta [Isabella d'Aragona], como era disceso in terra per honorarla et exaltarla et magnificarla et per donarli le tre gratie et acompagnarla da le sette virtù cioè iustitia, temperanza, fortezza et altre sue compagne; et così Mercurio andò da sua ex., et con molte bone parole li noctificò la venuta de Giove in terra; et poi retornò a Giove con la risposta. Audito questo li 6 pianiti, et inteso la raxone perchè era venuto in terra, tutti a uno a uno rengratiorno Jove de la revelatione che li haveva factto de una tanto bella et virtuosa donna che haveva creato al mondo, confermandolo se la sua volontà de doni li voleva fare, et zaschuno de loro, per hordine, li offerse la virtù et posanza sua (...) Le tre gratie comenzorno a cantare in laude de la preditta Ill.ma Isabella per rasonne. Finito de cantare, cantò le sette virtù in laude pur de sua ex., et acompagnorno quella in camera in seme con le tre gratie. Et fu finita la festa; la quale fu tanto bella et bene hordinata quanto al mondo sia possibile a dire: di che tutti quilli che si sono trovati presenti a vedere ditta festa ne hanno a refferire gratia ai nostro S.re Dio et a lo Ex.mo S. M. L[odovico], che li ha dato tanta gratia et piacere di havere visto una tanta festa così triunphante et bella.²³

festividades da corte sforzesca. cf. Solmi (1924), Steinitz (1949), Fumagalli (1960), Steinitz (1969), Pyle (1993), Pedretti (1981), Angiolillo (1979), Doglio (1983).

²³ Descrição anônima, primeiramente publicada por E. Solmi (1924), a partir do Códice da *Bibl. Estense, Cod. Ital. n.521, a J. 4, 21*. A essa descrição acrescenta-se o testemunho de Bellincione: "chiamata Paradiso, qual fece fare il signor Ludovico il Moro a laude della duchessa di Milano: et chiamasi Paradiso, però che v'era fabricato, con il grand' ingegno et arte di maestro Leonardo Vinci fiorentino, il paradiso con tutti li sette pianeti che giravano, e li pianeti erano rapresentati da homini, in forma et habito che si descriveno dalli poeti, li quali pianeti tutti parlano in laude della prefata duchessa Isabella". (Bellincione, *Rime. Apud Solmi, 1924:407-08*). Ambas, portanto, revelam o cunho laudatório do programa, a última explicitando a participação de Lodovico e Leonardo na mesma.

Festividades de corte, entretanto, são apenas uma das dimensões do amplo empenho artístico do *Moro*. Também as encomendas do monumento eqüestre (o *Cavallo*)²⁴ e da decoração dos apartamentos ducais (*Castello Sforzesco*) expressam a proposta de promover o fundador da dinastia.²⁵ Distanciam-se, assim, das crônicas mundanas dos programas decorativos precedentes, de Galeazzo Maria. Os versos do então poeta da corte, Bernardo Bellincione, são bastante ilustrativos da política cultural do *Moro* e de sua conduta frente ao jovem duque Gian Galeazzo. Bellincione, contemporaneamente à celebração da *Festa del Paradiso*, louva a magnanimidade de Lodovico para com seu sobrinho:

Sien poche l'ore
 Che la tua barca è senza timone ...
 S'el Duca ha consumato il matrimonio,
 il Moro gli conserva il patrimonio.

Però ch'ogni suo bene è Ludovico
 Onoril come alcun fe' Belo antico...

Quante cose direi, ch'io mi riserbo,
 Per util di uno figlio che chiar sone
 Che Ludovico gli è padre diletto,
 E dell'anima sua gli ha fatto dono.²⁶

e refere-se a Lodovico nos seguintes termos:

Io diceva che un sol Dio
 Era in cielo e il Moro in terra,
 E secondo il mio desío
 Io faceva pace e guerra

O intuito é dourar as intenções do *Moro* mediante uma aura de legitimidade e bonança.

²⁴ A idéia de construção de um monumento eqüestre em homenagem a Francesco Sforza remonta a Galeazzo Maria, mas assume outra dimensão com Lodovico: permite-lhe reivindicar o "direito de fato" adquirido por seu pai, mediante a celebração de suas vitórias e feitos heróicos. Devido ao caráter legítimo do ducado de Galeazzo, neste não se apresentava semelhante necessidade. Veja 'Leonardo na corte dos Sforza'.

²⁵ Segundo De Vecchi (1983:510-512), "l'intenzione di collegarsi al padre della dinastia, ben comprensibile nella particolare situazione in cui il Moro veniva a trovarsi scalcando i diritti legittimi del nipote".

²⁶ Bernardo Bellincione. *Apud* Dina (1884:728-30).

O desenho cultural de Lodovico, portanto, apresenta um fundo comemorativo comum ao de Francesco, assentado na ilegitimidade do poder, mas se distancia daquele de Galeazzo Maria, não somente em âmbito artístico,²⁷ mas também literário. Sob Lodovico acentua-se a difusão do vernáculo toscano e retoma-se a tradição literária encomiástica, paralela a grandes encomendas artísticas. Poder-se-ia supor que este duplo incentivo (literário e artístico) propiciasse a discussão sobre as artes - em um âmbito cortês - e a redação do *Paragone*,²⁸ na medida em que este último justificaria a excelência das artes, em particular da pintura, contrapondo-a à poesia. Mediante o estudo de alguns expoentes do círculo de literatos da corte milanesa intenta-se evidenciar ressonâncias com a "comparação entre as artes" de Leonardo.

A literatura celebrativa em Milão

A composição de uma literatura milanesa de cunho celebrativo vem a consolidar-se no final do século XV, embora seus primeiros delineamentos remontem a meados do século. Uma importante referência a essa literatura é feita por G. Ianzili (1980). Segundo o estudioso, é a partir da redação da terceira e quarta década da *Historiae* (1430c.-1437), de Flavio Biondo, que as cidades da Itália setentrional começariam a promover, na última metade do século XV, seus próprios historiadores, para se suplantar a algumas vezes "descuidada" narrativa de Biondo. Essa nova literatura privilegiaria uma versão dos acontecimentos condizente com o governante local e, neste sentido, estreitamente vinculada aos seus grandes feitos. Entretanto, não obstante a tentativa de emular Biondo, estes escritos teriam justamente como referência comum este historiador, de modo que as últimas décadas da *Historiae* de Biondo configurar-se-iam como modelo para a nova literatura milanesa.

²⁷ Por investimentos artísticos subentendem-se a decoração de Santa Maria delle Grazie, do Castello sforzesco e a realização do *Cavallo*, bem como projetos arquitetônicos e urbanísticos desenvolvidos no governo do Moro - obras públicas que remontam mais uma vez a Francesco -, tais como o púlpito de Santa Maria delle Grazie, a cúpula da Catedral de Milão, o projeto da Catedral de Pavia, a praça de Vigevano e finalmente os estudos urbanísticos de Leonardo.

²⁸ Observa-se que também a redação do *Paragone* vinciano evidencia divergências para com o procedimento então em voga no ducado de Galeazzo Maria pois, no âmbito desta, reivindica-se a importância e fundamentos da atividade artística, em especial do pintor, não mais um simples artífice. É necessário, entretanto, precisar que o *Paragone* e questões a ele correlatas fazem-se preponderantes em um **segundo momento** da estada sforzesca de Leonardo, ou seja, após a *Festa del Paradiso* e após o primeiro projeto do *Cavallo*. É provavelmente por ocasião da reaproximação de Lodovico a Leonardo, expressa na reelaboração do projeto do monumento escultórico e na retomada da decoração do Castello Sforzesco (*Sala delle Asse*, *Saletta Nera*, *Camerini*, etc), que esta temática sobre as artes ganha cor. Veja 'Leonardo na corte dos Sforza'.

Algumas singularidades da narrativa de Biondo seriam premissas desta literatura milanesa: a preocupação com o público²⁹ e com a “acuidade histórica”. Em Biondo, um novo círculo deveria ser alcançado pela obra literária, de maneira que a História, mediante a destruição do antigo sistema teleológico,³⁰ viesse a fundar-se em um outro tipo de causalidade, respondendo a uma nova classe de leitores. A nova relação entre obra e público faria com que o problema em conciliar a acurada narração histórica com a aparente rigidez de critérios do latim - então trazidos à tona - fosse resolvido pela utilização de nomes geográficos **modernos**, para que o público pudesse compreendê-los.³¹ Logo, essa produção literária seria acompanhada por uma nova linguagem, muito embora em um primeiro momento a utilização de termos em vernáculo fosse restrita a nomes e locais geográficos. Novo público e nova linguagem, fatores ademais estreitamente vinculados, seriam determinantes na corte de Francesco e sobretudo de Lodovico Sforza,³² conquanto a retomada destes pressupostos da narrativa de Biondo, em Milão, levasse a amplas adaptações. Paradoxalmente, a premissa maior da historiografia de Biondo - o comprometimento com a “acuidade histórica” - seria o principal parâmetro a partir do qual seguiria curso a nova literatura e, em particular, a sforzesca, mas esvaziada de seu significado primeiro, pois notadamente a partir da segunda metade do século XV as grandes realizações literárias milanesas assinalariam o elogio à casa sforzesca.³³

A ascensão de Francesco Sforza (1450) é celebrada tanto por poetas quanto por historiadores, os quais, na tentativa de fundarem o início de uma nova dinastia, homenageiam a bravura de Francesco e de seu pai, Muzio Attendolo Sforza, enquanto *condottieri*. Deste período

²⁹ Em Biondo, a preocupação com o público faz-se sentir na medida em que este historiador “was intended not only for the private delectation of a restricted circle of cultivated readers, but also for the larger public of active statesmen and soldiers (...). To meet the exigencies of this new public, Biondo had gone beyond the mere narration of events to delve into their causes, to root out the human cleverness or error which stood behind success or failure” (Ianzili, 1980:8). Tal proposição acena, por sua vez, à convicção de Leonardo Bruni, *Historiae Florentini Populi*, de que a História teria valor na compreensão de sua própria complexidade política, o que implicaria responder às necessidades de um novo círculo de leitores interessados na ciência do governo e da guerra. Cf. Ianzili (1980:9).

³⁰ Como exemplo desse modelo teleológico, Ianzili (1980:9-10) refere-se à crítica de Bruni (*Historiae Florentini Populi libri XII*, 1914-27) a Giovanni Villani (*Croniche de Giovanni Matteo e Filippo Villani*), pois o primeiro desmonta passo a passo a premissa teleológica de “punição divina” sobre Florença, a propósito da deserção dos guelfos após a derrota de Montaperti (1260). Bruni justifica o episódio como uma estratégia guelfa fundada em razões políticas.

³¹ Segundo Ianzili (1980:15), Biondo tem como substrato Lorenzo Valla, *Gesta Ferdinandi Regis*, o qual “justified his position by appealing to Quintilian’s criterion of *consuetudo* (*Inst. Orad. 1.6.3*). The true message of the ancients taught not a rigid obedience to fixed and immutable laws, but a flexible adaptability to the usage of the times”. Valla se serviria do mesmo argumento para justificar a utilização de novos vocábulos, mostrando que as instituições do século XV diferiam das antigas e, portanto, requeriam uma diferente terminologia. Biondo, entretanto, embora desenvolva uma posição semelhante à de Valla, estrutura seu argumento a partir de sua própria concepção de história, e não a partir da oratória. Suas idéias sobre a utilização da língua moderna na narrativa histórica encontram-se no prefácio à “Terceira década” (1447c).

³² A difusão do vernáculo toscano, formulado segundo o modelo lingüístico do *Trecentos*, remonta a Filippo Maria Visconti, mas tem expressão crescente no ducado de Lodovico.

³³ “It was by promoting his image as a celebrated captain that Sforza hoped to prove his worthiness to succeed as a heir to the last Visconti - thus the key move of literature, and specially historiography, in the political program” (Ianzili, 1980:20).

destacam-se três obras: o poema épico de Francesco Filelfo da Tolentino, *Sforziade* (1459), com canções em louvor ao "novo César", e as biografias redigidas por Antonio De'Minuti, *Compendio dei Gesti del Magnifico e Gloriosissimo Signore Sforza* (1448),³⁴ e por Pier Candido Decembrio, *Annotatio Rerum Gestarum Francisci Sfortiae* (1461), nas quais se narram as glórias militares de Francesco. É especialmente na crítica feita à obra de Decembrio, por Vincenzo Amidano, então secretário de Francesco, que transparece o modelo da narrativa histórica buscado por Francesco Sforza.³⁵ Este se evidencia ao ser analisada a correspondência, contemporânea às críticas feitas a Decembrio, entre Francesco Sforza e Flavio Biondo. O duque, não apreciando a obra de Decembrio, desejava que Biondo prosseguisse com a quarta década da sua *Historiae*, dando destaque à conquista de poder em Milão pelos Sforza (1450). Biondo, contudo, em uma carta a Francesco, assinala seu desdém para com trabalhos laudatórios, como os de Filelfo e Decembrio, vangloriando-se de sua narrativa histórica relatar os feitos dos Sforza "con veritate, ordine e bono inchiostro cioè, senza frappe vane de le quali vi vogliono vestire alcuni" (28 de janeiro de 1463, Nogara, p.212. *Apud* Ianzili, 1980:22).

A eleição dos princípios adotados na terceira década da *Historiae*, como o exemplo mais adequado à proposta de Francesco Sforza, faria com que o partido narrativo de Biondo - a "acuidade histórica" - causasse profunda influência em historiadores milaneses. Dentre eles destaca-se Lodrisio Crivelli, com sua obra *De Vita Rebusque Gestis Francisci Sforciae Vicecomitis Mediolanensium Ducis Illustrissimi*. Ainda que seu ponto de partida fosse sempre Biondo, Crivelli tinha como projeto suprir a ausência de informações - sobre os Sforza - nas *Historiae*.³⁶

Dentre as questões retomadas de Biondo, por esse humanista, encontra-se mais uma vez a discussão sobre a linguagem - adoção do vernáculo ou do latim -, a qual não se faz secundária na biografia escrita por Crivelli, pois incide diretamente no significado do nome "Sforza".³⁷ No entanto, não é somente sobre o tipo de linguagem adotada na narrativa histórica que Crivelli se

³⁴ Membro das tropas organizadas por Muzio Attendolo e Francesco Sforza, Antonio De'Minuti recorda suas experiências em uma espécie de diário, redigido em vernáculo (1448). Embora a obra não tenha tido grande repercussão, é um importante ponto de referência para produções ulteriores, devido ao precioso testemunho dos fatos relatados pelo autor.

³⁵ Vincenzo Amidano evidencia as inexatidões, omissões e erros da biografia escrita por Decembrio em sua correspondência com este humanista (*Bib. Ambrosiana, Milano, ms.1 235 inf., f.97v.*). Fragmentos da mesma foram publicados por Fossati, na introdução à edição crítica da *Annotatio*, no *Rerum Italicarum Scriptores*, XX, I, Bologna, 1925-52.

³⁶ Segundo Ianzili (1980:26), "Crivelli is taking up his pen to correct Biondo, to fill in the gaps which were a source of embarrassment to the new rulers of Milan".

³⁷ "Sforza is the volgare equivalent of the latin *violentus*. Without this remark, it would be impossible to convey the sense of the story: i.e., that Muzio Attendolo's nickname was meant to signify his impetuosity" (Ianzili, 1980:27). Portanto, Crivelli defende a utilização do vernáculo na narrativa histórica moderna, ao lado do latim, mesmo que tal procedimento quebrasse a prática clássica, pois a mudança de termos requereria uma modificação na linguagem a fim de clarificar o sentido narrativo o que, ademais, já havia sido sugerido por Biondo.

manifesta. O humanista utiliza-se da proposta de "acuidade narrativa" de Biondo,³⁸ embora a adoção deste princípio siga fins diversos: enaltecer o governo de Francesco Sforza mediante o retrato de suas glórias guerreiras. Em Crivelli, este é o próprio fio condutor da narrativa; precisão e clareza na descrição de um fato histórico são adequadas a outro fim.³⁹ Assim, não obstante seu modelo, Crivelli introduz importantes modificações na organização de seu material, provavelmente advindas, segundo Ianzili (1980), do *Compendio dei Gesti del Magnifico e Gloriosissimo Signore Sforza*, de Antonio De' Minuti.⁴⁰ Porém, mesmo em relação à narrativa de De'Minuti, a obra de Crivelli singulariza-se. Basta evidenciar, a título de exemplo, a discussão sobre a genealogia sforzesca. De'Minuti sustenta a aura de dignidade imperial da família Sforza, advinda da nobreza germânica, ao passo que Crivelli admite uma origem humilde da mesma. Esta se faz condizente com sua proposta de "acuidade narrativa", ou seja, de relatar, ao invés de mitos, acontecimentos e feitos, os quais seriam a própria sustentação dos Sforza.⁴¹ Entretanto, ainda que relativizando a importância da linhagem de Francesco, Crivelli não deixa de acenar para o vínculo entre esse e Alberico, grande *condottiere* do final do século XIV: "Just as the latter has saved Italy from the *tedesca rabbia*, so the former had become the *defensor Italiae*, Italy's protector from the ever present threat of invasion from the North" (Crivelli. *Apud* Ianzili, 1980:38).

A obra de Crivelli, em suma, exemplifica a retomada da *Historiae* de Biondo mediante a diretriz do novo ducado milanês. Deste modo, não se podem compreender realizações literárias configuradas sob os Sforza sem que se levem em consideração razões da escolha - e subseqüentes modificações - de um modelo literário, já em meados do século. A preponderância de uma literatura encomiástica reporta-nos, ademais, ao governo de Lodovico Sforza (1479-99), no qual também urge a necessidade de legitimação. Este quadro é analisado ao se estudar a

³⁸ O estreito contato entre Crivelli e Biondo se fez possível devido à estada do primeiro em Roma, como embaixador de Francesco Sforza. A permanência de Crivelli na corte papal (1458) dizia respeito à sua segunda missão diplomática a serviço de Francesco. Na primeira (1456), é enviado a Gênova, acompanhando Ottone del Carretto e Tommaso Morroni.

³⁹ "Rather than a mean of clarifying past and present as it has been for Biondo, Crivelli's emphasis on depicting 'things as they are' had its roots in the aims of Sforza propaganda" (Ianzili, 1980:32).

⁴⁰ Cita-se como exemplo a importante participação de Muzzio Attendolo Sforza (pouco evidenciada por Biondo) na guerra de sucessão pelo governo napolitano (1414-24), entre Alfonso d'Aragona e a dinastia d'Anjou, ou o singular enfoque de Crivelli sobre a "fuga" de Attendolo Sforza de Nápoles (1418), a partir do qual se tenta recuperar o brilho da imagem do *condottiere*. Cf. Ianzili (1980:34-35).

⁴¹ A estabilidade que os Sforza haviam instaurado na Lombardia tornar-se-ia o melhor argumento a favor de seu direito de governar, sendo este a garantia da *pax italiae* e, portanto, da segurança e independência da península. Entretanto, será Lodovico Sforza quem irá favorecer a invasão francesa em Nápoles (1494), sob o pretexto do vínculo Valois-Anjou, e acarretará o período conhecido como "as guerras na Itália". Segundo Machiavelli e Guicciardini, o *Moro* será o grande responsável pela perda da independência das cidades italianas, a começar por Milão (1499). Trata-se da invasão de Carlos VIII em Nápoles e, posteriormente, da invasão de Luís XII em Milão, iniciando a série de batalhas que se prolongará até o Tratado de Cateau-Cambrésis (1559).

mudança de rumo da cultura milanesa por ocasião da morte de Galeazzo Maria (1469): o fim da época heróica dos grandes *cancellieri* e a constituição de uma “nova cultura” privilegiariam uma nova linguagem, cujo parâmetro seria o vernáculo toscano.

*

O final dos anos 70 encerra um período glorioso da cultura humanística em Milão. Na passagem dessa década morrem Pier Candido Decembrio (1479) e Francesco Filelfo (1481) - os dois grandes representantes do humanismo milanês. Paralelamente, decapitado Cicco Simonetta (1480),⁴² consagrado secretário de Francesco Sforza e Galeazzo Maria, articula-se o retorno de Lodovico Sforza a Milão (1479), cuja tomada de poder seria acompanhada por uma tentativa de restauração cultural em torno da *cancelleria* e da corte.⁴³ Acolhiam-se não só diversas formas de espetáculos como documentos poéticos em vernáculo toscano. Logo cedo, traços peculiares do humanismo milanês seriam esfumados devido ao estreito contato da corte milanesa com outras cidades italianas, em especial Florença.⁴⁴

O intercâmbio entre Milão e Florença remontaria a Cosimo de' Medici, quando, conquistada Pisa, Florença instaura uma aliança com Milão e apóia a sucessão dos Sforza aos Visconti. A colaboração entre essas duas cidades também se evidencia seja por ocasião da conjuntura de Giovanni Andrea Lampugnani, Girolamo Olgiati e Carlo Visconti, que resulta no assassinato de Galeazzo Maria em 26 de dezembro de 1476, seja por ocasião da conjuração Pazzi, momento em que é assassinado Giuliano de' Medici.⁴⁵ No âmbito cultural, este

⁴² Cicco Simonetta é acusado, por Lodovico Sforza, de alta traição. De um lado, o grande *cancelliere* tinha sido um dos principais responsáveis pelo exílio de Lodovico e seus irmãos, por ocasião do assassinato de Galeazzo Maria. Por outro, colocava-se terminantemente contrário ao retorno dos Sforza a Milão, temendo que o herdeiro Gian Galeazzo tivesse seu ducado usurpado. Não obstante esta oposição, Lodovico, juntamente com seu irmão Ascanio, retorna a Milão e prende Cicco Simonetta.

⁴³ Sobretudo através do testemunho de Vincenzo Calmeta, *Vita di Serafino Aquilano*, observa-se a veia cortês da cultura milanesa do final do século XV. Calmeta se refere às caçadas, torneios, representações teatrais, festas e recitais em homenagem ao Moro, bem como à leitura de textos em vernáculo neste círculo cortês, cuja nova orientação de gostos e costumes seria centrada na duquesa Beatrice d'Este. Por outro lado, a nova *cancelleria* passaria a gravitar em torno da figura do então secretário ducal Bartolomeo Calco, propenso a favorecer um círculo de literatos destinados a celebrar os feitos do Moro.

⁴⁴ O contato com o círculo florentino é um fator altamente significativo quando se quer elucidar a ida de Leonardo a Milão e a relação deste artista com o Moro. É possível que artistas e literatos provenientes de outras regiões - em especial da Toscana - tenham favorecido uma modificação na relação comitente-artista, que viria a ser coroada no *Paragone* vinciano. Segundo De Vecchi (1983:514), esses artistas “erano portatori di una diversa concezione dell'operare artistico, della cultura e della posizione dell'artista all'interno del processo di elaborazione dell'opera, magari verso la mediazione del letterato. Entro tale quadro (...) la presenza di Bramante e Leonardo appare decisiva (...) ponendosi in tale modo inevitabilmente in una posizione diversa da quella usuale nel rapporto con il committente, anche di rango principesco”.

⁴⁵ Por ocasião da morte de Galeazzo Maria, os Medici exprimem sua dor à viúva Bona di Savoia, recordando, “oltre *gl'infiniti obblighi* loro e la loro *servitù hereditaria* nei confronti dei Signori di Milano, anche una *inclinazione naturale e voluntaria* per gli Sforza, per cui avrebbero tratto *uno grandissimo refrigerio* al proprio *dolore acerbissimo* per *l'inopinata perdita* di Galeazzo Maria, se avessero potuto in qualche modo venire in aiuto della duchessa”. (Lorenzo de' Medici, *Lettere*, II, 1474-78, aos cuidados de Ricardo Fubini. *Apud* Garin, 1983:21). Por outro lado, apenas tendo notícia da morte de Giuliano, Cicco Simonetta,

intercâmbio contribuiria na ampla e oficial difusão do vernáculo tosco-florentino, a qual caracterizaria uma nova forma de realização literária. A passagem do "humanismo clássico ao vernáculo" é um processo comum aos principais centros italianos. Entretanto, deles se diferencia Milão, devido ao modo particular como aí se relacionam as duas tradições, humanista e vernácula. Em Florença, Nápoles e Ferrara assiste-se ao estímulo - com Poliziano, Sannazzaro e Boiardo - da literatura vernácula ⁴⁶ na metade do século XV e à aproximação entre estes dois tipos de realizações, latina e local. Contrariamente, em Milão, a cultura humanística permanece distante da nova literatura vernácula, fazendo com que esta seja ou de importação, ou extremamente recente, se comparada a outros centros.

A difusão da literatura vernácula em Milão consolidava uma antiga proposta cultural Visconti-Sforzesco,⁴⁷ mas a utilização oficial do vernáculo florentino só viria a se configurar sob os auspícios de Lodovico Sforza, tanto no convite a literatos toscanos à corte milanesa,⁴⁸ quanto na sua utilização em documentos da *cancelleria*⁴⁹ ou na tradução de obras sobre a

então secretário da regente Bona di Savoia, envia, a Florença, tropas em auxílio de Lorenzo, a fim de que se reinstaurasse o controle da cidade.

⁴⁶ Verifica-se a difusão da tradição literária em vernáculo nos principais centros italianos, mas não é sem oposições que se dá a supremacia da língua tosco-florentina sobre a local. Um exemplo expressivo é a dedicatória do humanista napolitano Giovanni Brancati a Ferdinando I. Supostamente encarregado de redigir os atos oficiais da corte napolitana, na sua tradução da *Naturalis Historia*, de Plínio, Brancati defende a utilização do vernáculo local, justificando-se mediante uma referência a Tito Lívio, o qual não considera a língua de sua pátria inferior às outras: "Non ho anche curato far la medesima traductione in altro linguaggio che in lo nostro medesimo non pur napoletano ma misto, parte perché ò iudicato questo ad nessun altro esser inferiore, parte perché ho voluto la medesima traductione sia utile ad tucti certo, ma principalmente a li mei conregnicoli, et sopra tucti a te, invictissimo re Ferrando, qual benché tucte lingue habie familiare como se lege de Alexandro, nientedimeno de questa principalmente te dilecti, qual te bisogna de continuo usare. Così fero no anche antiqui. Et Tito Livio padre de le *Historiae romane* non volce in altra che in quella de la sua patria lingua scrivere, donde li fo da poi dicto che'l suo parlar troppo sapeva del paduano" (Vitale, 1983:353). Constata-se, deste modo, a tentativa de frear a penetração do dialeto toscano em Nápoles e, portanto, de contrapor-se à afirmação de Cristoforo Landino, na epístola dedicada a Ferdinando I, que enaltecia a versão toscana da obra de Plínio. Em última instância, revela a oposição político-cultural ao processo de toscanização, justificando o colorido local da língua do reino. Não deixa, entretanto, de contribuir para a vigorosa produção em vernáculo em detrimento do latim. Em Milão, não se revelam testemunhos com propósitos semelhantes. Ao contrário, a disposição intelectual de seu ambiente culto - que gravitava em torno da corte de Lodovico - era orientada em prol da utilização do dialeto florentino.

⁴⁷ O prestígio literário florentino na corte milanesa remonta ao ducado de Filippo Maria Visconti e seria formulado segundo o modelo lingüístico do *Trecento*, também favorecendo imitações da literatura florentina do *Quattrocento*, especialmente burlesca. Assim, se P.C. Decembrio e F. Filelfo comentam Petrarca, "gli umanisti dei tempi del Moro scrivevano anch'essi, e senza recriminazioni, componimenti in volgare, adattando quietamente i propri umori e le proprie risorse a quella coesistenza di tradizioni linguistiche e culturali diverse. Da preoccupata et interessata doveva farsi invece per la cultura umanistica, almeno ad un certo livello di rappresentanti, la difesa del proprio ruolo nei confronti dell'invadente prestigio accampato ed accordato agli artisti" (Resta, 1983:203). A orientação em direção ao vernáculo tosco-florentino também pode ser testemunhada por versões toscanas presentes na biblioteca dos Visconti e Sforza, assim como pela publicação destas por tipografias milanesas: *Commedia* (1477-78), aos cuidados do humanista Martino Paolo Nidobeato; *Canzoniere* (1473/1494), comentado por F. Filelfo e editado aos cuidados de F. Tanzio, pela tipografia de A. Zarotto; *Trionfi* (1494), tipografia de A. Zarotto; *Decameron* (1476), tipografia de A. Zarotto. Por outro lado, a utilização do dialeto milanes também permeia este período Visconteo-Sforzesco, embora severamente criticada, pois considerado inferior ao toscano.

⁴⁸ Cita-se, como exemplo, a transferência do poeta florentino Bernardo Bellincione a Milão (1484c.), decorrente do convite de Lodovico Sforza. Tal fato evidencia o intercâmbio entre esse dois centros, assim como a política de difusão da língua florentina.

⁴⁹ Muito embora se assista ao emprego crescente do vernáculo florentino em documentos da *cancelleria* sforzesca, este vernáculo constituía-se por elementos híbridos, pois permeado pela influência do latim e do dialeto lombardo. Não se deixa de

dinastia Visconti-Sforza. Neste âmbito insere-se o pedido oficial de tradução da obra de Giovanni Simonetta, *De Rerum Gestarum Franciscis Sfortiae Commentarii*, a Cristoforo Landino. A tradução desta obra, encomendada por Lodovico e mediada por Lorenzo de' Medici, celebrava a glória da dinastia Visconti-Sforza em uma língua que ultrapassava o âmbito local. Landino, grande expoente do *umanesimo volgare*, no *Proemio* de sua tradução, explicita o vínculo político-cultural entre as duas cidades e louva o *Moro* pela inteligência na escolha lingüística: "(...) fu prudentissimo el consiglio tuo e el giudizio che le medesime cose fussino celebrate nella fiorentina lingua, la quale è comune non solo a tutte le genti italiche, ma per la nobilità d'alcuni scrittori di quella è sparsa e per la Gallia e per la Ispania. La quale tua volontà intendendo Lorenzo Medici - unica salute e ornamento della nostra republica e a te per ammirabile affezione e osservanzia tale quale dicono a Scipione essere stato Lelio, e per l'antica coniunzione e immortale amicizia per la quale la Casa sua è stata aditta e devota al nome sforzesco sommamente desideroso quello quanto portano le sue forze propagare e per ogni parte distendere -, commesse a me questa provincia" (Landino. *Apud* Cardini, 1974:190).⁵⁰

O *De Rerum Gestarum Francisci Sfortiae Commentarii*, de Giovanni Simonetta, é editado em 23 de janeiro de 1482.⁵¹ Seu autor, porém, irmão do secretário ducal Cicco Simonetta (um dos principais opositores à conquista do poder pelo *Moro*), é preso e sua obra, confiada ao humanista Francesco (Puteolano) del Pozzo, *il Poetone*. Este opera em duas frentes: confere um tom mais clássico e realiza eventuais "correções" históricas ao texto de Giovanni. Segundo G. Resta (1983), as retificações diriam respeito à mitigação de aspectos negativos relativos a personagens então no poder - particularmente do grupo de Lodovico - e à exaltação das qualidades do *Moro*. Por ocasião da edição da obra, seu autor, Giovanni, é posto em liberdade, sendo-lhe permitida a revisão da tradução do texto para o vernáculo. Suas modificações, contudo, foram censuradas e prevalece a versão latina de Francesco Puteolano e a toscana de Landino.

A singularidade da literatura encomiástica em Milão, no final do século XV, provavelmente se vincula à forte repercussão dos *Commentarii* e tem expressão em encomendas de narrativas sobre a estirpe Visconti-Sforza, tais como: Puteolano, *De viris illustribus*; Donato

verificar, inclusive, um bilingüismo (vernáculo/latim) nesses documentos, pois, se o latim é paulatinamente substituído, não é ainda terminantemente abandonado.

⁵⁰ O *Proemio* de Cristoforo Landino à tradução da obra de Giovanni Simonetta, dedicado a Lodovico Sforza, homenageia os potentes aliados de Florença mas também afirma a expansão e consolidação de uma língua que atinge seu ápice nos anos 90. Garin (1983:24) também se refere ao caráter da tradução de Landino, evidenciando-o enquanto produto da "colaboração no terreno da propaganda política entre os Medici e os Sforza".

⁵¹ A obra é pela primeira vez editada em latim, em 1482, e posteriormente reeditada em 1486. A tradução ao vernáculo toscano-florentino, realizada por Landino, data de 1489, mas sua edição milanesa é de 1490.

Bossi, *Vita Francisci Sfortiae*; Giorgio Merula, *Historia vicecomitum*; Bernardino Corio, *Storia di Milano*. Puteolano, paralela à revisão aos *Commentarii* de G. Simonetta, redige o *De Viris Illustribus*, no qual conclui a narrativa de uma série de heróis clássicos com a biografia de Francesco Sforza, exaltando-o sobretudo enquanto *condottiere*. Na mesma chave insere-se a *Vita Francisci Sfortiae* (1495), de Bossi.⁵² Privilegia-se, contudo, um breve comentário sobre as obras de Merula, por ser o exemplo mais expressivo do atividade do humanista na cultura milanesa do final do século XV, e de Corio, por evidenciar o modo como se relacionam elementos clássicos e vernáculos na literatura milanesa.

Em uma evidente extensão da obra de G. Simonetta, Merula, em sua *Historia Vicecomitum*, levaria à posteridade a memória dos Visconti e Sforza. Mediante um exercício filológico no qual se é consensual quanto ao requinte, Merula inicia o estudo de manuscritos e documentos da Biblioteca Sforzesca.⁵³ Porém, no âmbito dinástico-celebrativo, eixo a partir do qual a obra é estruturada, incide a principal crítica à mesma: observa-se a incongruência entre a acuidade da pesquisa de documentos históricos e o tom cortesão de algumas passagens da obra.⁵⁴ Não concluída por Merula, a obra é confiada a Tristano Calco (irmão de Bartolomeo Calco, então secretário de Lodovico) e editada em 1496.

A *Historia Vicecomitum* configurava-se como importante elogio histórico ao ducado sforzesco e evidencia o destino de humanistas na corte milanesa de final de século. Professor de eloquência em Veneza, Merula chega a Milão em 1483 e "soltanto la sua competenza di studioso e di editore di testi classici, non certo di storico, lo aveva garantito presso gli ambienti sforzeschi e ne poteva aver causato la chiamata. E tuttavia il suo inserimento nel nuovo ambiente segna nel suo *curriculum* un radicale mutamento di prospettiva (...). Al di fuori delle coordinate della politica culturale della corte, cioè, in Milano alla cultura umanistica non è stato possibile impegnarsi in altri confacenti spazi elaborativi: così si spiega perché l'attività del Merula a Milano cambi decisamente di segno, e diventi anch'essa cortigiana, anche se nella forma più

⁵² Segundo Resta (1983:208), a obra de Bossi "si risolve tutta in un panegirico, in un libretto di propaganda politica".

⁵³ "A lui furono assicurate condizioni ed agevolazioni non meno prestigiose e premurose di quelle accordate agli 'artisti'. E non furono risparmiate sollecitazioni e ingiunzioni perché il lavoro dell'umanista non fosse disturbato da intralci di natura pubblica o privata, e perché i possessori di manoscritti e documenti ritenuti utili allo scopo li mettersero a sua disposizione" (Resta, 1983:206).

⁵⁴ As críticas mais severas são levantadas por Tristano Calco, encarregado de concluir a obra por ocasião da morte de Merula (1494). Dentre outras observações, Calco questiona a origem longobarda da estirpe dos Visconti (conde d'Angera), pois esta revalorizaria os Visconti enquanto 'civilizados', em oposição aos 'góticos'. Isso significaria que "la discendenza viscontea da tale antico e preclaro sangue era configurata come un fatto sacrale, che rendeva l'assunzione al potere dei Visconti un evento già in qualche modo inscritto nell'ordine provvidenziale, anche attraverso i momenti più bui della sconfitta e dell'esilio (...). E se il diritto consuetudinario milanese riprende le sane e giuste leggi dei Longobardi, i Visconti, progenie di re, ne sono configurati come gli unici garanti in una prospettiva che sottolinea più volte il legame organico tra signore e città, fra tradizione e cultura milanese e tradizione e cultura viscontea" (Resta, 1983:207).

elaborata della propaganda ideologica di cui è permeata l'opera storica" (Resta, 1983:211). Exemplifica-se, desta forma, a mudança de rota na atividade de humanistas da Itália setentrional do final do século, visto as obras literárias que lhe são confiadas pela corte.

Quanto a Corio, sua *Storia di Milano* é significativo indício da língua e endereço histórico-celebrativo privilegiados na corte sforzesca. Conquanto em Corio testemunhem-se elementos lingüísticos diversos, sua adequação ao modelo florentino é já observada por Curto (1932:117), ao confrontar uma passagem do *Utile dialogo amoroso* (Minunziano, 1502), de Corio, com um fragmento da "História do amor infeliz" (*Opere Volgari*, Firenze, 1843, III), de Leon Battista Alberti. Trata-se do diálogo entre Nicerato e Euphilo, o qual o consola o primeiro por estar perdidamente enamorado de Cyllenia:

ALBERTI

Et èmmi teco intervenuto qual suole chi appresso
il fabbro il bendubita che quel ferro fussi inceso,
ma per più certificarsi, il prese e cossesi la mano.
Così a me: ove io pure stimava in te essere non
qualche piccola e molesta e ardentissima cura
d'animo, ora io la sento, in questa tua risposta, tale
ch'ella troppo mi cuoce, e quanto ella sia maggiore,
tanto più desidero a te levarla.

CORIO

Et èmmi teco intervenuto, qual suole chi è
appresso il fabro: che dubitando il ferro sia acceso,
per certificarsi lo toccha con la mano. Il perché
molto a se stesso nuoce. Così a me, dove pur
istimava in te essere qualche grave et ardentissima
cura, hora la sento in questa tua e talmente che
troppo mi brusa. Equanto ella sia maggiore, tanto
più a te desidero levarla.

O cotejo evidencia dois tipos de prosa, uma de fundo toscano e outra milanês-lombardo, como também ilumina a estrada percorrida pelos não-toscanos na progressiva "toscanização". O uso do vernáculo por Corio não é casual. O ideal do modelo toscano é perseguido mediante exercício e estudos constantes, o que não deixa de evidenciar a distância entre tradição local - utilização do latim e do dialeto lombardo - e aquela que se aproxima do vernáculo florentino, na qual Corio é um de seus expoentes.⁵⁵

⁵⁵ Lembra-se, contudo, que a utilização da prosa vernácula toscana é uma tendência comum às principais cidades italianas, embora com intensidade e qualidade próprias à cada região. Em Milão, esta tendência de reelaboração do dialeto local a partir do vernáculo toscano teria singularidade em Corio. Segundo Curto (1932:152), "una tradizione idiomática letteraria e riflessa durava da due secoli nella Lombardia e di questa il Corio rappresenta il successivo sviluppo avvenuto sotto l'accrescersi della cultura, l'influsso degli scrittori toscani in genere e l'uso del volgare in uso tra le persone colte o nella pratica cancelleresca per la stessura delle lettere ufficiali, per le relazioni d'affari e così via. Se leggiamo scritture lombarde volgari dell'epoca ci vien fatto di notare appunto una grande simiglianza o quasi un'analogia nel tipo di prosa usato p.e. dal Moro, dal suo segretario Bartolomeo Calco da una parte e da un Decembrio e dal Corio dall'altra. Quando poi riguardiamo alcune scritture storiche latine, p.e. una pagina di Tristano Calco, allora vediamo che tra quel volgare e questo latino ugualmente antichi e convenzionali le differenze scompaiono e non si saprebbe a un certo punto dire se quel volgare sia un latino tradotto o se quel latino sia la traduzione d'un volgare".

Na *Storia di Milano* (1503),⁵⁶ Corio é essencialmente biográfico, o que leva grande parte da crítica a situá-lo na longa seqüência de cronistas milaneses, que se estende do século XIII ao XV. Último representante desta série, estabeleceria o elo entre essa forma de literatura e uma outra, nova, que privilegiaria a utilização do vernáculo toscano e uma redação de cunho histórico. O fato de a obra ser escrita em vernáculo - não obstante sua "linguagem híbrida" -⁵⁷ contribui para a afirmação de uma "língua nacional" e vem ao encontro de preceitos expostos no Prefácio de Landino à tradução dos *Commentarii*, tanto no que se refere à possibilidade de ampla difusão, que diretamente diz respeito ao público atingido pela obra, quanto à qualidade literária de imortalizar homens ilustres. Este segundo aspecto, em específico, remete-nos a uma carta (1463) de Flavio Biondo a Francesco Sforza: "Per vostra virtude e de vostro padre site in questa etate molto exaltato et venite ad esser degno de gloria perpetua. La quale gloria sempre ha habuto questa condizione in ciascuno grande et virtuoso homo, che tanto è durata e amplificata, quanto ha habuto bone e sollide historie scripte" (Gabotto, *Alcune idee di F.B. sulla storiografia. Apud Curto*, 1932:125). Modelo da literatura celebrativa desejada pelos Sforza, a passagem encontra eco em Corio: "poiché [Lod. Maria Sforza] ha quanto ha potuto provisto a la immortalità dil suo perpetuo nome mediante le sue prestantissime virtute, la constructione de celeberrimi edifici e grandissimi facti; ha ateso a perpetuare la memoria de tutti li suoi clarissimi Antecessori facendogli mandare a le carte; a ciò siano celebrati per l'universo" (Corio. *Apud Curto*, 1932:125). Ata-se assim o vínculo entre os ducados de Francesco e Lodovico, mediante a proximidade de propostas literárias, e se evidencia o endereço encomiástico dessa literatura milanesa.⁵⁸

Se a corte sforzesca privilegiava narrativas históricas, também favorecia a redação de poesias em vernáculo toscano e, conquanto distintas na forma, poesia e prosa histórica teriam em comum o acento laudatório e o modelo florentino, na utilização do vernáculo. O Prefácio de

⁵⁶ Encomendada a Bernardino Corio em 1485, embora o duque só supostamente lhe abra seus arquivos e bibliotecas em 1490, a obra chega a término em 1502, após a queda de Lodovico, o que faz com que seja editada (1503) com uma dedicatória ao cardeal Ascanio Sforza, irmão do Moro. Como apêndice e continuação da *Storia di Milano*, Corio redige as *Vite degli Imperatori* (de Giulio Cesare a Arrigo VI). Quanto à estreita relação entre a família de Corio e os Sforza, esta já se evidencia em seu pai, Marco Corio, embaixador e emissário de Francesco Sforza.

⁵⁷ Segundo Curto, "Il principio poi d'imitazione in un tutto astratto e ideale e falso concepimento dell'origine e della formazione dell'opera d'arte e della sua lingua, vigente in quei secoli, faceva sì che l'abisso tra il dialetto regionale e la lingua toscana letteraria potesse ancor meno facilmente essere colmato; e il dialetto intanto faceva impeto colla sua forza viva; onde quella lingua italiana sì, ma dura e híbrida, oscillante tra gl' influssi latini, i toscani letterari e i dialettali ch'è della prosa non toscana del Quattrocento, e appare in tutta la sua infelicità nelle scritture del Corio e d'altri milanesi e lombardi del tempo" (1932:115).

⁵⁸ "A tutte le altre attività che la cultura umanistica era in grado di svolgere, fu riservato poco spazio, quel tanto necessario per fondere e diffondere l'immagine di un generoso mecenatismo, dello splendore di una corte avviata da larghi interesse culturali. Perché, in fondo, il fatto più rilevante e specifico dell'età di Lodovico, dopo il cupo periodo di Filippo Maria e il troppo patriarcale governo di Francesco Sforza, è stato proprio l'insediamento a Milano di una corte decisamente rinascimentale, capace per l'altro di imporre un gusto orientato in direzione di prodotti di più largo consumo culturale" (Resta, 1983:208).

Francesco Tanzi às *Rime* (1493), do florentino Bernardo Bellincione,⁵⁹ é outro testemunho da orientação milanesa em prol do dialeto florentino. Tanzi, homenageando Lodovico Sforza, faz explícita referência à convicção do duque na qualidade enobrecedora da educação lingüística florentina: "Vediamo Milano, non solamente da te essere ornato di pace, dovitia, templi, et magni edificii, ma ancora di mirabili et singolari ingegni, li quali a te, di loro vera calamita, concorreno, non altrimenti come i gran fiumi a l'immenso oceano: tra li quali a te traesti il faceto poeta Bellinzone, accioché per l'ornato florentino parlare di costui, et per le argute, terse et prompte sue rime, la città nostra venesse a limare et polire il suo alquanto rozo parlare". (Tanzi. *Apud* Vitale, 1983:355). A orientação cortês literária, entretanto, fortemente centralizada, não só limitava o mecenatismo no âmbito de importantes famílias milanesas, como a atividade de singulares humanistas em Milão. Deste modo, evidenciava-se uma situação "non certo ottimale e non certo privilegiata quella della cultura umanistica nel contesto della complessa e fervida attività culturale, in senso lato, che ha caratterizzato il ventennio ludoviciano, risultando gli artefici di quella cultura quasi esclusivamente disponibili e utilizzati per operazioni in funzione della scuola, dall'insegnamento all'attività editoriale, o del potere, dalle manipolazioni storiografiche al carne encomiastico" (Resta, 1983:210).

Delineia-se um momento de "crise" no humanismo milanês - na medida em que se favorece uma literatura notadamente encomiástica e a utilização do vernáculo tousco-florentino -⁶⁰ e, frente às crescentes encomendas artísticas, a discussão sobre a primazia das artes ganha relevo.

*

A "crise no humanismo milanês" teria expressão na redação, por Puteolano, de um Prefácio aos *Commentarii* de Giovanni Simonetta. Um dos raros momentos em que arte e literatura são abordadas simultaneamente - embora em confronto e sob a insígnia da casa Sforzesca -, o humanista sustenta, neste Prefácio, a superioridade das Letras sobre as Artes. A partir de conceitos largamente difundidos, como o do "bem humanístico da glória eterna", derivado das Letras, o *Poetone* (Puteolano) precisa-os e aborda-os de modo polêmico:

⁵⁹ Segundo o prefácio de Tanzi, será com Bellincione que ressurgirá a poesia em vernáculo na Lombardia. Bellincione, contudo, não é citado na famosa descrição da corte sforzesca, de Vincenzo Calmeta, *Vita di Serafino Aquilano* (1494-97), sendo considerado um poeta menor e com frequência criticado devido à marcante veia laudatória de seus poemas.

⁶⁰ O repensar de toda atividade humanística teria sede não somente na cidade de Milão, mas também em Pavia, onde se travava uma disputa entre literatos e juristas.

Ma che cosa a tanto padre puoi, se alcuno senso resta a morti, più grata fare, che e suoi preclarissimi facti per tucti e popoli e per tucte le nationi longamente spargere? imperoché non obstante che la conditione di quello sia tale, che né per laude d'alcuno crescere, né per obtreactione scemare possa, nientedimeno in pochi secoli haveva a mancare la sua fama, se pe' monumenti delle lettere non fussi propagata. (...) Delle quali cose al presente nessuna notitia haremo, se le lettere, le quali quelle descrivono, non fussino state, le quali sono una sola fedele memoria delle cose fatte. (...) Molti dipinsono, molti formorono Traiano, ma più expressa e diuturna fu la imagine sua, la quale lasciò Plinio Secondo nelle lettere, le quali nessuna violentia de tempi ha possanza extinguer, e dell'opere degli antichi pictori e statuari nessuna quasi intera resta. Il che essendo, come habbiamo dimostro, confesseremo, sapientissimo Principe, la via e forma che hai preso a conservare la memoria delle immortali virtù di tuo padre essere stata optima (Puteolano. *Apud* Dionisotti, 1962:210-211).

Em um contexto particular como o milanês, no qual se destaca a temática do elogio devido à urgência da legitimação sforzesca, Puteolano, na comparação entre as Letras e Artes, reivindica a longevidade das obras literárias. Ressalta-se, frente à caducidade das realizações artísticas (pois sujeitas a intempéries), a maior adequação das Letras à preservação da memória de homens ilustres. A favor de seu argumento, o humanista remete-se ao fato de monumentos antigos fazerem-se conhecidos por intermédio de testemunhos literários.⁶¹

Vinculando-se a discussão sobre a "Primazia das Letras", de Puteolano, ao *Paragone vinciano*,⁶² é não só observar uma ressonância temática - dentre outros tópicos Leonardo retoma argumentos do humanista, embora com uma finalidade oposta -, como um diálogo entre os dois textos. A título de exemplo, retoma-se a passagem em que o *Poetone* diz sapientíssima a escolha de Agelislao, "el quale non volle che sua imagine né dipinta né sculpta di gesso facta fussi. Et senza dubbio un piccolo libro di Xenophonte Socratico, nel quale le sue laude discrive, vince tucti questi dolci e attractivi ornamenti" (Puteolano. *Apud* Dionisotti, 1962:210). Em contrapartida, Leonardo refere-se ao aniversário do rei Matias:

No aniversário do rei Matias, um poeta levou-lhe uma obra que compusera em houvor ao dia em que, para benefício do mundo, este rei nascera, e um pintor presenteou-o com o

⁶¹ Puteolano refere-se a Alexandre, alegando ter-se feito representar muito pouco; a Agelislau, sábio ao preferir que sua memória fosse louvada por Xenofonte; a Vespasiano, cuja memória é relembra principalmente nos livros de Sventonio e Cornellio Tacito. Assim, mediante exemplos da Antiguidade, Puteolano justifica e elogia a escolha de Lodovico ao celebrar a imagem paterna através das Letras.

⁶² A influência do Prefácio de Puteolano em Leonardo também é cogitada por Dionisotti (1961), Grayson (1983) e Resta (1983).

retrato da sua amada; de imediato o rei fechou o livro do poeta, voltou-se para a pintura e fixou-a com grande admiração. Então o poeta, muito despeitado, disse: “ó rei, leia, leia e sinta algo de maior substância que uma pintura muda. Então o rei, sentindo-se repreendido por contemplar uma coisa muda, disse: “ó poeta, cala que não sabes o que te direi: esta pintura serve a um sentido mais digno que o de tua obra, coisa de cegos. Dá-me algo que eu possa ver e tocar, e não somente ouvir, e não reprovos minha escolha de colocar a tua obra debaixo do braço e ter a do pintor entre as mãos, dando-a aos meus olhos, porque minhas mãos, por si mesmas, optaram por servir a um sentido mais digno, que não o ouvido. E eu, por mim mesmo, julgo que uma mesma relação se dá entre a ciência do pintor e a do poeta, assim como entre seus respectivos sentidos e entre as coisas por eles produzidas. Não sabes que nossa alma é composta de harmonia, e que esta só é gerada em instantes nos quais as proporções entre os objetos dão-se a ver ou ouvir? Não vês que na tua ciência não existe proporcionalidade criada em um instante, mas que, ao contrário, uma parte nasce sucessivamente da outra, e não nasce a posterior se a anterior não tiver morrido? Por isso julgo tua invenção assaz inferior à do pintor, unicamente porque através dela não compões proporção harmônica; não contenta ela a mente do ouvinte ou do espectador, como o faz a proporcionalidade das belíssimas partes que compõem as divinas belezas deste rosto que tenho ante os olhos, que, reunidas em um só tempo concedem-me tanto prazer por sua divina proporção, que nenhuma outra coisa penso existir sobre a terra, realizada pelo homem, que me possa dar maior prazer (*Paragone*, cap. 23).

Embora um exemplo diga respeito à preservação da memória do próprio rei e o outro, da imagem da amada - que na abordagem de Leonardo também implica o deleite advindo da contemplação da obra (bem como a supremacia do sentido visual sobre o auditivo) -, ambos têm como pano de fundo a questão da durabilidade frente ao tempo.⁶³ Segundo Leonardo, contudo, a longevidade da obra de arte não faz mais digno seu autor, porque esta diz respeito à qualidade inerente da matéria. Se a posteridade da obra faz-se relevante para que outras gerações a conheçam, ainda mais relevante é a **compreensão** daquilo que nelas se expressa. A questão do público, na comparação poesia (Letras)/pintura (Artes), coloca-se do seguinte modo para Leonardo: “(...) ainda que as obras dos poetas sejam lidas num longo intervalo de tempo, freqüentes são as vezes em que não são entendidas e em que se faz necessário acompanhá-las

⁶³ A idéia do “tempo consumatore delle cose” tem expressão em Leonardo não somente no *Paragone*, no qual é uma das questões basilares à comparação da pintura com a poesia, música e escultura (veja ‘O *Paragone* de Leonardo da Vinci), mas em seus manuscritos. A passagem mais conhecida diz respeito a Helena: “O tempo, consumatore delle cose, e, o invidiosa antichità, tu distruggi tutte le cose, e consumate tutte le cose dai duri denti della vecchiezza, a poco a poco, con lenta morte. Elena, quando si specchiava, vedendo le vizzate grinze del suo viso fatte per la vecchiezza, piange e pensa seco perchè fu rapita due volte” (*Cod. Atlantico*, 71 r.a. *Apud* Paparelli, 1953:268).

com diversos comentários, e raríssimas vezes tais comentadores captam o que estava na mente do poeta e muitas vezes os leitores não lêem senão uma parte das obras, por falta de tempo. Mas a obra do pintor é compreendida de imediato pelos que a contemplam" (*Paragone*, cap.18). Logo, que importância tem a durabilidade material da obra se não se compreende seu teor? Segundo Leonardo, caso o primeiro aspecto preponderasse, as obras de um caldeireiro seriam mais enaltecidas porque "o tempo as conserva melhor que as vossas [dos poetas], ou as nossas [dos artistas]; todavia, são elas de pouca fantasia, e a pintura pode, pintando sobre cobre com cores vitrificadas, fazer-se eterna" (*Paragone*, cap.15). Ainda sobre a longevidade da pintura, Leonardo refere-se mais detidamente à técnica pictórica acima mencionada: pinta-se "com cores vitrificadas sobre metais ou terracota, os quais se faz colocar em fornos e depois polir com diversos instrumentos para se obter uma superfície plana e lustrada, como em nossos dias vê-se fazer em diversos lugares da França e Itália, e sobretudo em Florença, na família Della Robbia (...)" (*Paragone*, cap.33). Por outro lado, também menciona a brevidade das Letras, pois "todas as ciências que terminam em palavras têm vida efêmera, exceto em sua parte manual, isto é, a escrita, que é a parte mecânica" (*Paragone*, cap.5).

Retomando a questão do público, Leonardo adverte para o fato de que as obras de arte (em especial a pintura) são as mais comunicáveis - e portanto mais facilmente compreendidas - porque, universais, não têm necessidade de comentadores e tampouco de tradutores: "(...) a pintura tem seu resultado comunicável a todas as gerações do universo porque está submetida à faculdade visual, e esse resultado não passa pelo ouvido ao senso comum do mesmo modo que pelo olho. Assim, ao contrário das letras, a pintura prescinde de intérpretes de diversas línguas, e satisfaz de imediato à espécie humana, exatamente como as coisas produzidas pela natureza" (*Paragone*, cap.3). Ainda, "aquela que contém em si mais universalidade e variedade, esta terá mais excelência. A pintura, portanto, deve ser preeminente em relação a todas as outras operações, porque contém todas as formas, existentes ou não na natureza (...) com ela [a pintura] preservam-se as belezas que o tempo e a natureza tornam fugidias; com ela preservamos os simulacros dos homens famosos" (*Paragone*, cap.27).

Esta citação reporta à passagem vinciana sobre o aniversário do rei Matias e, em última instância, a de Puteolano. Recuperando-se a argumentação deste último - questionada por Leonardo -, a idéia de evocar a posteridade da glória paterna mediante a literatura reaparece igualmente na dedicatória da tradução de Landino, dos *Commentarii*, ao duque: "(...) la celebratissima fama e illustrissima gloria nata da' fatti stupendi del tuo invittissimo padre duri verde non solamente nella canuta memoria di quegli che lo vidono, ma ancora con perpetua

successione di secoli intera e incorrotta si transfonda e transferisca di tempo in tempo in quegli che ne' futuri tempi succederanno" (Landino. *Apud* Cardino, 1974:187), ou também "(...) illustrissimo Lodovico, preso officio sì di pientissima gratitudine in ricercare la eternità della paterna gloria si ancora d'ardente affezione inverso e' venturi secoli curando che a quegli resti essempro non antico o vetustu ma prossimo e novello (...)" (1974:187). Estes votos de renome eterno, dentre outros, têm o seguinte desfecho: "E perchè senza e' monumenti degli scrittori ogni cosa quantunque gloriosa sia rimane sommersa dalla oblivione (...)" (1974:190).

Indícios da temática Letras/Arte já poderiam, ademais, ser vislumbrados a propósito de Francesco Filelfo da Tolentino, *Sforziade* (1459), os quais possivelmente remeteriam a Petrarca, *De Remedis Utriusque Fortunae* (1354-66).⁶⁴

Filelfo, figura central da círculo cultural milanês por mais de quarenta anos,⁶⁵ discute a longevidade das obras literárias e artísticas na carta a Francesco Sforza que precede a *Sforziade*. Marco do início de uma era onde "Milão seria a nova Atenas" - *topos* também caro à política cultural do *Moro* -,⁶⁶ esta obra é uma das referências basilares à literatura encomiástica milanesa. Filelfo lembra a Francesco Sforza a pouca durabilidade dos "superbi palagi et de tanti exquisiti edifitii fabricati con tanta expesa et leggiadria" porque "vedemo tute queste fabriche et industrie corporale per spatio de tempo mancare, ruinare, venire a nulla", enquanto sobrevivem somente "per la memoria litterale de li oratori et de poeti et de scriptori valenti et eruditissimi homini" (Filelfo. *Apud* Resta, 1983:204). Em outras palavras, refere-se à disputa entre a *industria corporale e humanae litterae*,⁶⁷ também exemplificada quando alude ao dispêndio do duque com as Artes (provavelmente tendo em mente o projeto de Filarete para o *Ospedale Maggiore*), e acrescenta: "sopra tutte l'altre maggior ve dà e ve darà sempre quella de li uomini docti et eloquenti" (Filelfo. *Apud* Garin, 1956:565,566). A contraposição *omo sanza lettere e uomo di*

⁶⁴ Petrarca transfere-se para a corte dos Visconti em 1354, onde permanece até 1362. Observa-se, portanto, a coincidência de sua estada milanesa com o início da redação do *De Remedis*, provavelmente concebida como desenvolvimento do *De Remedis*, de Sêneca.

⁶⁵ Segundo as próprias palavras de Filelfo, realiza duas obras para Francesco Sforza: "una poesia che saranno libri sedici, versi dodicimila ottocento (...) et una histoira (...) in prosa che saranno libri XX" (Carta a Piero de Cosimo. *Apud* Garin, 1983:27). Não obstante a contribuição deste humanista à difusão de um tipo de literatura laudatória, facilitaria o acesso ao conhecimento do mundo antigo, seja por intermédio de Códices, traduções, citações, ou mediante contatos pessoais com doutores gregos e europeus em geral. No verão de 1481 é chamado por Lorenzo a Florença - onde passara sua juventude -, vindo a morrer logo em seguida.

⁶⁶ Tanto Filelfo, *Sforziade*, refere-se à "Nova Atenas" de Francesco Sforza como Bellincione, *Rime*, utiliza exatamente o mesmo termo ao descrever Milão sob o ducado de Lodovico Sforza.

⁶⁷ Já Angelo Decembrio, na sua *Politia Literaria* (1450), reivindica a igualdade entre pintura e literatura, "perché tutt'e due finalizzate alla crescita del sapere" (Quondam, 1987:558). A obra, estrutura em um monólogo de Lionello d'Este ao seu círculo de cortesãos, é, porém, um dos raros exemplos em que humanistas não evocam a primazia da atividade literária.

lettere é deveras relevante, inclusive porque o primeiro termo será precisamente retomado por Leonardo, ao se referir à sua própria atividade teórica.⁶⁸

Também curiosa a ressonância temática entre os Proêmios de Filelfo e Puteolano, talvez devida a raízes estreitas pois constantemente se traz à tona a possibilidade da participação de Filelfo na revisão, por Puteolano, da obra de G. Simonetta.⁶⁹ Manifestando-se contrário às grandes encomendas feitas aos "homens iletrados", Filelfo conclui sua carta a Francesco Sforza advertindo-o de que somente homens doutos e eloqüentes poderiam conferir-lhe prestígio: "Signor mio, voi fate molte laudatissime expese, ma soprattutto l'altre maggior fama ve dà et darà sempre quella de li homini docti et eloquenti" (Filelfo. *Apud* Resta, 1983:204). Portanto, quando se compara o Prefácio de Filelfo ao de Puteolano, nota-se mais uma vez um paralelo entre a política de Francesco e de Lodovico.

Em relação a Petrarca, atemo-nos às passagens sobre pintura e escultura que se encontram no diálogo imaginário entre a *Razione* e a *Gioia*, no *De Remedis Utriusche Fortunae*. A partir deste texto é possível evidenciar questões que viriam a constituir a base da discussão humanística sobre pintura e escultura, as quais, muito embora não de fato novas, são por Petrarca já reintroduzidas no século XIV. Dentre outras, aquela que nos diz diretamente respeito é a longevidade da obra de arte, já discutida por Filelfo, Poetone e Leonardo. Inicialmente, Petrarca centra-se no confronto pintura/escultura: as esculturas "hanno una presenza più durevole: tanto è vero che non ci sono giunte pitture dal mondo antico, di cui invece sopravvivono moltissime

⁶⁸ Leonardo, embora se considerando *omo sanza lettere* (veja 'O Paragone de Leonardo da Vinci'), chama a si o encargo de defesa da atividade artística, até então não realizado, visto a ausência de meios adequados, por parte dos artistas, e o desinteresse dos escritores. A inexistência de escritos em defesa e louvor à pintura é assinalada em dois momentos muito precisos do *Paragone*: "Os escritores não puderam descrever os graus e as partes da pintura porque não tiveram conhecimento de sua ciência, e ela mesma não se demonstra, em seu propósito, em palavras. Por ignorância, permaneceu atrás das acima mencionadas ciências, sem lhe faltar, por isso, sua divindade. Na verdade, não sem razão não a enobreceram, porque por si mesma se nobilita, sem o auxílio de línguas alheias, assim como o fazem as excelentes obras da natureza. E se os pintores não a descreveram e não a abrigaram na ciência, não é por culpa da pintura. Porque poucos pintores têm a profissão de homens de letras, porque suas vidas não bastam para compreender a pintura, por isso teremos que dizer que essa é menos nobre? Temos nós que dizer que inexistente excelência nas ervas, plantas e pedras porque os homens não as conheciam? Certamente não, ao contrário, diremos que as ervas são nobres em si, sem o auxílio das línguas ou letras humanas" (*Paragone*, cap.30) [grifo nosso]. Este argumento é retomado no final do *Paragone*, ainda a propósito da comparação entre pintura e poesia: "(...) por não saberem os operadores expor a sua razão, a pintura ficou por muito tempo sem advogados, porque ela não fala, mas por si se demonstra e termina em feitos; e a poesia finda em palavras, com as quais se louva com brio." (*Paragone*, cap.40). Especificamente em relação à idéia de Leonardo *omo sanza lettere*, esta é amplamente discutida pela historiografia artística quando se cogitam as fontes do pensamento vinciano e seu conhecimento de latim. Cf. Solmi (1906 e 1908), Fumagalli (1959), Marinoni (1993), Brizio (1980).

⁶⁹ Como exemplo do vínculo Filelfo-Puteolano, retoma-se uma citação de Dionisotti, segundo o qual a obra de G. Simonetta "era una storia latina, collaudata dalle epistole accompagnatorie dell'umanista principe, a Milano durante il suo passato regime, Francesco Filelfo, e di un umanista di fresco arrivato e prontissimo a servire il nuovo regime, Francesco Puteolano" (1962:209) e outra, de Garin, que ao se referir ao quadro da política cultural de Lodovico, menciona os comentários à *Vita di Francesco Sforza*, "scritti da Giovanni Simonetta ma rimaneggiati dal Puteolano (e forse dal Filelfo), secondo le esigenze della propaganda del Moro" (1983:23). [Grifo nosso].

statue" (Petrarca. *Apud* Baxandall, 1994:97-98). A temática da longevidade é inclusive transposta para um paralelo com a obra literária:

Credete voi che Cesare, o Marcello,
 O Paolo, o l'Africano, fosser cotali
 Per incude giammai, o per martello?
 Pandolfo mio, quest'opere sono frali
 A lungo andar; ma il nostro studio è quello
 Che fa per fama gli uomini immortali. (Petrarca, *Sonetos. Apud* Corio, 1975:516)

Como anteriormente já observado, Leonardo tentaria refutar não só a menor longevidade da pintura, como a importância mesma da noção de durabilidade, pois vinculada à matéria e não ao engenho. Também a tentativa da *Razione* em fazer com que a *Gioia não aprecie a pintura e/ou a escultura* já evidencia a contraposição Letras/Artes. Dentre inúmeros argumentos, a *Razione* diz que não é porque os antigos caíram nesse erro - refere-se em especial a Alexandre, Vespasiano e Augusto - ⁷⁰ que este pode ser atenuado. Ao contrário, sustenta que a falta é ainda maior, pois os artistas de então gozavam de prestígio, divulgado por grandes escritores, de modo que a fama destes não se restringia a *opere mute*, ou seja, às suas próprias realizações artísticas, mas era divulgada através de doutos.⁷¹

A principal oposição *Razione/Gioia* faz-se sobre as possibilidades de a obra de arte trazer felicidade, portanto, incide em uma esfera moral. Petrarca, contudo, aprecia a realização artística

⁷⁰ Petrarca refere-se a exemplos da Antiguidade do seguinte modo: "(...) uno stesso periodo poté vantare Apelle, Pirgotele, Lisippo; lo si rívaca tra l'altro dal fatto che l'imenso amor proprio di Alessandro il Grande gli fece scegliere tra tutti gli artisti dell'epoca proprio i tre che ho appena ricordato, assieme, per farsi ritrarre dal primo in un dipinto, dal secondo in un rilievo, dal terzo in una statua, proibendo a tutti gli altri, qualunque fosse la fiducia che avevano nel proprio ingegno e nella propria arte, di riprodurre le sembianze regali. Questa pazzia non fu minore di altre, e in tutte il danno è più funesto quanto più è legato all'impiego di un materiale più solido". (Petrarca. *Apud* Baxandall, 1994:98) [grifo nosso]. Puteolano também critica Alexandre pelo modo de preservar sua memória: "Et certo di quanti uno troverai tu, el quale affermi haver veduto o con pennello o con scarpello o in oro o in argento o in altro metallo fusa la imagine d'Alexandre, el quale di tale cosa fu studiosissimo, benché Apelle, Lysippo e Pyrgotele, con diversa laude tra loro pari, in molti modi lasciassino la effigie di tanto Re quasi viventi? Fu adunque certamente sapiente lo Spartano Agelislao el quale non volle che sua imagine né dipinta né sculpta né di gesso facta fussi" (Puteolano. *Apud* Dionisotti, 1962:210) [grifo nosso]. A idéia de que apreciar e/ou favorecer a atividade artística seria um erro pode ser mais uma vez evidente na seguinte passagem: "E non credere di essere il solo a sbagliare, o di avere come compagni nell'errore solo le masse ignoranti: in quanta stima fossero considerate le statue un tempo, presso gli antichi, lo dichiarano Vespasiano e Augusto, che le desiderarono e le cercarono con ogni mezzo; per non parare poi (sarebbe troppo lungo, e anche poco opportuno) degli altri re e imperatori, e di tutti quei personaggi - pur illustri - di secondo piano che ne andarono in cerca, e una volta trovate le conservarono con venerazione." (Petrarca. *Apud* Baxandall, 1994:98) [grifo nosso].

⁷¹ O termo *opere mute* é exaustivamente utilizado no *Paragone* vinciano ao ser contraposta a pintura, "poesia muda", à poesia, "pintura cega". Remonta, ademais, à Simonide, para quem a "pintura é poesia muda" e a "poesia, pintura falante"; veja 'Introdução ao *Paragone*: a comparação entre as artes'. Quanto à prática de autores antigos celebrarem feitos artísticos, esta é não somente criticada por Petrarca como só será recorrente - e consolidada - a partir de Vasari, *Vite* (1550/1564); o elogio literário ao artista (e às suas obras) só se faz possível quando sua atividade ocupa outro patamar no quadro das Artes (Liberais/Mecânicas).

quando o prazer daí advindo conduz ao intelecto e, neste caso, reivindicada a necessidade de um público seletivo.⁷² O dissídio pintura/escultura/poesia em Petrarca, portanto, não é unívoco, sendo inclusive freqüentes mudanças de posto de vista.⁷³ Há quem sugira que estas passagens seriam parte de um Tratado de Arte, ou ao menos o esboço do mesmo, cujas principais referências seriam Plínio e, provavelmente, Vitruvius. A. Venturi (1922) leva adiante tal hipótese mediante a análise de fragmentos petrarquianos até então desconsiderados pela crítica, especialmente algumas passagens da carta de Petrarca a Giovanni Colonna, *Deambulabamus Romae Soli* (1341), onde é reconstruído um diálogo que teria lugar nas ruínas das termas de Diocleciano.

Se Leonardo teve conhecimento, ou não, desse texto, é uma questão sobre a qual ainda não se chegou a um consenso.⁷⁴ De qualquer modo, é Petrarca quem primeiro introduz no círculo milanês conceitos que viriam a fundar o dissídio entre as Artes e, provavelmente estabelecendo um diálogo com Plínio, reivindica à pintura (e às artes) excelência quanto maior a proximidade desta com a natureza; segundo o historiador romano, este seria o primeiro passo em direção às Artes Liberais.⁷⁵ Tema caro a Leonardo e o *leitmotiv* do *Paragone*, o estatuto de Arte Liberal da pintura, reivindicado pela aproximação ciência-pintura, é explícito em passagens como:

Dizem que é mecânico aquele conhecimento parido pela experiência, e científico aquele que nasce e finda na mente, e semimecânico aquele que nasce da ciência e finda na operação manual. Mas parecem-me vãs e cheias de erros aquelas ciências que não nasceram da experiência, mãe de toda certeza, e que não terminam em notória experiência, isto é, cuja origem, meio ou fim não passam por nenhum dos cinco sentidos. Se duvidamos da certeza de qualquer coisa que passa pelos sentidos, quanto mais não devemos duvidar das coisas

⁷² Segundo Petrarca: "La vivacità di cose non vive, il movimento di entità statiche, immagini che saltano fuori dalle loro collocazioni, i ritratti che respirano [*vultuum spirantium liniamenta*], ti colpiscono, e ti aspetti quasi che ti rivolgano la parola; ed è qui che sta il pericolo. in questi tranelli cadono proprio i grandi ingegni. Se lo spettatore ignorante, infatti, dopo piacevole - quanto breve - stupore, li abbandona, quello più colto vi si sofferma, tra sospiri e meraviglie" (Petrarca. *Apud* Baxandall, 1994:97). A idéia da obra de arte apreciada por um público seletivo também se faz presente em Leonardo: "(...) eu somente desejaria que um bom pintor figurasse o furor de uma batalha, e que um poeta descrevesse uma outra, e que fossem ambas apresentadas a um público seletivo. Verias onde mais se deteriam os espectadores (...)" (*Paragone*, cap.15). Tal argumento, entretanto, não implica reduzir a universalidade da pintura, importante termo de comparação frente à necessidade de comentadores e tradutores nas obras literárias, veja *Paragone* (cap.3).

⁷³ Em seus sonetos, Petrarca elogia Simone Martini - *cedat Apelles* ("supera-se Apeles") - servindo-se de termos derivados da ontologia clássica, como *vultus viventes* ("rostos que vivem"), mas também obras escultóricas teriam seu elogio; Baxandall (1994:77) chama a atenção para a descrição petrarquiana de um estuque policromado de Santo Ambrogio, na basílica de Milão, aos quais o poeta endereça os termos *signa spirantia* ("estátuas que respiram") e *vox sola deest* ("só a voz falta"). Giotto e os "cavalos de Corinto" seriam igualmente enaltecidos por Petrarca. Sobre a comparação pintura-escultura, veja 'O *Paragone* de Leonardo da Vinci'.

⁷⁴ Brizio (1964) acredita que Leonardo tenha conhecido o *De Remedis* - a primeira edição é de 1492 (Cremona), ano inclusive de grande concentração de escritos leonardianos sobre pintura - mas a questão permanece em aberto. A edição em vernáculo, do *De Remedis* de Petrarca, só é realizada em 1549 (Veneza), o que mais uma vez implica a discussão sobre os conhecimentos de latim de Leonardo.

⁷⁵ Sobre a definição do estatuto das Artes, veja 'O *Paragone* de Leonardo da Vinci. Se a pintura é ciência'.

alheias a estes sentidos. (...) As verdadeiras ciências são aquelas que a experiência fez adentrar pelos sentidos e impôs silêncio à língua dos litigantes. Esta não alimenta com sonhos seus investigadores, mas sempre procede a partir de princípios verdadeiros e notórios, com sucessivas e verdadeiras averiguações, até o fim, como se denota nas primeiras matemáticas (...). e se tu disseres que tais ciências verdadeiras e notórias pertencem ao grupo das mecânicas, porque não podem ser findadas exceto manualmente, direi o mesmo de todas as artes que passam pelas mãos de escritores, que pertencem ao grupo do desenho, parte da pintura. A astrologia e as outras ciências passam por operações manuais, mas primeiro são mentais, como o é a pintura, que está primeiro na mente de quem a investiga, e não pode alcançar a perfeição sem a operação manual. Os científicos e verdadeiros princípios da pintura determinam primeiro o que é corpo umbroso e o que são sombra primitiva e derivativa, e o que é luminosidade, isto é, trevas, luz, cor, corpo, figura, posição, distância, proximidade, movimento e repouso, os quais se compreendem só com a mente, sem operações manuais. Esta será a ciência da pintura - que permanece na mente de quem a contempla - da qual posteriormente nasce a operação, bem mais digna que a referida contemplação ou ciência (*Paragone*, cap.29)

ou também,

(...) aquilo que há no universo, por essência, presença ou imaginação, o pintor possui primeiro na mente, e depois nas mãos, e estas são de tanta excelência que geram uma proporcionada harmonia em um único olhar, qual o fazem as coisas. (*Paragone*, cap.9).

Caso Leonardo não tenha tido contato direto com o texto petrarquiano, é mais do que provável que humanistas milaneses o tivessem, o que nos remeteria à retomada desta temática por Fifelfo e, especialmente, Puteolano. Assim, pode-se sugerir a estreita relação de termos do *Paragone* - qualidades que Leonardo reivindica ou nega às diferentes Artes - com o círculo milanês, pois os humanistas, aos quais se contrapõe Leonardo, retomam tópicos da argumentação petrarquiana.

A possibilidade de vincular o nascimento de Leonardo escritor à especificidade milanesa é inicialmente sugerida por Dionisotti (1962), o qual coloca em evidência o *Proemio* de Landino aos *Commentarii*, de Giovanni Simonetta: "Questo trionfale elogio della lingua fiorentina [feito por Landino] è tanto più notevole in opera di carattere pressoché **ufficiale** stampata a Milano, perché ivi stesso, pur fiorendo la moda toscana, riserve e opposizioni non erano mancate (...). Ora, nel 1490, la lingua fiorentina del Landino e di Leonardo si ripresentava vittoriosa a Milano,

e con essa lingua 'comune non solo a tucte le genti italiche ma per la nobilità d'alcuni scriptori di quella...sparsa e per la Galli e per la Hispagna' ben poteva Leonardo iniziare la sua avventura di scrittore" (1962:216) [grifo nosso]. Segundo o estudioso, esse documento diria respeito à possibilidade de expressão de Leonardo em uma língua própria à sua região natal e então muito em voga na corte milanesa: o vernáculo florentino. Esta possibilidade faz-se interessante porque tanto fornece a ferramenta necessária ao desenvolvimento da atividade teórica vinciana, como implica a questão do público, tão presente na necessidade de divulgação da política cultural dos Sforza. Outro argumento levantado pelo estudioso diz respeito à própria atividade artística de Leonardo. As vicissitudes do projeto eqüestre (o *Cavallo*) levariam Lodovico a requerer outro artista florentino para finalizá-lo⁷⁶ e, segundo Dionisotti, o descrédito em Leonardo seria contemporâneo ao pedido de tradução da obra de Simonetta a Landino (1489-90): "nel 1490 il volgarizzamento fu stampato a Milano. Di questo libro, che gli veniva come di rimbalzo dalla sua Firenze, ricomposto nella lingua del Landino e sua, è impensabile che Leonardo non si sia accorto. Non avrà magari letto il testo, ma l'epistola dedicatoria del Landino a Ludovico il Moro sì, e se anche non fosse andato oltre di suo acchito, qualcuno gli avrà suggerito di leggere, tradotta dal Landino, l'epistola dedicatoria del Puteolano" (Dionisotti, 1962:209-10).

Mediante a tradução de Landino, Dionisotti sugere a tomada de consciência, de Leonardo, da validade de seu instrumento lingüístico e da necessidade de defesa, de cunho pessoal, frente à depreciação da atividade artística e aos seus insucessos perante o *Moro*: "Egli [Leonardo] si fece scrittori per difendere e rivendicare l'arte sua contro la privilegiata arte dello scrivere. Era, nell'ambito della cultura umanistica, una impresa disperata. Per contro, nella realtà economica e sociale, a Milano anche più che a Firenze, era un'impresa non necessaria: l'ipotesi che i grandi o piccoli umanisti della corte sforzesca potessero permettersi il lusso di guardare dall'alto in basso un Leonardo o peggio potessero infirmare la sua posizione di favore in quella corte, non è neppure discutibile. Perché Leonardo si impegnasse d'improvviso a fondo nella polemica bisogna supporre che fosse stato punto sul vivo" (1962:208-09).

Tendo-se em vista a hipótese de Dionisotti,⁷⁷ procurou-se aqui fundamentar o pressuposto de que a atividade teórica de Leonardo estivesse vinculada aos Prefácios - de

⁷⁶ A encomenda do monumento eqüestre, embora remonte ao ducado de Galeazzo Maria (1473), será retomada por Lodovico (1482c.) a fim de vincular sua imagem à memória do pai. Mais especificamente quanto à reelaboração do projeto e à carta em que Lodovico pede que lhe seja enviado "outro artista florentino", veja 'O jovem Leonardo em Florença e indícios de sua ida a Milão'.

⁷⁷ Brizio (1964), em uma resenha ao texto de Dionisotti, questiona a hipótese por ele sugerida quanto ao nascimento de Leonardo escritor. A estudiosa evoca a influência de Leon Battista Alberti no *Paragone* vinciano, lembrando que os escritos teóricos de Alberti estavam muito em voga no final do século XV, principalmente quando se tem como exemplo o *De Propostiva Pingendi*, de Piero della Francesca, cujo discípulo, Luca Pacioli, mantinha estreito contato com Leonardo. O outro

Landino e Puteolano - aos *Commentarii* de Simonetta, mediante o estudo e a evidenciação da singularidade do ducado sforzesco. A “crise humanística” em Milão remete, ademais, a questões introduzidas no início desse capítulo: a particularidade do governo - ilegítimo - do *Moro*, o qual recupera propostas de celebração cultural inicialmente delineadas por Francesco Sforza e distantes de Galeazzo Maria. Deste modo, as duas premissas básicas de Dionisotti - possibilidade de expressão de Leonardo em uma língua em voga na corte milanesa (via Prefácio de Landino) e resposta pessoal frente ao teor de um texto de cunho oficial (via Prefácio de Puteolano) -, sem dúvida estão vinculadas à especificidade do círculo cultural milanês, aqui referida. Plausível, portanto, o colóquio entre a redação do *Paragone* e o círculo cultural dessa corte. Ainda se faz necessário, entretanto, precisar a idéia, de Dionisotti, de defesa de Leonardo em âmbito notadamente pessoal, pormenorizando-se as vicissitudes do monumento equestre, bem como o propósito da ida de Leonardo a Milão. Neste contexto insere-se, ademais, a seguinte pergunta: o texto leonardiano não poderia inclusive dialogar com a própria proposta do *Moro* de fomento às Artes? O *Paragone* não se configuraria somente como uma defesa pessoal, e o vernáculo toscano unicamente como um instrumento lingüístico, mas enquanto expressão da própria particularidade cultural milanesa.⁷⁸

Segundo esta hipótese, e uma vez explícito o tecido político-cultural milanês das últimas décadas do século XV, é interessante ressaltar a coincidência entre as propostas de enaltecimento da dinastia Sforza e de estreito contato florentino, com a ida de Leonardo a Milão. Tal fato suscita o questionamento do caráter da estada de Leonardo na corte sforzesca, como também a possibilidade de um vínculo entre a transferência de Leonardo, a esta cidade, e o projeto

argumento apontado por Brizio é cronológico: acredita que Leonardo já tivesse iniciado sua atividade literária antes de 1490 (data da edição milanesa da tradução de Landino), como é possível observar nos *Códices B e Trivulziano*. Tal observação destruiria, ao menos diretamente, o vínculo Leonardo-Landino, mas implica, por outro lado, um consenso sobre a datação dos manuscritos e sobre o caráter dos escritos de Leonardo após 1490 (A propósito dos manuscritos vincianos, veja a “Introdução à tradução do *Paragone*”). De qualquer modo, sendo a tradução de Landino determinante ou não do “nascimento” da atividade teórica leonardiana, é inegável a correlação desta com a proposta cultural milanesa e, por conseguinte, com o *Paragone* de Leonardo. Não se pretende, entretanto, reduzir a temática do texto ou desconsiderar diálogos com a tradição toscana; acreditamos que as duas hipóteses, de Brizio e Dionisotti, devem ser levadas em consideração, uma vez que a primeira se vincula ao contexto italiano, particularmente toscano, e a segunda, à esfera milanesa. Já Garin (1983) salienta a conformidade entre Landino e a utilização do vernáculo toscano por Leonardo, assim como Grayson (1983).

⁷⁸ A peculiaridade da situação política do *Moro* e a importação de modelos culturais favoreciam uma relação muito particular entre humanistas e artistas, “homens de letras” e “iletrados”, na qual também os últimos ocupavam uma posição privilegiada na esfera cortês. Desta forma, a importância conferida aos grandes artistas - dentre eles Leonardo - e ao tipo de encomendas oficiais daí advindas, acirraria a crise do círculo de literatos, já desencadeada devido à nova política de difusão do vernáculo toscano-florentino e da encomenda de obras encomiásticas. A orientação da dupla frente de mecenatismo - literário e artístico - poderia, inclusive, ter expressão no “duelo oral” descrito por Pacioli (na Introdução da *Divina Proporzione*, 1498), no qual se debatiam questões não alheias ao *Paragone* e às principais cidades italianas. Dell’Acqua (1978:143) refere-se à especificidade cultural milanesa nos seguintes termos: “L’ambiente ducale, si è visto, non era affatto chiuso ai letterati; ma essi non contavano nei confronti degli artisti quando nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, dove poeti e filosofi neoplatonici primeggiavano, anche con le loro prescrizioni iconografiche, su scultori e pittori”.

celebrativo do *Moro*, no qual o monumento equestre ocuparia um lugar central. Privilegiar-se-á, por conseguinte, o estudo da atividade do jovem Leonardo em Florença a fim de que se evidencie a relação Leonardo-Verrocchio-Lorenzo de' Medici, para posteriormente se precisar a análise da atividade teórico-artística de Leonardo na "Nova Atenas" sforzesca, desenvolvidos, sucessivamente, na segunda e terceira parte deste capítulo.

O jovem Leonardo em Florença e indícios de sua ida a Milão

Logo cedo, Leonardo encontra-se em Florença, onde passaria a freqüentar a *bottega* de Andrea Verrocchio (1435-88). Não há, contudo, uma data exata do ingresso de Leonardo neste círculo e mesmo seus primeiros biógrafos - Paolo Giovio, Antonio Billi e Anonimo Gaddiano -⁷⁹ são bastante imprecisos quanto a tal informação. Tende-se, de modo geral, a vincular a data de 1469, ano em que o notário Piero da Vinci (pai de Leonardo) muda-se para Florença, à admissão de Leonardo na *bottega* de Verrocchio.⁸⁰ Há, no entanto, quem a considere muito avançada, visto a inscrição de Leonardo na corporação dos pintores de San Luca remontar a 1472, o que implicaria um brevíssimo período de aprendizagem, de três anos. De qualquer modo, a importância de Verrocchio na formação do jovem Leonardo é-nos evidenciada por Vasari. Segundo este, após Piero da Vinci tomar conhecimento da habilidade artística de seu filho, "prese un giorno alcuni de'suoi disegni, gli portò ad Andrea del Verrocchio, che era molto amico suo, e lo pregò strettamente che gli dovesse dire, se Lionardo, attendendo al disegno, farebbe

⁷⁹ O primeiro escrito de cunho biográfico sobre Leonardo, de que se tem conhecimento, é redigido pelo humanista Paolo Giovio, (1523-27, com primeira edição pela Tiraboschi, 1781). Este brevíssimo relato, constituído por notas provavelmente destinadas a um tratado literário, não concluído, é aqui utilizado a partir de sua edição francesa, *Vies des hommes illustres*, que integra o *Traité de la Peinture* de Leonardo da Vinci (Chastel & Klein, 1960). O Códice de Anonimo Gaddiano (ou também Anonimo Magliabechiano) - *Anonime Notizie di Pittori, Scultori e Architetti* (1536-46) - inicialmente propriedade da família Gaddi, integra o acervo da Biblioteca Nacional de Florença desde 1755. Frey edita-o em 1892, seguido por C. von Fabriczy (1893). A edição de que nos servimos, entretanto, é de A. Ficarra, s.d. Ainda a propósito deste Códice, sua redação demonstra não ser a definitiva, talvez devido à primeira edição das *Vite* vasarianas em 1550 (o Códice anônimo apresenta organização similar às biografias das *Vite*), mas tem como importante fonte o *Proemio* aos *Commentarii* de Landino à *Divina Commedia*, os *Commentarii* de Ghiberti, a *Historiae Naturalis* de Plínio, e sobretudo o Livro de Antonio Billi. Quanto a este último, precede o Códice anônimo em alguns anos (1490-1540). É constituído por dois Códices, também conservados no fundo Magliabechiano da Biblioteca Nacional de Florença: *Codice Stroziano* e *Codice Petrei*. Embora primeiramente editado por Frey e posteriormente por Fabriczy, mais uma vez nos utilizamos da edição de A. Ficarra, s.d. O Livro de Antonio Billi (talvez seu primeiro proprietário), não tão importante enquanto fonte biográfica, não deixa, juntamente com o Códice anônimo, de ser significativo testemunho de uma forma de literatura artística que virá a ser consolidada com as *Vite* de Vasari (editadas em 1550 e posteriormente em 1568).

⁸⁰ Estudiosos expressam diversas hipóteses quanto à data de ingresso de Leonardo na *bottega* de Verrocchio: 1462c. (Gronau), entre 1465-66 (R. van Marie), 1466 (Müller-Walde, Thiis e Hildebrandt), 1467 (Müntz), após 1468 (Suida), entre 1469-70 (A. Venturi e de Rinaldis).

alcun profitto. Stupí Andrea nel veder il grandissimo principio di Lionardo, e confortò ser Piero che lo facesse andare a bottega di Andrea: il che Lionardo fece volentieri (...)" (1822:232).

Ora, tendo-se presente a ida de Leonardo a Milão, cabe explicitar a importância do contato do jovem Leonardo com Andrea Verrocchio. Em primeiro lugar, é provável que desta experiência adviria o conhecimento de Leonardo na execução de obras em *terracotta*, mármore e bronze, o que sustentaria sua escolha na realização do monumento equestre a Francesco Sforza. Em segundo lugar, através do documento publicado por Cornelio De Fabriczy, "Andrea del Verrocchio ai servizi dei Medici", *Archivio Storico dell'Arte* 1895,⁸¹ comprova-se a estreita relação deste artista com a família Medici. Neste documento, Tommaso Verrocchio, irmão de Andrea, enumera quinze obras que Andrea teria realizado para os Medici. A partir do contato Verrocchio-Leonardo não seria difícil supor a participação do jovem artista em alguma dessas obras, o que em última instância também lançaria luz ao controvertido mecenatismo de Lorenzo para com Leonardo e à transferência deste a Milão.⁸²

Como pouco se conhece da atividade do jovem Leonardo em Florença, notadamente escultórica,⁸³ inicialmente se atenta ao estudo de obras de Andrea Verrocchio que poderiam levantar indícios do contato entre Andrea Verrocchio, Lorenzo de' Medici e Leonardo da Vinci. Em um segundo momento, sublinha-se o vínculo entre Leonardo e os Medici.

Contato com Andrea Verrocchio

A aproximação de Andrea Verrocchio com a família Medici remonta ao período de formação do artista. Conquanto breves e imprecisas as informações sobre o início de sua atividade artística,⁸⁴ têm elas interessante por já evidenciar o posto privilegiado de

⁸¹ Conquanto seja uma cópia de época do original, o texto é datado de 27 de janeiro de 1495 e encontra-se nos Uffizi, *Miscellaneae manoscritti*, vol. I, número de inventário 60, e é primeiramente publicado por G. Semper, *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, Lipsia, A. von Zahau, 1868, I, p.360. O documento é redigido por Tommaso Verrocchio, por ocasião da morte de Andrea, com o intuito de reivindicar a si o pagamento de obras feitas por Verrocchio aos Medici (embora o herdeiro testamentário de Andrea fosse seu discípulo Lorenzo di Credi).

⁸² O mecenatismo de Lorenzo para com Leonardo não teve muita credibilidade porque não encontrava respaldo em Vasari. Contudo, é notória a imprecisão documental das *Vite* de Vasari, o que acentua a importância de Gaddiano enquanto fonte biográfica de Leonardo.

⁸³ A ausência de documentos sobre este período é entendida por Valentiner (1930), dentre outros, como decorrência da colaboração entre Leonardo e Verrocchio, mesmo após o ingresso do primeiro na corporação dos pintores (1472), o que supostamente marcaria sua produção independente. Também Ludwig H. Heydenreich (s.d.:561) sublinha o longo contato entre esses dois artistas, segundo o qual Leonardo "resosi independente intorno al 1478". A favor dessa hipótese, no ano de 1476 é duas vezes mencionado que Leonardo residiria na *bottega* de Verrocchio, cf. W.R. Valentiner (1930:47). Por outro lado, a participação de Leonardo em obras encomendadas a Verrocchio pode ser inclusive evidenciada a propósito da colaboração do mesmo no "Batismo de Cristo" (1472-75).

⁸⁴ Vasari não menciona o primeiro mestre de Verrocchio e tampouco suas primeiras obras, embora Antonio Billi indique a filiação donatelliana de Verrocchio. Já Pomponio Gaurico, no *Da Sculptura* (1504), não se refere a Verrocchio enquanto

Verrocchio, enquanto sucessor de Donatello, frente aos Medici: “durante tutta quasi la sua vita, non gli mancarono mai incarichi e commissioni per opere d’arte da eseguirsi per conto dei Medici” (De Fabriczy, 1895:164). A partir do elenco de obras redigido por Tommaso Verrocchio - documento oficial que comprova o vínculo de Andrea com a família Medici -⁸⁵ endereça-se atenção sobretudo àquelas realizações, aí enumeradas, nas quais a crítica artística sugere a presença de Leonardo. Estas são inclusive ponto de partida de observações a propósito de outras obras, igualmente determinantes no contato Leonardo-Verrocchio.

Dentre a enumeração dos trabalhos de Verrocchio para os Medici, tende-se a ver a participação de Leonardo nos seguintes: “Putto con delfino”, “Stendarto per la giostra di Giuliano”, “Aparato del duca Galeazzo”.⁸⁶

O grupo “putto con delfino” (1469c.) teria sido encomendado a Verrocchio por Lorenzo de’Medici, para a fonte da vila Medici (Careggi) - posteriormente transferido para o *cortile* do Palazzo Vecchio (1553-68c.) - por ocasião da aquisição da vila pela família Medici. Sugere-se a colaboração de Leonardo em um dos *putti* do grupo. Aquele em bronze é com unanimidade atribuído a Verrocchio; já em relação ao outro, em terracota (Washington, National Gallery), A.Venturi reivindica a autoria leonardiana, embora, com exceção a Pope-Hennessy, a crítica artística tenda a considerá-lo obra de Verrocchio (Bertini, 1983:738). A colaboração de Leonardo, entretanto, ganha força quando se a vincula a uma outra terracota, para a mesma vila: a “Ressurreição de Cristo” (Bargello, 1478c.). Valentiner é bastante categórico quanto à participação do jovem Leonardo: “Regarding the figure of Christ, most scholars call attention to its similarity to that in the Baptism of Christ; but the figure on the relief is considerably more graceful and its head reminds us of the preliminary studies of Leonardo for the Last Supper which, as is well known already make their appearance during his Florentine period. The nearness in time to the painting of the Baptism of Christ, in which Leonardo executed one of the angels, makes it appear possible that in this relief also the young artist lent a hand in assisting his much-occupied master. Two of the foreground figures especially remind us of Leonardo and their modeling seems almost to surpass the power of his teacher: the guard crouching in the right

discípulo, mas êmulo de Donatello. De Fabriczy (1895:163) também se contrapõe à filiação donatelliana de Verrocchio e observa que Del Migliore endereça o aprendizado de Andrea Verrocchio ao ourives Giuliano Verrocchi, do qual não só aprenderia o ofício mas adviria o nome ‘Verrocchio’. A influência de Desiderio, porém, também é assinalada pela crítica artística nas primeiras obras de Verrocchio, como na tumba Marsupini (anjo) ou na tumba de Piero e Cosimo de’Medici. Cf. Bertini (1983:736).

⁸⁵ Valentiner (1930:77) acredita que a atividade de Verrocchio a serviço dos Medici não seja anterior a Piero de’Medici, para quem realiza a lápide da tumba de seu pai, Cosimo, em S. Lorenzo.

⁸⁶ As três obras acima referidas dizem respeito aos números “n.3. Per el bambino dj bronzo chon 3 teste dy bronzo e 4 bocche dy lione dy marmo per a Charegy”, “n.10. Per dipintura duno stendardo ch 1 (*chon uno*) spiritello per la giostra dy Giuliano”, “n.15. Per lo adornamento e aparato del ducha Ghaleazo”.

foreground and the terrified, screaming soldier behind at left" (1930:78). Por outro lado, De Fabriczy (1895:169) supõe que o grupo para essa fonte fosse acompanhado por bocas de leão, em mármore, e cabeças, em bronze, as quais talvez se vinculassem a baixos-relevos de Alexandre Magno e Dario, atribuídos a Verrocchio.

A menção desses relevos leva-nos não somente a uma discussão sobre sua atribuição, mas a evidenciar a mediação de Lorenzo e a presença conjunta de Leonardo e Verrocchio nos mesmos.⁸⁷ Em realidade, trata-se de uma série de quatro baixos-relevos de grandes personalidades históricas, encomendada a um artista florentino por Mattia Corvino, rei da Hungria,⁸⁸ por intermédio de Lorenzo de' Medici. Vasari, na *Vita di Andrea Verrocchio*, menciona os dois primeiros da série: "Fece anco due teste di metallo, una d' Alessandro Magno in profilo, l'altro d'un Dario, a suo capriccio; pur di mezzo rilievo e ciascuna per sè, variando l'una dall'altra nei cimieri, nell'armadure ed in ogni cosa: le quali ambedue furon mandate dal magnifico Lorenzo Vecchio de' Medici al re Mattia Corvino in Ungheria" (1822.:361). Destes, atualmente se tem conhecimento de um "Alessandro Magno", Herbert N. Strauss, NY (52x38cm), em mármore, e de uma *maiolica* que representa "Dario", Kaiser Friedrich Museum, Berlim (59x41,5cm). Tendo-se em vista os personagens representados, o destino comum desses relevos (Mattia Corvino) e sua proveniência (*bottega* de Andrea Verrocchio), Möller (1930-34) vincula-os a outros dois: o baixo-relevo, em mármore, do "Scipione", Louvre, Paris (60,3x38cm) e o desenho de "Annibale", British Museum (18,7x21cm).

Reverendo o posicionamento da crítica artística, que ora atribui o "Scipione" a Verrocchio, ora a Leonardo (inclusive, às vezes, sugerindo a possibilidade de uma falsificação), Möller propõe não somente a estreita correspondência da obra com o estilo do jovem Leonardo,⁸⁹ como acredita que seu *pendant* seja o "Annibale".⁹⁰ Também este desenho, conhecido como "*Condottiere*", seria de autoria leonardiana - e não inspirado em Verrocchio -, como até então se

⁸⁷ Leonardo, no *Paragone*, refere-se em dois momentos bastante precisos à dificuldade e engenho requeridos na realização do baixo-relevo, neste caso, mais próximos à pintura que a escultura. Veja *Paragone* (cap. 33 e 36).

⁸⁸ Leonardo refere-se a Mattia Corvino no *Paragone* (cap.23), a propósito da escolha do rei entre uma pintura e uma obra literária, ambas com a mesma temática.

⁸⁹ Mediante um detalhada análise dos motivos decorativos do cimio do Scipione - em especial das folhas -, o estudioso (1930-34:4-22) vincula-o ao retrato de "Ginevra Benci". Analisa também a forma originalíssima do dragão, a exuberante couraça decorada com motivos que remontam às asas do dragão, o rosto assustador da Medusa, também alada, e que por sua vez poderia se remeter à *Rotella* de caça feita por Leonardo e a delicada execução do rosto do guerreiro. Möller assinala também uma falsificação do "Annibale", um relevo em bronze que se encontra no Dépôt do Louvre, e uma réplica (*maiolica*), Collezione Estense, Vicna, 1520c., provavelmente executada por Giovanni della Robbia.

⁹⁰ O capitão romano Publio Cornelio Scipione Africano Maggiore aos vinte e quatro anos vence Annibale, em Zama. Daí a estreita correspondência entre ambos, aliás, análoga à de Alessandro Magno e Dario. Quanto ao relevo de "Annibale", nunca foi encontrado, mas, além do desenho no British Museum, há uma *maiolica* no Museu de Estado de Lisboa.

acreditava.⁹¹ Já o mármore de “Alessandro Magno”, ainda segundo este estudioso, teria sido realizado por Verrocchio, mas a partir do “Scipione” e do “Annibale” de Leonardo;⁹² quanto à *maiolica* de “Dario”, seria uma provável cópia de um estuque que, por sua vez, teria tido como modelo um mármore de Verrocchio.⁹³ Desta forma, considera-se justa a descrição de Vasari, segundo o qual Verrocchio teria realizado o “Alessandro” e o “Dario”, o biógrafo somente não precisara a profunda influência leonardiana. A série dos quatro guerreiros, portanto, remonta à *bottega* de Verrocchio e revela, ademais, não somente a participação do jovem Leonardo em obras de seu mestre, como também sua própria idealização de composições.

O vínculo Leonardo-Verrocchio pode ser observado ainda, a propósito das *giostre* dos Medici. Mesmo não mencionada nas biografias sobre Verrocchio, a participação deste artista na *giostra* de Lorenzo de’Medici (7 de fevereiro de 1469, praça de Santa Croce) é indicada por Tommaso Verrocchio: “n.8. Per lo stendardo per la giostra dy Lorenzo”. Os versos celebrativos de Luca Pulci (*Apud De Fabriczy*, 1895:172) também poderiam constituir uma importante referência ao endereço de estandartes a Verrocchio, em especial aquele de Lorenzo, onde se via retratada Lucrezia Donati:⁹⁴

E mi parea sentir sonar Miseno,
Quando sul campo Lorenzo giugnea
Sopra un caval che tremar fe il terreno:
E nel suo bel vestillo si vedea

⁹¹ “Molto istruttivi sono i rapporti col primo quadro che ci rimase di Leonardo, coll’Annunziata (...). Qui sopra il leggio ritroviamo gli stessi viticci e fiori stellati come sopra l’elmo e la corazza dell’Annibale. L’angelo porta pure una fascia al braccio, un leggero nastro azzurro con striscie trasversali e la sua spalla è fregiata di una lista di panno azzurro graziosamente dentellata in modo di fogliame. A tergo del disegno di paesaggio del 1473 c’è un fiore a forma di stella quasi sbiadito, uguale ai fiori nel disegno del Condottiero” (Möller, 1930-34:24).

⁹² “Dallo Scipione deriva la forma generale dell’elmo, la spirale a chiocciola, l’ondeggiatura e le linee ondegianti, le punte arrotolate, il motivo del drago, il fregio a palmette ed il motivo della Medusa. Dal disegno dell’Annibale provengono: la parte superiore a visiera dell’elmo, le decorazioni su modelli di piante, la rosetta, i cignoli uscenti da un foro, finalmente il petto sporgente, i motivi della Medusa e perfino lo spallaccio rotondo che si riconosce schizzato sotto il disegno di Leonardo. L’influenza più vistosa però è di natura generale: Andrea, il realista schietto ed energico, viene portato dall’esempio del suo geniale allievo a gareggiare con lui nella ricchezza delle decorazione e nella dolcezza dell’arie. Il risultato però fu soltanto una somiglianza esterna che non regge ad un esame dettagliato” (Möller, 1930-34:30).

⁹³ “Indubbiamente la maiolica è stata formata meccanicamente da uno stucco preso dal marmo originale. Altrimenti non sarebbero spiegabili tante particolarità del tutto verrocchiesche” (Möller, 1930-34:32). Contudo, o autor acrescenta que se reconhece o desenho de Leonardo no perfil da figura: “In questo rilievo il Verrocchio s’è attenuto strettamente alla posizione in profilo, ed anche l’altezza del rilievo corrisponde questa volta allo Scipione. Qui dunque Andrea ha eseguito - al contrario del suo Alessandro - lo schema formale di Leonardo, offertogli nel disegno al Museo Britannico” (1930-34:32).

⁹⁴ Segundo De Fabriczy (1895:171), Lorenzo a havia conhecido no torneio de 1467, para celebrar o casamento de Braccio Martelli, e, dois anos depois, o próprio Lorenzo participaria de uma *giostra* homenageando-a por retratá-la em seu estandarte. A idéia de que Verrocchio tenha realizado este estandarte é favorecida quando nos reportamos à menção, também de Tommaso, a um retrato de Lucrezia, feito por Verrocchio, a Lorenzo de’Medici: “n.7. Per uno quadro dy legname drentovy la figura della testa della Lucherczia de Donaty”. Possível, portanto, que Verrocchio tenha se dedicado a ambas.

Di sopra un sole e poi l'arcobaleno,
 Dove a lettere d'oro si leggeva:
 "Le tems revient"; che può interpretarsi
 Tornare il tempo e 'l secol rinnovarsi.

Il campo è paonazzo d'una banda
 Dall'altra è bianco, e presso a uno alloro
 Colei che per esempio il ciel ci manda
 Delle bellezzedello eterno coro,
 Ch'avea tessuta mezza una grillanda,
 Vestita tutta azzurro e be' fior d'oro:
 Ed era questo alloro parte verde
 E parte secco già suo valor perde.

A prática da utilização de artistas consagrados nestes torneios, onde representantes de importantes famílias davam mostras de valentia e grandiosidade, apresentado-se em armas, a cavalo, também se aplica à *giostra* de Giuliano de' Medici. Nesta já se observa a presença do jovem Leonardo junto à Verrocchio.

Tendo lugar na praça de Santa Croce, em 28 de janeiro de 1475,⁹⁵ a *giostra* de Giuliano é celebrada nas *Stanze*, de Angelo Poliziano. Muito embora permaneça incompleta justamente a parte em que Poliziano descreveria as vestimentas, as armas, os cavalos, ou seja, todo o aparato artístico do torneio - e inclusive os estandartes -,⁹⁶ tem-se conhecimento, mediante outras descrições,⁹⁷ de que nesses últimos não faltavam representações de Ninfas e Cupidos, tema daquele estandarte atribuído a Verrocchio. Tommaso a ele refere-se como: "n. 10. Per dipintura duno stendardo ch 1 (*chon uno*) spiritello per la giostra dj Giuliano".⁹⁸ Entretanto,

⁹⁵ Embora geralmente se suponha que esta *giostra* fosse dedicada a Simonetta Cattaneo, Seymour & Brown (1974:127) acreditam que o torneio tenha de fato celebrado a aliança - de dezembro de 1474 - entre Florença e outras importantes cidades italianas.

⁹⁶ A não-conclusão das *Stanze* de Poliziano deve-se ao assassinato de Giuliano de' Medici na conjuntura dei Pazzi, em 26 de abril de 1478.

⁹⁷ Há outras duas fontes conhecidas: um poema em latim, escrito por Giovanni Aurelio Augurelli (Biblioteca Laurenziana, Firenze, *Pluteo 34, cod. 46, foglio 18*), publicado por Ioannis Aurelii Augurelli, *Ariminensis poetae celeberrimi Carmina nondum vulgata*, Rimini, 1818, p.34, e um relato anônimo (Biblioteca Nazionale, Firenze, *Cod. Magliabechiano II, IV, 324, foglio 122*), parcialmente presente na edição de Giovanni Poggi, "La Giostra Medicea del 1475 e la 'Pallade' del Botticelli", *L'Arte*, V, 1902). *Apud* Seymour & Brown (1974: 128).

⁹⁸ Autores contemporâneos colocam em discussão se o estandarte feito por Verrocchio seria endereçado a Giuliano de' Medici ou para outro participante do torneio. Giovanni Poggi (1902:71-77) sugere que o estandarte de Giuliano tivesse sido pintado por Botticelli, porque neste estaria representada uma Pallas-Athena e não uma ninfa (ou Vênus), como mencionado em um relato anônimo (*Cod. Magliabechiano, II, IV, 324, foglio 122*, Bib. Nazionale, Firenze). Assim, o estandarte feito por Verrocchio (e possivelmente Leonardo) seria endereçado a Giovanni di Papi Morelli, o qual é descrito da seguinte maneira "a young spirit with a bow and quiver, holding a vase of flowers, which he was throwing into the lap of a nymph with plaited hair, seated on a

especificamente quanto à participação de Leonardo no mesmo, Seymour & Brown (1974) trazem à luz dois desenhos em que se figuram uma ninfa (ou Vênus) e um Cupido. Um deles se encontra no Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, dos Uffizi (n.212) (14,9x25,9cm), e o outro, de dupla face, no British Museum (n.1895-9-15-785) (32,5x27,3cm).

Retomando Günter Passavant, Seymour & Brown (1974:129) assinalam a colaboração de Leonardo no desenho dos Uffizi: "Passavant writes that Leonardo's participation is to be identified in the diagonal left-to-right hatchings in the landscape forms, characteristic not of Verrocchio but of Leonardo in his earlier drawings". Não acreditam, porém, que Leonardo tenha participado do restante da composição: "There is no trace of left-handed hatchings in the figures, both of which must have been drawn by Verrocchio, who then probably handed over the sheet to his youthful assistant to complete the setting. Is apparent that Leonardo carefully drew in plants and rocks around the contours of the figures".⁹⁹ Também o desenho do British Museum (*recto e verso*) é utilizado pelos autores como suporte à idéia da participação conjunta de Verrocchio e Leonardo na elaboração do estandarte.¹⁰⁰ Chega-se à conclusão de que Leonardo teria participado no estudo preparatório (desenho dos Uffizi) para o estandarte da *giostra* de Giuliano, assim como na elaboração deste estudo, (desenho do British Museum), notadamente na paisagem, se não nas figuras.

Em relação à última obra enumerada por Tommaso, "n.15. Per lo adornamento e aparato del ducha Ghaleazo", é possível evidenciar não somente indícios da participação do jovem Leonardo, como também uma aproximação entre este e os Sforza. Trata-se de uma celebração organizada por ocasião da visita dos duques Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia, a Lorenzo

rock in a flowery meadow before an olive tree". (Poggi, 1902:71-77. *Apud* Seymour & Brown, 1974:128). Contudo, o tema de um desenho dos Uffizi, constantemente associado ao estandarte feito por Verrocchio, também não apresenta uma estrita coincidência com a descrição do estandarte de Giovanni Morelli, de modo a não ser possível concluir qual estandarte teria sido feito por Verrocchio. Ainda sobre a participação de Verrocchio nos aparatos desta *giostra*, é possível que esta não se limitasse ao estandarte em questão. De Fabriczy (1895:172) refere-se a uma figura feminina que coroaría um elmo de prata, descrita no relato de Tommaso como "n. 9. Per una dama dy rilievo ch'è posta in sul elmo". A decoração deste elmo talvez fosse uma encomenda de Lorenzo, provavelmente destinada ao vencedor da *giostra* de Giuliano, e não para uso próprio, pois não há descrições de que este usaria semelhante elmo no torneio e tampouco é mencionada no *inventario mediceo*.

⁹⁹ Trabalho semelhante já lhe havia sido confiado no "Batismo de Cristo", sendo, portanto, perfeitamente pertinente que no projeto do estandarte lhe fosse confiada tarefa análoga. Também Pedretti (1993:174) assinala a presença de Leonardo no fundo da composição: "(...) nella parte di sinistra dove appare lo 'spirittello' dallo scatto pollaiuolesco, posto com'è sullo sfondo di una folta vegetazione come nella stampa del *Combattimento dei nudi* del Pollaiuolo, è facile riconoscere la mano di Leonardo col suo caratteristico tratteggio sinistrorso e col suo acuto senso dell'organico che si manifesta nel modo più eloquente col ritmico rivoltarsi delle foglie a lingue di fiamma sul terreno, come nei più tardi studi per la *Leda*".

¹⁰⁰ "Evidence for Verrocchio's and Leonardo's dual roles in the project is also provided by the sheet by Verrocchio in the British Museum, which appears to carry the design of the standard two steps further", embora sugiram que o desenvolvimento do estudo da cabeça da ninfa, a partir do desenho dos Uffizi, seja obra exclusiva de Verrocchio: "The study [*verso*] was made, apparently from the model, to fix the position of the head resting on the hand (shown in a few lines at the left), in precisely the same pose as in the earlier, smaller sketch of the whole figure in the Uffizi. The London drawing is indeed structural, emphasizing the major abstract planes of the head rather than the effects of light on their surfaces. This is the way a sculptor would start out to model a head in clay or carve in stone" (Seymour & Brown, 1974:129).

de' Medici, em março de 1471. Acompanhados por Lodovico Sforza, seriam oficialmente recebidos no Palazzo Vecchio e acolhidos no Palazzo de Via Larga, pomposamente decorado. Conquanto a maioria dos documentos sobre essa celebração atestem a suntuosidade da recepção, pouco se referem aos aparatos artísticos da mesma.¹⁰¹ De qualquer modo, é possível que a atividade de Verrocchio - provavelmente acompanhado de Leonardo - dissesse principalmente respeito à decoração do palácio,¹⁰² mas também da cidade, onde se chama a atenção sobre a figura de Leonardo.¹⁰³

Indícios mais ilustrativos, porém, do contato de Leonardo com a corte milanesa, remontam a uma das primeiríssimas obras desse artista: a *rotella* de caça. “Lionardo arrecatosi un giorno tra le mani questa rotella, veggendola torta, mal lavorata e goffa, la dirizzò col fuoco; e data la a un torniatore, di roffa e goffa che ella era, la fece ridurre delicata e pari; ed appresso ingessatala ed acconciatala a modo suo, cominciò a pensare quello che vi si potesse dipingere su, che avesse a spaventare chi le venisse contra, reppresentando lo effetto stesso che la testa già di Medusa. Portò dunque Lionardo per questo effetto ad una sua stanza, dove non entrava se non egli solo, lucertole, ramarri, grilli, serpe, farfalle, locuste, nottevole ed altre strane spezie di simili animali; dalla moltitudine de' quali variamente adattata insieme, cavò uno animalaccio molto orribile e spaventoso, il quale avvelenava con l'alito e faceva l'aria di fuoco; e quello fece uscire d'una pietra scura e spezzata, buffando veleno dalla gola aperta, fuoco dagli occhi, e fumo dal naso sí stranamente, che pareva mostruoso ed orribile affatto” (Vasari, 1822: 237-238).

A legendária *rotella* (1472-76) teria sido feita a pedido de Piero da Vinci, para um seu campônio. Apercebendo-se, porém, da grandiosidade de tal escudo de caça, Piero vende-o a um mercador florentino, que faria com que o mesmo não tardasse em ser adquirido pelo duque de Milão. Segundo Calvi (1859:15), “l'aquisto della rotella fatto dal duca Galeazzo Maria Sforza l'aveva fatto conoscere a questi, mentre l'andata suntuosa di quel principe a Firenze ne aveva pur fatto conoscere la splendidezza a tutta città. Da queste circostanze sembra aver avuto origine la sua offerta, e la chiamata per parte della famiglia Sforza”. Mas, antes de nos atermos às

¹⁰¹ Segundo S. Ammirato, *Istorie fiorentine di Scipione Ammirato con l'aggiunte di Scipione Ammirato il giovane. Ridotte a miglior lezione da F. Ramalli*, Firenze, 1846-48, p.188 (Apud Angiolillo 1977:24), “questi Magnifici Signori Fiorentini fanno meravigliosi apparati per diversi luoghi della città et in molte case di spectabilissimi cittadini, con tanta sumptuosità ch'è cosa ammiranda a vedere”. Por ocasião desta visita também é provável que tenham sido realizadas representações na igreja de San Felice, del Carmine e di Santo Spirito, como nos indica Machiavelli, *Istorie Fiorentine*.

¹⁰² Embora não se possa afirmar quais teriam sido as atividades de Verrocchio (e de Leonardo), visto a ausência de documentos, De Fabriczy (1895:176) acredita que os trabalhos de Verrocchio estivessem centralizados na decoração do Palazzo de Via Larga, embora também nas representações sacras realizadas nas igrejas de San Felice, del Carmine, e de San Spirito, seja sugerida sua autoria.

¹⁰³ Calvi acredita que “nel 1471, per la fastosa venuta del duca di Milano, Galeazzo Maria Sforza, in Firenze, il Verrocchio era stato incaricato di preparare l'adornamento e apparato della città e l'allievo sarà accanto al maestro in quella circostanza, come prezioso e geniale aiuto” (1936:33).

circunstâncias da transferência de Leonardo a Milão, cabe ainda salientar que Lodovico Sforza intensificaria a proximidade entre Milão e Florença.

Não obstante a primeira visita oficial de Lodovico a Florença (1471), este se faz presente nessa cidade quando de seu exílio em Pisa (1476-79). Nesse momento, o *Moro* tece uma aproximação com o orador milanês em Florença, Filippo Sacramoro,¹⁰⁴ e com o próprio Lorenzo de' Medici. Em 29 de janeiro de 1478, é convidado a assistir aos preparativos - e a ser juiz - da *giostra* na qual tomariam parte as famílias Martelli, Borromeo, Tornabuoni. No mesmo ano (em 27 de abril), por ocasião do assassinato de Giuliano de' Medici, retorna a Florença. Particular relevo é também dado por Calvi (1916:435) ao estreito contato do *Moro* com a família Martelli, por sua vez muito próxima de Leonardo: "(...) si vedono ancora le istruzioni che da Milano si mandano al Sacramoro alla fine dello stesso anno [1478] e la risposta del Sacramoro per i suoi rapporti con la famiglia dei Martelli, nella casa dei quali, a Firenze, fu o frequentò più tardi Leonardo da Vinci. É possibile, come si è detto, che il grande artista divenisse, già durante quell'anno, di fama o di fatto noto a Lodovico, in un'occasione come quella della giostra, per l'allestimento della quale il giovane pittore poteva per avventura aver prestato l'opera propria, o quando, il 27 gennaio, il Moro visitava la Signoria fiorentina (...) che aveva da pochi giorni allogato al Vinci il quadro per la cappella di San Bernardo; e, anche senza di ciò, per poco ch'egli s'interessasse al movimento artistico, che assumeva tanta importanza a Firenze, averne notato il nome tra quello degli artefici più promettenti e geniali".

Ativemo-nos, aqui, a indícios da participação do jovem Leonardo em obras de Andrea Verrocchio, conferindo-se especial relevo àquelas oficialmente encomendadas pelos Medici, pois sugerem, se não o mecenato, o conhecimento do jovem artista por parte desta família. O liame Leonardo-Medici, porém, ultrapassa esse horizonte e evidencia possíveis circunstâncias que colocariam o artista em contato com a corte milanesa, afora o que já se observou a propósito do aparato decorativo para o duque Gian Galeazzo e da *rotella*. Mediante o ulterior paralelo Leonardo - Lorenzo de' Medici - Lodovico Sforza, evidencia-se a controversa partida de Leonardo para Milão, bem como o vínculo desta transferência com o projeto cultural do *Moro*.

¹⁰⁴ Sobre a correspondência de Sacramoro com o governo milanês, cf. Calvi (1916:435).

Contato com Lorenzo de' Medici

O mecenatismo de Lorenzo para com Leonardo é documentado em Gaddiano (s.d.:119), quando se refere à presença do artista no *Giardino di San Marco*: “Stette da giovane col Magnifico Lorenzo de' Medici, et dandoli provisione per se li faceva lavorare nel giardino sulla piazza di San Marco”. Este testemunho levanta, ademais, outros aspectos da formação do jovem artista, seja pelo estudo da coleção Medici de esculturas antigas, seja pelo contato com o escultor Bertoldo (1420-91).

Conquanto a presença de Leonardo no Jardim dos Medici¹⁰⁵ seja muitas vezes desacreditada pela crítica artística, há indícios de que o relato de Gaddiano proceda. O descrédito deve-se, em parte, ao silêncio de Vasari sobre a estada de Leonardo nesse Jardim - e não em relação a artistas como Torrigiani, Granacci, e especialmente Michelangelo - e, em parte, ao suposto período de origem do mesmo, pois quando Vasari se refere às atividades dos artistas acima mencionados, alguns estudiosos supõem que a origem do Jardim remontasse aos anos 80, posteriores, portanto, ao período de formação de Leonardo (década de 70). Entretanto, a favor do relato de Gaddiano, retoma-se, inicialmente, o comentário de Barfucci (1940:10) sobre uma passagem vasariana a respeito desse Jardim: “Bertoldo era **allora** custode e capo”. O estudioso supõe que Verrocchio talvez precedesse Bertoldo no Jardim, sendo também ele “custode e capo di quelle raccolte”. Portanto, um forte indício de que a origem do mesmo fosse mais antiga do que se supunha e, logo, da possibilidade de Leonardo frequentá-lo. O próprio Leonardo, em uma folha do *Codice Atlantico*, recorda tardiamente o Jardim quando se refere às “fatiche d'Ercole a Pier Francesco Ginori”.¹⁰⁶ Assim, “(...) se la frequenza del Buonarotti è il culmini glorioso del giardino mediceo divenuto verso '89 un luogo d'insegnamento artistico ben definito e organico, il giardino doveva essere una specie di peripato dell'arte dai giovani anni del Poeta dominatore. Così la frequentazione del giardino a scopo di studio ha origini più antiche e la presenza in quel luogo di Leonardo costituisce l'inizio o almeno un primo tentativo della generosa impresa di Lorenzo de' Medici” (Barfucci, 1940:9).

¹⁰⁵ Segundo Barfucci (1940:3), é no Jardim de San Marco que o ideal de mecenatismo de Lorenzo de' Medici atinge seu apogeu: “Secondo il Vasari il Magnifico vi accoglieva a preferenza i figli di nobili decaduti, ma a giudicare dagli allievi i cui nomi ci son noti, tutti coloro che dimostravano particolari attitudini o passione vi erano ammessi a studiare la scultura dei Greci e dei Romani e degli artefici più recenti. Anche per la pittura, alla quale dovevano essere parte delle case contigue all'orto, il Vasari ricorda che il Donato, Pippo (di ser Brunellesco), Masaccio, Paolo Ucello, Fra Giovanni, Fra Filippo e d'altri maestri paesani e forestieri v'eran disegni, cartoni e modelli”.

¹⁰⁶ Cf. Pedretti (1993:175), segundo o qual “fu probabilmente al tempo dell' *Adorazione dei Magi*, quindi poco prima di recarsi a Milano, che Leonardo ebbe l'opportunità di frequentare il giardino mediceo di San Marco - ricordati più tardi, intorno al 1508, insieme con certe ‘fatiche d'Ercole a Pier Francesco Ginori’”.

A esses fatores soma-se a influência do escultor Bertoldo em Leonardo (e vice-versa), especialmente reivindicada por estudiosos quando se analisam os estudos de cavalo do jovem artista.¹⁰⁷ Ascendência, no mais, provavelmente advinda da estada de Leonardo no Jardim. Valentiner (1930:68-71) evidencia o fato de Bertoldo encontrar-se no auge de sua carreira no momento da formação de Leonardo, realizando não somente medalhas, mas também o relevo de uma batalha eqüestre, no qual reproduziria a composição de um sarcófago antigo (Campo Santo, Pisa) parcialmente destruído.¹⁰⁸ É justamente a propósito deste relevo que Valentiner (1930:71) estabelece um vínculo com Leonardo: “We believe that the impressions which Leonardo received from Bertoldo (who at the end of the quattrocento was the best sculptor of moving horses not only in relief but also in bronze statuettes) together with his inborn predilection for the study of horses, gave the impulse to his representations of this kind in painting and sculpture. (...) But also with regard to details, we find sufficient analogies with his studies of horsemen from earlier as well as later periods. The frequently found motive of a horse, especially, which while galloping to the left tosses its head far back to the right side, is first encountered in Bertoldo’s relief”. Contudo, a possível mediação de Bertoldo não estaria limitada a uma relação unívoca, pois, estudos a partir da natureza, de um lado, e a própria influência do jovem artista em Bertoldo, de outro, são com frequência reivindicados.

Ainda no tocante ao Jardim dos Medici, Pedretti (1993:175) observa que a coleção de esculturas antigas ali presente influenciaria Leonardo, tanto no estudo do panejamento de figuras femininas, *all’antica*, no fundo da “Adoração dos Magos” (1481-82), quanto nos cavalos desta mesma composição, “che si presentano secondo modelli di bassorilievi classici, o di gemme, particolarmente negli studi preparatorii, in uno dei quali l’occhio sembra svuotato come in una statua di bronzo”. O estudioso também estabelece outra importante referência sobre os modelos antigos utilizados por Leonardo: a *Testa Carafa*, Museo Archeologico di Napole,¹⁰⁹ já atribuída por Francisco de Holanda, *Diálogos da Pintura* (1538), a Leonardo. Os primeiros estudos eqüestres de Leonardo (1478-81), contemporâneos à “Adoração dos Magos”, preparariam o terreno para sua grande incumbência em Milão - o monumento eqüestre em homenagem a

¹⁰⁷ A discussão sobre a atribuição de plaquetas, medalhas e pequenos bronzes a Bertoldo e/ou a Leonardo, também viria a favorecer a hipótese da presença de Leonardo no Jardim, assim como do mecenatismo de Lorenzo de’Medici. Cf. Stites (1930) e Valentiner (1930).

¹⁰⁸ A propósito das medalhas realizadas na década de 70, Bode, *Bertoldo und Lorenzo Medici*, 1925, refere àquela do Imperador Federico III (1469), do senador veneziano Francesco Diedo (1475), de Mattia Corvino (1476-80), do arcebispo de Pisa Filippo de’Medici (1478c.), do sultão Mahomed II (1480) e da conspiração de’ Pazzi (1478). Quanto ao relevo, hoje no Bargello, consta no inventário de Lorenzo de’Medici, em 1492, ocasião em que ocupava a parte superior de um lareira em um dos quartos do Palazzo Medici. (*Apud* Valentiner, 1930:68).

¹⁰⁹ Em 1471 Lorenzo de’Medici doa a obra a Diomedea Carafa, de quem lhe advém o nome. Posteriormente, integra o acervo do Museo Archeologico di Napoli.

Francesco Sforza - “al quale Leonardo attendeva già intorno al 1483 mentre a Venezia il suo maestro Verrocchio portava avanti quello per il Colleoni” (Pedretti, 1993:176).

Não há consenso por parte da historiografia artística a propósito da transferência de Leonardo a Milão. Observa-se, contudo, que o intercâmbio de artistas entre as diversas cidades italianas não só era prática comum como implicava importantes relações diplomáticas.¹¹⁰ Referindo-se a essa instância política, Dionisotti (1962:212) vincula o projeto do monumento equestre de Francesco Sforza ao do “Colleoni”, pois a tradicional rivalidade entre Milão e Veneza não deixaria de implicar uma competição entre os projetos de Leonardo e Verrocchio. Sob este prisma, a chamada de Leonardo em Milão, bem como sua estada ali, não se faria independente da então recente presença de Verrocchio em Veneza.

Ora, não somente o caráter emulatório dos projetos, mas o provável conhecimento de Leonardo dos estudos equestres de seu mestre pode ser mencionado a propósito da transferência do mesmo à corte milanesa, pois estes estudos mais uma vez evidenciariam “come egli si cimentasse nella scultura fin dal tempo della giovinezza” (Heydenreich, 1956:572).

*

O projeto do “Colleoni” remonta aos anos de 1479-88, com uma interrupção entre 1481-85, após a qual Verrocchio retoma o monumento.¹¹¹ O possível conhecimento ou participação de Leonardo nessa obra diz em grande parte respeito aos primeiros estudos de Verrocchio para o mesmo (1479-81).¹¹² A presença do jovem artista é reivindicada quando se colocam em questão alguns desenhos nos quais se estudam as medidas e o sistema de proporção do cavalo. Malaguzzi-Valèri (1922:16-18) acredita tratar-se de estudos preparatórios de Leonardo para o “Colleoni”. Já Richter (1970:3) observa somente a probabilidade de Leonardo ter visto os desenhos de Verrocchio para o monumento. Scaglia (1982), porém, dedica-se a uma mais ampla

¹¹⁰ Segundo Calvi (1916:434), “l’emigrazione degli artisti della sua città [de Florença], richiestesi dai varii centri della coltura italiana, si faceva sempre più frequente (...). E si può così meglio pensare ch’egli [Leonardo] cogliesse a sua volta una degli occasioni, delle quali spesso si faceva arbitro, per via diplomatica o diretta, Lorenzo il Magnifico; o ch’egli stesso, in modi più personali, cercasse di richiamare sopra di sé l’attenzione di Lodovico il Moro”.

¹¹¹ Em um primeiro momento (julho de 1479), a *Serenissima* incumbia Verrocchio da realização do cavalo do monumento equestre em homenagem a Bartolomeo Colleoni, *condottiere* veneziano. O modelo é provavelmente enviado a Veneza em julho de 1481 -, acredita-se que Verrocchio permaneça em Florença de 1479 a 1481 - mas supostamente destruído quando a República Veneziana designa Vellano, de Pádua, para realizar o cavaleiro (Malaguzzi-Valèri, 1922:10-11); sobre este episódio, cf. Vasari, *Vita di Verrocchio*. O projeto será retomado em 1485, ocasião em que Verrocchio é designado para o realizar em sua totalidade. É provável que nessa ocasião Verrocchio transfira-se a Veneza, onde morre em 1488, antes de completar a obra, posteriormente concluída por Leopardi.

¹¹² Entretanto, referências sobre a participação de Leonardo após a retoma do projeto por Verrocchio, ou seja, após 1485, e, portanto, já durante a estada de Leonardo na corte milanesa, não deixam de se fazer presentes. Malaguzzi-Valèri (1922), por exemplo, sugere que em 1485 Leonardo estivesse em Veneza, trabalhando diretamente no “Colleoni”.

discussão desses estudos, concluindo que especificamente a um destes (Metropolitan Museum of Art, NY) - o qual atribui a Verrocchio - vincular-se-ia o desenho 12318 (Windsor) de Leonardo, pela sua datação e extrema semelhança no perfil do animal.¹¹³ Desta maneira, pressupõe que esses dois desenhos dissessem diretamente respeito ao “Colleoni”, pois serviriam de parâmetro à construção do primeiro *modello* entregue à *Serenissima*.¹¹⁴

A calorosamente discutida influência do fundo da “Adoração dos Magos”, no “Colleoni”, seria outro aspecto favorável ao contato entre os dois artistas durante o período de idealização do monumento veneziano.¹¹⁵ Desta provável inter-relação adviriam observações também a propósito do *Cavallo* milanês, embora não se limitassem a meras convergências entre ambos. Segundo Boito (*Apud* Richter, 1970:2), “il cavallo dello Sforza doveva sembrare fratello del Colleoni. E si direbbe che questo fosse figlio del Cavallo del Gattamelata, il quale pare figlio di uno dei quattro cavalli che stavano forse sull’Arco di Nerone in Roma”. Entretanto, de Leonardo adviria uma proposta para o monumento eqüestre Sforza que seria “aberta ruptura com toda tradição e especialmente com o tipo clássico transmitido do Marco Aurélio ao Colleoni: o cavalo era dinamicamente distendido em um salto” (Heydenreich, 1956:572).

Leonardo, por ocasião de sua ida a Milão, não só teria uma consistente formação escultórica, em que se destacam seus estudos eqüestres a partir de exemplos da Antigüidade, de Bertoldo e de Verrocchio, como não seria alheio às implicações políticas do projeto do *Cavallo*. Resta evidenciar as circunstâncias precisas que o levariam a sua longa estada milanese (1482-

¹¹³ O estudo de Scaglia centra-se em quatro desenhos. O primeiro (Metropolitan Museum of Art, NY) é atribuído a Verrocchio - pelo estudo da grafia das anotações que o acompanham -, sendo possível que este fizesse parte do *Libro de' Disegni* de Vasari. O segundo (Musée Bonnat, Bayonne), embora semelhante ao estudo de Verrocchio, permanece como obra de um artista anônimo, do círculo de Verrocchio. O terceiro (Windsor, 12318) e o quarto (Windsor, 12319) são atribuídos a Leonardo. Diagramado, embora não seja acompanhado por medidas, o terceiro desenho sugere o já presente interesse científico de Leonardo para com o sistema de proporções do cavalo (a unidade de medida é a cabeça do animal); datado dos anos da “Adoração dos Pastores” (1478c.), vincula-se, ademais, aos estudos eqüestres de Verrocchio, em especial ao desenho de NY. Já o desenho 12319 é acompanhado pela frase “gianecto grosso di Messer Galeazo”, o que o vincula diretamente ao monumento Sforza e, portanto, a uma época posterior ao estreito contato de Leonardo com seu mestre.

¹¹⁴ Scaglia (1982:41-42), mediante uma análise da significação do termo *centina*, chega à conclusão de que o desenho de Verrocchio teria em vista a realização de um *modello* do monumento, que deveria ser entregue à República Veneziana. Mesmo observando algumas diferenças entre o desenho e a forma final do cavalo do Colleoni, o estudioso supõe que este não deixaria de a ele se vincular, pois seria provavelmente uma primeira idéia para o cavalo, posteriormente modificada.

¹¹⁵ Dentre outros, Malaguzzi-Valéry (1922:18ss) sugere que a grande novidade do “Colleoni” estaria na sábia modelagem dos músculos do animal, a qual apresentaria o mesmo vigor que os cavalos do fundo da “Adoração”. Já Stites (1930:265) reivindica a semelhança do tipo eqüestre: “(...) another type of horse’s head, found near the left margin of the picture, on which Leonardo worked over a large period of time, is the type used on the Colleoni horse by Verrocchio”. Esta semelhança também é observada por Valentiner (1930:88): “We see the clearest connection with the model [modelo de Verrocchio] in one of the advancing horses in the background of Leonardo’s Adoration of the Kings”. Bertini (1983:740), entretanto, nega-a: “Se anche il Verrocchio ha conosciuto gli studi per il misterioso sfondo della leonardesca Adorazione dei Magi, è tuttavia rimasto estraneo alla complessa profondità della ricerca di Leonardo” e acrescenta que “(...) per la fantasia del Verrocchio il punto di partenza è ancora il monumento di Niccolò da Tolentino, dipinto da Andrea del Castagno in S. Maria del Fiore circa trent’anni prima. Egli lo trasforma radicalmente, ispirandosi per il volto alla scultura tardo-romana, dando una soluzione più complessa e mosca di quella realizzata da Donatello nel Gattamelata, sostenuta da un senso acuto di chiara, concentrata teatralità”.

99), período em que é redigido o *Paragone* (1492c.).¹¹⁶ A famosa e exaustivamente estudada carta (*Codice Atlantico, fol.391 recto a*) em que Leonardo ofereceria seus serviços ao *Moro* é um importante índice à análise da mesma.

Faz-se objeto de intensa discussão a data e autenticidade desta carta, pois, não assinada e tampouco datada, requer, já de início, uma sua análise paleográfica.¹¹⁷ Dentre indagações por parte da historiografia artística, Calvi (1916:434-44), mediante um estudo comparativo entre esta carta, aquela endereçada ao cardeal Ippolito d'Este (Setembro de 1507. *Archivio di Stato di Modena*) e a descrição da "Battaglia di Anghiari" (Outubro 1503c. *Codice Atlantico, fogli 74 recto b e 74 verso c*), reivindica sua autoria a Leonardo, mas não a redação: "La lettera di Leonardo allo Sforza, per concludere, non è autografa: il che non significa (come abbiamo detto e come già osservò Uzielli) che non derive da lui; chè anzi, e per l'esempio posteriore dell'istanza al cardinale Ippolito e per quegli argomenti, che scaturiscono dalla critica interna del documento, siamo indotti a ritenere autentico il contenuto" (1916:444).

Com freqüência vincula-se a 'carta ao *Moro*' ao momento em que Leonardo deixa Florença. Esta relação implicaria a procura, por parte de Leonardo, de um novo mecenas, devido a um suposto desinteresse por parte dos Medici.¹¹⁸ No entanto, esta idéia parece não levar em consideração o relato de Anonimo Gaddiano (s.d.:119): "Stette [Leonardo] da giovane col Magnifico Lorenzo de' Medici, et dandoli provisione per se il faceva lavorare nel giardino sulla piazza di San Marco di Firenze. Et aveva 30 anni che dal detto Magnifico Lorenzo fu mandato al duca di Milano insieme con Atalante Migliorotti a presentarli una lira, che unico era in sonare tale extrumento". Além de fornecer o ano em que Leonardo deixaria Florença, 1482 (os trinta anos de Leonardo corresponderiam a 1482), perfeitamente condizente à última menção do artista em Florença, trabalhando na "Adoração dos Magos" (setembro de 1481), e ao contrato assinado com a *Confraternità della Immacolata Concezione* para a execução da "Virgem dos Rochedos" (25 de abril de 1483), em Milão, revela o patronato dos Medici para com Leonardo. Assim, se

¹¹⁶ Apontamentos sobre pintura perpassam quase a totalidade dos manuscritos vincianos, como também se estendem até o último decênio de sua vida. Contudo, especificamente quanto a reflexões sobre a comparação entre as artes (cujo maior núcleo é constituído pelo *Ms.A*, Institut de France, Paris), sugere-se que sua grande maioria remonte à última década do século XV, transcorrida na corte sforzêsa. Sobre a datação dos capítulos do *Paragone*, veja 'Tradução do *Paragone*'.

¹¹⁷ Dentre outros, cf. G. Uzielli, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, II, Roma, 1884; L. Beltrami, *La "destra mano" di Leonardo da Vinci e le lacune nella edizione del Codice Atlantico (Analecta Ambrosiana, II)*, Milano-Roma, 1919; G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Bologna, 1925; E. Carusi, "Ancora Salai". *Raccolta Vinciana*, XIII. 1926-29; G.C. Bascapé, "La scrittura di Leonardo". *Raccolta Vinciana*, XVII, 1954.

¹¹⁸ A título de exemplo, reporto-me a Malaguzzi-Valéri (1915:374): "a Milano il giovane artista giunse quasi sconosciuto" ou a sua suposição de que "La ragione che consigliò all'artista di Vinci di abbandonare Firenze e l'anno del suo arrivo a Milano non ancora son sicuri. Può essere vero che la ragione di quel viaggio consista soprattutto nell'indifferenza di Lorenzo il Magnifico" (1915:365-66), embora o autor também chegue a levantar a hipótese do pedido-convite feito pelo *Moro*.

partíssemos de Gaddiano,¹¹⁹ poder-se-ia constatar uma certa ambigüidade no fato de Leonardo escrever uma ‘carta ao Moro’ - oferecendo seus serviços - precisamente quando é um enviado oficial de Lorenzo de’Medici.

É provável, contudo, que a idéia de Leonardo “abandonar” Florença advenha, primeiro, da imprecisão vasariana ao descrever o mesmo episódio, errando o ano de sua ida a Milão (1494 ao invés de 1482) e centrando-se na descrição de um instrumento musical com que Leonardo presentearia o duque: “Avvene che morto Giovan Galeazzo duca di Milano, e creato Lodovico Sforza nel grado medesimo l’anno 1494, fu condotto a Milano con grande riputazine Lionardo al duca, il quale molto si dilettaua del suono della lira, perchè suonasse; e Lionardo portò quello strumento che egli aveva di sua mano fabbricato d’argento gran parte, di teschio di cavallo, cosa bizzara e nuova, acciocché l’armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce: laonde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a suonare” (1822:242). Em segundo lugar, também o relato vasariano para o concurso da fachada de S.Lorenzo (embora tardio) poderia reforçar a idéia de abandono dos Medici para com Leonardo e, por conseguinte, sua transferência para a França.¹²⁰ De qualquer maneira, Gaddiano e Vasari (indiretamente) conectam a ida de Leonardo à Lombardia com Lorenzo de’Medici, embora nenhum dos dois acene ao possível motivo originário da mesma - o monumento equestre - presente em uma observação de Leonardo no esboço de uma carta: “ecj uno il quale il signjore per fare questa sua opera à (t)tratto di firenze che è degno maestro ma à tanta (tata) facienda nolla finirà maj”. (*Apud.* Calvi, 1916:446).

Mediante o estudo da correspondência entre Lorenzo de’Medici e Lodovico Sforza, Fusco & Corti (1992:14) descobrem fragmentos de duas cartas, datadas de 10 e 19 de abril de 1484, nas quais Lorenzo responderia a um pedido do Moro de que lhe enviasse escultores:

Al Signor Lodovico, che ogni volta che vuole, gli scultori sono a sua posta.

119 Dentre outros, Mütz (1899:86) endossa o relato de Gaddiano: “Pour ce qui est de l’intervention de Laurent le Magnifique, rien de plus vraisemblable que la version donnée par le biographe anonyme. A tout instant, Laurent remplissait le rôle d’intermédiaire entre les Mécènes et les artistes. Vis-à-vis les rois de Naples, des ducs de Milan, du roi de Hongrie ou de simples municipalités, il se charge sans cesse avec empressement de commissions de cette nature. Ludovic le More, en particulier, fut son obligé: l’illustre Mécène florentin lui adressa, quelques années plus tard, le célèbre architecte florentin Giuliano da San Gallo, avec commission de construire un palais”.

120 Faz-se referência à estada romana de Leonardo (pontificado de Leão X), durante a qual, segundo Vasari, Leonardo seria levado pouco a sério enquanto pintor. Tal descrédito culminaria na escolha de Michelangelo para o projeto da fachada de San Lorenzo, mais uma vez se acirrando a contraposição entre Leonardo e Michelangelo. Segundo Vasari: “(...) essendogli allogato [a Leonardo] una opera dal papa, subito cominciò a stillare olli ed erbe per fare la vernice; per che fu detto da Papa Leone: Oimè! costui non è per far nulla, da che comincia a pensare alla fine innanzi il principio dell’opera. Era sdegno grandissimo fra Michelagnolo Buonarrotti e lui; per il che partí di Fiorenza Michelagnolo per la concorrenza, con la scusa per la facciata di San Lorenzo. Lionardo intendendo ciò, parti ed andò in Francia” (1822:254).

Al signor Lodovico. Risposta alla sua, circa gli scultori.¹²¹

Esta evidência documental confirma, por um lado, o intercâmbio de artistas entre essas duas cidades; por outro, a partir destas correspondências, Fusco & Corti sugerem que Leonardo começasse efetivamente a trabalhar no monumento eqüestre somente após esta data (1484). Segundo estes estudiosos, entre 1482 (ano da chegada de Leonardo a Milão) e 1484, inexistem documentos ou indicações sobre estudos leonardianos do monumento eqüestre. Inclusive, em 1483, Leonardo encontrava-se, dentre outros projetos, bastante empenhado com a “Virgem dos Rochedos”. Ora, se vincularmos estas ‘cartas do duque a Lorenzo de’Medici’ à idéia de que até então Leonardo não tivesse cuidadosamente se atido no *Cavallo*, é possível que a ‘carta ao Moro’ remontasse a este período, pois nela Leonardo se propõe, dentre outras atividades, a “dare opera al cavallo di bronzo”. Deste modo, fica-se tentado a sugerir que Leonardo já se encontrasse a serviço do Moro no momento em que lhe redigia a carta e que esta seria provavelmente contemporânea à correspondência entre o duque e Lorenzo, acima mencionada.

A primeira suposição encontra respaldo em Calvi (1916). Ao analisar o conteúdo da ‘carta ao Moro’, o estudioso (1916) sugere que o modo como é feita a menção ao monumento Sforza e o fato de a mesma se encontrar somente no final da carta fariam com que este monumento não parecesse tratar de uma nova proposta,¹²² “ma piuttosto come richiamo a rapporti e a fatti precedenti” (1916:445). Calvi acrescenta, inclusive, que o motivo da carta talvez se devesse à tentativa de Leonardo fazer-se incumbir da execução do monumento, o que viria a somar-se ao seu primeiro encargo de concebê-lo (1482c.). Daí a menção, na ‘carta ao Moro’, a suas possíveis realizações de engenharia militar, pois tanto essas realizações quanto o *Cavallo* implicariam o domínio da técnica de fundição do bronze.¹²³ Também em relação ao formato da carta poderiam ser feitas algumas observações, que ademais reforçariam as idéias de Calvi. Se vincularmos a ‘carta ao Moro’ àquela em que Leonardo se apresenta para o concurso das portas

¹²¹ Registradas em Florença, *Archivio di Stato, Mediceo avanti il Principato*, foram publicadas por Marcello Del Piazzo, *Protocolli del carteggio di Lorenzo il Magnifico per gli anni 1473-74, 1477-92*, Firenze, 1956, pp.285-286. *Apud* Fusco & Corti (1992:14). Estes autores não chegam a uma conclusão sobre a identidade do escultor sugerido por Lorenzo, mas vinculam o primeiro projeto do monumento eqüestre leonardiano - empinado - a essa correspondência. Veja ‘Leonardo na corte dos Sforza’.

¹²² Na mesma linha, I. Richter (1949) sugere que a carta se devia à intenção do artista de assegurar-se da incumbência do monumento, a qual inicialmente já lhe havia sido concedida. Dionisotti (1962:212) é da mesma opinião, afirmando que a carta “per sé dimostra che a quella data il progetto di un monumento equestre a Francesco Sforza era all’ordine del giorno e che Leonardo si offriva di eseguir l’opera”. Nesta carta enfatiza-se a construção de aparatos e mecanismos de guerra; somente no décimo - e último - tópico Leonardo refere-se aos tempos de paz, durante os quais poderia se valer de sua habilidade em arquitetura, escultura e pintura e “ancora si potrà dare opera al cavallo di bronzo, che sarà gloria immortale & eterno onore de la felice memoria del Signor vstro padre & de la inclita casa Sforzesca.” (*Apud* Holt, 1972:202).

¹²³ Esta hipótese é já desenvolvida por Calvi, segundo o qual “si può anzitutto chiedersi se la scarsità, che in quel tempo si sentiva in Lombardia, di buoni fonditori facesse allora ricercare l’opera di Leonardo, oltre che per il monumento a Francesco Sforza, anche per apprestare le artiglierie” (1916:448).

de bronze para a catedral de Piacenza (1497c.), é possível observar significativas diferenças. Por um lado, na ‘carta ao Moro’, Leonardo não se apresenta - o que leva a supor que o duque já o conheça -, ao passo que para o concurso de Piacenza refere-se à sua máxima experiência escultórica - o projeto do *Cavallo* - e à sua proveniência florentina.¹²⁴ Por outro lado, Leonardo se refere ao duque como “Signor mio”, enquanto, no concurso, diz “Vostre Magnificienze”. Assim, ao que tudo indica, a temática do *Cavallo* - por ocasião da redação da ‘carta ao Moro’ - não seria nova para Leonardo e tampouco para Lodovico. A dupla referência leonardiana ao “cavalo de bronze” e aos “tempos de guerra”, ademais, viria a aproximar a ‘carta ao Moro’ ao período em que Leonardo passaria a figurar entre os engenheiros militares do duque.¹²⁵ Tal encadeamento conduz à segunda suposição, qual seja, de a ‘carta ao Moro’ estar vinculada àquelas descobertas por Fusco & Corti (1484) e, por conseguinte, remontar a 1484.

Ao se contestar a idéia de a transferência de Leonardo à corte milanesa decorrer de mera iniciativa pessoal (a ‘carta ao Moro’ seria posterior a 1482), tem-se também outra evidência favorável à participação dos Medici nos trâmites da estada milanesa de Leonardo, cujo principal escopo seria o projeto celebrativo do *Cavallo*. Na década de 80, as *botteghe* de Andrea Verrocchio e Antonio Pollaiuolo eram as mais conceituadas em Florença. Verrocchio, experiente artista na realização de grandes esculturas em bronze, encontrava-se em Veneza, às voltas com o Colleoni; Antonio Pollaiuolo, embora pouco afeito a esculturas de grande porte, achava-se em Roma (1484-98), encarregado de realizar o mausoléu em bronze de Sixto IV (1484-93) e, posteriormente, aquele de Inocência VIII (1492-98). Daí a seguinte hipótese: atendendo ao

124 Leonardo inicia a ‘carta ao Moro’ do seguinte modo: “Avendo, Signor mio Illustrissimo, visto & considerato oramai ad sufficienzia le prove di tutti quelli che si reputano maestri & compositori de instrumenti bellici, et che le invenzione e operazione di dicti instrumenti non sono niente alieni dal comune uso, mi exforzerò, non derogando a nessuno altro, farmi intender da V. Excellentia, aprendo a quella li secreti miei (...)” (Carta de Leonardo a Lodovico il Moro. *Apud* Holt, 1972:201). Após o parágrafo introdutório, descreve suas habilidades em dez tópicos, somente o último sobre possíveis realizações em “tempos de paz”, no qual se insere o projeto do *Cavallo*. Quanto à carta para o concurso de Piacenza, apresenta-se da seguinte maneira: “[canc.: Venerabili] e Magnifici Fabricieri, [canc.: parendo a mme fare im parte] intendo io Vosstre Magnificienze [canc.: volere] avere preso partito di fare ciete magnie opere di bronzo, delle quali io vi darò alcuno richordo, prima che voi non siate tanto veloci e ttanto pressti [canc.: a pigliare partito] a ffare essa allocatione che per essa cielerità sia tolto la via del potere fare bona elletione d’opera e maesstro. [omissis] (...). Non ci è homo che vaglia, e credetelo a me, salvo [canc.: quel] Lonar [= Leonardo] fiorentino che ffa il chavallo del duca Francesco di bronzo, che no’ ne bisogna fare stima, perché à che fare il tempo di sua vita, e dubito che per l’esere si grande opera che no’ lla finirà mai.” (Leonardo. *Apud* Fusco & Corti, 1992:23-24).

125 Como em 1483 ainda se encontram algumas cartas ducais endereçadas a Bartolomeo Gadio - engenheiro militar desde a época de Francesco Sforza - sobre trabalhos a serem realizados no Castelo (12 de março) e referentes ao envio de munições (24 de abril, 18 de novembro e 24 de dezembro), é possível que sua substituição date de 1484, quando ordens de expedição de munição são endereçadas a Ambrosino Ferrario e Filippo Corio. (Beltrami:1894). Contudo, as incumbências primeiramente atribuídas a Gadio passam em grande parte a Ferrario, e “Leonardo avrebbe potuto lusingarsi di sostituire quel maestro nelle più difficili pratiche dell’ingegneria militare. In un noto documento, non datato, ma assegnato al decennio successivo a quello del quale in questo momento ci occupiamo, Leonardo figura tra gli engegneri ducali: questa potrebbe essere stata una sua attribuzione fissa anche prima del 1490, giacché, se quel documento si deve ritenere posteriore, nulla esclude però che Leonardo si trovasse, per dir così, in ruolo prima di quel tempo” (Calvi, 1916:449-450). Outro importante fator a ser considerado é que os desenhos leonardianos de aparatos bélicos e de sistemas de defesa datam de 1485-90 (*Codice Trivulziano*), portanto, posteriores a 1484.

pedido de Lodovico Sforza de que lhe encaminhasse um escultor para o projeto do *Cavallo*, Lorenzo de' Medici enviar-lhe-ia Leonardo da Vinci (1482c.).¹²⁶

À idéia de mediação dos Medici - e logo de seu mecenatismo - já previamente referida, Calvi (1916:418-435) acrescenta uma possível prova documental. Trata-se de uma frase de Leonardo: "li medjci mi crearono e desstrussono" (*Codice Atlantico, fol.159 recto c*). Provavelmente escrita por ocasião de sua estada romana (1513-16) e, conseqüentemente, posterior ao seu período sforzesco, não deixaria de trazer implicações para o estudo da ida do artista à corte milanese. Calvi supõe que a palavra 'medici' fizesse referência à família Medici (Lorenzo e posteriormente Giuliano e Lorenzo di Piero), de modo que durante a juventude de Leonardo os Medici não o teriam abandonado - seja na sua transferência a Milão, seja na singular incumbência da realização do retábulo de S. Bernardo (1478) ou do desenho de Bernardo Bandini -,¹²⁷ enquanto já Lorenzo di Piero teria contribuído para o declínio da fortuna do artista, levando-o a abandonar a corte romana e a refugiar-se na França.

Pedretti distancia-se da interpretação de Calvi, pois acredita na existência de um patronato dos Medici não somente durante o período juvenil de Leonardo, mas ao longo de toda sua vida, chegando a sugerir que a ida do mesmo à França decorresse do intermédio dos Medici.¹²⁸ Reforçando seu argumento, o estudioso acrescenta que "a idéia de um gênio incompreendido e desiludido para com seus mecenas" entraria inclusive em contradição com uma nota de Francesco Sansovino ao comentário de Dante, por Cristoforo Landino: "Lionardo da Vinci fu parimente chiaro, & honorato a'suoi giorni. Costui fu in tanta stima, che i Principi lo chiamarono con grosse provisioni. E delle opere sue si fece grandissimo capitale in tutte le parti d'Italia" (*Apud. Pedretti, 1993:182*). Pedretti revê a suposição de que Leonardo deixara Florença

¹²⁶ A excelência dos artistas florentinos e o envio dos mesmos a diversas cidades italianas são relembrados por Campori (1865:1-11), assim como a ida de Leonardo a Milão: "(...) fra le opere di cui gli venne affidata l'esecuzione, fu principale la statua equestre di Francesco Sforza fondatore della dinastia sforzesca (...); e io sono per credere ch'egli venisse per questo scopo inviato a Milano (...), perché gli artefici fiorentini godevano allora di grande riputazione e tenevano il primato di queste operazioni dell'arte, come già ne avevano dato nobilissimi saggi, Donatello in Padova, il Barocelli in Ferrara, il Verrocchio in Venezia con le statue equestri di Gattamelata, di Niccolò d'Este e di Bartolomeo Colleoni".

¹²⁷ Quanto ao desenho de Bandini, um dos assassinos de Giuliano de' Medici (1479), poder-se-ia supor que Leonardo esperasse a incumbência de pintá-lo na parede do Bargello, ainda que tal encomenda tivesse sido conferida a Botticelli no ano precedente, mas o qual não teria visto o assassino, então foragido. (Valentiner, 1930:47). Já o retábulo de "S. Bernardo", para a capela de S. Bernardo no *Palazzo della Signoria*, teria sido inicialmente designada a Piero Pollaiuolo, mas dele subtraída e confiada a Leonardo da Vinci após dezessete dias, em 10 de janeiro de 1478. Segundo Calvi (1916:429), tal procedimento "è una riprova, se non di un vero atto di parzialità a favore del Vinci (il che, allo stato degli atti si potrebbe sospettare, ma non provare) almeno delle ottime disposizioni della Signoria, che è quanto dire dei Medici, vero il giovane pittore".

¹²⁸ "Tutto però induce a credere che la casa Medici ebbe un ruolo determinante nel fargli avere quell'invito [transferência de Leonardo à corte francesa]. Giuliano, al dire del Varchi, lo 'trattava più tosto da fratello che da compagno' (...) A Giuliano, morto nel 1516, subentrava Lorenzo di Piero come suo protettore, e infatti, benché non abbia conferma né da documenti né da accenni nei manoscritti di Leonardo, non poteva essere che lui, come governatore di Firenze, a commissionargli il leone meccanico per l'ingresso di Francesco I a Lione nel 1515, e non poteva essere che per lui il nuovo palazzo medico progettato fra il 1515 e il 1516". (Pedretti, 1993:182).

devido a um completo abandono e esquecimento dos Medici,¹²⁹ pois “creato dai Medici e senza essere da loro distrutto”, as idas e vindas florentinas de Leonardo estariam aos Medici circunscritas: “ancora una volta [em Roma, 1513-16], come già al tempo di Lorenzo il Magnifico, Leonardo poteva essere considerato un prodotto mediceo, sul quale contare per riaffermare il prestigio della famiglia” (Pedretti, 1993:181).

Atentando-se ao primeiro período florentino de Leonardo, que nos interessava mais de perto, chega-se à conclusão de que os Medici tiveram importante papel na transferência de Leonardo a Milão, cuja principal atividade - a razão mesma de sua estada na corte dos Sforza - seria o *Cavallo* (como referido anteriormente). Assim, o fracasso na realização do monumento equestre não seria apenas mais uma obra inacabada; teria amplas repercussões, não somente em Leonardo (e portanto dentro de seu próprio círculo artístico), mas também na corte, pois este ultrapassaria o horizonte de um empreendimento artístico.¹³⁰ Faz-se prudente, portanto, não ignorar o relato de Gaddiano, ao qual Calvi (1916:446) acrescenta: “col gradimento di Lorenzo Leonardo deve esser venuto a Milano; e non vi sarebbe difficoltà ad ammettere che il Medici incaricasse l'artista di presentare un dono gradito al signore, che egli aveva già avuto occasione di avvicinare famigliarmente e che veniva ad assumere una nuova importanza nella politica italiana”.

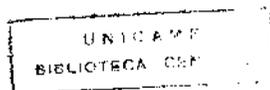
Leonardo na corte dos Sforza

Leonardo transfere-se para a corte milanese em 1482c., onde permanece até 1499, ano em que as tropas de Luís XII ocupariam Milão.¹³¹ Documentos de sua atividade artística durante

¹²⁹ Esta suposição de Pedretti parte de uma outra interpretação da sentença leonardiana sobre os ‘medici’. Retomando a opinião do primeiro transcritor do *Codice Atlantico* - “i medici, assistendo la madre di Leonardo al parto, l'avessero creato, cioè messo al mondo” - também Pedretti sugere que a palavra ‘medici’ referir-se-ia a ‘médicos’. O estudioso relembra que, em uma frase do *Codice F*, Leonardo havia definido os médicos como “destruttori di vite”, e acrescenta que “non c'è dubbio che al momento di scriverla [a frase em que os ‘medici’ haviam-no criado e destruído] Leonardo avesse in mente il proprio male” (1993:183), ou seja, a paralisia que o assola no final da vida.

¹³⁰ Após um estreito contato com os Medici (1478-79), Lodovico começaria a engendrar um projeto de renovação cultural da sua corte à luz do modelo florentino. Segundo o historiador Dina (1884), “frequentando circa un anno i Medici è ben naturale che, come già Galeazzo Maria nel noto viaggio del '71, anche Lodovico venisse a riconoscere la superiorità della cultura fiorentina sulla milanese, e che, fra i sogni della sua mente ambiziosa, accarezzasse anche quello, se mai giungesse a cingersi la corona ducale, di chiamare alla sua corte alcuno dei poeti, degli artisti, dei dotti, che rendevano così splendide le adunanze nelle sale di Lorenzo” (*Apud* Pedretti, 1994:177).

¹³¹ Já renunciada pela expedição de Carlos VIII a Nápoles (1495), Luís XII, sobrinho de Valentina Visconti e então rei da França, conquista Milão no verão de 1499. Lodovico refugia-se em Innsbrück e prepara sua incursão na Milão francesa. Em 1500 tenta reconquistar o ducado, mas, capturado e levado prisioneiro para a França, seu sonho de reconquista do ducado cai por terra. “Tutto quello che ha intrapreso [o Moro] è finito nel niente”, escreve Leonardo da Vinci.



este primeiro decênio milanês (1482-90c.) são escassos,¹³² embora seja freqüente atribuir-lhe obras pictóricas como “A Virgem dos Rochedos” (Paris, Louvre, 1483-86), “Jovem com lontra (Cecilia Gallerani)” (Cracovia, Czartoryski Muzeum, 1485-90), “Rosto de jovem (*La donna scapigliata*)” (Parma, Galleria Nazionale, 1490), “Madonna Litta” (Leningrado, Ermitage, 1490), “Retrato de músico (Franchino Gaffurio)”, (Milano, Ambrosiana, 1490), o “Retrato de mulher (Beatrice d’Este)” (Milano, Ambrosiana, 1490) e “Retrato de mulher (*La bella ferronière*)” (Paris, Louvre, 1490-95). É também provável que durante este período Leonardo seja encarregado, por Lodovico, de um retábulo para Mattia Corvino (1485c.).¹³³ Igualmente significativo, o contato de Leonardo com Benedetto Dei. Importante personagem florentino, Dei havia estado em Milão com os Medici (1472) e, mediante a análise de sua correspondência, Calvi (1916:451) supõe que o mesmo se encontrasse na corte sforzesca em 1480. Laços entre Dei e Leonardo adviriam da estada milanesa comum e teriam respaldo em uma passagem do *Codice Atlantico* (fol.311 *recto a*), na qual Leonardo endereça-lhe uma carta.¹³⁴ Também Richter (1970) evidencia esse contato, embora com a intenção de averiguar uma possível viagem leonardiana ao Oriente (1473-77 ou 1481-85), a qual explicaria a presença de estudos geográficos em seus manuscritos, bem como a escassez de referências aos primeiros anos de sua estada milanesa.¹³⁵

¹³² Um dos poucos documentos do período, mas bastante significativo por comprovar a estada de Leonardo na cidade, é o contrato de 25 de abril de 1483, assinado entre a Confraternità della Concezione della Vergine (da igreja de San Francesco Grande) e três pintores: Leonardo da Vinci, Evangelista e Giovanni Abrogio de’ Predis. Segundo Castelfranco (1957:210), esta seria uma das obras através das quais Leonardo afirmaria, em Milão, seu prestígio enquanto pintor.

¹³³ Na carta de Lodovico ao seu embaixador milanês na Hungria, lê-se: “(...) et perchè havemo inteso che la S.M. se delecta multo de belle picture. presertim che habino in sè qualche devotione, et trovandose de presente qua un optimo pictore [Leonardo] al quale havemo veduto experientia del ingenio suo, non cognosemo pare (eguale) havemo dato ordine cum epso pictore che ne facia una figura de Nostra Dona quanto bella eccellente et divota la sapia più fare, senza sparagno de spesa alcuna et se acinga ad opera de presente, ne facia altro lavoro finchè l’abia finita, la quale poi manderemo ad donare alla prefata S.M”. (*Apud*. De Rinaldis, 1926:120). A carta, que se encontra no *Monumenta Hungariae historica* (Budapest), é primeiramente reproduzida no *Archivio Storico dell’Arte*, 1889, p.171 (*Miscellanea - Un pittore della corte degli Sforza nel 1485*). *Apud* Calvi (1916:450). Não se têm notícias precisas sobre essa obra. Embora Gaddiano e Vasari refiram-se a um retábulo pintado por Leonardo, para Lodovico (que o teria enviado ao Imperador), A. Venturi vincula-o à “Virgem dos Rochedos”. É interessante observar, entretanto, que Leonardo refere-se a Mattia Corvino em momento bastante preciso no *Paragone* (cap.23.), a propósito da escolha do rei entre um retrato de sua amada e uma obra literária.

¹³⁴ Calvi (1916:451) sugere a estada efetiva de Dei na corte milanesa a partir de 1480, enquanto Castelfranco (1957:219) acredita que a presença do mesmo seja mais intensa entre 1487-88. Assim, data a carta de Leonardo a Dei de 1490c.

¹³⁵ Richter sustenta a suposta viagem de Leonardo ao Oriente a partir de minutas de cartas, no *Codice Atlantico*, endereçadas a Diodoro di Siria, nas quais o artista descreve lugares e acidentes geográficos. Essas cartas seriam resultado de sua viagem à Ásia Menor, como engenheiro do sultão Kaït-Bai. Calvi (1925:60-61), entretanto, discorda. Também Uzielli (1896:69ss) não considera possível esta viagem. Castelfranco supõe a influência de Dei no crescente interesse geográfico de Leonardo, inicialmente expresso em descrições fabulosas, mas posteriormente vindo a se concretizar nos estudos científicos de geografia e geologia. Supõe, inclusive, que observações referentes à geografia da Ásia Menor provavelmente adviriam de Isidoro di Siviglia e de Jean de Manderville. Em contrapartida, há quem sugira que essas passagens fossem baseadas em descrições do próprio Dei, que, de fato, teria empreendido tais viagens, pois passa algum tempo em Constantinopla, como agente político florentino.

Contudo, para muitos estudiosos, esta idéia não procede, sendo a principal atividade do artista, nesse período, o monumento eqüestre (1483-98).¹³⁶

Durante o segundo decênio, mais especificamente no início dos anos 90, torna-se evidente a diversificação do mecenatismo de Lodovico Sforza para com Leonardo: projetos decorativos para as festas nupciais de Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona (1489-90), de Lodovico Sforza e Beatrice d'Este (1491), de Anna Sforza e Alfonso d'Este (1491); a organização da *giostra* de Galeazzo da Sanseverino (1492); a representação da "Danae" (1496); a decoração dos *camerini* (1495-98) e da *Sala delle Asse* (1498c.), no *Castello Sforzesco*, e a participação de Leonardo em ao menos um duelo oral, cortês, descrito por Luca Pacioli (*Divina Proportione*, 1498). Paralelamente, encomendas religiosas trariam cor às suas atividades, igualmente vinculadas ao *Moro*: o "Cenacolo" (Milano, Santa Maria delle Grazie, 1495-97) e o cartão da "Sant'Anna com Madonna, Bambino e San Giovannino (Burlington House Cartoon)" (Londres, National Gallery, 1498).¹³⁷ Dos mesmos anos (1490c.), a pedido do *Moro*, datam estudos arquitetônicos de Leonardo para a cúpula da catedral de Milão e sua supervisão das obras da catedral de Pavia - juntamente com o sienense Francesco di Giorgio Martini -, dentre outros.¹³⁸

O lugar privilegiado de Leonardo na "Nova Atenas" milanese - que reforça a idéia de Lodovico mecenas e de seu modelo cultural florentino - não pode ser negligenciado, se

¹³⁶ Esta atividade é comprovada por relatos de Sabba da Castiglione, do orador florentino Pietro Alamani e do próprio Leonardo. Calvi (1916:448), junto à realização do *Cavallo*, acredita que Leonardo também se ocupasse de trabalhos de engenharia militar, como consta em sua 'Carta ao *Moro*'. Veja 'O jovem Leonardo em Florença e indícios de sua ida a Milão'.

¹³⁷ O primeiro indício da mediação de Lodovico em obras religiosas recai no seu projeto de reconstrução de Santa Maria delle Grazie - ordena a destruição da abside construída por G. Solari e a construção da tribuna e da cúpula, assim como a ampliação do convento e do refeitório, por Bramante -, possivelmente com o intuito de transformá-la em um mausoléu (Cf. Lang, 1968:220ss). Posteriormente, o prior deste convento pede a intervenção do *Moro* frente a Leonardo, para que este concluísse o "Cenacolo", pois ainda faltavam as cabeças de Jesus e Judas: "(...) sollecitare Leonardo Fior.no perché finisca l'opera del Refettorio delle Gratie principiata, per attendere poi ad altra fazada d'esso refitorio (...)" (Carta de Lodovico Sforza a Marchesino Stampa, de 29 de julho de 1497, Milano, *Archivio di Stato, Registro ducale s.n., c.161. Apud. Della Chiesa, 1978:96*). A resposta de Leonardo é bem conhecida: "non trovando meglio non gli mancherebbe quella del priore tanto importuno e indiscreto" para Judas (*Apud. Castelfranco, 1957:228*). A mediação de Lodovico também se faz sentir na conclusão da "Crucificação" (iniciada por Donato da Montorfano) para o mesmo convento, na qual provavelmente seriam inseridas as figuras do próprio Lodovico, de Beatrice d'Este e de seus 2 filhos, muito embora a atribuição das mesmas a Leonardo seja questionada. A estes encargos acrescentam-se também três lunetas, situadas acima do "Cenacolo", pintadas com as insígnias dos Sforza entrelaçadas àquela d'Este; atribuídas com unanimidade a Leonardo. Quanto ao cartão de "Sant'Anna", não se tem certeza quanto ao comitente. Segundo uma carta do padre Resta a Bellori, este cartão teria sido encomendado por Luís XII, embora se acredite improvável tal proveniência, visto a encomenda ser endereçada a um artista tão estreitamente vinculado ao círculo sforzesco. (Cf. Della Chiesa, 1978:102). Uma outra possibilidade é a mediação de Lodovico na encomenda da obra, semelhante àquela do retábulo para Mattia Corvino.

¹³⁸ Sobre a atividade arquitetônica de Leonardo, cf. Lang (1968), especialmente no que se refere ao Mausoléu Sforza em Santa Maria delle Grazie.

tomarmos como referência o testemunho do poeta florentino Bernardo Bellincione,¹³⁹ assim como o contato de Leonardo com importantes personagens dessa corte: Galeazzo da Sanseverino, Marchesino Stampa, Gualtieri da Bescapè, Bergonzio Botta, Ambrogio Ferraio, Giovan Antonio di Mariolo.¹⁴⁰ Mediante a evidência de algumas atividades desenvolvidas por Leonardo sob o mecenatismo de Lodovico Sforza, intenta-se indagar sobre um possível vínculo entre elas, o qual contribuiria no estudo da redação do *Paragone* vinciano no âmbito milanês. Inicialmente, detemo-nos nas vicissitudes do monumento eqüestre e, em um segundo momento, na atividade de Leonardo no *Castello Sforzesco*.

O projeto do *Cavallo*

O projeto do monumento eqüestre homenagearia Francesco Sforza enquanto *condottiere*, pois a celebração de seus feitos heróicos remontava ao seu importante desempenho na guerra entre o ducado dos Visconti e a Liga vêneto-florentina (1447-41), contribuindo para a finalização da mesma. A idéia do monumento seria inicialmente cogitada sob o ducado de seu primogênito, Galeazzo Maria (1444-76). A primeira referência à mesma é de 26 de novembro de 1473, momento em que Galeazzo pede a Bartolomeo da Cremona (Gadio) que procure artistas aptos a tal projeto. O duque estipulava, ainda, algumas características do monumento - em bronze e em tamanho natural - e sugeria possíveis localizações para o mesmo.¹⁴¹ Gadio limita-se a nomes

¹³⁹ Embora não exista nenhuma referência direta a Bellincione nos manuscritos de Leonardo, é provavelmente este último quem fez a gravura para a capa da edição póstuma das *Rime* (Milano, Filippo Mantegazza, 1493) do poeta. Por outro lado, são inúmeras as referências de Bellincione ao grande artista. Dentre elas, um soneto em homenagem a Leonardo:

Godi o Milan che dentro a le tue mura/ De gli uomini eccellenti hoggi ai gli honori/ Del Vinci e suoi disegni et suoi colori/ Et moderni et gli antichi hanno paura" (*Apud*. Oltrocchi e Ritter, 1925:38). Ou também: "Da Fiorenza uno Apelle quivi e condotto". Ambos florentinos, ambos chamados a Milão pelo duque, representariam as duas faces de seu empreendimento cultural: literário e artístico. Sobre B.Bellincione e sua produção na corte sforzesca, cf. Dina (1884).

¹⁴⁰ Cf. *Codice Atlantico*, fol. 311 verso d. *Apud* Calvi (1916:451-452).

¹⁴¹ A carta do duque a Bartolomeo Gadio apresenta os seguintes termos: "Perché voressimo fare fare la imagine del Illustrissimo Signore nostro padre de bona memoria, de bronzo ad cavallo, et metterlo in qualche parte di quello nostro castello di Milano, o li nel revelino verso la piazza o altrove dove stesse bene, volemo et commettemoti che tu faci cercare per quella nostra città se li fosse magistro che sapesse fare questa opera et lavorarla in mettalo, et se in dicta nostra città non se trovasse magistro che la sapesse fare, volemo che tu investighi de intendere et sapere se in altre città et parte se trovasse magistro che sapesse fare questo; ma el vole essere tale che faza dicta imagine et cavallo tanto bene quanto se possa dire, la quale imagine sia grande quanto era la persona de soa Signoria et el Cavallo sia de bona grandezza, et trovandose tale magistro, ne avisa et così ancora ne avisa quanto potria montare questa spesa, computato mettalo, magisterio et ogni altra cosa, perché volemo se cerchi ad Roma, Fiorenza et tutte altre città dove se trovasse questo magistro che sia eccellente per effecto in questa opera". (Milano, *Archivio di Stato, Registro Missive 112, 360v-361r. Apud* Fusco & Corti, 1992:12ss). Sobre a correspondência de Gadio com o duque, veja 'Anexo de documentos' (cartas de 27 e 29 de novembro de 1473 e de 6 de dezembro de 1473).

lombardos, como Maffeo da Clivate e os irmãos Cristoforo e Antonio Mantegazza,¹⁴² o projeto não segue adiante e é retomado por Lodovico.

A realização de um monumento eqüestre contava com precedentes antigos e coevos, mas frente à tradição da Antigüidade, na qual Plínio se refere a monumentos a imperadores (e não a soldados),¹⁴³ o século XV singularizava-se. Ao longo deste século são homenageados grandes *condottieri*;¹⁴⁴ a escultura a Francesco Sforza, retomada com o regresso do *Moro* a Milão, é um exemplo. Enfrentando sérios problemas de legitimação, Lodovico deveria reiterar sua consangüinidade com o grande *condottiere*, daí o projeto do *Cavallo*,¹⁴⁵ no qual Leonardo seria peça chave.

Não obstante a controversa datação dos estudos eqüestres leonardianos, mediante documentos de época e análises intrínsecas aos seus desenhos, sugerem-se duas concepções distintas para a escultura a Francesco Sforza: na primeira, o artista apresenta um modelo no qual o cavalo estaria dinamicamente empinado; na segunda, retoma a iconografia tradicional do animal ao passo.¹⁴⁶ O longo processo de maturação do monumento (1483c.-1498) teria como

¹⁴² Segundo Beltrami (1894:315ss), Maffeo da Clivate pretendia fazer uma escultura “de rame battuto a martello e dorato, del peso di libbre mille”. Gadio, não satisfeito, procura os irmãos Mantegazza, então encarregados dos trabalhos escultóricos na Certosa di Pavia. Para estes, a estátua deveria ser de “recalco (ottone) fino, et grossa tanto quanto e grosso uno dito policho (pollice) et in hijs modo et forma che vostra signoria vorà (...)”

¹⁴³ A escultura eqüestre de Marco Aurélio (4,24m), atualmente no Museu do Campidoglio (Roma), já associada a Constantino, Sétimo Severo e Adriano, é um grande marco dessa tradição celebrativa. Copiada por Filarete (1465), em homenagem a Piero de' Medici, é singular exemplo da tradição de representações de grandes imperadores. Nesta obra, Marco Aurélio não aparece em armas, mas togado, uma clara alusão ao imperador filósofo, reforçada no seu gesto de *adlocutio*. Essa mesma iconografia seria freqüente em moedas de 164-166 d.C. Uma outra importante referência seria o monumento a Alexandre, conhecido mediante medalhas e descrições literárias.

¹⁴⁴ Em Florença temos como exemplo os monumentos a “John Hawkwood (Giovanni Acuto)” (1436), de Paolo Uccello, e a “Niccolò da Tolentino” (1455-56), de Andrea del Castagno, ambos em Santa Maria del Fiore. A proposta inicial desses monumentos seria a realização de esculturas em mármore, embora sua efetiva realização prosseguisse em afresco. Na Itália setentrional, dentre projetos essencialmente escultóricos, poderiam ser citados o “Gattamelata” (1445-53), de Donatello, e o “Colleoni” (1479-88), de Andrea Verrocchio, respectivamente em Pádua e Veneza. Especificamente em relação à escultura de Francesco Sforza, Courajod (1879:29) sugere a influência do monumento de Bonino da Campione, em Verona: “L'inspiration de l'art se mêle ici, dans leur désirs, aux suggestions de la politique. La cité de Milan verra, comme Vérone, l'image du maître décédé la dominer encore, du haut de son tombeau, dans l'attitude du commandement. Si une telle pensée était de celles qui s'imposaient à cette époque et à cette famille, le programme du monument à élever était de ceux que sont dictés par la tradition”. Por outro lado, se nos ativermos a Milão, o monumento eqüestre a Bernabò Visconti (segunda metade do séc. XIV) também poderia ser uma referência a essa proposta de celebração via escultura.

¹⁴⁵ A proposta de retomada do monumento eqüestre, por Lodovico, é provavelmente acompanhada do projeto de construção de um mausoléu Sforza em Santa Maria delle Grazie. Portanto, o projeto de celebração artística do fundador da dinastia Sforza seria desenvolvido em duas instâncias: o *Cavallo* e o mausoléu (muito embora sempre se privilegie o primeiro). Ainda em relação ao mausoléu, é provável que esse projeto tivesse por objetivo estabelecer um contraponto à *Certosa di Pavia*, monumento sepulcral que remonta aos Visconti (Gian Galeazzo), e o grande investimento artístico de então.

¹⁴⁶ Tem-se especificamente como referência o estudo realizado por Fusco & Corti (1992), embora seja uma tendência recorrente na historiografia artística a separação dos desenhos do *Cavallo* em dois grupos: o primeiro dataria de 1483c-89 e o segundo de 1490c-98. Leonardo também realizaria estudos eqüestres para o monumento funerário de Gian Giacomo Trivulzio (1508-15c.), assim como *bronzetti* para uma possível estátua eqüestre a Francisco I (Metropolitan Museum e Frick Collection, NY; Bargello, Firenze; Staatliche Museen, Berlin; Castello Sforzesco, Milano; British Museum e Coleccion Jeanneret, London; Collezione Dell'Arenella, Napoli; e finalmente Szépművészeti, Budapest, a mais comumente atribuída a Leonardo). A temática eqüestre, ademais, é retomada nos desenhos para a “Batalha de Anghiari” (1503c-06) e para o “Netuno” (1503-04).

provável divisor de águas uma carta de Lodovico Sforza (22 de julho de 1489) - através do embaixador florentino Pietro Alammani - a Lorenzo de' Medici:

El Signor Lodovico è in animo di fare una degnia sepultura al padre, et di già ha ordinato che Leonardo da Vinci ne faci il modello, cioè uno grandissimo cavallo di bronzo, suvi il Duca Francesco armato. Et perché Sua Excellentia vorrebbe fare una cosa in superlativo grado, m' à decto che per sua parte vi scriva che desiderebbe voi gli mandassi uno maestro o dua, apti a tale opera, et per benché gli habbi comesso questa cosa in Leonardo da Vinci, non mi pare si consuli molto lo sappi condurre.¹⁴⁷

Dentre inúmeras hipóteses, Fusco & Corti (1492:16) sugerem, como uma das razões à mesma, a insegurança do *Moro* quanto ao bom término da obra. Fazia-se necessária uma solução que equilibrasse o grupo, uma vez que o cavalo empinado apresentava somente dois pontos de apoio. Leonardo chega a pensar em uma sustentação externa, ora inserindo um guerreiro caído na frente do grupo (Windsor Castle, *RL 12358r*), sobre o qual estaria apoiada uma das patas dianteiras do cavalo (idéia que talvez advenha de sarcófagos romanos), ora um tronco de árvore. Contudo, ambas se caracterizariam pela liberdade na orquestração da composição, mais próxima a soluções pictóricas do que a modelos propriamente escultóricos. Outra explicação para a redação da carta, bastante hipotética, seria a procura de um mestre para a fundição do modelo leonardiano, supondo-o pronto e aceito.¹⁴⁸

Como resposta ao apelo do *Moro*, os estudiosos acima mencionados evidenciam outras duas cartas. A primeira (8 de agosto de 1489), de Lorenzo de' Medici a Pietro Alamanni: "Io vi ho pocho scripto a' di passati per l' absentia mia. Ho ricevute le vostre. Risponderò per questa a quello che importa più et prima. Io ho examinato chi potessi essere buono al disegno facto per la Excellentia del Signore Ludovico de uno sepultura per el suo Illustrissimo patre et Signore mio, et in effecto qui non truovo maestro che mi satisfaccia. Non doverrà mancharne alla Excellentia Sua, alla quale fate intendere questa charestia et manchamento, che mi duole assai".¹⁴⁹ A

¹⁴⁷ *Archivio di Stato Mediceo avanti il Principato 50, 155*, Firenze. *Apud*: Fusco & Corti, 1992:16. Sobre o início da correspondência entre o *Moro* e Lorenzo de' Medici, a propósito do monumento equestre, veja 'O jovem Leonardo em Florença e indícios de sua ida a Milão'.

¹⁴⁸ Calvi (1916:463ss) também se refere a essas duas hipóteses explicativas da carta do *Moro* a Lorenzo e, quanto à primeira possibilidade - de que Leonardo ainda não houvesse chegado em um modelo definitivo -, Calvi traz à tona um importante argumento que justificaria a urgência do *Moro* em ver o modelo concretizado: "È probabile che quest'atto di Lodovico il Moro [a carta] sia stato determinato dalle note lentezze e incertezze di Leonardo e anche dal desiderio impaziente, che Lodovico doveva nutrire, di poter al meno far figurare, come simbolo maggiore della grandezza della sua casa, il monumento equestre nelle nozze sforzesche", ou seja, na celebração do casamento de Lodovico Sforza e Beatrice d'Este (1491).

¹⁴⁹ *Archivio di Stato, Carteggio Medici Tornaquinci, 2, 40*. Firenze. *Apud* Fusco & Corti (1992:17).

segunda (12 de novembro de 1489), de Lorenzo ao seu embaixador florentino em Roma, Giovanni Lanfredini: “Magnifico ambasciatore. In questa tornata in costà di Antonio Pollaiuolo, habbiamo havuto insieme ragionamento d’una certa cosa che lui vi riferirà, la quale io desidero tanto quanto alcuna altra simile, né potrò ricevere cosa più grata che esserne compiaciuto. Però con tutto il cuore vi prego che mettiatè ogni industria et diligentia vostra, non perdonando ad cosa alcuna che sia apta ad condurre questa cosa, di che certamente vi sarò sommamente obligato”.¹⁵⁰

Fusco & Corti, analisando esta última carta, sugerem que uma “certa cosa” discutida entre Lorenzo e Antonio talvez fosse o monumento Sforza, no qual Antonio teria que despende algum tempo, em detrimento da “tumba de Sixto IV”(1484-93), motivo de sua estada romana. Assim, supõem possível a inferência de que Lorenzo pedia a intervenção diplomática de Lanfredini junto à corte papal, para que Antonio fosse temporariamente desobrigado de seu trabalho no Vaticano. Esta suposição pode ser viável por dois motivos: primeiro, porque naquele momento inexistiam escultores em Florença que pudessem ser incumbidos do projeto eqüestre milanês (segundo as próprias palavras de Lorenzo); segundo, porque são conhecidos dois desenhos, de Antonio Pollaiuolo, extremamente próximos à primeira idéia leonardiana do *Cavallo*.¹⁵¹ Um deles encontra-se em uma coleção particular em New York (Robert Lehman) e o outro, na Pinacoteca de Munique. Se a idéia de vinculá-los à carta de Lorenzo procede, não seriam anteriores a 1489. Não obstante estas hipóteses, em 1490 é comprovada a retomada do projeto eqüestre por Leonardo: “Adì 23 di Aprile 1490 chominciai questo libro e richominciai il Cavallo” (*Codice C*, f. 15v).

Em relação à segunda idéia leonardiana para o *Cavallo*, cabe observar uma adaptação à escultura monumental: retoma-se a iconografia tradicional do cavalo ao passo. Se a primeira

¹⁵⁰ *Archivio di Stato Mediceo avanti il Principato 51, 552*. Firenze. Apud Fusco & Corti (1992:18).

¹⁵¹ A proposta do cavalo empenado, tendo como um terceiro ponto de apoio um guerreiro caído, é basicamente a mesma de Leonardo, embora nos desenhos de Antonio a estrutura seja mais rígida: o cavaleiro é representado em perfil quase absoluto, sem que seu tronco esteja rotacionado, o que favorece uma distribuição mais equilibrada de peso e uma maior adaptação às exigências de escultura monumental. Ainda a propósito da hipótese dos estudiosos acima mencionados, esta se faz inclusive tentadora devido à notoriedade da *bottega* de Antonio Pollaiuolo, e de sua atividade enquanto bronzista. Ademais, o período romano de Antonio (1484c.-1498) é bastante permeado por viagens e, mesmo que este não se deslocasse a Milão, ainda assim os desenhos poderiam ter sido realizados. Há, contudo, observações contrárias ao vínculo entre esses desenhos de Antonio e o monumento Sforza. Vasari, *Vita di Antonio e Piero Pollaiuoli*, é o primeiro a estabelecer uma relação entre dois desenhos de Antonio e o monumento a Francesco: “in uno egli (il duca) ha sotto Verona; nell’altro egli tutto armato, e sopra un basamento pieno di battaglie, fa saltare il cavallo addosso a un armato”. Entretanto, há quem sustente que a descrição vasariana não coincida com os desenhos de Antonio. Dentre eles, A. Venturi (1935:3), com base em uma carta do artista a Gentil Virginio Orsini, sugere que seriam estudos para um monumento em homenagem a este último, também um importante *condottiere*. Já Richter (1883), seguido por Calvi (1894), levantam outra hipótese: os desenhos de Antonio - devido à extrema semelhança compositiva com os de Leonardo - teriam sido realizados para um suposto concurso, no qual Lodovico estipularia as diretrizes do monumento e escolheria o vencedor para realizar o *Cavallo*. Tal raciocínio antecederia a datação dos mesmos para o início da década de 80.

proposta, do cavalo empinado, rivalizaria com obras da Antigüidade devido à sua dificuldade técnica, o segundo projeto, do cavalo ao passo, emularia o antigo na escala: “admiranda e stupenda statua eqüestre, statua la cui altezza, da cervice a pianta terra sono braccia 12” (Luca Pacioli, introdução a *Divina Proportione*, 1498). O conjunto - ou *Colosso* - teria 7m de altura e seria fundido em uma única peça.¹⁵²

O monumento é celebrado em inúmeros poemas, alguns com caráter antecipatório, nos quais se louva a grandiosa empresa celebrativa do *Moro*; outros, nos quais se sugere a existência de um modelo já pronto por volta de 1493. Do primeiro grupo destacam-se os sonetos latinos de Francesco Arrigoni e de Piattino Piatti.¹⁵³ Do segundo grupo advêm interpretações controversas sobre a exposição do modelo leonardiano, no *Castello Sforzesco*, por ocasião do casamento de Bianca Maria Sforza com Massimiliano da Áustria (1493). A ambigüidade decorreria da menção, por Pietro Lazzaroni, de Francesco Sforza a cavalo, como parte integrante da decoração da festa nupcial; daí adviria a suposição de se tratar do modelo eqüestre. Entretanto, mediante o confronto deste poema com uma carta de Beatrice d’Este à irmã, chega-se à conclusão de que a descrição de Lazzaroni dizia respeito à imagem pintada de Francesco, aliás, tema iconográfico recorrente em celebrações da Casa Sforza.¹⁵⁴ Por outro lado, mediante um poema de Taccone - em que se louva o modelo eqüestre -, definitivamente se conclui a existência do mesmo, já em 1493, mas o qual se encontrava na *Corte Vecchia* (corte):

¹⁵² Outras referências às proporções do *Cavallo* são também indicadas por Paolo Giovio, “colosseum equum”, Baldassare Taccone “colosson principis vides”, e Gaddiano, este último também se referindo à impossibilidade de que fosse realizada: “Leonardo fece uno cavallo di smisurata grandezza succi il duca Francesco Sforza, cosa bellissima, per gittarlo in bronzo, ma universalmente fu giudicato essere impossibile, et maxime per che si diceva volerlo gittare di un pezzo, la quale opera non ebbe perfezione”.

¹⁵³ A carta e os epigramas de Francesco Arrigone (atualmente na Bibliothèque Nationale, *Archives Sforzesques, Originaux 10*), não são datados; de modo geral se sugere o período compreendido entre 1487-90 para a realização dos mesmos, momento de estreito contato entre Nápoles e Milão, devido ao recente casamento de Gian Galeazzo Sforza com Isabella d’Aragona (1489-90). A temática básica é a devoção filial de Lodovico, na qual se enaltecem as virtudes do *condottiere* e descreve-se a escultura coberta de ouro de tal modo maravilhosa, que teria sido feita pelos deuses (Verga:1912). Já as epístolas de Piattino Piatti, *Epistolae Platini cum tribus orationibus et uno dialogo*, provavelmente redigidas em 31 de agosto de 1489 (editada por Gottardo da Ponte, Milão, 1506), sugerem que o modelo eqüestre estaria concluído por essa ocasião, embora não se descarte um possível caráter antecipatório. Cf. Calvi (1916:464).

¹⁵⁴ Segundo Pietro Lazzaroni, *Epithalamium in nuptiis Blancae Mariae Sfortiae cum Maximiliano romanorum Rege* (Milano, Zarotto, 1494, f.6r.): “Fronte stabat prima quem totus noverat orbis Sfortiae franciscus Ligurum dominator et altae Insubriae portatus equo” (On the foremost front side was placed the one recognized by the whole world, Francesco Sforza, the ruler of the people of Liguria and upper Insubria, carried by a horse). *Apud Fusco & Corti* (1992:29). A suposição de que se tratasse de uma imagem pintada tem respaldo na carta, de 29 de dezembro de 1493, de Beatrice d’Este à irmã Isabella: “(...) In l’intrare nela giesia se vedeva l’una et l’altra banda coperta de paramento de brocato fin apresso ala eminentia del choro, inante al quale era fabricato uno arco triunfale sopra colonne grande qual era tutto depincto et haveva nel fronte la effigie de lo Illustrissimo Signore quondam Duca Francesco, a cavallo cum el ducale de sopra, et l’arme del Serenissimo Re de’Romani de sopra. Questo arco triumphale, facto in quadro, haveva ornamento de picture facte de feste antiqua; et la parte che guardava verso lo altare grande teneva le insigne imperiali nela parte più excelsa”. (Mantova, *Archivio di Stato*, Vigevano E XLIX.2. *Apud Fusco & Corti*, 1992:30). Outras referências ao modelo eqüestre encontram-se no prefácio de Francesco Tanzio às *Rime* (Milano, 1493) de Bernardo Bellincione, em Lancino Curzio, *Epigrammaton Libri Decem* (Milano, 1493; editado em 1521, f. 49v) e de 1493, e em Giovanni Tolentino, *II. Equitis; Epistolarum Libri. III. Platinus Platus ad lectorem*. (Milano, 1512, f.18v).

Vedi che in corte fa far di metallo
 per memoria dil padre un gran colosso
 i credo fermamente e senza fallo
 che Gretia e Roma mai vide el piu grosso
 garde pur come e bello quel cavallo
 Leonardo vinci a farlo sol se mosso
 statura bon pictore e bon geometra
 un tanto ingegno rar dal ciel simpetra
 Et se piu presto non se principiato
 la voglia del Signor fu sempre pronta
 non era un Lionardo ancor trovato
 qual di presente tanto ben linpronta
 che qualunche chel vede sta amirato
 e se con lui parangon safrunta
 Fidia: Mirone: Scoppa e Praxitello
 diran chal mondo mai fusse el piu bello.¹⁵⁵

Ainda que se constate o desejo de superar a Antigüidade, seja mediante poemas, seja nas proporções colossais do monumento, referências iconográficas para o mesmo são apontadas tanto nos “Cavalos de Corinto” (Veneza, Catedral de S.Marco) quanto no “Regisole” (Pavia). Contudo, e neste aspecto é absolutamente singular, também se reivindicam estudos a partir da natureza para essa segunda idéia do cavalo ao passo.¹⁵⁶ De qualquer maneira, a obra final, em bronze, nunca teria sido realizada. A não-conclusão do monumento talvez se deva a problemas técnicos de fundição ou ao envio do bronze que lhe seria destinado a Ferrara, para a fundição de

¹⁵⁵ Baldassare Taccone. *Coronatione e sponsalitto de la serenissima Regina M. Bianca...*, Milano, Pachel, 1493, ff. 14r-14v. *Apud* Fusco & Corti (1992:31ss). A partir do relato de Matteo Bandello, *Novelle*, I, é provável que o modelo aí permanecesse até 1497, ocasião em que o vincula à realização do “Cenacolo”: “(...) l’ho [Leonardo] anche veduto... partirsi da mezzo giorno, quando il sole è in Leone, da Corte vecchia, ove quel stupendo Cavallo di terra componeva e venirsene dritto alle Grazie, et ascreso sul Ponte pigliar il pennello et tna o due pennellate dar ad una di quelle figure”.

¹⁵⁶ Inúmeros desenhos datam de 1490-93, período em que Leonardo tomaria como modelo cavalos da estrebaria ducal. Nestes, evidencia-se a preocupação com a estrutura anatômica e o sistema de proporções do animal, embora sempre vinculados à expressão artística. A propósito do sistema de proporções, cf. Scaglia (1982), estudo no qual a autora analisa, dentre outros, o desenho de Leonardo *RL 12319* (Windsor, Royal Castle). Os estudos de proporção vincular-se-iam, ademais, a um tratado leonardiano sobre anatomia, mencionado por Vasari e Lomazzo, mas atualmente perdido, e ao *Codex Huygens* (1570c.), supostamente compilado a partir de estudos de Leonardo sobre proporção. Quanto à escolha da pose do cavalo, desenhos conservados na Biblioteca Real de Madri (*Madrid II, f. 19r*), na Biblioteca Ambrosiana de Milão (*Codice Atlantico, f.216 v*) e em Windsor (Royal Castle, 12346), testemunham a escolha final do cavalo ao passo. A posição do cavalo também é lembrada em uma moeda de Ercole d’Este, datada de 1502-03, que aspirava a possuir o modelo feito por Leonardo (1501c), tendo em vista uma sua própria escultura equestre, mas cujo projeto não segue adiante.

canhões, por ocasião da expedição de Carlos VIII na Itália (1494).¹⁵⁷ Não muito tempo depois, também Milão encontrar-se-ia em tempos de guerra e seria invadida pelos franceses (1499).¹⁵⁸

A repercussão negativa da inconclusão do *Cavallo* alcançaria até mesmo Florença. Michelangelo critica violentamente Leonardo: “tu che facesti un disegno di un cavallo per gittarlo in bronzo et non lo potesti gittare, et per vergogna lo lasciasti stare”.¹⁵⁹ Por outro lado, a preocupação de Lorenzo de’Medici quanto à realização do *Colosso* - que implicava motivos diplomáticos, nos quais provavelmente se incluía sua mediação na ida de Leonardo à corte sforzesca - é patente na análise de sua correspondência com o *Moro* (mediante os embaixadores Pietro Alamanni e Giovanni Lanfredini). Da parte de Lodovico é também evidente sua apreensão, bem como a face política da encomenda, pois inserida em um período de afirmação de seu governo e de estreito contato com Florença. Esta questão é inclusive expressa em uma frase de Leonardo, por ocasião da realização do modelo: “vi piace vedere uno modello pel quale risulterà utile a voi e a me, e utilità a quelli che fieno cagione di nostra utilità”.

Um outro aspecto a ser evidenciado, a propósito do projeto equestre, diz respeito a um possível vínculo com o *Paragone* vinciano. O texto, já referido por Dionisotti (1962) quanto à possibilidade de defesa de cunho pessoal frente às vicissitudes do *Cavallo*, poderia inclusive se inserir no âmbito cultural do *Moro*. O *Paragone* não adentra o quadro da literatura encomiástica sforzesca, mas por um lado dialoga com essa produção cortês do final do século XV, visto se vincular tematicamente à discussão sobre a disputa das artes, dos *Commentarii* de Puteolano (e do Prefácio de Filelfo à *Sforziade*). Por outro lado, tendo-se em vista o cunho oficial dos *Commentarii*, o cunho igualmente oficial do *Cavallo* e sua inconclusão, é possível que a discussão das artes fosse assaz corrente na corte milanesa, principalmente quando se tem conhecimento da prática contínua de disputas orais neste círculo. Integraria esta temática das

¹⁵⁷ Vasari, *Vite* (1550 e 1568), menciona a presença de Giuliano da Sangallo em Milão (1492) e os problemas de fundição da escultura. Na segunda edição (1568) refere-se somente aos conselhos de Sangallo: “Nella medesima città furono insieme Giuliano, e Lionardo da Vinci, che lavorava col Duca, e parlando esso Lionardo del getto, che far voleva del suo cavallo, n’ebbe bonissimi documenti”. Já na primeira (1550), menciona a impossibilidade de sua fundição: “(...) fu trovato da Giuliano. Lionardo da Vinci, che lavorava col Duca, et parlando del getto, che far voleva del suo cavallo, disputando de la impossibilità: di che n’ebbe bonissimi documenti”. Não obstante estas observações, há estudos de fundição do monumento, datados de 1495-97 (*Codice Foster II e III*), o que denota que Leonardo prosseguia com o projeto equestre mesmo após o envio do bronze a Ferrara (1494).

¹⁵⁸ Segundo Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero ammaestramenti di Monsignor Saba da Castiglione* (Venezia, 1555, f.51v.), o modelo seria muito danificado por ocasião da invasão francesa: “(...) et oltre ciò si occupò nella forma del cavallo di Milano, ove sedici anni continui consumò, et certo che la dignità dell’opera era tale, che non si poteva dire havere perduto il tempo et la fatica. Ma la ignorantia et trascuragine di alcuni (li quali si come non conoscono le virtù, così nulla l’estimano) la lasciorno vituperosamente roinare, et io vi ricordo (et non senza dolore et dispiacere il dico) una così nobile et ingegnosa opera fatta bersaglio à balestrieri Guasconi”. Já Vasari, *Vite* (1568), refere-se a uma completa destruição do mesmo: “(...) il quale durò fino che i Francesi vennono a Milano con Lodovico re di Francia, che lo spezzarono tutto”.

¹⁵⁹ Michelangelo. *Apud* A.Venturi (1935:38).

artes os “duelos” orais da corte milanesa e teria sua expressão máxima no *Paragone*? Estaria ela associada ao círculo de Lodovico, o *Moro*? Tais indagações levar-nos-iam a vincular o texto vinciano não somente a um intento pessoal de Leonardo, mas à especificidade cultural milanesa.

Para precisar estas hipóteses faz-se necessário circunscrevê-las aos últimos anos do ducado de Lodovico, explicitando-se o mecenatismo deste para com Leonardo e indicando-se a natureza desse círculo cortês. Leonardo receberia, paralela à retomada do monumento eqüestre (1490), encargos oficiais que poderiam ser centrados no estudo de suas atividades no *Castello Sforzesco*.

Leonardo no *Castello Sforzesco* e atividades correlatas

O projeto decorativo dos *camerini* introduz a atividade pictórica de Leonardo no *Castello Sforzesco*, coroada na *Sala delle Asse*. Relevante não somente quanto ao mecenatismo do duque para com Leonardo, o estudo desses ciclos decorativos remete a notórias interpretações do motivo da *Sala delle Asse* enquanto representação simbólica do ducado de Lodovico. Paralelamente, a presença de Leonardo nesta corte é relatada por Luca Pacioli, o qual menciona a participação do artista em un *duello* oral de corte. Neste figuraria a problemática das artes, cujo grande advogado, e vencedor da disputa, seria Leonardo. Assim, a partir do estudo dos ciclos decorativos e da descrição de Pacioli, evidencia-se a presença de Leonardo na corte Sforzesca e sua participação na temática das artes, o que possibilita uma aproximação ao *Paragone* vinciano.

O *Castello Sforzesco* (ou *Castello di Porta Giovia*) configura-se como residência ducal desde o domínio dos Visconti (1368c.). Entretanto, tendo em vista sua parcial destruição por ocasião da proclamação da República Ambrosina (1447-50), só é efetivamente ocupado enquanto residência após a morte de Francesco Sforza. A reconstrução do palácio, iniciada pelo *condottiere* (1451), teria prosseguimento com Galeazzo Maria e Lodovico Sforza.¹⁶⁰ Em dezembro de 1469, ocasião em que a família ducal transfere-se para o palácio, já se encontravam

¹⁶⁰ Sob o mecenatismo de Francesco Sforza, é provável que as obras de reconstrução do *Castello* tenham sido iniciadas com Giovanni da Milano (possivelmente Giovanni Solario) e Marcaleone da Nogarolo, este último se ocupando principalmente da custódia dos bosques de Cusago, de onde provinham as madeiras para as obras. Com a morte de Giovanni da Milano (1452c.) é chamado outro arquiteto, Magistro Antonio da Fiorenza, ou seja, Maestro Antonio di Pietro Averulio (Filarete), para a decoração da parte central da fachada e realização da torre; Bartolomeo Gadio só será diretamente responsável pela direção dos trabalhos no *Castello* a partir de 1454. Cf. Beltrami (1894). Durante a reconstrução do Palácio Ducal, Francesco Sforza residia no antigo Palácio (*Palazzo dell'Arengo*), ao lado da Catedral. Nesse interim, o Palácio Ducal teria caráter essencialmente militar: é ocupado pelo *castelano*, encarregado da defesa do mesmo, e por prisioneiros (lado sul da *Rochetta*). Por ocasião do casamento de Galeazzo Maria com Bona di Savoia (1468), este ordena a Bartolomeo Gadio que reinicie as obras no Castelo, mas, antes de finalmente se mudarem para o Castelo (1496), residem no *cassino*, um casa no jardim do Palácio. Cf. Polifilio (1912).

algumas salas decoradas por Vincenzo Foppa e Piero de Marchesi,¹⁶¹ mas será decorrência do mecenatismo de Lodovico a finalização de ciclos pictóricos do palácio, dos quais se destaca a conclusão dos *Camerini* e da *Sala delle Asse*, ambos confiados a Leonardo da Vinci.

O encargo destas salas a Leonardo denota o caráter oficial de suas atividades na corte sforzesca.¹⁶² A realização desses ciclos decorativos, porém, é cedo turvada. Trata-se da famosa discussão de Leonardo - contemporânea à realização dos *camerini* - que acarretaria a suspensão temporária de sua atividade decorativa no *Castello* e a procura de outro artista que desse prosseguimento à mesma.¹⁶³ Uma reaproximação entre Leonardo e o *Moro*, contudo, parece ter lugar com a participação de Leonardo no *duello* (fevereiro de 1498) descrito por Luca Pacioli, na Introdução da *Divina Proportione*, pois a decoração dos *camerini* é retomada em março do mesmo ano, juntamente com sua nomeação a *ingegnere camerale*.¹⁶⁴ De qualquer modo, a atividade de Leonardo no *Castello* não se limitava a este ciclo decorativo. Se a decoração dos

¹⁶¹ Em correspondências entre Galeazzo Maria e o arquiteto ducal Bartolomeo Gadio, transparece a idéia do duque para a decoração de algumas salas do palácio: "(...) Saletta. Camera de la Torre et Sala: la Saletta del Castello di Porta Zobbia a Milano sij depincta tutta a zigli nel campo celestro, mettendo delle stelle tra l'uno ziglio e l'altro, e nella vólta di sopra siano li zigli grandi con le stelle ut supra. (...) La Camera della Torre, sij tutta rossa dipincta con le secchie e il cimero nel foco, e tra l' uno zimero e l'altro gli siano razi: nella vólta de sopra siano li zimeri grandi. (...) La Sala sij verde, depincta a fazoli e nela vólta de fazolo d'arco o sij nivola: ne la vólta de dicta sala de sopra siano li fazoli grandi con l'arco ut supra". (*Archivio di Stato, Milano, Missiva 29 maij 1469, f.335. Apud Beltrami 1902:18-19*). Junto a essas indicações encontram-se os nomes dos pintores Vincenzo Foppa e Piero de Marchesi.

¹⁶² Beltrami acha difícil reconstruir esses ciclos decorativos devido ao uso dado ao *Castello* nos últimos séculos. Contudo, sugere a localização dos *camerini*: "non si poteva essere alcuna incertezza rigardo ai punti, sui quali fa convergere le indagini, poiché i locali che nella Corte ducale possono portare i nomi di camerini o di saletta si riducano a tre locali disposti sulla ponticella che attraversa il fossato verso l'angolo nord del Castello, ed a locale sotto la scala della cancelleria" (1894:697-698). A extrema proximidade destas "saletas" com a *Cancelleria Ducale* poderia inclusive indicar o uso público das mesmas. Esta idéia ganha força quando se observa a construção de uma ponte (sugere-se que o projeto teria sido de Leonardo ou Bramante) que permitisse um acesso externo - através do jardim - a essas salas.

¹⁶³ Sobre a reconstituição dessa discussão (junho 1496), cf. Müller-Valde, *Leonardo da Vincis Entwurfeines Madonnenbildes*, que a conecta a uma suposta resposta irônica do duque sobre o pagamento de Leonardo pelo "Cenacolo". Calvi (1925:159) não acha possível que este tivesse sido o motivo de um litígio que se prolongasse por tanto tempo. Nos manuscritos de Leonardo há observações sobre a ruptura com o *Moro*, especificamente no *Codice Atlantico, f.315 verso, e f.335 verso a*. Em 1496 é interrompida a decoração dos *camerini* e cogita-se um convite a Perugino, em uma carta aos irmãos Baglione (9 de novembro de 1497). Beltrami (1894:496) reproduz um relato de época sobre a possibilidade de ser chamado Perugino para a decoração dos *camerini*: "Mons.re el pictore quale pinzeva li camerini nostri, ogi ha facto certo scandalo per el quale si è absentato, e avendo noi adesso pensare ad altro pictore per fornire lopera e satisfare a quello de che se servivano cun lopera de questo chi è absentato, e intendendo che maestro Petro Perusino si trova li, ce è parso darvi cura de parlarli, e intendere da luy sel vole venie ad servici, cum dirli che, venendo li faremo condizione tale chel si poterà bene accontentare. Ma in questo bisognerà advertire chel non si torvasse obligato a quella Ill.a Sig.a (Veneta) perché in tal caso non intendemo farne parola, anzi sel fosse qui lo voriamo riamandare li (...)".

¹⁶⁴ A retomada da decoração dos *camerini* é informada por Gualtiero da Bascapè, em cartas de 20, 21 e 22 de março de 1498. Cf. Calvi (1925:159). A propósito da nomeação de *ingegnere camerale*, Calvi (1925:317) define-a nos seguintes termos: "Era principalmente ufficio degli ingegneri camerali la cura dei fiumi, dei navigli, delle muzze, dei fossi e di altre acque che da essi derivano, e quindi riparare le rive, canali e bocche, di ragione sia dal Governo che dei particolari i quali si trovano, per qualsiasi motivo, al possesso di dette acque. Ai detti ingegneri apparteneva inoltre di fare le stime e le riparazioni dei beni devoluti al Fisco, ed invigilare perché fossero osservate le grida circa la distanza dei campi di riso, sì dalle città come dai villaggi e dalle strade reali".

camerini primeiramente denota o caráter oficial da presença de Leonardo nesta corte, aquela da *Sala delle Asse* (1498c.) iria além da exemplificação do mecenatismo do *Moro*.

A *Sala delle Asse*, localizada no andar térreo da torre nordeste do Castelo de Milão e de planta quadrada (15m de lado), é coberta por uma abóbada nervurada e quatro lunetas. A decoração da mesma remonta a 1471c.,¹⁶⁵ mas nos anos subseqüentes se observa uma lacuna na sua documentação (1473-98), somente retomada por Gualtiero da Bascapè (21 de abril de 1498). Este se refere explicitamente a Leonardo da Vinci: "Lunedì se disarmerà la camera grande da le asse, cioè da la torre. M[aest]ro Leonardo promette finirla per tuto settembre" (*Archivio di Stato, Milano, Classe Belle Arti. Apud Beltrami, 1902:24*). Leonardo, portanto, adaptaria um novo motivo a uma sala já decorada durante o ducado de Galeazzo, como inclusive sugere a superposição do monograma de Lodovico Sforza (LV) ao de Galeazzo Maria (GZ), na parte central do ciclo. A decoração é redescoberta no primeiro restauro da Sala (1893-94), com o qual são revelados fragmentos de pinturas com motivos vegetais - ramos e troncos de árvores entrelaçados - e vestígios de inscrições. Beltrami (1902) data a decoração dos últimos anos do ducado do *Moro*, atribuindo-a a Leonardo, conforme a referência de Gualtiero.¹⁶⁶

Dentre propostas interpretativas da intrincada arquitetura vegetal que decora o teto da *Sala delle Asse*,¹⁶⁷ Kiang (1989) propõe uma identificação temática entre o motivo vegetal da Sala e

¹⁶⁵ A primeira referência à *Sala delle Asse* remonta a Galeazzo Maria: "(...) al foderare de asse la Camera ch'è sopra la Camera deli Ducali in Castello, siano cotenti tu la facci foderare et solare come sta quella di sotto, ricordandoti che gli facci fare incima la columbina con el raso, come sta quella di sotto" (*Archivio di Stato, Milano. Registro Miss. N.105, fol.95. Apud Beltrami, 1902:21*), o que denota a já existência de uma sala térrea (conhecida como Sala Ducale, Rossa, della Torre, delle Asse), revestida de madeira, e a idéia de estender esse revestimento à sala imediatamente superior a esta. Entretanto, durante o ducado de Francesco Sforza, é provável que a mesma fosse utilizada enquanto *Camera del Tesoro*.

¹⁶⁶ O primeiro restauro é dirigido por Luca Beltrami (1883-94) e executado por Ernesto Rusca (1901-02), o qual repinta o ciclo decorativo recém-descoberto; no segundo restauro, dirigido por Costantino Baroni (1954), Ottemi Della Rotta (1956) descobre novos fragmentos da composição original, inclusive indicações de um possível restauro do séc. XVI. Contra a opinião corrente (Malaguzzi-Valèri) de que o ciclo teria sido feito por Bramante, Della Rotta reivindica a paternidade leonardesca, embora supondo intervenção de colaboradores. A propósito desta última observação, cf. Della Chiesa (1978:100). Para a interpretação das inscrições, Beltrami (1902:29) refere-se aos *Diari di Martin Sanuto*, nos quais se apresenta uma provável cópia dos escritos que se localizam em uma das salas de Lodovico Sforza (*Sala delle Asse*). Estas inscrições fazem-se importantes porque é a partir do teor das mesmas que Beltrami data a decoração da sala.

¹⁶⁷ Moffiti (1989:79-80) coloca em relevo as interpretações dos seguintes estudiosos: Jurgis Baltrusaitis (1981:86), para quem a decoração é "tout d'abord. un exercice d'adresse sur des formes pures, un jeu d'esprit"; Luca Beltrami (1902:34), que coloca em evidência "la sua [de Leonardo] simpatia per gli intrecci di corde adattati a schema geometrico", idéia compartilhada por A.K.Coomaraswamy (1944:34), Kenneth Clark (1961:99) e Götz Pochat (1970:37). Maria G. Agghazy (1978:55), que vê o ciclo como representação de motivos literários do *locus amoenus* e do *vinculum delictorum*; Volker Hoffman (1972:51), que propõe que a decoração de Leonardo "ist *Tempe* in *Thessalien*, und '*Tempe*' ist ein alter literarischer Topos", observação que tem ressonância em E.R. Curtis (1963:197-200): "The Vale of Tempe, an ideal example of landscape beauty as the ancients understood it, singularly combines the charm of a river valley with the wildness and the grandeur of a deep rocky gorge". Ambrogio Annioni (1956:307), que estabelece um vínculo entre ornamento pictórico e estrutura arquitetônica, vinculando a decoração a desenhos e a estudos de entrelaçamentos (*knots*); Carlo Pedretti (1956:76), que mostra como a pintura pode fornecer um modelo arquitetônico.

o ducado de Lodovico Sforza.¹⁶⁸ Seu estudo parte da análise de um texto teatral coevo - a *Pasitea* - de Gaspare Visconti (1461-99), dedicado ao *Moro*, no qual já no prólogo seria estabelecido o vínculo com o *Moro*:

E perché la mia patria è il bon Milano
 Milan, d'ogni paese il più suave a Iove, da quel cel che è più soprano
 per crescere il mio ben, non parve grave
 per un suo messo farne aperto e piano che men non ha mia patria che mai have
 di ben, di gloria, **sotto un Moro a l'ombra**
 che di sua fama tutto el mondo ingombra. (Teatro, p.345, vv.17-24. Apud Kiang, 1989:100)
 [grifo nosso].

Esta correspondência teria como substrato as *Metamorfoses* de Ovídio, pois a partir do mito de Pyramus e Thisbe é construído o par romântico Diomeo (Pyramus) e Pasitea (Thisbe), que morreria à sombra de uma amoreira (*ardua morus*), a qual aludiria ao *Moro*.

A metáfora *ardua morus*-Lodovico, o *Moro*, remonta porém ao poeta florentino Bernardo Bellincione (1452-1492), o qual já havia utilizado a relação *lauro*-Lorenzo, em sonetos a Lorenzo de' Medici, e *moro*-*Moro*, em sonetos produzidos na corte milanesa (1485c.-1492). Visconti apropriar-se-ia magistralmente desta idéia. Segundo Kiang (1989:112), "a passage in *Pasitela*, Act V, in which Apollo, speaking to Daphne just become a laureal tree, ranks the mulberry first among all trees, above the laurel, shows the noble knight-poet championing the Milanese cause". A partir daí o estudioso sugere que a decoração da *Salla delle Asse* seria constituída por amoreiras,¹⁶⁹ coroadas no ponto mais alto e central pelo monograma de Lodovico Sforza. A metáfora Lodovico-árvore ganha inclusive pertinência quando se analisa o frontispício da cópia de Paris, da edição da *Sforziade* (Milano, Zarotto, 1490): "Lodovico, in the form of a tree whose branches grow out of a Moor's head, shelters and protects the young Duke

168 Segundo Kiang (1989), poder-se-ia pensar que a intenção primeira da peça fosse defender a reputação literária milanesa frente à corte ferraresa de Ercole d'Este, a qual, a partir da representação de *Manechini*, de Plauto (25 de janeiro de 1486), teria uma crescente importância na produção de versões vernáculas de Plauto e Terêncio. Assim, Visconti faria renascer o escritor romano Caccilius Statius (168a.C) para que este fizesse frente a Plauto e Terêncio. Entretanto, Kiang observa que, já no prólogo da peça, Caccilius proclama - enquanto mensageiro de Júpiter - que Milão vive um período glorioso sob a sombra protetora de "um Moro"; daí adviria a interpretação do estudioso de uma decoração vinculada a Lodovico.

169 Embora a discussão sobre a espécie das árvores da *Sala delle Asse* não seja uma questão fechada, uma outra indicação de que estas fossem amoreira é feita por C. Marani, "Leonardo e le colonne ad *tronchonos*: tracce di un programa iconologico per Ludovico il Moro". In: *Raccolta Vinciana*, XXI, 1982, pp. 103-120. Kiang (1989) sustenta essa hipótese também colocando em questão o grande investimento na produção da seda - cuja árvore é o *Morus alba* - durante o ducado de Lodovico, assim como o fato de a denominação genérica da árvore (*ardua-morus*) implicaria não só força e resistência, como, segundo Plínio, sabedoria: "(...) *morus quae novissima urbanarum germinat nec nisi exacto frigore, ob id dicta sapientissima arborum*" *Nat. Hist.* XVI, 102. Apud Kiang, 1989:107).

Gian Galeazzo, also represented as a tree. The inscription, *Dum vivis, tutus et letus vivo, guade fili, protector tuus ero semper*, addressed to the boy, ‘reassures’ him of his uncle’s guardianship” (Kiang, 1989:106). Desse modo, a tentativa de associar o motivo arbóreo ao poder político do Moro faria com que a decoração da *Sala delle Asse* também se inserisse no âmbito da celebração dos Sforza (juntamente com o *Cavallo* e a literatura encomiástica). Embora concluída em 1498, a idéia desta decoração provavelmente remonta a 1493-94, momento em que Lodovico é oficialmente nomeado duque de Milão.¹⁷⁰

Paralela à interpretação da simbologia decorativa da Sala, estudiosos vinculam este ciclo à uma “arquitetura primordial”. Manod-Herzen (1962:117ss) analisa a composição a partir do modo como seriam projetadas suas linhas mestras, resultantes da divisão de quadrados em quatro partes e assim, sucessivamente, a partir da qual se obteriam diagonais. Deste modo seria obtida a ilusão de uma construção em abóbada sob um teto plano. Entretanto, mesmo se preocupando em reconstituir o princípio organizador do ciclo, o estudioso vincula a decoração a uma “criação natural”: “par cette profusion extrême, cette oeuvre suggère que Léonard, intentionnellement, n’a rien voulu faire pour expliciter son ordonnance, qu’il a désiré éviter même, si possible, l’apparence d’un décor fait de main d’homme, et qu’il eût voulu lui donner l’impression d’une création naturelle” (1962:122). À idéia de uma “criação natural”, Moffitt (1990) sugere a de uma “arquitetura primordial”,¹⁷¹ cuja principal referência seria o arquiteto romano Vitrúvio:

From these early beginnings, and from the fact that Nature had not only endowed the human race with senses like the rest of the animals, but had also equipped their minds with the powers of thought and understanding, thus putting all other animals under their sway, they

¹⁷⁰ Outro argumento favorável a esta datação diz respeito à contemporaneidade a desenhos leonardianos de motivos vegetais entrelaçados, em folhas de seus manuscritos (ao lado de estudos para a fundição do *Cavallo*), como também a incisões sobre cobre (*knots*), atualmente em Windsor. Cf. Kiang (1989:102).

¹⁷¹ O estudioso reporta possíveis fontes de uma “arquitetura primordial”. Inicialmente, analisa duas passagens do *De Re Aedificatoria*, II, 802-4, de Alberti, sobre a idéia de que ornamentos naturais poderiam ser utilizados em habitações privadas e de que a arquitetura imita a natureza. Estas observações (já mencionadas por Börsch-Supan, 1967), entretanto, não trazem referências específicas às implicações da primeira habitação do homem, o que leva Moffitt (1990:80) a uma terceira citação: “(...) alcuni affermano che da principio l’uomo abitava nelle caverne, riparandosi insieme, padrone e greggi, sotto la stessa ombra; e danno credito a quanto narra Plinio, che per primo un certo Gelio Tasso, imitando la natura, si costruì una casa con il fango. (...) Eusebio Panfílo, dotto indagatore di antichità, sostiene, in base ad antiche testimonianze, che furono i discendenti di Protogono che escogitarono le abitazioni per gli uomini, intrecciando foglie di canna palustre e papiro” (Alberti, 1966, I, 10). A referência básica, porém, à proposta da *Sala delle Asse*, seria Vitrúvio, que se refere ao aprimoramento da arquitetura a partir da cabana primitiva. Há documentos que sustentam o interesse pela “arquitetura primitiva” durante o século XV. Dentre eles, os desenhos de Bramante para S. Ambrogio, onde as colunas imitam troncos de árvore; o *Trattato di Architettura* (1461-64), de Filarete que, seguindo Vitruvius, também se refere à habitação primitiva; a edição veneziana da *Genealogiae* (1492), de Boccaccio, que também tem como fonte Vitruvius; o *Trattato* (1481-91c.), de Francesco di Giorgio Martini. Quanto a um paralelo mais direto entre Leonardo e Vitruvius, lembra-se o desenho do “homem vitruviano” (1490c., Veneza, Accademia), no qual se estudam as proporções humanas, como também desenhos da torre nordeste do *Castello Sforzesco* (*Codice B, fol. 15*) que apresentam uma estrutura arbórea-arquitetônica e que provavelmente antecedem a decoração da *Sala delle Asse*.

next gradually advanced from the construction of buildings to the other arts and sciences, and so passed from a rude and barbarous mode of life to civilization and refinement. Then, taking courage and looking forward from the standpoint of higher ideas, born of the multiplication of the arts, they gave up huts, and began to build houses with foundations, having brick or stone walls, and roofs of timber and tiles (...). (Vitruvius, 1914, book II, 6-7).¹⁷²

Segundo Moffitt, a transmutação da natureza em arquitetura é observada paulatinamente, de baixo para cima: a base da decoração, constituída por rochas e raízes, gradativamente passa a obedecer a um princípio racional de organização (truncos e entrelaçamento dos galhos), até atingir um ponto totalmente construído pelo homem, ou seja, o brasão dos Sforza, inscrito em um cordão dourado. A “arquitetura primordial”, coroada por um motivo geométrico - o brasão Sforza - adjetivaria seja o poder político de Lodovico, seja sua atividade enquanto mecenas, pois as artes florescerem sob o *Moro*, metaforicamente representado na proliferação de motivos vegetais sob a insígnia dos Sforza no teto da *Sala delle Asse*.

Ao mecenatismo de Lodovico estudiosos articulam o questionamento da existência de uma “academia” milanesa em finais do século XV. Sobre essa discussão, conquanto recorrente, a historiografia não chegou a um consenso, o que nos leva a circunscrever a utilização do termo “academia” no final do século XV.

Essa premissa remete-nos à primeira academia, ou seja, ao nome dado a um local situado a noroeste de Atenas, no qual Platão transmitia seus ensinamentos de filosofia. O termo passa, aos poucos, a designar os seguidores de Platão e uma “escola”. Esta ampliação semântica estende-se à primeira academia italiana (*Chorus Academiae Florentinae*), centrada na figura de Alamanno Rinuccini e posteriormente no professor grego Giovanni Argiropoulo, sob a iniciativa de Donato Acciaiuoli (Pevsner:1982). Assim, a origem grega da palavra “academia”, vinculada a um jardim ou bosque no qual um grupo travava conversações sob a orientação de um mestre, é retomada na Itália mediante a influência de estudiosos gregos por ocasião do Concílio de Florença (1438-39).¹⁷³ Também a *Accademia Platonica* (1462), sob o mecenatismo de Cosimo de'Medici (sucessivamente de Piero e Lorenzo de'Medici), teria lugar em uma *villa*

¹⁷² A metáfora da civilização humana também é estudada por Panofsky (1986), em dois ciclos pictóricos de Piero di Cosimo.

¹⁷³ Sob a temática da unificação das igrejas grega e romana realiza-se o Concílio de 1438, o qual muito contribuiria à difusão do pensamento grego nas cidades italianas (em especial Florença, sede definitiva do mesmo). Por outro lado, a transferência do termo “academia” para a Itália também é mediada pela tradição ou ressonância latina e ciceroniana. Segundo Gabriele (1927-28:5), inclusive esta via contribuiria para associar o termo academia a “una amena villa o proprietá campestre di qualche illustre studioso amico di dotta ospitalità”, citando, dentre outras, a academia de Cícero, de Poggio de Bracciolini, etc.

(Carreggi);¹⁷⁴ de cunho notadamente filosófico, centrava sua atividade na leitura e estudo de obras de Platão.¹⁷⁵ Paralelamente a esta, outras academias ou "reuniões livres", de caráter essencialmente literário-humanístico, afluíam nas principais cidades da Itália ao longo do século XV: em Roma, a *Achademia Bessarionaea*, sob o cardeal Bessarione e posteriormente de Pomponio Leto; em Nápoles, a Academia com sede na *villa* de Panormita e posteriormente de Pontano; em Veneza, a *Accademia Prioli* e posteriormente a *Accademia Filelleni* ou *Aldina*, sob a direção de Aldo Manuzio. Pevsner (1982:18) confia o termo "academia" aos amigos de Alberto Pio, em Carpi; de Niccolò Priuli, em Murano; do poeta Trissino, nas proximidades de Vicenza; do *condottiere* Bertolomeo Liviano, em Pordenone; de Isabella d'Este, em Mantova; de Veronica Gambara, em Correggio.

Essas duas instâncias de *studii* - filosófico e humanista - seriam desenvolvidas a partir do influxo helênico e favorecidas mediante importantes mecenas. Mesmo com endereços específicos, o traço comum destes estudos era marcado pelo caráter livre e informal dessas reuniões,¹⁷⁶ sejam elas para leituras, disputas orais ou festas (Gabrieli, 1927-28:17). É sobretudo tendo em vista esta informalidade que alguns historiadores reivindicam a existência de uma academia em Milão. Há, porém, controvérsias quanto a essa hipótese. Sobre a ausência de documentação de época e sobre o caráter da suposta academia, incidem as principais questões.

Os primeiros biógrafos de Leonardo calam sobre qualquer academia milanesa e tampouco a documentação oficial desta corte sugere indícios da mesma. Alguns estudiosos, entretanto, acreditam que o argumento *ex silentio*, sustentado por Errera (1901-02), não possa ser parâmetro absoluto, uma vez que o termo - tal como hoje é entendido - poderia ser fruto de uma concepção errônea das academias do século XV, daí o suposto silêncio das fontes. Vasari, por exemplo, só se utiliza da palavra "academia" na segunda edição das *Vite* (1568), referindo-se ao Jardim de

¹⁷⁴ Também Yates (1983:9), ao referir-se a novas academias que remontariam à academia platônica, destaca o caráter natural dessa primeira academia e a tentativa de retomá-lo: "(...) it is generally assumed that these first groups - dominated as they were by enthusiasm from the platonic and neoplatonic writings - were directed imitating Plato's example and trying to reproduce the atmosphere in which Plato and his disciples sought for truth by discussion among themselves in the groves of academy. There is no doubt that Plato's academy was regarded as the prime exemplar of all gatherings".

¹⁷⁵ Sobre essa "academia florentina", Gabriele (1927-28:7) descreve-a do seguinte modo: "essa raccolse in gran numero per quasi quaranta anni, sino alla morte del Magnifico, la più cospicua, la più intelligente e vivace gioventù fiorentina (poeti, retori, giureconsulti, uomini politici, filosofi, sacerdoti, medici, musici) nella lettura e nello studio delle opere di Platone, nel culto e quasi nel ravvivamento (a tipo neo-platonico alessandrino) della sua dottrina, della sua figura e persino, si direbbe, della sua persona; onde il recente Platonismo o Neo-platonismo italico, introdotto con tendenza paganeggiante da Giorgio Gemistio, piegato dal Ficino e armonizzato alle esigenze del dogma cristiano, s'estese, s'affermò di contro al non più imperante e incontrastato Aristotelismo, ne invase col Calcondila e con il Landino perfín la roccaforte o Studio fiorentino, trionfò in Firenze sia come sistema filosofico mistico, sia specialmente come rievocazione delle forme esteriori dell'antica Accademia".

¹⁷⁶ Já no decorrer do século XVI, o caráter dessas primeiras academias (filosóficas e humanísticas) muda substancialmente; de "reuniões livres" tornam-se entidades gradativamente institucionalizadas. Essa nova estrutura também seria acompanhada por uma alteração temática: privilegiar-se-ia o endereço a discussões civis, políticas, literárias e posteriormente científicas (Gabrieli, 1927-28:8ss).

S.Marco; na primeira edição refere-se à “escola de Bertoldo”. Também são escassas as afirmações relativas às academias de Alberto Pio, Niccolò Priuli, Bartolomeo Liviano e outros, o que não implica sua inexistência (Pevsner, 1982:33). Fazem-se possíveis, assim, diferentes interpretações sobre a suposta academia milanesa. A primeira referência à mesma remonta ao *Supplemento* (1619) de Borsieri à *Nobiltà di Milano*,¹⁷⁷ redigida por Morigia. Não obstante impreciso e por vezes anacrônico, o relato de Borsieri é constantemente retomado pela literatura leonardiana. Na *editio princeps* do *Tratado da Pintura* (1651), por exemplo, Du Frèsne alude a uma “academia de arquitetura” na qual Lodovico introduziria Leonardo.¹⁷⁸ Há, entretanto, outras considerações quanto ao endereço dessa “academia”, como aquele de uma “academia pictórica”, com frequência reivindicado por estudiosos contemporâneos.¹⁷⁹ Esta possibilidade é

¹⁷⁷ “Furono già in Milano due Accademie di molto nome per l’Architettura, l’una, e l’altra sotto i Ducati de’ Visconti, e de’ Sforzi. Cominciò la prima verso l’anno 1380, mentre Gio. Galeazzo Visconte, nipote di Bernabò andava pensando di gettar le fondamenta del Duomo, cioè ch’egli poi comandò che fosse fatto, e in questa Accademia s’attese a quella maniera di fabbricare, che i moderni chiamano Alemana, non v’essendo allhora chi volgesse la mente a considerar la proportione regolata, la grandezza nobile, e la maestà principale (...). La seconda cominciò verso il 1440 sotto il Ducato di Francesco Sforza, il qual non contento di quel progresso, che s’era fatto nella prima, benchè si servisse pur di Bramante, v’introdusse Leonardo da Vinci, il quale lasciò quasi perciò lo attendere alla pittura, ancorchè dopo facesse quel cenacolo della Gratie, ch’in altri tempi era stimato eguale alla migliore opera che si fosse veduta in pittura fino a quei tempi. Quinci riuscirono assai buoni architetti Gio. Pietro detto Gio. Pietrino, Trofo Monzasco, Gio. Ambrogio Bevilacqua, Francesco Stella, e Polidoro da Caravaggio, che furono tutti anco pittori eccellenti. N’ebbe la cura per molti anni Antonio Boltraffio, di cui vanno attorno molte opere, che appresso coloro, i quali non sono pratici nel distinguer’ i termini delle maniere trovate da’ pittori, sono anzi stimate di Leonardo, avvegna che la diligenza dell’uno resti molto addietro se si paragona con la maestà dell’altro (...). Ho io stesso vedute già nelle mani di Guido Mazenta diverse lezioni di prospettiva, di macchine, e di edificij, scritte in caratteri Francesi, benchè in favella Italiana, che erano già uscite da questa Accademia, e s’attribuivano anzi al medesimo Leonardo”. (*Apud* Uzielli, 1896:363ss).

¹⁷⁸ “La prima cosa che facesse quel prencipe [Lodovico] fu di formare un’accademia per l’architettura, nella quale egli introdusse Leonardo, il quale scacciando le maniere Gotiche della prima Scuola, già stabilita nell’istessa città cento anni avanti sotto Michelino, aprì la via di ridurre quell’arte alla sua prima et antica purità (...). E per la gloria et accrescimento dell’accademia sua Milanese, e per l’istruzione de gli accademici, scrisse molte cose, e compose più opere in diverse materie, che restarono un gran tempo neglette, e quasi incognite appresso de’ signori Melzi nella loro villa del Vavero, e poi si sono dissipate e disperse in qua et in là, com’è la fortuna ordinaria dei libri (...). Dopo la caduta del Moro, che fu l’anno 1500, condotto prigioniero in Francia, e morì nella torre di Loces, per le guerre che succedettero, s’intepidi assai in Milano lo studio delle belle arti, e si dissipò poco a poco l’accademia già cominciata, nella quale erano riusciti eccellenti nella pittura Francesco Melzi, Cesare Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino, Marco Uggioni, Antonio Boltraffio, Paolo Lomazzo et altri Milanesi, tutti imitatori del Vinci”. (*Du Frèsne. Apud* Uzielli, 1899:358-359).

¹⁷⁹ Como exemplo cita-se a observação de Müntz (1899:229-230): “pour agir plus efficacement sur son entourage, il [Leonardo] fonda l’Académie qui porte son nom. Ce n’était pas, comme on pourrait le croire, un corps honorifique, institué pour consacrer le talent, ni peut être même destiné à donner des cours publics; mais selon toute probabilité, **une reunion libre d’homme** unis par la communauté des études et des goûts, discutant, travaillant ensemble, et par la même exerçant une action plus féconde (...) L’on s’accorde à considerer les manuscrits de Léonard comme des fragments de l’enseignement qu’il donna devant l’Académie de Milan” [grifo nosso]. Péladan (1904) - organizador de edições dos manuscritos vincianos - chega a propor uma “última lição” vinciana para esta academia. A tentativa de recompor “la dernière leçon de Léonard de Vinci à son Académie de Milan”, a qual dataria de 1499, deve-se ao estudo dos quatorze manuscritos publicados por M. Ravaisson, do *Codice Atlantico*, e da coleção de Windsor, editada por M. Sabachnikoff, a partir dos quais extrairia o conteúdo desta última lição. A “lição” seria uma espécie de *memorabilia* endereçada aos artistas e **principalmente aos homens de letras**, pois o estudioso ressalta a impossibilidade de desvincular “Belas Artes” e “Bellas Letras”, já no século XV. Também Grammatica, editor das *Memorie* de Mazenta (1919), refere-se à “academia vinciana” como “una riunione di amici senza legami rigorosi”, mas também a uma “raccolta di artisti che facevano tesori dei suoi insegnamenti”. Na mesma linha, Oltrocchi e Ritter (1925:49ss) reivindicam a primazia da atividade pictórica para a “academia vinciana”: “(...) la tanto celebrata accademia del Vinci altro non fosse che una scuola da lui aperta per **chiunque amasse** di approfittare e nella scienza filosofia del moto, o delle mecaniche arti non meno nelle regole di pittura” (p.52) [grifo nosso]. Como embasamento dessa postura, explicitam o vínculo da mesma com os escritos teóricos de Leonardo. Ainda que a existência de uma “academia” de endereço artístico se devesse a conjecturas, é interessante

geralmente associada aos *knots*, o que vincularia o nome de Leonardo da Vinci ao de seu fundador.

O liame entre o nome de um artista e o termo academia, segundo Pevsner (1982:32), aparece pela primeira vez em seis gravuras com motivos de cordas entrelaçadas (*knots*), e em uma sétima, na qual se vê uma jovem de perfil.¹⁸⁰ A inscrição *Accademia Leonardi Vinci*, presente em todas elas, implica inúmeras questões, tais como a autoria, datação e o propósito das mesmas. Vasari refere-se à prática leonardiana de composição de motivos entrelaçados, o que afirmaria ou a própria autoria de Leonardo,¹⁸¹ ou a de seu círculo: “Oltreché perse tempo fino a disegnare gruppi di corde fatti con ordine, e che da un capo seguissi tutto il resto fino all’altro, tanto che s’impiessi un tondo; che se ne vede in istampa uno difficilissimo e molto bello, e nel mezo vi sono queste parole: *Leonardus Vinci Accademia*” (Vasari, 1822:235). Quanto à datação,¹⁸² sublinha-se sua contemporaneidade à decoração da *Sala delle Asse*, fazendo-se inclusive presente um estreito vínculo com o motivo de entrelaçamentos vegetais desta Sala, cada qual coroado por uma inscrição: *L.V* (Lodovico Sforza), na *Sala delle Asse*, e *Leonardi Vinci*

observar a idéia comum de que a possível “academia” milanesa diria respeito a reuniões livres entre humanistas, artistas e cortesãos.

¹⁸⁰ Seis incisões em cobre (n.9595, 9596a, 9596b, 9596c, 9596d, 9596e) encontram-se na Ambrosiana, Milão: “trattasi di quelle figurazioni di intrecci multipli di una specie di corda bianca su fondo scuro, disposti geometricamente dentro una figura circolare, inscritta a sua volta in un rettangolo determinato da quattro intrecci angolari disposti sul prolungamento dei diametri diagonali” (Calabi, 1924-25:224). Aquela que representa o “perfil de uma jovem” encontra-se no British Museum; a inscrição *ACHA.LE.VINCI* localiza-se no perímetro do *tondo*. Faz-se necessário lembrar que inúmeros estudiosos associam a proposta de entrelaçamento vegetal a motivos decorativos, notadamente arquitetônicos ou de pavimentos. Hind (1907-08:41) sugere uma procedência pérsia ou siria, “to be used as patterns for pottery, embroidery, lace and what not, though the original designs which he reproduced were probably nothing but mere ‘academic exercises’ of the master.” Também Dalli Regoli (1988) e Galoppini (1988) estabelecem um paralelo com os desenhos de pavimento, mas nesse caso com o *corpus graphicum* de Domenico de’Fossi. Para um detido estudo destes motivos, cf. Pedretti (1962).

¹⁸¹ Dentre estudos sobre a atribuição dos *knots* a Leonardo, notifica-se a controvérsia entre Hind (1907-08) e Blum (1953:68), na qual o primeiro nega a atribuição de gravuras a Leonardo e o segundo a reivindica ao artista, mediante o testemunho de Pacioli, *Divina Proportione* (1498): “come a pien en la disposizione di tutti li corpi regolari vedete, quali sono stati facti dal degnissimo Pictore, prospectivo, architecto, musico, e de tutte virtù dotato Lionardo da Vinci Fiorentino ne la città di Milano (...)”. Também a atribuição leonardiana da gravura de Bellincione (Cabinet d’estampes du Musée du Louvre) para o frontispício da edição de suas *Rime* seria sustentada Blum (1953:69ss), datando-a de 1491c; quanto ao frontispício da mesma obra, considera-a uma cópia: “Comme Bellincioni est mort en 1491, on peut supposer que la gravure de Léonard de Vinci daterait de cette époque ou très peu de temps avant. Elle a été reproduite en bois en 1493, dans un incunable milanais, publié par Filippo di Mantegazzi, dit “il Cassano”, intitulé *Rime*. Cette copie, par ses différents détails, a affaibli le caractère de l’original. Comme elle n’est pas en contre-partie, on a des raisons de croire que c’est un calque, transporté sur la planche, qui devient au tirage dans le sens du modèle”. O estudo sobre a atribuição de gravuras a Leonardo faz-se presente, ademais, em um artigo de Beltrami (1917). Ao estabelecer um paralelo entre a atividade de Leonardo e Bramante, no tocante à gravura, coloca a possibilidade de aquelas atribuídas a Leonardo (*knots*, “perfil de jovem” e representações de cabeças de cavalo e cavalos em combate) terem sido realizadas por um gravador de época, à semelhança de duas gravuras (Casa Perego, Milano, e British Museum, London) do interno de um templo, possivelmente Santa Maria presso S.Satiro, supostamente de Bramante. Beltrami as atribui a um gravurista coevo, Bernardo Prevedari, mediante a análise de um documento de época até então inédito (Atos notoriais de 24 de outubro de 1481 e 14 de abril de 1482); já os desenhos, o estudioso os atribui respectivamente a Leonardo e Bramante.”

¹⁸² Em relação à datação dos *knots*, as cópias de Dürer, provavelmente realizada durante sua estada na corte de Maximiliano (1507c.), estabelecem um *terminus post quem*; já o “perfil de uma jovem” e os “estudos de entrelaçamento” no *Ms.2038, fol.34b* (Bibl. Nat. Paris) e no *Cod.Atlantico, fol.261 R - a,b., 306 R-d, 385 V. 168 V-a, 178 R-a, 88 V-a, 107 R-a* (Bib. Ambrosiana) indicam que os *knots* não são anteriores ao último decênio do século XV. (*Apud* Hind, 1907-08:41).

(Leonardo da Vinci), nos *knots*. Contudo, seriam essas incisões endereçadas a uma “academia de arte”?

A possibilidade de a “academia milanesa” tratar-se de uma escola (de arquitetura ou pintura), ainda que com produções teóricas a ela vinculadas, não encontra suporte em documentos coevos. Já aquela de uma “reunião livre” de cortesãos, literatos, estudiosos da ciência e artistas - onde a discussão sobre as artes seria um dos temas basilares - tem respaldo de época. Trata-se da disputa oral narrada por Luca Pacioli, na introdução da *Divina Proportione*, cuja primeira parte, redigida em Milão (1498c.), seria dedicada ao *Moro*. Este documento poderia iluminar justamente o caráter humanístico da corte sforzesca. O “laudabile e scientifico duello” de 9 de fevereiro de 1498, na Corte Sforzesca, contava com a presença de teólogos, médicos, astrólogos e juristas, assim como de “perspicacissimi architecti e ingeneri e di cose nuove assidui inventori Leonardo da Vince, compatriota nostro fiorentino, qual de sculptura, getto e pictura con ciascuno el cognome verifica”, ou seja, *vince* [vence]¹⁸³ qualquer outro artista.

Uzielli (1896:368ss) propõe uma reconstituição dos principais participantes desse “duelo”: Domenico Ponzone, teólogo, o qual teria sido designado pela sua Ordem a tomar parte em discussões muito em voga em Milão, como aquela sobre a concepção da Virgem; Galeazzo Sanseverino, que teria “assistito alla riunione del 9 febbraio 1498 piú come protettore dei dotti che come dotto egli stesso”; Ambrogio Varese da Rosate, médico formado pela Universidade de Pavia (1461) e astrólogo, que “presiedeva ai ginnasi, cioè agli istituti d’istruzione superiore in genere fondati da Lodovico il Moro in Milano avesse preposto Leonardo all’insegnamento”; Aloise ou Luigi Marliani, também médico formado pela Universidade de Pavia (1487); Gabriele Pirovano, nobre milanês e médico ducal; Niccolo Cusano, matemático e teólogo; Jacopo Andrea da Ferrara, possível escritor ou arquiteto; Luca Pacioli, matemático.¹⁸⁴ O estudioso, ademais,

¹⁸³ A relação entre o sobrenome de Leonardo - “Vince” - e suas conotações semânticas (no caso de Pacioli com o verbo “vincere”), também se faz presente em Errera (1901-02:82), a propósito dos *knots* vincianos. Segundo esse autor, “(...) se si dovesse giustificare con un motivo questa sua predilezione [por motivos entrelaçados], sí potrebbe, forse, trovarne uno. Leonardo non aveva stemma: la sua nascita illegittima non gli permise neppure di stabilire la sua filiazione paterna “di ser Piero”, come usava allora. Dopo il suo nome di battesimo, la sola designazione del luogo d’origine, da Vinci, lo distingueva dagli altri Leonardo. Il villaggio Vinci (come Vinco, Vinciolo, Vincigliata ecc.) trac il suo nome della pianta del vinco che caratterizza la sua vegetazione (...) serve infatti ad intessere panieri e canestri che i contadini compongono variamente dando loro una forma analoga ai *vinci* di Leonardo e in questa parola *vinci* egli trova un senso che si presta alla figurazione grafica, al simbolismo, tanto frequente negli stemmi parlanti. I *vinci* sono legami, vincoli in lingua usata (...)”

¹⁸⁴ Essa reconstrução possibilita algumas observações. A primeira se faz a propósito do médico e astrólogo Ambrogio da Rosati, pois Lodovico lhe teria grande consideração, que “nacque rapidamente e si mantenne costante, soprattutto perché Lodovico aveva cieca fede nelle predizioni astrologiche (...)” (Uzielli, 1896:370). Leonardo, justamente no *Paragone*, criticaria severamente as falsas ciências mentais e sobretudo a astrologia, “de falacioso juízo” e que vive “às custas dos tolos” (*Paragone*, cap.21). Uma outra observação deve-se à ausência de referências a músicos que integrassem esse duelo (embora Uzielli não tenha certeza quanto à identidade de Maestro Gometio, presente no duelo). Esta causa estranheza não só pelo fato de a música integrar a tríade à qual é comparada a pintura, no *Paragone*, mas porque é notória a importância da mesma na corte milanesa. Basta citar Franchino Gaffurio ou mesmo de Attalante Migliorotti - o jovem músico que acompanhara Leonardo à corte

refere-se ao *duello* nos seguintes termos: “(...) è probabile, se non certo, che il ‘laudabile scientifico duello’ (...) dovette essere **una di quelle riunioni** che i Principi d’allora amavano presiedere e nelle quali venivano sollevate questioni e difficoltà da risolversi più con logica scolastica che con criterio scientifico, e quindi Leonardo, vi avrà assistito sempre come adetto alla Corte di Ludovico” (1896:368ss) [grifo nosso]. A idéia de que “discussões cortesês” fossem prática recorrente ⁻¹⁸⁵ das quais Pacioli parece referir-se à mais significativa -, é também observada por Baldacci (1934-39:68), a propósito do círculo de Cecilia Gallerani: “La Gallerani riuniva anch’essa intorno a sè militari, musici, filosofi, poeti, architetti, in discussioni e letture scientifiche che finivano poi sempre per dare motivi di cronaca a tutta la Corte e fuori di essa, motivi in cui Leonardo naturalmente aveva la parte predominante pro e contro, ma sovente a suo danno, perché la piazza comandava alla scienza”. Nesta mesma chave interpretativa, Müntz (1899:113) vincula as disputas orais milanesas dos últimos decênios do século XV a Beatrice d’Este: “Le concurs, la collaboration, qu’il évitait de demander aux seigneurs de son entourage, Ludovic les trouva, en revanche, au suprême degré chez son épouse, l’ambitieuse et énergique Béatrix d’Este, fille du duc Hercule de Ferrare”.

A partir desses relatos observa-se que as “discussões de corte” primavam pela presença de cortesãos, mas também de humanistas, teólogos, matemáticos, músicos, artistas. Assim, dentre as hipóteses aqui referidas sobre a existência de uma “academia milanesa”, quiçá a mais verossímil seja não a uma escola de arte (o caráter pedagógico dessas instituições remonta à metade do século XVI), mas de uma reunião informal de pessoas, com endereço humanístico, na qual Leonardo certamente teria lugar. Daí a possibilidade da “academia” milanesa e “duelos” de corte terem convergência, se não como atividades coincidentes, ao menos como expressões do círculo cultural milanês. Dentre as “disputas” de corte, por sua vez, é provável que figurasse a temática

sforzesca em 1482c. -, assim como o fato de os biógrafos de Leonardo salientarem o fato de este artista presentear o *Moro* com uma lira. Também Malaguzzi-Valéri (1923:125), ainda que se referindo a uma “academia de Leonardo”, não deixa de nela observar a presença da música: “(...) grego insegnava il Calcondila, eloquenza il Merula, matematica Luca Paciolo, storia Giulio Ferrario, e leggeva l’alta comedia del poeta volgare il padovano Antonio Gripho. Le arti belle avevano rappresentanti quali Leonardo per la pittura, Bramante per l’architettura e Franchino Gaffurio per la musica”. Um terceira observação diz respeito à presença de escultores neste duelo, não mencionados pro Uzielli. Conforme I. Richter (1949:88), Leonardo possivelmente teria como um de seus interlocutores Gian Cristoforo Romano, escultor e cantor na corte de Beatrice d’Este, mas do qual se conhecem estadas na corte sforzesca (1492c. e 1496c.). Cristoforo Romano também figuraria entre os personagens do *Cortigiano*, de Baldassar Castiglione (1528), que retoma a discussão sobre as artes em âmbito cortês e igualmente se encontra em Milão nos últimos anos do século XV. Deste modo, temática do “duelo” descrito por Pacioli (como também de outros) provavelmente gravitara em torno às artes.

¹⁸⁵ Também uma passagem de Corio, *Storia di Milano*, 1857, vol.3, p.456, refere-se às discussões humanísticas travadas na corte dos Sforza. Embora constantemente vinculada à “academia de Leonardo”, é mais próxima ao círculo cortesão formado provavelmente em torno de Cecilia Gallerani e de Isabella d’Este: “Nondimeno in quel tempo erano tanto coltivate le virtù, che s’era desta tanta emulazione tra Minerva e Venere che ciascheduna di esse cercava di ornare quanto più poteva la propria scuola. A quella di Cupido da ogni lato accorrevano bellissimi giovani. (...) Minerva anch’essa con tutte le proprie forze cercava di ornare la sua gentile accademia” (*Apud* Pevsner, 1982:33-34).

das artes, visto não somente a gama de participantes destes debates, como as constantes encomendas literárias e artísticas do *Moro*. Essas disputas dialogariam, assim, com a discussão das artes do *Paragone* vinciano,¹⁸⁶ pois neste se fundamenta - talvez mediante duelos inicialmente orais que têm reflexo na própria estrutura dialogal do texto -¹⁸⁷ a atividade artística. Faz-se possível, portanto, a aproximação entre o contexto milanês e o texto vinciano, o diálogo entre realizações literárias, artísticas e discussões humanísticas (em âmbito cortês), que tem magistral expressão no *Paragone* de Leonardo.

*

O incentivo a obras literárias e artísticas, sob o ducado de Lodovico Sforza, e a retomada da discussão sobre a primazia das artes nesta corte, provavelmente introduzem no círculo milanês a temática do *Paragone* vinciano. Assim, o Prefácio de Puteolano aos *Commentarii* de G. Simonetta e a introdução de Landino à tradução dos mesmos, contemporâneos a um crescente fomento a realizações artísticas (nas quais se destaca a encomenda do *Cavallo*),¹⁸⁸ já

¹⁸⁶ Dentre estudiosos inclusive figura a possibilidade de uma redação leonardiana do *Paragone* sob iniciativa de Lodovico. A título de exemplo transcrevem-se algumas dessas observações: Calvi (1859:28), a partir do relato de Pacioli, sugere que "(...) pel desiderio mostrato da Lodovico, [Leonardo] scriveva una dissertazione sull'argomento: qual fra le arti della pittura e della scultura meriti d'essere preferita; su cui egli valente in ambedue doveva meglio d'altri dar giudizio adeguato, dissertazione che a noi non pervenne". Mesmo Brizio (1956:15), a qual supõe que em momento algum Leonardo tenha escrito algo que pudesse ser intitulado *Tratado da Pintura* - acredita que uma compilação em vida nunca tivesse sido realizada -, ao se referir à passagem de Pacioli sobre o *Paragone*, conclui que "allora probabilmente Leonardo aveva già composto anche il paragone delle arti, che appare tema assai adatto a quelle discussioni che avvenivano, sempre per testimonianza di Luca Pacioli, nella inclita arce.. della città di Milano". Também Pedretti (1957:109) refere-se ao *Paragone* enquanto produto direto da compilação de Leonardo e vincula-o ao *duello* descrito por Pacioli: "(...) é probabile che il libro di pittura cui allude il Pacioli fosse il paragone, cioè il discorso intorno alla preminenza della pittura sulle altre arti che ebbe forse origine dalla partecipazione di Leonardo a quelle riunioni di dotti che Pacioli stesso ricorda come 'laudibile scientifico duello' presso la corte de Ludovico"; posteriormente acrescentado que "(...) é anche presumibile che il codice originale fosse dedicato allo Sforza e che sia andato perduto" (1968:109-110). Quanto a referências de época sobre a redação vinciana de um "Livro da Pintura", como a descrição de Pacioli (1498), Cellini (1542), Vasari (1568), Lomazzo (1585), veja 'O *Tratado da Pintura* e suas principais edições em bibliotecas brasileiras'.

¹⁸⁷ Sobre a forma dialogal e a definição de pares antitéticos no *Paragone* vinciano, a partir dos quais se tece a temática das artes, veja 'Introdução ao *Paragone*: a comparação entre as artes' e 'O *Paragone* de Leonardo da Vinci'. Observa-se, contudo, que a temática do texto vinciano, centrada na fundamentação da atividade artística (em especial da pintura), transcende a prática de duelos cortesões, conquanto possível que a ele inicialmente se vinculasse.

¹⁸⁸ Privilegiou-se o estudo do monumento a Francesco Sforza, no quadro dessa polémica sobre a primazia das artes, por ser uma obra de cunho oficial e provável motor da transferência do jovem artista à corte Sforzesca. Por outro lado, o fato de a escultura integrar a tríade à qual é confrontada a pintura evidencia outra aproximação do projeto equestre ao texto vinciano. Ainda que no *Paragone* a escultura ocupe uma posição secundária frente à pintura, pois os princípios da pintura determinam "(...) o que é corpo umbroso e o que são sombra primitiva e derivativa, o que é luminosidade, isto é, trevas, luz, cor, corpo, figura, posição, distância, proximidade, movimento e repouso, os quais se compreendem só com a mente, sem operações manuais", também a escultura é "(...) arte digníssima, embora não seja operada com tanta excelência de engenho, pois, embora em dois procedimentos principais, isto é, na perspectiva e nas sombras e luzes, seja difícilima, esta é auxiliada pela natureza, enquanto é o pintor quem os realiza na sua arte" (*Paragone*, cap.29).

exemplificam a singularidade desta corte, que viria a favorecer um quadro de duelos e disputas das artes.

Ainda que neste quadro milanês seja possível uma aproximação à gênese da “comparação entre as artes” vinciana, não se pretende em hipótese alguma limitar a temática do *Paragone* a um âmbito setentrional e cortês. A magnitude do texto supera qualquer circunscrição, já nele se apresentando preocupações teóricas e filosóficas sobre as artes que se estendem, dentre outros, até o *Laocoonte* de Lessing (1766).¹⁸⁹ Na discussão sobre a primazia das artes vinciana, inclusive, faz-se nova a inversão da tradicional relação entre as categorias “liberal” e “mecânica”, pois se reivindica o caráter destrutivo das “ciências mentais” e construtivo das “verdadeiras ciências”: “(...) mas parecem-me vãs e cheias de erros aquelas ciências que não nasceram da experiência, mãe de toda certeza, e que não terminam em notória experiência, isto é, cuja origem, meio ou fim não passam por nenhum dos cinco sentidos. (...) as verdadeiras ciências são aquelas que a experiência fez adentrar pelos sentidos e impôs silêncio à língua dos litigantes. Esta não alimenta com sonhos seus investigadores, mas sempre procede a partir de princípios verdadeiros e notórios (...)” (*Paragone*, cap.29). Posição muito particular frente ao universo neoplatônico renascentista, Leonardo determina um novo significado do homem e da sua relação com a natureza, pois mediada pela experiência. Assim, o *Paragone* (e o *Tratado da Pintura*) emerge como uma tentativa de oferecer um embasamento científico novo à análise das aparências naturais, articulando uma dimensão teórica - cuja premissa é a matemática, instrumento lógico que assegura a autonomia da investigação artística - à observação. Daí nasce a concepção leonardiana de teoria da arte, fundada no *saper vedere*, isto é, na identidade entre *vedere* e *conoscere*, o que implica uma profunda modificação do conhecimento.

A singularidade do texto, contudo, não invalida a proposta de a ele se articularem elementos que o qualifiquem na especificidade milanesa. Ainda que neste capítulo não se privilegiem questões fundamentais da argumentação vinciana - como a relação arte-ciência - é igualmente interessante considerar a redação do *Paragone* vinciano no âmbito sforzesco, pois pouco estudado pela crítica artística. No capítulo subsequente, porém, apresenta-se um estudo intrínseco ao *Paragone*, evidenciando-se as principais temáticas do mesmo; comentário que precede a tradução anotada do texto de Leonardo da Vinci.

¹⁸⁹ Dentre a fortuna da “disputa sulla maggioranza delle arti”, veja ‘Introdução ao *Paragone*: a comparação entre as artes’.

O PARAGONE DE LEONARDO DA VINCI

Comentários

Os comentários ao *Paragone* organizam-se em duas instâncias: introdução às principais temáticas leonardianas e anotações pontuais ao texto. Estas acompanham a tradução do texto vinciano (notas), enquanto a introdução à comparação entre as artes, seguindo a própria textura do *Paragone*, divide-se em quatro partes: se a pintura é ciência, comparação entre pintura e poesia, comparação entre pintura e música, comparação entre pintura e escultura. Em cada uma dessas partes evidenciam-se os capítulos a que se referem e significativos tópicos da arguição vinciana.

I. Se a pintura é ciência

A definição de pintura centra-se nos nove primeiros capítulos do *Paragone*, conquanto *leitmotiv* do texto vinciano.¹ Esses capítulos iniciais não apresentam uma comparação sistemática entre as artes, como se observa em momentos subseqüentes, embora já introduzam uma comparação entre pintura e poesia (e escultura), na qual se indaga qual arte seria mais útil, qual teria mais verdade e excelência, e qual seria universal. A discussão da pintura enquanto ciência, no entanto, faz-se singular na comparação da pintura com a filosofia (capítulos 5, 6 e 8), pois já enuncia a união entre superfície dos corpos e suas qualidades inerentes (*virtù*).

A temática da “ciência da pintura” remonta à definição do estatuto das Artes, visto a não-inclusão da pintura nas disciplinas necessárias ao conhecimento (Artes Liberais). Já Platão, na *República*, estabelece uma diferenciação entre a ocupação dos cidadãos livres e aquela dos escravos, notadamente manual. Posteriormente, escritores latinos realizam uma classificação sistemática das artes em sete categorias: gramática, dialética e retórica - artes

¹ Na edição do *Tratato della Pittura* (1989) aqui utilizada, os capítulos “Del primo principio della scientia della pittura”, “Principio della scientia della pittura”, “Del secondo principio della pittura” e “In che s’astende la scientia della pittura” encontram-se na segunda parte do *Tratado*, embora algumas vezes sejam inseridos no *Paragone (Parte Prima)*, logo após “semelhança e diferença entre pintura e poesia” (cap.2). Tal eventual inclusão deve-se à sua estreita relação com a temática pintura-ciência. Por outro lado, a questão da “ciência da pintura” no *Paragone* vinciano, ora retomada no confronto com a poesia, ora com a música e a escultura, é também enunciada nos capítulos que precedem a comparação com a escultura (cap. 28, 29, 30), nos quais se rediscute o estatuto das artes.

da palavra e da expressão do pensamento - e aritmética, geometria, astronomia e música - artes da vida material associadas à matemática.² Estes dois grupos, o *Trivium* e o *Quadrivium*, constituiriam as Artes Liberais e representariam as disciplinas necessárias ao conhecimento, das quais as artes figurativas eram excluídas devido ao seu caráter manual. Pintura e escultura, portanto, integrariam o grupo das Artes Mecânicas, ainda que seus respectivos estatutos fossem continuamente colocados em discussão.

Algumas das disciplinas que integrariam as Artes Liberais, já no início do Quatrocentos, são reclamadas ao conhecimento necessário aos pintores. Ghiberti, em seus *Commentari*, demanda que o pintor seja “amaestrato in tutte queste arti liberali: grammatica, geometria, filosofia, medicina, astrologia, prospettiva, istoria, notomia, teoria del disegno, aritmetica”, isto é, nas artes do *Trivium* e do *Quadrivium*, bem como na teoria do desenho e da perspectiva, próprias aos pintores. Alberti e Piero della Francesca, nos seus respectivos tratados sobre pintura e perspectiva, estendem-se em conceitos fundamentais sobre ponto, linha e plano, fazendo das matemáticas disciplinas dos pintores, ainda que Alberti, na introdução do *Della Pittura*, faça uma distinção entre considerações próprias aos matemáticos e aos pintores. No primeiro capítulo do *Paragone*, Leonardo retoma a definição de ponto, linha e plano, assinalando a diferença entre quantidades contínuas e descontínuas, geometria e aritmética, mas negando a distinção albertiana entre matemáticos e pintores: define pintura enquanto ciência das matemáticas e da natureza.³ Deste modo, aceita os princípios a partir dos quais são estabelecidas disciplinas que comporiam o sistema das Artes (Liberais e Mecânicas), mas mediante a comparação da pintura com a poesia (*Trivium*) e com as artes do *Quadrivium* - aritmética, geometria, astronomia (“astrologia”) e música - reivindica à pintura sua inclusão nas Artes Liberais.

² Atribui-se a Varrão, *Disciplinae*, a primeira classificação sistemática das artes, depois retomada por Martianus Capella, Sant’Agostino, Alcuino e Boécio, embora seja recorrente a menção a este último como aquele que teria definido as disciplinas do *Quadrivium*, cf. Johnson & Burge (1971:92). Plínio, *Historia Naturalis*, e Vitruvius, *De Architectura*, também se referem às artes, o primeiro considerando a pintura um passo inicial para a educação nas Artes Liberais e o segundo já aproximando pintura e arquitetura das Artes Liberais. A poesia, não enumerada entre as artes do *Trivium* e do *Quadrivium*, seria com frequência vinculada à retórica, e portanto à tríade do primeiro grupo; Savonarola, *De Divisione et Utilitate Omnium Scientiarum* (1492c.), insere-a no lugar da gramática. Veja ‘II. Pintura-poesia’.

³ Na busca dos princípios da ciência da pintura, Leonardo evidencia elementos matemáticos e geométricos, mas os subordina à relatividade da luz, cor e movimento. Deste modo, considerando “corpo, figura, posição, distância, proximidade, movimento, repouso” como requisitos necessários à pintura, de um lado supera o estatuto mecânico desta arte e de outro, as classificações de Alberti - “circunscrição, composição e recepção de luzes” - e Piero - “desenho, medida e cor”. Veja ‘O Tratado da Pintura e suas principais edições em bibliotecas brasileiras’.

Junto às leis matemáticas, nas quais a pintura trataria das relações espaciais do mesmo modo que a geometria,⁴ o estudo da natureza ocupa posição ímpar na definição leonardiana de pintura, pois “se disseres que as ciências que principiam e findam na mente possuem verdade, isto não será concedido, mas negado, por muitas razões, e a primeira, porque em tais discursos mentais não ocorre experiência, sem a qual nada dá certeza de si” (cap.1): “as verdadeiras ciências são aquelas que a experiência faz adentrar pelos sentidos” (cap.29). Tais sentenças levariam à distinção de três formas de conhecimento: mecânico, “aquele conhecimento parido pela experiência”; científico, “aquele que nasce e finda na mente”; semimecânico, “aquele que nasce da ciência e finda na operação manual” (cap.19). A pintura combinaria estes dois aspectos - cognoscitivo e experimental -, de um modo singular, já que, ligada ao engenho individual, é única e irrepetível. Por outro lado, o aspecto manual da pintura não impediria sua inserção no quadro das Artes Liberais, porque “todas as artes que passam pela mão de escritores” (cap. 29) valem-se do princípio da pintura - o desenho -, única parte da poesia que não é efêmera, isto é, a escrita. Assim, se na poesia também se observa um caráter manual, o mesmo se diria da “astrologia” (astronomia) e das outras ciências que “passam por operações manuais, mas primeiro são mentais, como o é a pintura, que primeiro está na mente de quem a investiga” (cap.29) e da qual “posteriormente nasce a operação, bem mais digna que a referida contemplação ou ciência” (cap.29). Leonardo ratifica a excelência da pintura ao considerar seu “resultado” (sua realização material) mais útil e comunicável, uma vez que o órgão visual é superior aos outros sentidos e menos se engana.⁵ A pintura, ao representar as obras da natureza, prescinde de intérpretes.

⁴ Em um primeiro momento, Leonardo retoma a teoria da perspectiva linear desenvolvida por Alberti e Piero. Entretanto, a idéia de uma pirâmide visual, cujo vértice é o olho, seccionada por um plano (pictórico), tem como fundamento leis geométricas aplicadas a uma visão monocular e fixa, distante daquela natural (biocular, móvel e esférica). Tendo em vista tal inadequação, Leonardo formularia uma outra forma de perspectiva - aérea -, provavelmente decorrente do contato com estudos medievais de ótica (Alhazen, Witelo, Pecham). Nesta se considera a interposição do ar entre o olho e o objeto, bem como o fato de um objeto anteposto ao olho não bloquear completamente a visão de um outro objeto mais distante, ainda que os limites deste em relação ao fundo não sejam precisos. No entanto, segundo Leonardo, não é a pintura que tem por base os princípios da geometria, mas a geometria que tem como mãe a pintura, pois a “pintura inventou os caracteres com os quais se exprimem as diversas linguagens, esta deu os símbolos aos aritméticos, esta ensinou a figuração à geometria, esta ensina perspectivistas, astrólogos, construtores de máquinas e engenheiros” (cap.19). “É o pintor quem, por necessidade de sua arte, pariu esta perspectiva, e não se pode realizá-la sem linhas - as quais inscrevem toda a diversidade das figuras dos corpos gerados pela natureza -, sem as quais a arte do geômetra é cega” (cap.13). Tais proposições revelam a importância conferida ao conhecimento que advém da experiência, em oposição àquele puramente intelectual.

⁵ O olho engana-se menos porque “vé somente por linhas retas”, enquanto o ouvido fortemente se engana, pois “suas espécies não chegam ao ouvido através de linhas retas, como ao olho, mas por linhas tortuosas e refletidas” e o olfato “tem maior dificuldade de certificar-se do local de onde provém o odor, enquanto o paladar e o tato, que tocam o objeto, só o conhecem mediante este contato” (cap.7).

Os princípios da pintura - trevas, luz, cor, corpo, figura, posição, distância, proximidade, movimento e repouso - são compreendidos com a mente, sem a necessidade de operações manuais, embora a experiência seja premissa de todo conhecimento. Experiência e razão, para Leonardo, são os dois pólos em torno dos quais gravita seu pensamento, mas não por isso dissociados.⁶ Ao contrário, unem-se no olho. O elogio ao olho, no qual é privilegiada a visão sensível, afirma o aspecto mental da atividade artística, já que a visão é o grau supremo do conhecimento. Assim, a idéia de corpo como prisão da alma é revertida ao meio de comunicação possível com o exterior. O olho como “janela da alma” contrapõe-se ao *motif* augustiniano - *noli foras ire, in te ipsum redi: in interiore homine habitat veritas* -⁷ e é condição do conhecimento, dado que, em última instância, o limite da visão determina aquele da compreensão. A mente, deste modo, faz-se mediadora entre realidade corpórea (captada através olho) e uma nova realidade, alcançada através dos sentidos e das leis que regem a natureza. A conjunção olho-mente faz-se central na concepção vinciana da ciência da pintura pois é a mão do pintor que expressa a consumação do ciclo experiência-razão-experiência.⁸

Ciência por excelência, a pintura “estende-se pelas superfícies, cores e figuras de qualquer coisa criada pela natureza” (cap.6) e requer tanto perspectiva quanto filosofia, porque revela “o aumento e diminuição dos corpos e de suas cores” (cap.5), bem como “suas qualidades inerentes” (cap.6). A pintura - ciência e filosofia - retoma não somente os fundamentos físico-matemáticos de representação, mas articula a problemática artística à teoria do conhecimento. O pintor não se restringe à cópia das infinitas formas da natureza - “mares, paragens, plantas, animais, ervas, flores” (cap.8) - mediante preceitos matemáticos e empíricos, porque este se faz demiurgo: leva na mente as leis da natureza e nas mãos a capacidade de expressá-las. Enuncia-se, portanto, sua capacidade de criar infinitas formas.⁹

⁶ Junto à observação do mundo natural e à “experiência” faz-se necessário o conhecimento da natureza dos corpos, ou seja, das leis a que estão submetidos e que os diferenciam de outros corpos a eles mais ou menos semelhantes. A natureza, também ela, é governada por leis que, para Leonardo, vinculam-se ao princípio da necessidade: “O mirabile necessitá, tu con somma ragione costringni tutti li effetti a partecipare delle lor cause, e con somma e irrevocabile legge ogni azione naturale colla brevissima operazione a te obbedisce” (*Cod. Atlantico*, 345v-b. *Apud*. Paparelli, 1953:261). Trata-se, portanto, de descobrir leis racionais a partir do dado empírico, de estabelecer as causas dos efeitos, de alcançar a razão mediante a experiência.

⁷ “Do not go out, return do your own self: truth owells inside man” (tradução de Zubov, 1968:128).

⁸ Embora momentos distintos, é através da experiência (estudo da natureza) que se alcança a razão (leis da natureza), a qual, por sua vez, encontra confirmação na experiência (operação manual do pintor). Assim, a conjunção experiência-razão é possível porque a primeira é premissa e resultado da investigação artística.

⁹ Sobre a possibilidade de infinitas criações do pintor, de formas existentes ou não na natureza, veja ‘III. Pintura e poesia’.

II. Pintura-poesia

A relação pintura-poesia, privilegiada do capítulo 10 ao 24,¹⁰ pode ser pontuada mediante a análise da relação entre descrições verbais e imagens pintadas. A partir deste dualismo são desenvolvidas questões como: qual arte deleitaria mais, qual estaria vinculada ao sentido mais nobre, como se daria a representação do tema e da expressão das emoções, qual seria universal.

O *paragone* pintura-poesia remete ao *ut pictura poesis* horaciano,¹¹ retomado, no início do Trezentos, em versos de Dante sobre a transitoriedade da glória humana.¹² Nestes, relacionam-se dois poetas (Guido Guinicelli e Guido Cavalcanti) com dois pintores (Cimabue e Giotto) e simultaneamente presentifica-se a idéia de que pintura e escultura são artes irmãs, pois a excelência de uma faz-se *pari passu* com a outra. O paralelismo também se evidenciaria em Boccaccio, para quem Giotto e Petrarca seriam os grandes referenciais: o primeiro, aquele que “fez regressar à luz esta arte [pintura] que durante tantos séculos estivera sepultada sob os erros de alguns que pintavam para agradarem aos olhos do ignorante e não para satisfazerem a inteligência dos sábios, devendo ser justamente considerado como uma das luzes da glória florentina” (*Decameron*, VI, 5. *Apud* Panofsky, 1960:32); o segundo, aquele que tinha “restabelecido Apolo em seu antigo santuário”, “reinvestido as musas, manchadas pela ignorância, na sua antiga beleza” e “restituído aos Romanos o Capitólio durante mil anos não venerado” (*Lettere Edite ed inedite*, 1877:189ss. *Apud* Panofsky, 1960:33).

Relação similar é apresentada por Aeneas Sylvio Piccolomini, quase um século mais tarde: “Estas artes [eloquência e pintura] amam-se reciprocamente. Tanto a pintura como a eloquência exigem um engenho mental que não seja vulgar mas, ao contrário, muito

¹⁰ Somente o capítulo 15, datado de 1492, tem sua procedência identificada em manuscritos vincianos (*Ms.A*, f.99r-v), ainda que a maioria das passagens sobre a comparação da pintura com a poesia também remontem a este período (Farago, 1992:317), ou seja, aos últimos anos da estada de Leonardo na corte dos Sforza. Esses argumentos, porém, interessam-lhe por toda sua vida, como se observa em escritos datados da primeira década do século XVI. No tocante ao *Paragone*, reenvios à poesia fazem-se seja na “definição da ciência da pintura”, seja na comparação da pintura com a música e com a escultura. A disputa do *Paragone*, a bem dizer, faz-se contra os “sacerdotes das Musas”, por estes não se referirem à excelência da pintura e não a incluírem dentre as Artes Liberais: “por ignorância, permaneceu atrás das acima mencionadas ciências, sem lhe faltar, por isso, sua divindade” (cap. 30).

¹¹ Sobre a relação *ut pictura poesis*, veja ‘Introdução ao *Paragone*: a comparação entre as artes’.

¹² Os versos, expressos pelo iluminurista Oderisi de Gubbio durante sua passagem pelo Purgatório, respondem ao cumprimento de um outro iluminurista, Franco da Bologna. Declinando o elogio por ver-se suplantado pelo próprio Franco da Bologna, a resposta de Oderisi Gubbio vincula a pintura à poesia: “O vana gloria delle umane posse/ Com’poco verde in sulla cima dura/ Se non è giunta dall’etati grosse!/ Credette Cimabue nella pittura/ Tener lo campo, ed ora Giotto il grido/ Si che la fama di colui oscura./ Così ha tolto l’uno all’altro Guido/ La gloria della lingua; e forse è nato/ Chi l’uno e l’altro caccerà di nido”. (Dante, *Purgatorio*, XI, 91-99. *Apud* Panofsky, 1960:31)

elevado. É admirável que, nos tempos em que a eloquência florescia, florescia igualmente a pintura, como é o caso dos tempos de Demóstenes e Cícero. E quando a primeira reviveu, também a última levantou de novo a cabeça. As pinturas feitas há duzentos anos estavam longe de se poderem considerar refinadas, o mesmo acontecendo com o que então era escrito, que era grosseiro e inepto. Depois de Petrarca, ressuscitaram as letras; depois de Giotto, levantaram-se de novo as mãos dos pintores. E agora podemos nós verificar que ambas as artes atingiram a perfeição” (*Opera*:1571,646, n.CXIX. *Apud.* Garin, 1941:94). A analogia é estendida, por Lorenzo Valla, à escultura e à arquitetura, embora ainda não se reivindique a categoria de liberal às Artes Figurativas.¹³ O questionamento do estatuto das artes seria proposto por Girolamo Savonarola, *De divisione e utilitate omnium scientiarum* (1492), porém no tocante à poesia, a qual adentraria o *Trivium*, no lugar da gramática. Junto à fortuna das letras, em especial da poesia e da oratória antiga, em início do Quatrocentos, sublinha-se a descoberta de textos antigos, dentre eles uma cópia do *De institutione oratoria*, de Quintiliano, e de escritos de Cícero, as duas grandes referências da teoria da retórica romana. Poesia e oratória, assim, encontravam-se em franca ascendência no Quatrocentos florentino e as artes, embora também louvadas, mantinham seu estatuto de mecânicas.

Não se conhecem escritos leonardianos em verso, ainda que Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura* (1590), refira-se ao artista como “un gentilissimo poeta” e Vasari, *Vite* (1568), como “il migliore dicitore di rime all’improvviso del suo tempo”. É célebre, por outro lado, a frase leonardiana segundo a qual este se diz “omo senza lettere”. Embora o “lettere”, aqui, refira-se a uma sua possível deficiência no conhecimento de latim,¹⁴ o intuito maior da mesma é diferenciar formas de conhecimento, o que já nos leva à contraposição pintura/poesia. No *Cod. Atlantico*, 119v.a, observa-se uma passagem bastante significativa de Leonardo: “So bene che, per non essere io litterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll’allegare io essere omo senza lettere. Gente stolta! Non sanno questi tali ch’io potrei, sì come Mario rispose contro a’patrizi

¹³ “Não sei por que é que as artes mais próximas das artes liberais - a pintura, a escultura na pedra e no bronze e a arquitetura - tiveram um declínio tão profundo e tão prolongado, que foi quase uma morte, juntamente com a própria literatura; nem por que é que nestes tempos se levantaram, e ressuscitaram, a ponto de existir agora uma tão rica seara simultaneamente de excelentes artistas e de excelentes escritores” (*Elegantiae linguae latinae*, 1548:9. *Apud.* Panofsky, 1960:37). [Grifo nosso].

¹⁴ Quanto aos “estudos literários” de Leonardo, observa-se a longa lista de vocábulos em latim e italiano nos manuscritos vincianos (cf. Marinoni, 1944:73), bem como referências a Luigi Pulci, *Morgante*; Lucio Pulci, *Driadeo*; Burchiello, *Il Manganello*; Frezzi, *Quadriregio*; Cecco d’Ascoli, *Acerba*; Goro Dati, *Supera e Petrarca* e transcrições de um besteiário italiano, *Fior di Virtù* (1488). Cf. I. Richter (1949:10). Leonardo inclusive redigiria pequenas fábulas e as *Profecie*.

romani, io si rispondere, dicendo quello che dall'altrui fatiche se medesimi fanno ornati, le mie a me medesimo non vogliano concedere. Diranno che, per non avere io lettere, non potere ben dire quello che voglio trattare. Or non sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla sperienza che d'altrui parola, la quale fu maestra di chi bene scrisse, e così per maestra la piglio, e quella in tutti i casi allegherò" (*Apud. Paparelli, 1953:253*). A contraposição *res/verbum* revela a própria crise de valores verbais, na qual se confrontam inventores a repetidores, também manifesta na seguinte frase: "Chi disputa allegando l'alturità, non adopra lo 'ngegno, ma più tosto la memoria" (*Cod. Atlantico, 76 r.a. Apud Paparelli, 1953:252*).

A diferença entre matéria e palavra seria extensível àquela entre obras da natureza e obras dos homens, entre corpo e sombra dele derivada, "mas não se trata nem mesmo dessa proporção, visto que a sombra de tal corpo ao menos chega pelo olho ao senso comum, ao passo que a imaginação de tal corpo não chega a tal senso, mas ali nasce, no olho tenebroso. Ah, que diferença entre imaginar tal luz no olho tenebroso e vê-la em ato fora das trevas!" (cap.11).¹⁵ E ainda: "sobretudo acima de qualquer comparação está a variedade na qual se estende a pintura - frente àquela na qual se estendem as palavras -, porque o pintor realizará infinitas coisas que as palavras não poderão nomear, por não existirem vocábulos a ela apropriados" (cap.11). A "variedade da pintura" possibilita a representação de "rios, bosques, vales, campinas"; das infinitas obras da natureza que compõem a beleza do mundo, isto é: "luz, trevas, cor, corpo, figura, lugar, distância, proximidade, movimento e repouso"(cap.16). A pintura, ademais, pode igualmente demonstrar "princípios morais" e, se "as ações [dos personagens] estiverem em conformidade com seus acidentes mentais, será compreendida como se falasse" (cap.14).¹⁶

A supremacia da imagem visual sobre a palavra vincula-se à idéia leonardiana de que o conhecimento advém da experiência, sendo a pintura a arte mais adequada a representá-la porque possui mais verdade: "(...) a poesia dispõe suas coisas na imaginação de letras, enquanto a pintura põe as suas, realmente, fora do olho, de onde este recebe as similitudes exatamente como se fossem naturais"(cap.2).¹⁷ Observa-se que a noção de

¹⁵ Dentre numerosas comparações entre imagens descritas por poetas e imagens representadas por pintores, são exemplos recorrentes as representações de batalhas, de paisagens bucólicas, de deidades, de retratos femininos que, de tal maneira próximas à realidade, enganariam homens e animais.

¹⁶ Embora Leonardo refira-se à possibilidade de a pintura representar emoções, salienta o fato de o domínio da poesia ser a "filosofia moral" e o da pintura, a "filosofia natural". Quanto à adequação entre as disposições mentais dos personagens e suas ações, já é tratada em Alberti, *Della Pittura*, veja 'Introdução ao *Paragone*: a comparação entre as artes'.

¹⁷ Delacroix, a propósito de tapeçarias de Rubens que ilustrariam a vida de Aquiles, também afirma a superioridade do olho e, por conseguinte, da pintura sobre a poesia: "Voilà Homère et plus qu'Homère, car le poète ne me fait voir son

“verdade”, no texto vinciano, está ligada à fidelidade à natureza e tem valor absoluto, próximo àquele das matemáticas, onde não se disputa e não se grita, mas se a desfruta e, uma vez proclamada, com eterno silêncio, destrói-se o litígio. A verdade, na pintura, faz-se possível mediante o olho, a partir do qual se desfrutam todas as belezas do mundo natural.¹⁸ Tal proposição leva-nos a um dos argumentos vincianos centrais - “a pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura cega”(cap.17) - desenvolvido mediante a comparação entre os sentidos. O olho, “janela da alma”, torna-se o melhor e mais adequado instrumento do conhecimento, submetido à ciência, enquanto as palavras subordinam-se aos argumentos preestabelecidos pelo poeta. Se comparada à universalidade da linguagem pictórica, o poeta só pode valer-se de palavras, onde o ritmo expressivo é mais lento, menos eficaz e compreensível; unicamente a música poderia disputar com a “prontitudine” da proporção harmônica da pintura, embora seja menos longeva que esta.¹⁹ Para Leonardo, a perda da visão significa morte, visto a impossibilidade de apreciar a beleza da natureza e de criar coisas. Assim, mais uma vez, o elogio ao olho revela-o fonte do conhecimento (o pensamento é o supremo grau da visão) e meio de comunicação com o exterior, pois o olho contenta “a alma em seu cárcere humano” (cap.20). A pintura representa feitos e a poesia,

Hector qu'avec les yeux de l'esprit, et ici je les vois avec ceux du corps. Ici est la grande supériorité de la peinture: à savoir, quand l'image offerte aux yeux non seulement satisfait l'imagination, mais encore fixe pour toujours l'objet et va au delà de la conception” (*Journal*, I. 275. *Apud* Mras, 1063:267). Para Delacroix, no entanto, o olho não seria “espelho do mundo”, mas o principal meio através do qual seria possível representar coisas intangíveis, como aquelas que seriam representadas pelas palavras.

¹⁸ A supremacia da pintura em relação às outras arte adviria, em grande parte, do olho, pois superior aos outros sentidos possibilita o discurso sobre a primazia da imagem visual. A referência ao olho enquanto o sentido primeiro para trazer ao conhecimento a diferença entre as coisas, pois “todos os homens, por natureza, desejam conhecer”, é já expressa em Aristóteles, *Metafísica*, e também se faz presente, dentre outros, em Pacioli, o qual considera não haver coisa alguma na mente que antes não tenha passado pelos sentidos. É Leonardo, no entanto, quem primeiramente enfatiza o olho como condição do conhecimento, questão à qual se vincula a contraposição do mudo e do surdo, ao cego. A investigação sobre a capacidade individual dos órgãos sensoriais é remanescente em Etienne de Condillac, não obstante este sugerir que a compreensão do mundo natural faça-se necessária mediante o olho e também mediante o sentido tátil. Somente por intermédio da comparação de testemunhos obtidos através de diferentes órgãos sensoriais poderiam ser definidas categorias tais como movimento, repouso, número, forma e medida. Já Alhazen e Witelo, possivelmente conhecidos por Leonardo, considerariam que propriedades comuns aos sentidos deveriam ser apreendidas por um único órgão sensorial - o olho -, o qual as conectaria ao *sensu communis*. Contudo, como parte desse processo, Witelo faria uma distinção entre a “sensação visual” (*aspectus simplex*) e a “interpretação” dessas sensações pelo olho (*intuitio diligentis*). A primeira seria definida como a impressão do formato dos objetos na superfície do olho, enquanto a segunda consistiria no exame e compreensão do formato desses objetos (cf. Zupov, 1968:128ss). Leonardo, ao elogiar o olho, atenta para a *intuitio diligentis*, ou seja, para a capacidade de compreensão do mundo; o pintor necessita não apenas do órgão visual, mas deve “saber ver”, um dos motivos pelos quais a pintura seria ciência e não arte mecânica.

¹⁹ Segundo Leonardo, o poeta descreveria um rosto parte a parte, nunca sendo possível visualizá-lo no seu conjunto, o que impossibilitaria a obtenção de proporção harmônica. Sobre proporção harmônica na pintura, poesia e música, veja ‘III. Pintura-música’.

palavras: menos duráveis (exceto em sua parte mecânica, isto é, a escrita),²⁰ mais distantes da natureza, menos universais.

A idéia leonardiana de pintura enquanto invenção e imitação da natureza equiparar-se-ia àquela que humanistas endereçavam às letras. No entanto, se a pintura se iguala à poesia na necessidade de invenção (tema) e medida (métrica nos versos e proporção nas coisas pintadas), supera-a na imitação da natureza, porque “neta desta natureza e parente de Deus” (cap.8). A poesia, segundo Leonardo, veste-se de outras ciências, alheias à sua arte - “seu mérito não é diverso daquele de um comerciante que reúne mercadorias realizadas por distintos artesãos” (cap.19) -, assim como não raramente se fazem necessários comentadores (que nem sempre compreendem a intenção do poeta); a pintura, que tem seu princípio no desenho, fundamenta as outras artes e ciências e é universal, pois “o nome do homem varia em diferentes países, ao passo que a forma só se modifica com a morte” (cap.15), não sendo necessários intérpretes. A pintura, ademais, é singular, pois única e irrepetível, enquanto as letras (e a escultura) podem ser impressas e tanto vale a cópia quanto o original. Mediante o olho, a representação pictórica mostra-se análoga à natureza: “o pintor é senhor de todas as coisas que podem ocorrer ao pensamento humano (...) e, com efeito, aquilo que há no universo por essência, presença ou imaginação, o pintor possui primeiro na mente, e depois nas mãos, e estas são de tanta excelência que geram uma proporcionada harmonia, em único olhar, qual o fazem as coisas” (cap.9). O pintor, mediante o conhecimento das leis da natureza e mediante engenho, faz-se demiurgo, e a pintura não se estende “somente nas obras da natureza”, mas também em “infinitas outras que a natureza nunca criou” (cap.23) e supera a natureza, porque “os simples corpos naturais são finitos, e as obras que o olho ordena às mãos são infinitas” (cap.24).

III. Pintura-música

A comparação entre pintura e música centra-se nos capítulos 25, 26, 27 e 28,²¹ nos quais é comparada inclusive à poesia. Essa menção às três artes (pintura, música e poesia) já evidencia o modo como se estrutura a argumentação vinciana sobre música - extensível à

²⁰ Neste momento Leonardo inverte a conotação negativa do caráter “manual”, considerando-o o único meio pelo qual a poesia faz-se eterna.

²¹ Referências à música também perpassam os capítulos 17 e 19, a propósito de considerações sobre proporção harmônica, inalcançável, segundo Leonardo, na poesia.

poesia - embora não se deixe de relevar aspectos a ela singulares, como o som e a proporção harmônica.

O interesse de Leonardo por música é já observado por Vasari (1568),²² o qual descreve uma lira de prata construída pelo artista e por ele soada em um concurso na corte milanesa (1482-99). A própria transferência de Leonardo a esta cidade far-se-ia acompanhada por um músico, Atalante Migliorotti,²³ e, durante sua primeira estada na corte de Lodovico Sforza, é provável que Leonardo tivesse conhecido o tratado da música, de Franchino Gaffurio.²⁴ Quanto à polêmica pintura-música em manuscritos vincianos, é somente tratada no *Codice Atlantico*, 360 r-a,²⁵ ainda que uma das primeiras referências à música tenha lugar no *Ms.B*, fol.20v (datado de 1489c.). Neste, mesmo se intentando a compilação sobre um tratado de anatomia, faz-se presente a questão da supremacia dos sentidos, enquanto em outras alusões à arte da música, no *Ms. E e A*, endereça-se atenção ao estudo do movimento do som (estudo de reverberações e do eco).

No *Paragone*, a comparação com a música integra a reivindicação do estatuto de Arte Liberal à pintura. A música, última arte do *Quadrivium*, seria entendida enquanto ciência teórica e matemática, pois mediante relações numéricas entre sons obtém-se proporção harmônica. Essas relações seriam extensíveis à pintura, seja na lei das distâncias (o tamanho dos objetos é inversamente proporcional à distância dos mesmos em relação ao olho), seja na definição dos objetos (também inversamente proporcional às suas distâncias em relação ao olho), o que, em última instância, evidencia a fundamentação da atividade

²² Dentre referências de Pacioli, Anonimo Gaddiano, Giovio, Lomazzo e Vasari, destacamos dois momentos em que Vasari menciona a aproximação de Leonardo à música: "Dette alquanto d'opera alla musica; ma tosto si risolvé a imparare a sonare la lira, come quello che dalla natura aveva spirito elevatissimo e pieno di leggiadria, onde sopra quella cantò divinamente all'improvviso" (1822:231-232) e "(...) fu condotto a Milano con grande riputazione Lionardo al duca, il quale molto si diletta del suono della lira, perchè sonasse, e Lionardo portò quello strumento che egli aveva di sua mano fabbricato d'argento gran parte, di un teschio di cavallo, cosa bizzarra e nuova, accioché l'armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce: laonde superò tutti i musici che quivi erano concorsi a sonare". Lomazzo diria que Leonardo teria superado "tutti i musici del suo tempo" (1822:242). Sobre a transferência de Leonardo a Milão, veja 'Preâmbulos do *Paragone* vinciano em Milão'.

²³ A presença de Atalante é acenada por Anonimo Gaddiano (s.d.:119), referindo-se à excelência musical de Leonardo, pois "mestre" do acima mencionado Atalante: "fu nel parlare eloquentissimo et raro nel sonatore di lira, et fu maestro di quella d'Atalante Migliorotti". Sabe-se, ademais, que este último se encontrava em Mântua em 1490, talvez para protagonizar o "Orfeo", de Poliziano, e posteriormente em Roma (1507 e 1513), provavelmente a serviço de Leão X. Cf. Pedretti (1993:177).

²⁴ O *De Harmonia Musicorum*, de Gaffurio, não só estabeleceria comparações entre pintura e música, como se acredita que tenha sido este músico quem desenvolveu o conceito de simultaneidade polifônica (desenvolvido por Leonardo na pintura). Cf. Farago (1992:43-44). Há um retrato na Pinacoteca Ambrosiana (1490c.), atribuído a Leonardo, que supostamente representaria este músico, mas do estudo da partitura aí representada atualmente se cogita a identidade de Josquin de Pres.

²⁵ Pedretti (1964) data as passagens sobre música, do *Paragone*, de 1492, embora Farago (1992:427) tenda a considerá-las reminiscências dos estudos de acústica vinculados ao *Codice Atlantico*, o que as remeteria a 1504c.

pictórica via ciência da perspectiva.²⁶ Devido, assim, às características comuns de proporção e harmonia, Leonardo considera a música “irmã” da pintura, sendo justamente na busca de harmonia - que implica proporção e beleza -²⁷ que se desdobra o principal argumento vinciano sobre o primado da pintura.

Leonardo estabelece uma diferenciação entre ‘artes do espaço’ e ‘artes do tempo’, na qual a pintura (e a escultura) integraria o primeiro grupo, e a música e a poesia, o segundo. A distinção funda-se no modo como os elementos que comporiam tais artes seriam desenvolvidos ao longo do tempo,²⁸ o que implica a possibilidade, ou não, de compor proporção harmônica. As partes da pintura dar-se-iam a fruir “inteiramente e em um único tempo” (cap.28), “como aquela verdade que é possível na natureza” (cap.28), enquanto as partes da poesia seriam demonstradas “membro a membro e em diversos tempos” (cap.28), assim como aquelas da música, onde “executa primeiro o soprano, depois o tenor, seguido pelo contralto e pelo baixo” (cap.28). No tocante à música, contudo, Leonardo ressalta que ainda assim esta arte “realiza em seu tempo harmônico suaves melodias compostas por suas diversas vozes”(cap.28), o que se manifesta impossível na poesia, visto o poeta “não poder dizer diversas coisas em um único e mesmo tempo”

²⁶ A adequação entre a teoria musical e matemática já se fazia presente em Pitágoras, para quem a proporção harmônica é a relação entre número e som, manifestação quantitativa e qualitativa, na qual se impõe uma ordem racional à qualidade física apreendida pelos sentidos. A régua musical pitagórica, segundo a qual se obtém proporção harmônica de acordo com consonâncias musicais fixas entre as cordas de um instrumento, é inclusive referida por Leonardo, ao vincular a escala do pintor àquela do músico, onde se denominam os graus de voz em voz, segundo as suas alturas (veja *Paragone*, cap.27). A transformação da proporção numérica musical em visual, transferindo-se as relações entre os intervalos musicais a relações entre largura, altura e comprimento, já havia inclusive sido efetuada por Platão, no *Timeu*, segundo o qual é possível a ordenação do mundo material mediante sólidos geométricos (tetraedro, cubo, octaedro, icosaedro, dodecaedro) que possuam lados, ângulos e faces iguais. Lembra-se, ademais, que a tradição pitagórico-platônica foi a coluna vertebral de considerações sobre proporção até o século XVIII. Quanto às leis de proporção das distâncias, esta implica a perspectiva linear (já desenvolvida por Alberti e Piero) e das cores, central nas reflexões vincianas, pois a relação entre os efeitos da luz e da atmosfera, até então estudados enquanto fenômeno, será vinculada ao influxo da cor sobre os corpos.

²⁷ Marinoni (1987:360) observa que na terceira parte do *Tratado* a concepção de beleza em Leonardo aproxima-se da idéia ficiniana, pois Leonardo refuta a idéia de beleza enquanto proporção das partes para identificá-la com o *actus vivacitas*, isto é, substitui uma concepção numérica por uma idéia de “movimento vital”. Daí adviria a necessidade de estudo e adequação entre movimento interno e externo, entre alma e corpo, vinculando-se os gestos da figura à sua vida interior. A aproximação da pintura ao estudo do movimento, no *Paragone*, também se faz presente nos capítulos 5 e 6, quando se estuda pintura e filosofia.

²⁸ A poesia seria incapaz de reproduzir o acorde musical vertical, mas poderia reproduzir o horizontal, qual seja, a linha melódica desenvolvida mediante sucessões no tempo, na qual as sílabas das palavras seriam o equivalente em versos das notas musicais. Versos e vozes desenvolvem-se ritmadamente ao longo do tempo e também na pintura uma ritmação seria evocada mediante o traçado de linhas no espaço. I. Richter (1949:73) observa, ademais, que Plutarco, *Questiones Conviviales*, 148 A, B, teria comparado os contornos pictóricos e a poesia aos movimentos da dança: “dancing resembles the lines by which figures are defined (...) dancing is like silent poetry, while poetry is the dance of speech”. O ritmo, embora próprio a cada arte, seria inerente à música, poesia, pintura e dança; já a harmonia, segundo Leonardo, estender-se-ia somente à música e à pintura: “não sabes que nossa alma é composta de harmonia, e que esta só é gerada em instantes nos quais a proporcionalidade entre os objetos dá-se a ver e a ouvir?” (*Paragone*, cap.23).

(cap.28).²⁹ A proporção harmônica da música, no entanto, seria efêmera, pois os tempos harmônicos são inúmeros, tanto quanto aqueles em que a beleza dos membros que compõem um corpo nasce e morre, enquanto o “pintor a faz permanente por muitíssimos anos, e é de tanta excelência, que preserva viva a harmonia das proporções dos membros” (cap.26).

Ao defender a supremacia da pintura, Leonardo delimita campos e atividades próprias a cada uma das artes: a poesia compreenderia as palavras e o pensamento dos homens, portanto superior quando se devem representar os pensamentos, isto é, o discurso dos homens; a música exceleria na representação de coisas invisíveis, onde a determinação semântica corpóreo-invisível é estabelecida mediante o campo de ação dos sentidos - o olho e o ouvido; a pintura primaria na figuração de coisas corpóreas, visíveis e tangíveis, pois capaz de apresentá-las inteiramente e em um único instante. Porém, não somente a distinção corpóreo/invisível segue a determinação dos sentidos aos quais as artes seriam endereçadas, mas se estabelece uma própria hierarquia entre estes sentidos (já observada a propósito da determinação de pintura enquanto ciência e da sua comparação com a poesia), sublinhada com o constante elogio ao olho, o que mais uma vez contribuiria para que a música (e a poesia) fosse considerada inferior à pintura. À música, portanto, chama-se “irmã e menor que a pintura” (cap.25).

IV. Pintura-escultura

Não há precedentes literários sobre a comparação pintura-escultura equivalentes ao *ut pictura poesis*, o que sugere o desenvolvimento de uma temática vinciana própria, conquanto vinculada às proposições sobre poesia e música.³⁰ Esse último conjunto de

²⁹ Leonardo, porém, ao aludir à impossibilidade de o poeta obter proporção harmônica, não menciona a memória, a qual justamente estabeleceria vínculos entre as palavras (ou também entre os acordes musicais) ao longo de uma linha temporal. Por outro lado, também não acena ao percurso do olho ao fruir uma pintura. O argumento leonardiano centra-se na possibilidade de apreensão total e imediata da obra (não seqüencial), ou seja, da coexistência de todas as partes que, na sua relação, comporiam proporção harmônica. Segundo Patrizi (1981:220), é exatamente devido a esta singularidade que a representação pictórica faz-se “fora” do procedimento linear e indutivo da *ecfrasis*, característica do modelo narrativa aplicado à pintura. A qualidade da pintura em apresentar-se ao observador imediata e completamente é, ademais, referida por Delacroix - “la peinture, entre avantages, a celui d’être plus discrète; le tableau le plus gigantesque se voit en un instant” (*Journal*, 1849, I, 275. *Apud.* Mras, 1963:267) - e tem expressão na literatura artística ulterior como em André Félibien, Roger de Piles, Lessing.

³⁰ Os argumentos vincianos sobre escultura, bem como o *Paragone*, provavelmente destinam-se a uma audiência cortês, visto o tom de disputa oral - toda sua arguição é formada por pares antitéticos - e as inúmeras inflexões burlescas na descrição da atividade do escultor. Mediante a contraposição entre o exercício do escultor - que o faz semelhante a um

escritos do *Paragone* compreende uma discussão sobre ciência (cap.28 e 29), que remete à definição de pintura tratada na primeira parte deste comentário, e um capítulo (cap.40) no qual se retoma a comparação pintura-poesia.³¹ A temática da escultura, introduzida pela rediscussão de arte enquanto ciência, estende-se do capítulo 28 ao 39, e poderia ser centrada na “maior dificuldade” do pintor em produzir a ilusão de relevo em uma superfície plana, frente ao exercício do escultor. Ajudado pela natureza, este último requer “menor discurso mental”.

No início do Trecento, o ciclo de afrescos de Giotto na capela Scrovegni já revela, mediante a contraposição de claro-escuro, a qualidade plástica de suas figuras. Ao evocar o caráter espacial dos personagens, observa-se uma primeira emulação com a escultura. Petrarca, embora ciente da excelência de Giotto (e de Simone Martini), sublinha a superioridade da escultura sobre a pintura, no *De Remedis*; a escultura seria mais próxima à natureza, mais verdadeira (pode ser tocada), mais durável, feita de materiais mais nobres e vinculada ao modelo antigo.³² A primazia de uma ou outra arte, no entanto, não impossibilita a existência de fundamentos comuns. Ghiberti, nos *Commentari*, propõe a equivalência entre pintura e escultura pois, fundadas no desenho, seriam uma única arte.³³ Conquanto Alberti, no *Della Pittura*, também evoque a origem comum dessas duas artes,

“padreiro”, pois coberto de suor tem “a face empastada e enfarinhada de pó de mármore” e uma “habitação suja, cheia de cascalhos e pó de mármore” - e aquele do pintor - que tem sua habitação limpa, pois bem vestido e acompanhado por música ou poesia “maneira o levíssimo pincel com belas cores” -, tem-se o retrato de um pintor cortês, próximo à elevada posição que Ceninni havia conferido àquele que “coloria sobre madeira”, se bem que distante da prática de *bottega* de então. Como um dos possíveis interlocutores de Leonardo nestas disputas cortesces - não obstante a figura de Michelangelo fazer-se sempre implícita -, sugere-se Gian Cristoforo Romano, músico, poeta e renomado escultor na corte de Isabella d’Este, do qual se tem conhecimento de estadas milanesas ao longo do último decênio do século XV (em uma das cartas de Beatrice d’Este à irmã, de 1492, a duquesa pede a presença do escultor em Milão a fim de que este a retrate e, em 1496, Cristoforo Romano retornaria a Milão para participar da representação da *Danae*). Gian Cristoforo, ademais, seria um dos personagens (favorável à escultura) do *Cortigiano* (1507-16, *editio princeps* de 1528, Venezia), de Baldassar Castiglione. no qual se retoma a discussão sobre pintura e escultura; também este último possivelmente se encontrava na corte do Moro em finais do século (1496-99), o que contribuiria para colorir o círculo de interlocutores bem como para evidenciar o possível vínculo da obra com disputas cortesces milanesas. Sobre os ‘duelos orais’ em Milão, veja ‘Leonardo na corte dos Sforza’.

³¹ No *Codex Urbinas 1270* encontra-se uma nota de um dos compiladores do século XVI, segundo a qual este capítulo estaria fora de lugar porque somente encontrado após o término da redação dessa compilação. Veja ‘Tradução do *Paragone*’, cap. 40.

³² Segundo Colaretta (1987:569), é sobretudo Giovanni Dondi dell’Orologio, contemporâneo de Petrarca, quem não somente reivindica à escultura o paralelo com a estatuária antiga, mas considera esta última superior à natureza. Sobre a “disputa das artes” em Petrarca, veja “A literatura encomiástica em Milão”.

³³ Uma possível fonte da idéia do desenho como princípio dessas duas artes é Plínio: “a questão da origem da pintura não está clara (...) mas todos reconhecem que consistia em circunscrever com linhas o contorno da sombra de um homem” (1983:78), quanto àquela da escultura; “Butades de Sicião foi o primeiro que modelou retratos em argila em Corinto, devido ao amor de sua filha por um jovem; quando este partiu para o estrangeiro, ela traçou uma linha ao redor da sombra de seu rosto projetado em uma parede pela luz de uma tocha, e partir dessa linha seu pai modelou-o em terra e colocou-o no fogo para que endurecesse”(1983:124). Também Filarete, Francisco de Hollanda, Vasari, Varchi e Lomazzo veriam no desenho o fundamento comum dessas artes. Veja ‘Introdução ao *Paragone*: a comparação entre as artes’.

antepõe a pintura à escultura porque a primeira “trabalha com coisas mais difíceis” (1989:99), mas considera condição da boa pintura que o relevo, obtido mediante luz e sombra, assemelhe-se ao escultórico “de maneira a que pareça sair do quadro” (1989:121). Ao estudar a escultura, no entanto, Alberti evidencia diferentes formas de relevo, cada qual vinculada a uma técnica e por conseguinte mais próxima a uma arte: o relevo (baixo-relevo) aproxima-se ao exercício pictórico; o ornamento, à arquitetura; a estatuária (*o tutto tondo*), à escultura.³⁴ Daí se assinalaria a diferença entre pintura, escultura e arquitetura, como também a estrita definição de estatuária - a única forma de escultura -, a qual seria obtida mediante o processo de “retirar matéria”.³⁵

A prática escultórica de Leonardo, já referida por Gaddiano - “Valse assai in matematica, e in prospettiva non meno, e operò di scultura, e in disegno passò di gran lunga tutti gli altri”(s.d.:120) - e Vasari - “non solo esercitò una professione, ma tutte quelle ove il disegno si interveniva; ed avendo uno intelletto tanto divino e meraviglioso che essendo bonissimo geometra, non solo operò nella scultura, facendo nella sua giovinezza di terra alcune teste di femine che ridono, che vanno formate per l’arte di gesso, e parimente teste di putti che parevano usciti di mano d’un maestro, ma nell’architettura (...)” (1822:232) - é também manifesta na carta de Leonardo a Lodovico Sforza’ (1483c.). Nesta, Leonardo diz-se capaz de realizar escultura em “mármore, bronze ou terra”.³⁶ A enumeração de três materiais faz-se relevante visto a evidência de três técnicas distintas, o que o aproximaria à

³⁴ Rafael, entretanto, em uma carta a Leão X (1519), contrapõe-se à supremacia albertiana conferida à estatuária. Na “querela dos antigos e dos modernos”, temática da carta de 1519, o artista assinala a carência de ornamentos em edificações modernas, o que levaria à primazia dos antigos. Juntamente a esta observação reclama a importância do ornamento em edificações, pois vinculando o relevo à decoração arquitetônica, reivindica-lhe excelência pela remissão à herança romana (Brandt, 1984:225). A importância conferida ao ornamento viria de encontro a observações de Castiglione, provável co-autor da carta a Leão X, que em seu *Cortegiano* - quando Emilia Pia coloca em discussão a superioridade da pintura ou da escultura - evidencia o posicionamento do conde de Canossa (o “cortesão”) frente a Gian Cristoforo Romano. O conde elogia a universalidade da pintura sobretudo como ornamento da casa e da vida do cortesão, o qual, mediante esta, poderia fazer-se ciente das diversas formas de beleza. A definição de Alberti da estatuária, porém, retoma não somente a proposição antiga, como tem grande expressão em Michelangelo, para quem a escultura define-se pela “retirada” de matéria (*per via di levare*), a fim de que se libere a figura encerrada no bloco.

³⁵ A estatuária estaria vinculada à escultura em pedra (mármore), não àquela em bronze, pois nesta última o bronze seria colocado em uma forma, não se “retirando” matéria. Já a escultura em barro ou cera, preliminares para aquela em bronze, seria obra de “modeladores”, não de escultores, pois se “acrescenta” e “retira” matéria, enquanto no trabalho do ourives somente se “acrescenta”. Sobre os procedimentos de “retirar” ou “acrescentar” matéria, veja ‘Tradução do *Paragone*’ (cap. 32).

³⁶ Sobre a formação e principais atividades escultóricas de Leonardo, veja ‘O jovem Leonardo em Florença e indícios de sua ida a Milão’ e ‘Leonardo na corte dos Sforza’. Porém, não obstante seu longo envolvimento com o projeto equestre - o *Cavallo* - e preocupações constantes no estudo de novas técnicas de fundição, a ‘carta ao Moro’ é um dos raros momentos em que Leonardo apresenta-se escultor. Paralelamente, também seus biógrafos privilegiam o elogio à sua atividade pictórica. No primeiro caso, talvez devido à própria definição leonardiana de pintura, pois “quem é pintor é também escultor”, visto que quem conhece os “dez discursos” da pintura conhece os cinco (ou sete) da escultura; no segundo caso, talvez devido às vicissitudes do *Cavallo*.

distinção albertina de diferentes formas de escultura. Leonardo, porém, não compartilha com Alberti a primazia da estatuária:³⁷ o relevo (baixo-relevo), justamente devido à sua proximidade à pintura, requer maior discurso, “porque é forçado à perspectiva” (procedimento próprio à pintura) na gradação do relevo, e nisto não é auxiliado pela natureza, como o é a escultura (estatuária). “A escultura não é ciência mas arte mecanicíssima” (cap.31), pois na perspectiva e nas sombras e luzes “é auxiliada pela natureza, enquanto é o pintor quem os realiza na sua arte. Essa também não imita as cores, por meio das quais o pintor fadiga-se para descobrir sombras que sejam acompanhadas por luzes” (cap.29). À escultura bastam “as simples medidas dos membros e a natureza do movimento e repouso” (cap.31). Esta, ademais, “representa o objeto tal qual é” (cap.31).

Já nestas primeiras observações sobre a escultura, Leonardo explicita a maior necessidade de engenho na pintura, a qual não é auxiliada pela natureza na produção do relevo, antes, é o pintor quem deve conhecer as leis da natureza para aplicá-las no plano pictórico e fazer com que os objetos representados pareçam naturais.³⁸ Na escultura, em contrapartida, não se faz necessária a ilusão de profundidade: “com pouca fadiga a escultura mostra aquilo que na pintura parece coisa milagrosa, isto é, fazer parecer palpáveis as coisas impalpáveis; proeminentes, as planas; distantes, as vizinhas. De fato, a pintura é ornada por infinitas especulações mentais das quais a escultura não se serve” (cap.34). Os

³⁷ Leonardo não somente considera superior o baixo-relevo à escultura (*tutto tondo*), como também privilegia a escultura em bronze frente àquela em mármore, ou seja, a atividade de modelar (“acrescentar” material) e não de esculpir (“retirar” material).

³⁸ Bastante próxima a este predicado leonardiano da pintura, na produção ilusionista do relevo, encontra-se o argumento do conde de Canossa frente à “maior fadiga, arte e dignidade da escultura” reivindicadas por Cristoforo Romano, no *Cortigiano*. Se este escultor critica a pintura por “parecer” (*parere*) e não “ser” (*essere*), o conde retoma indiretamente o argumento vinciano, segundo o qual aí reside a maior necessidade de engenho na pintura, pois esta imita o relevo e não o dá como realmente é. Se em Cristoforo Romano o *parere* teria uma conotação negativa - pois na pintura “pintura non si vede altro che la superficie e que’ colori che ingannano gli occhi” (1994:109), estando esta mais distante do homem -, o conde nega esta distinção (*parere/essere*) e reivindica o maior discurso mental da pintura: “Avvenga che le statue siano tutte tonde come il vivo e la pittura solamente si veda nella superficie, alle statue mancano molte cose che non mancano alle pitture, e massimamente i lumi e l’ombre; perché altro lume fa la carne ed altro fa il marmo; e questo naturalmente imita il pittore col chiaro e scuro, più e meno, secondo il bisogno; el che non po far il marmorario. E se ben il pittor non fa la figura tonda, fa que’ muscoli e membri tondeggianti di sorte che vanno a ritrovar quelle parti che non si veggono con tal maniera, che benissimo comprender si po che ’l pittore ancor quelle conosce ed intende. Ed a questo bisogna un altro artificio maggiore in far quelle membra che scortano e diminuiscono a proporzion della vista con ragion di prospettiva; la qual per forza di linee misurate, di colori, di lumi e d’ombre vi mostra ancora in una superficie di muro dritto il piano e ’l lontano, più e meno come gli piace. (...) Questo far non po già il marmorario, né meno esprimer la graziosa vista degli occhi neri o azzurri, col splendor di que’ raggi amorosi. Non po mostrare il color de’ capegli flavi, non lo splendor dell’arme, non una oscura notte, non una tempesta di mare, non que’ lampi e saette, non lo incendio d’una città, non il nascere dell’aurora di color di rose, con quei raggi d’oro e di porpora; non po in somma mostrare cielo, mare, terra, monti, selve, prati, giardini, fiumi, città né case; il che tutto fa il pittore.” (1992:109-110). Ainda a propósito do *paragone* pintura-escultura, Vasari, ao descrever os cabelos de “Moisés” na *Vita di Michelangelo*, aproxima estas duas artes, embora o elogio à escultura advenha de sua comparação com a pintura: “(...) i capelli, dove ha tanta difficoltà la scultura, son condotti sottilissimamente piumosi, morbidi e sfilati d’una maniera, che pare impossibile che il ferro sia diventato pennello” (1929:420).

qualitativos albertianos “retirar” e “acrescentar” são inclusive referidos por Leonardo a favor da pintura: o “acrescentar” seria não só procedimento superior como revelaria a copiosidade da pintura, pois nesta sempre se “acrescentam matérias variadas” (cap.35). Por outro lado, a idéia de que a arte na qual só se “retira material” não admite correções, o que levaria a que se reivindicasse maior excelência por parte do artista, é negada por Leonardo; esta particularidade não pressupõe maior habilidade do artista, pois “aquele que retira em demasia pouco conhece e não é mestre” (cap.34).

No tocante à durabilidade das obras, embora esta seja qualidade da matéria e não do artista, a pintura pode fazer frente à escultura,³⁹ quando pintada com cores vitrificadas em terracota, metal ou vidro. Mas se a pintura equipara-se à escultura em longevidade, o bronze desta “permanece negro e escuro”(cap.34), enquanto a pintura é “cheia de várias e belas cores” (cap.34). Assim, o discurso do pintor é superior, pois considera “luz, trevas, cor, corpo, figura, posição, distância, proximidade, movimento e repouso”(cap. 32), enquanto o do escultor limita-se a “corpo, figura, posição, movimento e repouso; das trevas ou luz não se ocupa porque a natureza gera-as por si em suas esculturas; da cor, tampouco; da distância ou proximidade, medianamente, pois utilizará somente a perspectiva linear, mas não a das cores, que se variam em várias distâncias do olho, no matiz e na precisão de seus limites e figuras” (cap.32). Leonardo identifica a escultura com o “natural, o qual possui relevo que por si gera o claro-escuro e o escorço” (cap.35), mas a escultura, em sua “pobreza”, não compreende todas as coisas visíveis pois “não fará os corpos reluzentes e transparentes como as figuras veladas que mostram o corpo nu sobre os véus que as cobrem; não fará minúsculas pedrinhas de diversas cores sob a superfície límpida das águas” (cap.36), não fará as brumas, as chuvas ou a poeira “que mostra nela e através dela os combatentes que a levantam” (cap.36). A “variedade” da escultura, no entanto, seria reivindicada na necessidade de traçar “infinitos contornos para uma figura tridimensional, a fim de que desta resulte graça, de todos os ângulos” (cap.32). Leonardo, mais uma vez, a esta condição contrapõe-se, argumentado que “os infinitos limites de tal figura reduzem-se a duas meias-figuras, isto é, uma parte da metade posterior e outra da metade anterior”(cap.37), que sendo bem proporcionadas corresponderão por si.⁴⁰

³⁹ Neste momento Leonardo refere-se à supremacia da escultura em bronze sobre aquela em mármore, visto esta última ser sujeita a golpes e fraturas.

⁴⁰ Este é um *topos* que terá grande fortuna no século XVI, pois se a escultura pode ser vista de qualquer lado, o escultor deve pensar nestes infinitos pontos de vista, enquanto o pintor deve considerar somente um. Cellini julga necessários oito pontos de vistas na realização da escultura, o que a faria sete vezes superior à pintura. Acrescenta, ademais, que Michelangelo - o maior dos pintores (e dos escultores) -, sempre estudava um modelo tridimensional para depois realizar

Inferior à pintura na necessidade de engenho, a escultura seria auxiliada pela natureza no relevo e no escorço. Entretanto, tal auxílio limita a escultura não somente em seus discursos, mas na apreciação mesma da obra, pois seu relevo nada vale se “não tiver a luz incidindo de modo semelhante àquele em que foi trabalhado” (cap.33). A isto Leonardo acrescenta que se a natureza não socorresse a obra do escultor com “sombras mais ou menos escuras e luzes mais ou menos claras, tal operação seria toda de uma cor clara ou escura, semelhante a um superfície plana” (cap.36), e “se ele esculpisse nas trevas, nada veria, porque aí não existe variedade” (cap.36); o mesmo se ele esculpisse nas brumas ou sob uma luz universal.⁴¹ Segundo o discurso leonardiano, o “artifício da escultura é conduzido por dois operadores, isto é, pela natureza e pelo homem” (cap.36), embora o mérito caiba à natureza, visto o escultor somente “preparar a matéria na qual ela imprime seus acidentes [luz e sombra]” (cap.36). Já a pintura “leva consigo todas as suas partes” (cap.38), não estando submetida a condições exteriores à obra. “A maravilha primeira da pintura é parecer destacada do muro ou outro plano e enganar juízos sutis com aquilo que não está separado da superfície da parede. Neste caso, o escultor faz suas obras de modo a parecerem tais quais são” (cap.39).⁴² A pintura é superior por ser “ciência mais completa”, isto é, a mente do pintor interpreta e traduz, na sua arte, a mesma lei que rege a natureza, enquanto uma “ciência” que não implica o conhecimento das leis naturais ou que não requer exercício manual não revela a continuidade da relação experiência-mente.

suas composições. Paolo Pino, no *Dialogo della Pittura*, entretanto, cita um “S. Giorgio”, de Giorgione, como exemplo da pluralidade de pontos de vista necessários à pintura: o santo teria sua figura refletida em um riacho e em dois espelhos, revelando-se seus vários ângulos. A história teria sua confirmação na segunda edição das *Vite*, de Vasari, após uma viagem a Veneza (cf. I. Richter, 1949:87). Outros exemplos podem ser enumerados, como pinturas de Bronzino que representam a rotação do corpo das figuras, a fim de mostrar aquilo que está escondido ao olho (cf. Collaretta, 1987:574, o qual se refere especificamente ao “Battista” de Bronzino, Galleria Borghese, Roma, dentre exemplos de outros artistas). Não somente em Cellini, Bronzino e Pino, mas em diversos artistas e teóricos da arte faz-se presente a questão da primazia das artes no Quinhentos. Veja ‘Introdução ao *Paragone*: a comparação entre as artes’.

⁴¹ A propósito do relevo pictórico, menciona-se a resposta de Galileu (1612) a uma carta de Cigoli, na qual este último lhe pergunta sobre a disputa entre as artes. A resposta de Galileu é bastante próxima ao argumento vinciano, pois diz que o relevo deve-se a um mecanismo ótico, o que o levaria a acrescentar que este se faz ausente da escultura, pois é a natureza quem provoca a variação de claro-escuro e, portanto, de relevo. Produzido por puro contraste de luz e sombra, o relevo seria notadamente pictórico.

⁴² Conquanto o *paragone* pintura-escultura centre-se na oposição “fátiga da mente”/ “fadiga do corpo”, “ciência”/ “arte mecânica”, Leonardo não considera inferior a atividade mecânica ou manual da escultura (ainda que no cap. 32 refira-se à mesma em tom burlesco), porque, na sua definição de ciência, a operação manual é condição da investigação humana. A principal distinção entre pintura e escultura não residiria na necessidade da operação manual, mas no conhecimento necessário à realização da obra. Se o poeta e o pintor, de maneira diversa, recriam a natureza, o escultor está intrinsecamente vinculado (e limitado) à natureza, pois sua obra “é o natural”, fato este que determina sua inferioridade. A escultura, porém, não deixaria de ser considerada “arte digníssima”, mesmo não operada com tanta “excelência de engenho” quanto a pintura.

Tradução do *Paragone*

Sobre a tradução do *Paragone*

Optou-se por utilizar uma edição (1989) que remetesse à *editio princeps* do *Paragone* (1817), não somente por seu valor histórico, mas também pela acuidade da mesma. Assim, a tradução segue o texto da primeira edição do *Codex Urbinas 1270*, no Vaticano.

O Códice consiste em 335 folhas de pequeno formato (15x20.4cm) e é dividido em oito partes, cada qual com subdivisões em capítulos. O *Paragone*, constituído por 40 capítulos (f.1-28), ocupa a primeira parte (*Parte Prima*) do mesmo. Há anotações sobrepostas ao texto, o que sugere que a compilação não seja fruto único e final do escriba. Estas anotações, entretanto, não se fazem presentes na edição que aqui utilizamos, embora em brevíssimas notas - cap.16, 27, 28, 29, 30, 33, 34, 40 - encontrem-se referências a outras edições, explicitando pequenas diferenças de redação. Estas variações são provavelmente decorrência da escolha do editor frente ao texto do Códice ou às anotações que o acompanham. Tais observações conduzem-nos aos critérios adotados nesta tradução.

Conquanto se utilize a edição de 1989, já referida, esta tradução foi objeto de constante cotejo. Recorreu-se tanto às edições de M. Pittaluga (1943), I. Richter (1949), A. Chastel & R. Klein (1960), R. G. Garcia (1986), M. Kemp (1979), como a um confronto sistemático com a edição bilíngüe (italo-inglesa) de C. Farago (1992).⁴³ A estudiosa reproduz, nesta edição, a *Parte Prima* do *Codex Vaticanus Urbinas 1270*, e assinala as anotações marginais ao texto; intervenções conhecidas como *Manus 1* (possivelmente o escriba), *Manus 2 e 3* (identificadas como editores do século XVI).⁴⁴ Conquanto a edição aqui utilizada não reporte estas intervenções, já que a mesma procede da edição de Manzi (1817), é deveras interessante observar as inflexões das *Manus 1,2,3*, porque não são singulares os momentos em que se verificam diferentes nuances de significação. Quando relevantes, intenta-se evidenciá-las em notas ao longo da tradução. Cada capítulo, inclusive,

⁴³ Recorreu-se à edição bilíngüe desta estudiosa devido à impossibilidade de consulta de textos em facsimile, presentes nas edições de H. Ludwig (1882) e A.P.McMahon (1956), mas inexistentes em nossas bibliotecas.

⁴⁴ H. Ludwig, na sua edição do *Tratado da Pintura* (1882), identifica "três mãos" no manuscrito vaticano (*Codex Urbinas 1270*), atribuindo as anotações feitas pela *Manus 2* a Francesco Melzi, discípulo e herdeiro dos manuscritos leonardianos. Esta proposta é posteriormente revisada por C. Pedretti (1964), o qual sugere que a *Manus 1* - o escriba - fosse aquela de Melzi. Também K. Steinitz (1958) estuda estas anotações do Códice, mas por falta de maiores evidências documentais não se chega a um consenso quanto à identificação das mesmas.

é acompanhado por referências à datação e às folhas que constituem o *Paragone (Parte Prima)* do *Codex Urbinas*. Neste caso, tem-se como parâmetro o estudo de Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting, a lost book (Libro A)*, 1964.

Privilegiaram-se, assim, nas notas à tradução, observações pontuais ao texto, seja de estrutura interna (organização dos capítulos ou passagens), seja de referências específicas à tradução.

O PARAGONE. TRADUÇÃO ANOTADA

1. SE A PINTURA É CIÊNCIA OU NÃO.¹

Chama-se ciência aquele discurso mental que tem origem em seus princípios últimos, e nada se pode encontrar na natureza que seja parte desta ciência, tal como ocorre na quantidade contínua, isto é, na ciência da geometria, a qual, originada na superfície dos corpos, encontra seu princípio na linha, limite dessa superfície. Mas isto não nos satisfaz, porque sabemos ter a linha seu limite no ponto, e o ponto ser o que há de menor. Assim, o ponto é o primeiro princípio da geometria e nenhuma outra coisa pode haver, na natureza ou na mente humana, que possa dar princípio ao ponto.² Porque, se tu disseres que o ponto pode ser criado no contato de uma superfície com a mais aguda ponta de uma pena, diremos não ser verdade, mas que tal contato é uma superfície que circunda o seu centro e nesse centro reside o ponto, e tal ponto não pertence à matéria dessa superfície; nem este, nem todos os pontos em potência do universo, ainda que unidos, admitindo que pudessem se unir, não comporiam parte qualquer de uma superfície. E se tu imaginasses um todo composto por mil pontos, separando-se alguma parte dessa quantidade de mil, poder-se-ia muito bem dizer que tal parte seria igual ao todo. Isto se prova com o zero, ou seja, o nada, a décima figura da aritmética, para a representação da qual se figura um "0". Este, colocado depois da unidade, fará dizer dez, e se puseres dois deles após tal unidade, dir-se-á cem, e assim, infinitamente, crescerá o número dez vezes, sempre

¹ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.1, datado de 1500-1505 (Pedretti:1964).

² Uma provável referência à Aristóteles, sobre a distinção entre entidades físicas e matemáticas. Já a definição dos primeiros princípios da geometria segue Euclides (Farago,1992:298) e, quanto a considerações matemáticas sobre o ponto, estas se fazem inclusive presentes nas primeiras páginas de tratados da pintura do século XV, como o *Della Pittura*, de Leon Battista Alberti, e o *De Prospetiva Pingendi*, de Piero della Francesca. Na estrita definição leonardiana, o ponto não possui existência física porque não tem dimensão; o mesmo com a linha, pois não tem largura, e com o plano, pois não possui profundidade.

que se acrescenta o zero; e ele, em si, não é mais que o nada, e todos os “nada” do universo são iguais a um só, quanto à sua substância e valor. Nenhuma investigação humana pode ser considerada verdadeira ciência se não passar por demonstrações matemáticas, e se disseres que as ciências que principiam e findam na mente possuem verdade, isto não será concedido, mas negado, por muitas razões, e a primeira, porque em tais discursos mentais não ocorre experiência,³ sem a qual nada dá certeza de si.

2. SEMELHANÇA E DIFERENÇA ENTRE PINTURA E POESIA.⁴

A imaginação está para o efeito como a sombra para o corpo umbroso,⁵ e uma mesma relação se dá entre poesia e pintura, porque a poesia dispõe suas coisas na imaginação de letras, enquanto a pintura põe as suas, realmente, fora do olho,⁶ de onde este recebe as similitudes⁷ exatamente como se fossem naturais. Já a poesia

³ Tanto a experiência quanto os princípios matemáticos são fundamentais na busca leonardiana do conhecimento, pois pintura é ciência fundada nas matemáticas e no estudo da natureza. Cf. cap. 29, a propósito da definição de ciência.

⁴ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.1v., datado de 1500-1505 (Pedretti:1964). No *Codex Urbinas* (Farago, 1992:180-184), o capítulo intitulado “Semelhança e diferença entre pintura e poesia” é seguido por outros quatro - “Del primo principio della scientia della pittura”, “Principio della scientia della pittura”, “Del secondo principio della pittura”, “In che s’astende la scientia della pittura” -, os quais, na edição (1987) utilizada para esta tradução, encontram-se no início da *Parte Seconda* (cap. 41, 42, 43, 44) e, portanto, ausentes desta tradução.

⁵ “Corpo umbroso” é um termo técnico derivado da ótica, já presente em John Pecham, *Perspectiva communis*. No *Cod. A*, Leonardo define “corpo umbroso” em duas instâncias, as quais McMahon esclarece: “shadow derives from two things dissimilar from one another of which one is corporeal and other is spiritual; the *corpo umbroso* is corporeal, the light (*lume*) is spiritual. And thus light and body are the causes of shadow”. (*Apud* Farago, 1992:301).

⁶ A maneira como Leonardo estrutura esta comparação entre pintura e poesia remete a argumentos que derivam de demonstrações matemáticas, isto é, uma equação entre duas razões, a qual evidencia regras de proporcionalidade. Ainda a propósito da comparação pintura e poesia, como entre corpo e sua sombra, Farago (1992:300) reclama a metáfora agostiniana, *De Trinitate*, na qual o sentido está para a memória como o corpo para sua representação.

⁷ “Similitudini” é um termo utilizado em escritos de ótica, podendo ser entendido como “imagem” das coisas. Também “simulacro” é usado no sentido de “imagem”, mas se optou, nos dois casos, por manter os termos “similitudes” e “simulacros”, quando se faz pertinente evidenciar a relação com a ótica.

dispõe as suas coisas sem estas similitudes, as quais não passam à “impressiva”⁸ pela via da faculdade visual,⁹ como na pintura.

3.QUAL CIÊNCIA É MAIS ÚTIL E EM QUE CONSISTE A SUA UTILIDADE.¹⁰

A ciência mais útil é aquela cujo fruto é mais comunicável e, pelo contrário, é menos útil a que for menos comunicável. A pintura tem seu resultado comunicável a todas as gerações do universo porque esse é submetido à faculdade visual,¹¹ e esse resultado não passa pelo ouvido ao senso comum¹² do mesmo modo que pelo olho. Assim, ao contrário das letras, a pintura prescinde de intérpretes de diversas línguas,

⁸ “Impressiva” parece ter sido uma palavra cunhada por Leonardo, com possível derivação da *compressiva*, de Avicenna, ou uma adaptação do termo escolástico *apprehensiva*, utilizado por Alberto Magno (na atividade conjunta dos “sentidos” e do “senso comum”) e posteriormente por Cristoforo Landino, significando *phantasia* ou *senso comune* (Farago, 1992:301). Tal possível proveniência leva Farago a manter o termo em italiano, conquanto sugira que o mesmo se aproxime de *imaginatio*. Como em outros momentos do *Paragone* Leonardo também se utiliza dos termos “imaginativa” (cap.9 e 11), “*immaginazione*” (cap.2) e “*fantasia*” (cap.15), preferimos manter a palavra “impressiva”.

⁹ “*Virtù visiva*”, neste caso, implica a “faculdade visual”, ou seja, o agente que capta as imagens transmitidas pelos objetos, transformando-as em uma forma visual inteligível. A mesma expressão também se encontra nos cap.17, 19, 21. Já em outros momentos, Leonardo utiliza somente o termo “*virtù*” (cap.4, 6, 22, 30, 34), cuja conotação arcaica implica uma faculdade da mente, em potência, mas igualmente mérito, poder e força individual (lat. *virtus* - *utis*, força, coragem, der. de *vir*, *vir*, homem). A acepção moderna - “virtude” - deve-se principalmente ao latim cristão e distancia-se de sua conotação primeira, assaz recorrente na literatura artística italiana. Assim, optou-se por traduzi-lo enquanto “excelência”. Uma outra maneira de utilização do termo pode ser observada no cap.6 - “*virtù naturali*” -, neste caso implicando “qualidade natural”.

¹⁰ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.2v. e f.2r., datados de 1500-1505 (Pedretti:1964).

¹¹ Veja nota 9.

¹² Kemp (1979) utiliza a forma latina “*sensus communis*”, Farago (1992) mantém o termo em italiano, “senso comune”, sugerindo uma correspondência com a *imaginativa*, de Avicenna, o que o tornaria permutável por “*immaginazione*”, “*imaginativa*” e “*fantasia*”. Como tradução para o inglês, Farago sugere “*seat of judgment*”, ou seja, a faculdade do juízo. J.P. Richter (1953:24) também se utiliza desta mesma conotação, fazendo referência a Aristóteles, *De Anima*: “Leonardo followed the theory originally propounded in Aristotle’s *De Anima* and which was also accepted by medieval writers, that the five senses transmitted their impressions to the *sensus communis* as to a center where they were judged”. O próprio Leonardo refere-se a “senso comune” em uma folha (nr.836) transcrita por J.P. Richter (1970): “*il senso comune è quello che giudica le cose a llui date da li altri sensi. Li antichi speculatori ànno concluso che quella parte del giudizio che è data all’uomo sia causata da uno strumento al quale riferiscano li altri mediante la impressiva, e a detto strumento ànno posto nome senso comune e dicono questo senso essere situato in mezo il capo e fra lla impressiva e lla memonria (...)*”. “Senso comum” também é utilizado nos cap. 11, 15, 16, 18.

e satisfaz de imediato à espécie humana, exatamente como as coisas produzidas pela natureza. E não apenas a espécie humana, mas os outros animais, como ficou manifesto em uma pintura - que retratava um pai de família - a qual os filhinhos, ainda de fraldas, faziam carícias, assim como o cão e a gata da mesma casa, que era coisa extraordinária de se ver!¹³

A pintura representa ao senso [comum]¹⁴ as obras da natureza com mais verdade¹⁵ e certeza do que o fazem as palavras ou as letras. Mas as letras representam com mais verdade aos sentidos as palavras do que o faz a pintura. Mas diremos ser mais admirável a ciência que representa as obras da natureza do que aquela que representa as artes do artífice, isto é, as obras dos homens, que são as palavras, como o é a poesia e similares, que passam pela língua humana.

4.DAS CIÊNCIAS IMITÁVEIS, E COMO A PINTURA É INIMITÁVEL, MAS É CIÊNCIA.¹⁶

As ciências imitáveis são de tal modo que, com essas, o discípulo pode equiparar-se ao mestre e obter fruto semelhante. Estas são úteis ao imitador, mas não de tanta excelência quanto as que não se podem deixar por herança. Entre tais

¹³ Referências a artifícios pictóricos que enganam o sentido visual encontram-se presentes na literatura artística desde Plínio, *Historia Naturalis*, o qual faz alusão às uvas pintadas por Zeuxis, que enganaram pássaros, ao quadro de Parrasio que representava uma tela de modo tão real que Zeuxis teria se aproximado da mesma para afastá-la e ver a pintura que supostamente estaria por ela encoberta e também a um cavalo pintado por Apeles, frente ao qual cavalos teriam relinchado (Plínio, 1983:93-103). Argumentos semelhantes são retomados por Leonardo no cap.10.

¹⁴ Reiteradas vezes Leonardo utiliza somente o termo “senso”, com clara alusão ao “senso comune” (cap. 15 e 19). Contudo, como é feita esta diferenciação no original, optou-se por mantê-la, mas assinalando-se a alusão. Já em outras passagens observa-se a utilização do termo “senso (i)” enquanto órgão sensorial (“sentido”), cf. cap. 7, 10, 12, 16, 18, 19, 23, 24, 29.

¹⁵ A noção leonardiana de verdade está ligada à fidelidade à natureza, buscada, na pintura, através do olho, o mais nobre dos sentidos, pois permite desfrutar as belezas do mundo natural. Sobre o elogio ao olho, veja notas 52, 69 e 95.

¹⁶ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.3r. e f.3v., datados de 1500-1505 (Pedretti:1964).

ciências inimitáveis, a pintura é a primeira. Não é ela ensinada a quem a natureza não o concede, como acontece com as matemáticas, das quais capta o discípulo quanto lho leia o mestre. Não é ela copiada, como as letras, onde tanto vale a cópia quanto o original. Não é ela figurada, como a escultura, na qual a forma proveniente do molde é tal qual a original no que diz respeito à excelência¹⁷ da obra. Tampouco faz infinitos filhos, como fazem os livros impressos; só a pintura permanece nobre, honra o seu autor e permanece preciosa e única, e nunca pare filhos iguais a si. E esta singularidade a faz mais excelente que aquelas obras publicáveis. Ora, não se vêem grandíssimos reis do Oriente velarem-se, acreditando diminuir a sua fama, ao tornarem públicos e divulgados seus semblantes? Acaso não se vêem as pinturas que representam as imagens das divinas deidades¹⁸ amiúde recobertas por tecidos preciosos? E quando são descobertas, primeiro, realizam-se grandes solenidades eclesiásticas, com cantos vários e diversos instrumentos. E então, ao serem descobertas, a grande multidão que ali acorre de pronto lança-se por terra, adora e roga àquele que é figurado em tal pintura para adquirir a saúde perdida e a salvação eterna, como se tal deidade estivesse presente e viva. Isto não acontece em nenhuma outra ciência ou obra humana, e se tu disseres não ser esta excelência¹⁹ do pintor, mas própria à coisa imitada, responder-se-á que, neste caso, poder-se-ia satisfazer a mente humana permanecendo-se em casa, ao invés de buscarem-se lugares fatigantes e perigosos, em peregrinações que de contínuo se vêem. Se, contudo, tais peregrinações não deixam de acontecer, o que as move sem necessidade? Certamente, tu admitirás sê-lo tal simulacro,²⁰ com o qual todos os escritos não poderiam rivalizar, caso procurassem figurar a efigie e a excelência de

¹⁷ "Virtù", neste caso, implica mérito, "excelência", veja nota 9. Leonardo estabelece uma contraposição entre obras que podem ser copiadas, reproduzidas, e a singularidade da pintura: única, irrepetível, universal.

¹⁸ Na tradução de "divine deità" optou-se pela manutenção do pleonasma "divinas deidades".

¹⁹ Veja notas 9 e 17.

²⁰ Neste caso, "simulacro" refere-se à imagem divina. Veja nota 7

tal deidade.²¹ Portanto, parece que esta deidade ama tal pintura, e ama quem a ama e reverencia, e mais se deleita em ser adorada nesta que em outra figura dela imitada, e por esta concede graça e salvação, segundo a crença daqueles que a tal lugar acorrem.

5.COMO A PINTURA COMPREENDE TODAS AS SUPERFÍCIES DOS CORPOS E NELES SE ESTENDE.²²

A pintura só se estende pela superfície dos corpos e a sua perspectiva estende-se no aumento e diminuição dos corpos e de suas cores, porque um objeto que se distancia do olho perde tanto em tamanho e cor quanto ganha em distância. Portanto, a pintura é filosofia,²³ porque a filosofia trata do movimento crescente e decrescente, o qual se encontra na proposição acima e em relação à qual faremos o inverso e diremos: o objeto visto pelo olho adquire tanto em tamanho, nitidez e cor, quanto menor o espaço situado entre ele e o olho que o vê.

Quem reprova a pintura reprova a natureza, porque as obras do pintor representam as obras desta mesma natureza, e por isso tal detrator carece de sentimento.

²¹ Os termos "idea" e "deità" são com frequência intercambiáveis (cap.14, 15, 19, 21, 23), o que nos leva a traduzi-los por "deidade". Também na transcrição do *Codex Urbinas* (Farago,1992:188) encontra-se esta permuta, embora a grafia de "Idea", com letra maiúscula, já sugira a aproximação à deidade.

²² *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.3v.-4, datados de 1500-1501 (Pedretti:1964).

²³ "Filosofia", aqui, é entendida em contraposição às formas visíveis, materiais. Leonardo pressupõe uma concepção dualista da realidade, a partir de dois instrumentos cognoscitivos: a arte figurativa ou pintura, que reproduz a superfície visível dos corpos, e a filosofia, que indaga a *virtù* (qualidade interna) de tais corpos. Kemp (1979) define-as enquanto sincrônica (pintura) e diacrônica (filosofia), pois a primeira fixa a imagem, abstraindo o tempo e representando o espaço; a outra representa o movimento dos corpos no tempo (nascimento, crescimento e morte). Leonardo proporia uma união entre pintura e filosofia, na qual seriam eliminadas suas diferenças, pois a filosofia, distante da "primeira verdade dos corpos", faria com que o discurso mental fosse continuamente associado ao olho, o que sugere a necessidade de um discurso mental - junto à habilidade manual - para que se represente a natureza.

Prova-se que a pintura é filosofia porque ela trata do movimento dos corpos²⁴ no instante das suas ações, e a filosofia, também ela, ocupa-se do movimento. Todas as ciências que terminam em palavras têm vida efêmera,²⁵ exceto em sua parte manual, isto é, a escrita, que é a parte mecânica.

6.COMO A PINTURA COMPREENDE AS SUPERFÍCIES, FIGURAS E CORES DOS CORPOS NATURAIS, E A FILOSOFIA SOMENTE SE ESTENDE NAS SUAS QUALIDADES NATURAIS.²⁶

A pintura estende-se pelas superfícies, cores e figuras de qualquer coisa criada pela natureza, e a filosofia adentra nos mesmos corpos, considerando nestes suas qualidades inerentes,²⁷ mas não se satisfaz com aquela verdade que o pintor alcança, que compreende em si a verdade primeira de tais corpos, porque o olho menos se engana.

²⁴ Até o século XIV, o conceito de “movimento” era um atributo de certos corpos (distinção entre corpos fixos, superiores e móveis) e não um estado. Esta concepção aristotélica do movimento, vigente na tradição dos “nominalistas parisienses” através do conceito de *impetus*, só será radicalmente modificada com Galileo, através do conceito de inércia (Koyré:1982).

²⁵ A “longevidade da obra” é um argumento recorrente no *Paragone* vinciano e, embora tradicionalmente associado à superioridade das artes liberais sobre as artes mecânicas (visuais), neste momento Leonardo inverte a argumentação, reivindicado ao aspecto mecânico da poesia (a escrita) - até então desvalorizado - sua “durabilidade”. Sobre a “longevidade” das artes, veja notas 78 e 159, e sobre as categorias “mecânica” e “liberal”, nota 113.

²⁶ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.4r., datado de 1500-1501 (Pedretti:1964). A propósito do termo “*virtù naturali*”, Farago (1992) evidencia sua equivalência a *impetus*, da Tarda Escolástica. Veja nota 9.

²⁷ Kemp (1979) traduz “*le lor proprie virtù*” como “distinctive essences” e Farago (1992), como “individual powers”. Optou-se por manter a palavra “qualidade”, fazendo-se alusão - também presente no texto em italiano - ao título do capítulo. Veja nota 9.

7.COMO O OLHO MENOS SE ENGANA, FRENTE A QUALQUER OUTRO SENTIDO, AO PERCEBER MEIOS LUMINOSOS OU TRANSPARENTES E UNIFORMES.²⁸

O olho, à devida distância e em devidos meios,²⁹ engana-se menos em seu ofício que qualquer outro sentido, porque vê somente por linhas retas, as quais compõem a pirâmide,³⁰ que tem sua base no objeto e que a conduz ao olho, como pretendo provar. Já o ouvido fortemente se engana em relação aos lugares e distâncias de seus objetos, porque suas espécies³¹ não chegam a ele através de linhas retas, como ao olho, mas por linhas tortuosas e refletidas, e são inúmeras as vezes onde o que está distante parece mais perto daquilo que está próximo, devido aos

²⁸ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.4v., datado de 1500-1501 (Pedretti:1964). Diferentemente da tradução de I.Richter (1949) - onde se sugere “ends and means” para a palavra “mezzi”, entendida como “caminhos”, “via” -, acredita-se que “mezzi” faça alusão à atmosfera, meio. O mesmo partido é adotado por Farago (1992). Aristóteles, *Física*, IV, entende por “meio” o espaço (ar) interposto entre o olho e o objeto (Garcia:1986). O termo também é utilizado nos cap. 10 e 19.

²⁹ I.Richter (1949) traduz esta passagem por “required atmospheric conditions”, distanciando-se, portanto, de sua proposta para o título do capítulo. Veja nota 28

³⁰ Nos primeiros estudos leonardianos sobre a teoria da visão observa-se uma retomada de Alberti, *Della Pittura*, o qual desenvolve a teoria da perspectiva linear e a formação da “janela perspética” a partir de um feixe de linhas retas que procedem da base do objeto e tem como ponto de convergência o olho; este feixe, interseccionado por um plano paralelo à base do objeto (plano pictórico), daria o tamanho do objeto conforme sua distância em relação ao olho. Nas palavras de Alberti, “os pintores devem saber que com suas linhas circunscrevem uma superfície. Quando enchem de cores os lugares circunscritos, nada mais procuram que representar nessa superfície as formas das coisas vistas, como se essa superfície fosse de vidro translúcido e atravessasse a pirâmide visual a uma certa distância, com determinadas luzes e determinada posição de centro no espaço e nos seus lugares. (...) Não será, pois, a pintura outra coisa que a intersecção da pirâmide visual representada com arte por linhas e cores numa dada superfície (...)” (*Da Pintura*, 1989:82-83). Não obstante este vínculo com Leonardo, no *Ms. A*, f.36-41 critica-se a construção albertiana e, segundo Ackerman (1978) e Kemp (1977), uma das maiores inovações leonardianas seria o abandono da hipótese de que os raios da luz descreveriam um percurso retilíneo, embora em seus primeiros estudos de ótica (e inclusive neste capítulo do *Paragone*) ainda não se observe esta revisão, influenciada pela teoria de Alhazen, que a adequaria à fisiologia do olho.

³¹ O termo “specie” deriva de Roger Bacon, *Opus Majus*, possivelmente retomado de Grosseteste e Alhazen. Tradicionalmente, implicava indagações sobre a possibilidade de o olho emitir “espécies” ou receber estas “espécies” dos objetos, através do meio (ar). A formulação de Bacon, segundo o qual as “espécies” dos corpos são carregadas inteiras e de uma única vez, é retomada nos escritos de ótica de Leonardo, embora este se centre no estudo do modo como as “imagens visíveis” são apreendidas, se comparadas àqueles como são transmitidos o som e a luz (Farago:1992). “Espécie”, assim, poderia ser compreendida enquanto imagem. Entretanto, optou-se por um termo - “espécie” - que fizesse direta alusão ao utilizado nos estudos de ótica (*spetie*), a fim de evidenciar-se esta filiação. “Espécie” também é utilizado por Aristóteles, *De Anima*, *De Sensu*, *Metereologia*.

percursos de tal espécie, ainda que o som do eco só se reporte a este sentido por linhas retas. O olfato tem maior dificuldade em certificar-se³² do local de onde provém o odor, enquanto o paladar e o tato, que tocam o objeto, só o conhecem mediante este contato.

8.COMO QUEM DESPREZA A PINTURA NÃO AMA A FILOSOFIA, NEM A NATUREZA.³³

Se desprezares a pintura, única imitadora de todas as obras evidentes da natureza, por certo desprezarás uma sutil invenção,³⁴ que, com filosófica e sutil especulação, considera todas as qualidades das formas - mares, paragens, plantas, animais, ervas, flores -³⁵ as quais são cingidas de luz e sombra. E verdadeiramente esta é ciência e filha legítima da natureza, porque a pintura é parida por essa natureza; mais corretamente, diremos neta da natureza, porque todas as coisas evidentes foram paridas pela natureza, coisas das quais nasceu a pintura. Portanto, precisamente, chamá-la-emos neta desta natureza e parente de Deus.³⁶

³² Segundo Farago (1992:192), o termo “certificar” implica uma conotação matemática derivada da teoria da ação da luz, de Alhazen, aqui utilizada em relação aos sentidos.

³³ Ms. *Ashburnham 2038*, f.20, datado de 1492 (Pedretti:1964).

³⁴ Farago (1992:314) observa a semelhança entre esta primeira frase leonardiana, “se desprezares a pintura (...)”, com a abertura das *Imagines*, de Filostrato: “whoever scorns painting is unjust to truth”.

³⁵ As passagens albertianas sobre *varietà* eram provavelmente familiares a Leonardo. Veja ‘Introdução ao *Paragone*: a comparação entre as artes’.

³⁶ Alusão a Dante, *Inferno*, XI, 105: “Si che nostr’ arte a Dio quasi è nipote”. Para T. Tasso, no entanto, a arte encontra-se primeiro no intelecto divino, depois na natureza, e por último na mente dos homens, opinião que mostra como, no século XVI, esta frase é lida em chave platônica e não aristotélica.

9.COMO O PINTOR É SENHOR DE TODO GÊNERO DE PESSOAS E COISAS.³⁷

O pintor é senhor de todas as coisas que podem ocorrer ao pensamento humano,³⁸ porque, se tiver o desejo de contemplar belezas de que se enamore, pode criá-las e, se quiser contemplar coisas monstruosas que o aterrorizem, ou burlescas e risíveis, ou que verdadeiramente inspirem compaixão, ele é senhor e criador.³⁹ E se quiser gerar paragens desertas, lugares umbrosos ou frescos nas estações quentes, pode figurá-los, e igualmente lugares quentes nas estações frias. Se quiser vales, da mesma forma; se quiser dos altos cumes dos montes descobrir uma grande planície, e se quiser após aqueles divisar o horizonte marítimo, pode fazê-lo; assim como divisar dos baixos vales as altas montanhas, ou das altas montanhas os baixos vales e praias.⁴⁰ E, com efeito, aquilo que há no universo, por essência, presença ou imaginação, o pintor possui primeiro na mente, e depois nas mãos, e estas são de tanta excelência que geram uma proporcionada harmonia em um único olhar, qual o fazem as coisas.

³⁷ *Codex Urbino Latinus 1270*, f.5, datado de 1492 (Pedretti:1964).

³⁸ Esta primeira frase "O pintor é senhor (...) ocorrer ao pensamento humano", não se encontra no capítulo correspondente àquele do *Codex Urbino* (Farago, 1992:194), que começa da seguinte forma: "Se'l pittore vol vedere bellezze che lo innamorino (...)".

³⁹ Mediante o cotejo com o *Codex Urbino* (Farago:1992), observa-se que a passagem "signore e creatore" é fruto da intervenção dos editores do século XVI (retomada na nossa edição), pois o que se deve à *Manus I* (escriba) é "signore e Dio".

⁴⁰ A passagem é construída pela enumeração de pares antitéticos e vincula-se, pela descrição de pinturas imaginárias, àqueles que acompanham desenhos do "Dilúvio" (*W 12665* e folhas que a esta se relacionam), assim como a descrições das belezas da natureza, nos *Ms. A*, *Ms. I* (f.48r, 87r-v), *Ms. F* (f.18r), *Codex Arundel* (f.113v-114v) e *Codex Atlanticus* (79r-c, 184v-c).

10. DO POETA E DO PINTOR.⁴¹

A pintura serve a um sentido mais digno que a poesia, e o pintor representa com maior verdade as figuras das obras da natureza que o poeta, e são muito mais dignas as obras da natureza que as palavras, que são obras dos homens, porque as obras dos homens estão para as da natureza, como o homem, para Deus. Portanto, é mais digno imitar as coisas da natureza, que são, de fato, as verdadeiras similitudes, que imitar com palavras os feitos e ditos dos homens. Se tu, poeta, quiseses descrever as coisas da natureza com seu simples officio, simulando lugares diversos e formas de várias coisas, tu serás superado pela potência infinitamente maior do pintor; mas se pretenderes vestir-te das outras ciências, alheias à da poesia, como astrologia, retórica, teologia, filosofia, geometria, aritmética e similares, elas não serão tuas. Tu não serás então poeta, terás te transmutado e não serás mais aquele de quem aqui se fala.⁴² Ora, não vês tu que se desejares ir à natureza, ali irás por intermédio de ciências produzidas por outros, sobre os efeitos da natureza, enquanto o pintor, por si só, sem o auxílio da ciência ou outros meios, vai de imediato à imitação dessas obras da natureza? Por esta movem-se os amantes em direção ao simulacro⁴³ da coisa amada para falar com imitações pintadas.⁴⁴ Por esta movem-se

⁴¹ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.5r. e f.5v., datados de 1500-1501 (Pedretti:1964).

⁴² Embora Leonardo pressuponha o *ut pictura poesis* horaciano, confere-lhe outra dimensão na medida em que evidencia a necessidade, na poesia, de ciências e meios a ela alheios. Daí a proposição da que a poesia seria inferior às obras dos pintores. Paralelamente, Leonardo também evidencia a superioridade das obras da natureza (representadas com maior verdade pelo pintor) sobre aquelas dos homens - as palavras. Sobre a maior "verdade" na representação pictórica, cf. cap. 3.

⁴³ Neste caso "simulacro" é a imagem obtida mediante a representação do objeto (através da arte), diferentemente de sua conotação no cap. 36, onde Leonardo define "simulacro" enquanto "imagem de fato" e "similitude" enquanto a representação do objeto. Sobre os termos simulacro e similitude, veja nota 7.

⁴⁴ Garcia (1986:50) observa que esta passagem talvez aluda à um poema de Baldassar Castiglione, no qual o poeta travaria um diálogo imaginário com o retrato de sua esposa (pintado por Rafael), aliviando seu sofrimento devido à ausência da mesma. Sobre a fidelidade de retratos em relação ao modelo natural, há inclusive referências a obras de Leonardo, como, por exemplo, no *Libro di Antonio Billi* (ed. Annamaria Ficarra, p.67), a propósito do retrato de Ginevra Benci, "ritrasse Ginevra Benci tanto bene finita che ella propria non era altrimenti".

os povos com fervorosos votos a buscar os simulacros⁴⁵ de seus deuses, e não pelas obras dos poetas, que, com palavras, figuram estes mesmos deuses. Por esta enganam-se os animais; já vi uma pintura que enganava um cão devido à similitude com o seu dono, à qual este cão fazia uma enorme festa. Do mesmo modo vi cães latirem e tentarem morder cães pintados, e uma macaca fazer infinitas micagens a uma outra macaca pintada. Vi uma andorinha voar e pousar sobre as grades pintadas que avançam para fora das janelas das casas.⁴⁶ Tudo operações maravilhosas de pintores.⁴⁷

11.COMPARAÇÃO ENTRE A POESIA E A PINTURA.⁴⁸

A imaginação não vê com tanta excelência quanto o olho, porque o olho recebe as espécies,⁴⁹ ou similitudes dos objetos, e transmite-as à “impressiva”, onde são julgadas. Mas a imaginação não sai desse senso comum⁵⁰ senão para ir à memória, e ali se fixa e ali morre, se a coisa imaginada não for de grande excelência. E, neste caso, encontra-se a poesia na mente ou na imaginativa⁵¹ do poeta, o qual simula as mesmas coisas do pintor, pretendendo assim a ele equiparar-se; mas, na verdade, dele permanece muito distante, como acima foi demonstrado. Portanto, em tal caso de ficção, diremos que a ciência da pintura está para a poesia, como o corpo, para a sombra dele derivada. Mas não se trata nem mesmo dessa proporção, visto

⁴⁵ Mais uma vez o termo é entendido enquanto imagem, veja nota 7.

⁴⁶ Novamente Leonardo refere-se à perfeição da pintura, que engana o sentido visual (veja cap.3) e, por conseguinte, às descrições de Plínio, *Historia Naturalis*, veja nota 13.

⁴⁷ Esta última frase “Tudo operações maravilhosas de pintores” não se encontra no final do capítulo correspondente ao do *Codex Urbinas* (Farago, 1992:198), embora figure em edições que seguem este Códice. A frase provavelmente se deve a um dos editores do século XVI (*Manus 2* ou *3*).

⁴⁸ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.5v. e f.7, datados de 1500-1501 (Pedretti:1964).

⁴⁹ Veja nota 31.

⁵⁰ Veja nota 12.

⁵¹ “Imaginativa” é outro termo derivado da ótica, assim como espécie, similitude, impressiva, senso comum, memória; e frequentemente associado à “fantasia”. (Do lat. tardo *imagino*, imagem, imaginação). Veja nota 8.

que a sombra de tal corpo ao menos chega pelo olho ao senso comum, ao passo que a imaginação de tal corpo não chega a tal senso, mas ali nasce, no olho tenebroso.⁵² Ah, que diferença entre imaginar tal luz no olho tenebroso e vê-la em ato fora das trevas!

Se tu, poeta, figurares uma sangrenta batalha, haver-te-ás com a atmosfera obscura e tenebrosa, devido à fumaça de assustadoras e mortais máquinas mesclada à espessa pólvora que enturvece o ar, e com a pavorosa fuga dos miseráveis aterrorizados pelo horror da morte. Neste caso, o pintor superar-te-á, porque a tua pena consumir-se-ia antes que tu pudesses descrever inteiramente aquilo que, de imediato, o pintor representa com a sua ciência.⁵³ E a tua língua seria impedida pela sede, e o corpo, pelo sono e pela fome, antes que tu demonstrasses, com palavras, aquilo que em um instante o pintor te representa. Nessa pintura falta somente a alma das coisas representadas e em cada corpo há a integridade daquela parte que de um único ângulo se pode demonstrar. Longo e tediosíssimo seria para a poesia recontar todos os movimentos dos guerreiros de tal batalha, e as partes dos membros e seus adornos, coisas que a pintura, uma vez concluída, coloca diante de ti com grande rapidez e verdade, e nada falta em tal demonstração,⁵⁴ a não ser o barulho das

⁵² “Occhio tenebroso” faz clara alusão a Plotino - do “belo sensível” e do “belo inteligível”-, possivelmente conhecido por Leonardo mediante traduções de Ficino. A importância dada ao órgão visual - superior a todos os outros sentidos e através do qual se processa o conhecimento do mundo natural - é a maior analogia de Leonardo, uma vez que é espelho do cosmos e elemento conciliador entre unidade e multiplicidade, repouso e movimento, ordem e caos. O olho “é espelho do mundo e janela da alma”. Leonardo não se refere ao olho unicamente enquanto órgão, ou seja, um dos sentidos: há o olho que vê (sentido) e o olho que imagina (mente). Farago (1992) sugere que o olho tenebroso seja aquele intimamente vinculado à imaginação. I. Richter (1949) refere-se ao mesmo como “darkness of the mind’s eye”, Chastel & Klein (1960), como “la vision intérieure”, Farago (1992), como “tenebrous eye”. Sobre o elogio ao olho, veja notas 69, 95.

⁵³ J. P. Richter (1953:50) não somente vincula esta descrição à “Batalha de Anghiari” (encomenda de 1503, para a Sala Grande del Palazzo della Signoria, Firenze), como suporta a superioridade da pintura frente a descrições literárias: “(...) as we read Leonardo’s dire description of a picture of a battle, with its shrieking victors and panic-stricken fugitives, with its clouds and smoke and dust, and its deadly weapons, there rises before us a vision of his Battle of the Standart with its passionate struggle of horses and men. How much more live and actual the painter’s conception than the description of battles in Luigi Pulci’s *Morgante* (1483), with its smiles taken from the kitchen and its revolution butchery; and in Boiardo’s *Orlando Innamorato* (1499), with its chivalrous romance - the precursor of Ariosto’s *Orlando Furioso*”.

⁵⁴ O termo “dimostrazione” pode fazer alusão às demonstrações matemáticas (já referidas no cap.1), talvez aqui com intuito de demonstrar “provas” das ciências naturais.

máquinas, o grito atarrador dos vencedores e o grito e pranto dos aterrorizados. Coisas que tampouco o poeta pode representar ao sentido auditivo. Diremos, portanto, ser a poesia ciência que opera sumamente sobre cegos, e a pintura, sobre surdos. Mas tanto é mais digna a pintura quanto serve ao melhor sentido.⁵⁵

O único verdadeiro ofício do poeta consiste em simular palavras de pessoas que dialogam, e somente estas ele representa ao sentido auditivo como naturais, porque em si são naturais, pois criadas pela voz humana,⁵⁶ e em todos os demais aspectos é superado pelo pintor.

Sobretudo acima de qualquer comparação está a variedade na qual se estende a pintura - frente àquela na qual se estendem as palavras -, porque o pintor realizará infinitas coisas que as palavras não poderão nomear, por não existirem vocábulos a elas apropriados. Ora, não percebes tu que, se o pintor quiser simular animais ou diabos no inferno, com quão numerosas invenções ele discorre?⁵⁷

Qual é aquele que não preferiria perder o ouvido, o olfato ou tato, antes da vista? Quem perde a vista é como aquele que é expulso do mundo, porque não vê mais coisa alguma, e esta vida é irmã da morte.

12. O QUE É MAIS PREJUDICIAL À ESPÉCIE HUMANA, A PERDA DO OLHO OU DO OUVIDO?⁵⁸

Maior dano sofrem os animais pela perda da visão do que da audição, por várias razões. A primeira é que mediante o olho encontra-se o alimento do qual

⁵⁵ Esta comparação remete ao postulado de Simonide - "pintura, poesia muda; poesia, pintura falante" -, mencionado por Plutarco, *De Gloria Athen*, embora Leonardo reformule-o - "pintura, poesia muda; poesia, pintura cega" (veja, cap. 14, 15, 16, 21) e coloque em evidência a primazia do sentido visual.

⁵⁶ I. Richter (1949) traduz a passagem do seguinte modo: "[words] are natural phenomena in themselves".

⁵⁷ Vasari, *Vite*, refere-se ao interesse de Leonardo por representações fantásticas e inúmeros desenhos que hoje se encontram na Royal Library de Windsor testemunham seu interesse por tais imagens.

⁵⁸ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.7r.-7v., datados de 1500-1501 (Pedretti:1964).

devem nutrir-se, necessário a todos os animais. A segunda é que, através da visão, compreende-se a beleza das coisas criadas, sobretudo das coisas que induzem ao amor, as quais um cego de nascimento não pode captar através do ouvido, porque nunca teve conhecimento do que fosse a beleza de coisa alguma.⁵⁹ Resta-lhe o ouvido, pelo qual só conhece vozes e palavras humanas, em que estão os nomes de todas as coisas às quais se deu nome⁶⁰. Sem o conhecimento destes, bem se poderia viver alegre, como se vê nos surdos de nascimento, isto é, os mudos, cuja maioria com o desenho se deleita. E se tu disseres que a vista impede uma detida e sutil cognição mental, com a qual se adentra nas divinas ciências, e que tal impedimento conduziu um filósofo a privar-se da vista,⁶¹ a isto respondo: o olho, senhor dos sentidos, exerce a sua função de calar os discursos confusos e mentirosos, de impedir, não as ciências, mas as opiniões, sempre disputadas com grande clamor e gesticular de mãos. E o mesmo deveria fazer o ouvido, o qual é ainda mais ofendido, porque este deseja concórdia entre o emaranhamento dos sentidos. E se tal filósofo arrancou seus olhos para retirar o impedimento de seus discursos, pensava que tal

⁵⁹ Farago (1992:336 ss) assinala o tom *troubadour* da passagem, observando que este tópico leonardiano é uma variação da clássica *questione* que tem origem na poesia árabe e provençal - “os olhos ou o coração, qual mais contribui para preservar o amor em um amante fiel?” -, a qual apresenta a seguinte variação na metade do século XIII francês (que a torna mais próxima da versão de Leonardo): “dois amantes, com igual mérito, disputam uma mesma mulher; um torna-se cego, o outro, surdo e mudo, qual tem sua possibilidade de sucesso mais enfraquecida?”.

⁶⁰ No *Codex Urbinas* (Farago, 1992:204-205), esta passagem apresenta alguma variação: “Restali l’audito, per il quale solo intende le voci et parlare humano, nel quale è nommi de tutte le cose, a chi à datto il suo nome senza la saputa d’essi nommi”. Tal versão leva a estudiosa a apresentar a seguinte tradução: “The part left to the sense of hearing, which understands only voices and human speech, is the name of all things given to someone without the knowledge of what these names mean”. Como na nossa edição é introduzido um “;” antes de “senza la saputa di essi nomi”, tende-se a considerar esta última passagem como parte do período seguinte, o que introduz uma nuance na significação da mesma.

⁶¹ Segundo Lomazzo, *Trattato dell’Arte della Pittura*, VI, 65, “Homero, Demócrito e Platão privaram-se, por suas próprias mãos, da luz de seus olhos, para melhor e mais sutilmente investigarem a natureza sobre aquilo que, nas suas mentes, haviam concebido e imaginado”. Platão, *Timeo*, 47, diz “não ser necessário enumerar os seus infinitos aspectos negativos [do olho], que somente quem não é filósofo e perdeu a vista lamenta-se”, ou também “(...) a vista é, realmente, o mais útil dos órgãos do corpo; contudo, não percebe a sabedoria, pois esta despertaria em todos nós violentas paixões se apresentasse ao nosso olho uma imagem tão clara quanto a da beleza, o que também é válido para todas as essências dignas do nosso amor” (*Fedro*, 250d). O exemplo do filósofo que decide privar-se da vista para que seu espírito não se torne alheio à razão é interpretado criticamente por Leonardo, pois este considera os sentidos - em especial o olho - ponto de partida para o

ato fosse companheiro da razão e dos discursos, mas tudo foi loucura. Acaso não poderia ele fechar os olhos, ao entrar em tal frenesi, e mantê-los fechados até que o furor se extinguísse? Mas louco foi o homem, e louco o discurso, e estultíssimo o arrancar os olhos.

13.COMO A CIÊNCIA DA ASTROLOGIA NASCE DO OLHO, PORQUE MEDIANTE ESTE É GERADA.⁶²

Nenhuma parte há na astrologia⁶³ que não seja officio das linhas visuais e da perspectiva, filha da pintura, porque é o pintor quem, por necessidade da sua arte, pariu esta perspectiva, e não se pode realizá-la sem linhas - as quais inscrevem toda a diversidade das figuras dos corpos gerados pela natureza -, sem as quais a arte do geômetra é cega. E se o geômetra reduz cada superfície circundada por linhas à figura do quadrado, e cada corpo à figura do cubo, e a aritmética faz o mesmo com suas raízes cúbicas e quadradas, então estas duas ciências estendem-se somente ao conhecimento das quantidades contínuas e descontínuas, mas da qualidade não se ocupam, a qual é a beleza das obras da natureza e ornamento do mundo.

conhecimento. Leonardo distancia-se, portanto, da acepção platônica de separação entre “mundo sensível” e “inteligível”.

⁶² *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.7v., datado de 1500-1501 (Pedretti:1964).

⁶³ Leonardo utiliza o termo “astrologia” tanto para astrologia quanto para astronomia. Especificamente nesta passagem, o artista refere-se à “ciência matemática da astrologia”, ou seja, à astronomia. Uma diferenciação entre astrologia e astronomia é exemplificada no cap. 21, embora também nesta passagem Leonardo não se utilize propriamente do termo “astronomia”. A diferenciação entre uma e outra faz-se patente pelo modo como Leonardo se refere, pejorativamente, aos profetas e adivinhos, uma vez que não se guiam pela razão. Sobre a “ciência da astrologia”, veja cap. 19 e 24.

14. PINTOR QUE DISPUTA COM O POETA.⁶⁴

Qual poeta, ou amante, com palavras, colocará diante de ti a verdadeira efigie da tua idéia⁶⁵ com tanta verdade quanto o faz o pintor? Qual será aquele que te demonstrará as paisagens dos rios, bosques, vales e campinas, onde representem os teus passados prazeres, com mais verdade que o pintor? E se tu dizes que a pintura é por si uma poesia muda,⁶⁶ exceto quando existe quem diga ou fale por ela aquilo que ela representa, acaso não percebes que o teu livro encontra-se em grau inferior? Porque ainda que este possua quem fale por ele, não se vê nada das coisas de que se fala, como se verá daquelas que falam por pintura. E se nesta as ações estiverem em conformidade com seus acidentes mentais,⁶⁷ será compreendida como se falasse.

15. COMO A PINTURA SUPERA TODAS AS OBRAS HUMANAS MEDIANTE SUTIS ESPECULAÇÕES QUE LHE PERTENCEM.⁶⁸

O olho, dito janela da alma, é a principal via pela qual o senso comum pode, de modo mais copioso e magnífico, considerar as infinitas obras da natureza.⁶⁹ O

⁶⁴ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.7v e f.8r., datados de 1500-1501 (Pedretti:1964).

⁶⁵ Farago (1992) traduz "Idea" por "deity". Esta é uma das possibilidades, como já observado na nota 22, mas aqui se optou por não restringir o termo a uma acepção religiosa, pois em passagens subseqüentes Leonardo estabelece uma comparação entre a obra do poeta e do pintor, mas no que diz respeito à apresentação da figura da amada ao seu enamorado. I.Richter (1949) utiliza o termo "ideal".

⁶⁶ Veja nota 55.

⁶⁷ Sobre o termo "accidente mentali" é primeiramente necessário evidenciar a oposição acidente/substância, a qual remete à tradição aristotélica. Na antiga historiografia artística, "accidente" poderia ser utilizado para designar efeitos de luz e gradações de cor; também na música implicaria alteração de uma nota, ou seja, gradações musicais dentro de uma escala. Leonardo, entretanto, utiliza-o de uma maneira mais fluida, às vezes como "accidenti mentali" (cap.14, 16 e 20) ou unicamente como "accidente" (cap.16, 21, 22, 24). Em segundo lugar, a alusão a Alberti, *Della Pittura*, faz-se deveras elucidativa, pois este já sublinha a necessidade de adequação entre a ação do personagem e seu "estado de espírito", isto é, entre os "movimentos e corpo" e os "movimentos da alma". I.Richter (1949) traduz "accidenti mentali" como "states of mind".

⁶⁸ *Ashburham II (Ms.A, f.99r.-v.)*, f.19r-v, Bibliothèque Nationale de Paris, atribuída a 1492 (Farago:1992).

⁶⁹ Em seu elogio ao olho, Leonardo qualifica-o inúmeras vezes de "janela", janela aberta ao espetáculo da natureza. Tal metáfora ganha força se acrescida à tradicional definição albertiana do quadro como "janela

ouvido, a segunda, o qual se torna nobre pelas coisas contadas, vistas pelo olho. Se vós, historiógrafos, poetas, ou matemáticos, não houvésseis visto as coisas com o olho, pouco poderíeis reportá-las pela escrita. E se tu, poeta, figurares uma história com a tinta da tua pena, o pintor, com seu pincel, torna-la-á mais aprazível e menos tediosa para ser compreendida.⁷⁰ Se tu chamares a pintura de poesia muda, também o pintor poderá dizer que a poesia é pintura cega.⁷¹ Agora, considera quem possui mais danosa deficiência, o cego ou o mudo? Se o poeta é livre como o pintor nas suas invenções, suas ficções não proporcionam aos homens tanta satisfação quanto as pinturas, porque se a poesia se estende com palavras para figurar formas, ações e lugares, o pintor move-se com as próprias similitudes das formas para contrafazer estas formas. Agora dize qual é mais próximo do homem, seu nome ou sua similitude? O nome do homem varia em diferentes países, ao passo que a forma só se modifica com a morte. E se o poeta serve ao senso [comum] por via do ouvido, o pintor, por via do olho, sentido mais digno. Destes, poeta e pintor, eu somente desejaria que um bom pintor figurasse o furor de uma batalha, e que um poeta descrevesse uma outra, e que fossem ambas apresentadas a um público seletivo. Verias onde mais se deteriam os espectadores, onde haveria maiores considerações, onde ocorreriam mais louvores, e qual delas mais satisfaria. Certamente a pintura, infinitamente mais útil⁷² e bela, deleitará mais. Escreve o nome de Deus em um lugar e coloca a sua imagem frente ao escrito, e verás qual será mais reverenciada. Se a pintura compreende em si todas as formas da natureza, vós não possuíis senão os

aberta por onde possa eu mirar o que aí será pintado" (*Da Pintura*, 1989:88-89). Ao fazer convergir olho e quadro em uma mesma figura - a janela -, Leonardo reafirma o mecanismo da visão. Chastel & Klein (1960:209), entretanto, advertem para o fato de tal metáfora fazer-se já presente na lírica petrarquiana, assim como nos escritos de Feo Belcari (embora Leonardo acrescente elementos totalmente novos a este argumento tradicional): "L'occhio si dice che è la prima porta/ per la quale l'intellecto intende e gusta./ La seconda è l'audire con voce scolta/ che fa la nostra mente essere robusta".

⁷⁰ A "pintura narrativa" refere-se mais uma vez ao tratado albertiano da pintura, veja nota 174 e 'Introdução ao *Paragone*. A comparação entre as artes'.

⁷¹ Veja nota 55

⁷² I. Richter (1949) traduz "utile" por "intelligible".

nomes, que não são universais como as formas; se tendes os efeitos das demonstrações, nós temos as demonstrações dos efeitos.⁷³

Tome-se um poeta que descreva a beleza de uma mulher ao seu enamorado, e um pintor que a figure. Verás para onde a natureza inclinará o enamorado juiz.⁷⁴ Certamente a experiência deveria dar a sentença na prova das coisas. Vós haveis inserido a pintura entre as artes mecânicas. Certamente, se os pintores fossem aptos, como vós, em laudar as suas obras pela escrita, creio que não se manteria a pintura sob esse vil sobrenome. Se vós a chamardes mecânica porque é primeiramente manual, porque as mãos figuram aquilo que encontra na fantasia,⁷⁵ vós, escritores, traçais manualmente com a pena o que se encontra em vosso engenho. E se vós disserdes ser mecânica porque é feita por pagamento, quem cai neste erro, se erro pode ser chamado, mais do que vós? Se vós lecionastes,⁷⁶ acaso não andais a quem melhor vos recompensa? Fazeis alguma obra sem qualquer recompensa? Ainda que não digo isto para reprovar semelhantes opiniões, porque toda fadiga espera seu prêmio. Assim, poderá dizer um poeta: “farei uma ficção que significará coisas grandiosas”; e o mesmo fará o pintor, como fez Apeles na *Calúnia*.⁷⁷ Se disserdes:

⁷³ A ciência da pintura demonstra as “causas” da natureza, posteriormente descritas em palavras, enquanto a poesia só se atém às palavras. Leonardo identifica a “nobilidade” da pintura com o exercício do “engenho” ou “fantasia” do artista, que demonstra os efeitos da natureza.

⁷⁴ A propósito da acuidade da retratística, veja nota 44.

⁷⁵ “Fantasia”, na filosofia estóica antiga, significava a experiência cognoscitiva, podendo ser aplicado à faculdade de recombinar imagens ou partes de imagens em novas composições (do gr. *phantasia*, fantasia). O termo remete à “*imaginazione*”. Veja notas 8 e 51.

⁷⁶ O ensino era em grande parte constituído pela leitura e comentário de textos, não somente em universidades, mas também em pequenos círculos, como o “*studio pavese*”, “*fiorentino*”, etc.

⁷⁷ Uma pintura perdida, de Apeles, conhecida através da descrição literária de Luciano, *De Calumnia*, e mencionada por Alberti, *Della Pittura*. No inventário de 1492, do Palácio Medici, figura uma *Storia della Calunnia*, como uma das quatro pinturas da *Camera della Balie*. Provavelmente trata-se de uma pintura alegória de Botticelli (1494-95), hoje nos Uffizi. Ressalta-se, no entanto, a maior adequação da poesia na representação de conceitos abstratos, visto na pintura ser necessário recorrer à alegoria. A pintura da “Calúnia” (Uffizi), por exemplo, apresenta a seguinte composição: à direita, uma figura masculina, com orelhas de burro, é ladeada por duas mulheres, a Ignorância e a Suspeita, e estende uma mão para distanciar-se da Calúnia. Esta é representada como uma mulher de divina beleza e de astuto rosto; carrega uma tocha na mão esquerda e, com a outra, arrasta um jovem pelos cabelos, o qual, erguendo as mãos, roga aos céus e toma Deus como testemunha de sua inocência. Antes da Calúnia situa-se o Rancor, pálido como um convalescente, e esquivo. Duas mulheres, a Fraude e a Perfídia, arrumam cabelos e vestes da Calúnia. Atrás vem o Remorso,

“a poesia é mais longeva”, contestarei serem-no mais as obras de um caldeireiro, que o tempo as conserva melhor que as vossas, ou as nossas; todavia, são elas de pouca fantasia, e a pintura pode, pintando sobre cobre com cores vitrificadas, fazer-se eterna.⁷⁸ Nós, devido à nossa arte, podemos ser chamados netos de Deus. Se a poesia se estende na filosofia moral, a pintura, na filosofia natural; se naquela se descrevem as operações da mente, nesta, a mente opera nos movimentos; se aquela aterroriza os povos com infernais ficções,⁷⁹ esta, com as mesmas coisas em ato, faz semelhante. Ponha-se o poeta a figurar, ao lado do pintor, uma coisa bela, ativa, e uma nefanda e feia - uma monstruosidade -, faça a seu modo, como quiser, a transmutação das formas, que não satisfará mais que o pintor. Acaso não foram vistas pinturas que possuíam tanta conformidade com a coisa imitada que enganaram homens e animais?

16. DIFERENÇA QUE EXISTE ENTRE A PINTURA E A POESIA.⁸⁰

A pintura é uma poesia que se vê e não se ouve, e a poesia, pintura que se ouve e não se vê. Portanto, estas duas poesias ou, se quiseres, duas pinturas, permutaram os sentidos pelos quais deverão adentrar no intelecto. Porque se uma e outra são pintura, devem passar ao senso comum pelo sentido mais nobre, isto é, o olho; e se uma e outra são poesia, pelo sentido menos nobre, isto é, o ouvido.

uma mulher retorcida, de preto, que vira o rosto para olhar a Verdade, nua, e com um dos braços apontando para cima.

⁷⁸ Leonardo provavelmente se refere à técnica inventada pelos Della Robbia (veja cap.33), embora a prática de vitrais, recorrente em Milão, também possa ser aqui mencionada. A “longevidade” da obra de arte é um dos principais argumentos na comparação entre as artes. Plínio, *Historia Naturalis* (1983:37), refere-se à realização de esculturas em louvor à memória de homens ilustres e Petrarca, *De Remedis*, refere-se inclusive à maior longevidade de obras escritas frente à pintura e à escultura. Veja ‘Preâmbulo ao *Paragone* vinciano em Milão’.

⁷⁹ O termo (do lat. *fictione*) remete à *finzione poetica*.

⁸⁰ *Codex Urbinas Latinus* 1270, f.9r. e f.10r., datados de 1500-1501 (Pedretti:1964).

Portanto, submeteremos a pintura ao juízo do surdo de nascença e a poesia será julgada pelo cego de nascença; e se a pintura for figurada com os movimentos apropriados aos acidentes mentais das figuras,⁸¹ que operam em qualquer situação, sem dúvida o surdo de nascença entenderá as ações e intenções dos personagens. Mas o cego de nascença jamais entenderá o que lhe demonstra o poeta e o que honra essa poesia, visto que entre suas partes nobres está figurar os gestos, as composições das histórias e as paragens ornadas e deleitosas, com águas transparentes, através das quais se vislumbra o fundo dos seus verdejantes leitões, o jogo das ondas sobre a relva e sobre as minúsculas pedrinhas que, com as ervas, confundem-se e misturam-se aos peixes volteantes, e descrições semelhantes. Tudo isso poderia ser contado tanto a uma pedra como a um cego de nascença, posto este nunca ter visto coisa alguma de que se compõe a beleza do mundo, isto é, luz, trevas, cor, corpo, figura, lugar, distância, proximidade, movimento e repouso, que são os dez ornamentos da natureza.⁸² Mas o surdo, tendo perdido o sentido menos nobre, ainda que haja perdido também a fala, porque nunca ouviu falar e nunca poderá aprender língua alguma, entenderá, no entanto, cada acidente dos corpos humanos, melhor do que quem possa falar e ouvir e, da mesma maneira, conhecerá as obras dos pintores e o que nelas se representa, e a que tais figuras são apropriadas.

⁸¹ No *Codex Atlanticus* (139 r-d), Leonardo também se refere ao vínculo entre a atitude das figuras pintadas e seus *accidenti mentali*. Estes “acidentes mentais” poderiam ser estudadas pelo pintor, segundo Leonardo, ao ser observada a gesticulação dos mudos, pois, sem palavras, expressam-se mediante gestos.

⁸² Os “dez ornamentos da natureza” possivelmente derivam dos predicados aristotélicos (veja cap.32), talvez conhecidos por Leonardo mediante a poesia vernácula e escritos de ótica. Farago (1992:345) assinala esta correlação inclusive a propósito do capítulo 8, onde Leonardo se refere às “qualidades das formas” possivelmente fazendo referência aos predicados aristotélicos, a fim de louvar a habilidade do pintor em “comunicar”. A estudiosa sugere, ademais, que a discussão leonardiana desses “ornamentos da natureza” enquanto “discursos visuais” da pintura (veja cap. 32) suscite correlações com a teoria retórica de Giorgio Valla.

17.QUAL A DIFERENÇA ENTRE A PINTURA E A POESIA.⁸³

A pintura é uma poesia muda e a poesia é uma pintura cega, e uma e outra imitam a natureza segundo a possibilidade de suas respectivas potências e, em uma e outra, podem-se demonstrar princípios morais, tal como fez Apeles na sua *Calúnia*.⁸⁴ Mas da pintura, pois que serve ao olho - sentido mais nobre que o ouvido, objeto da poesia -, resulta uma proporção harmônica, como aquela que resulta de muitas e variadas vozes simultaneamente reunidas, a qual tanto contenta o sentido auditivo que os ouvintes ficam estupefatos de admiração e quase semivivos. Mas muito mais farão as belezas proporcionais de um rosto angélico colocado em pintura, de cuja proporcionalidade resulta uma consonância harmônica⁸⁵ que serve aos olhos tão imediatamente quanto a música ao ouvido. E se tal harmonia for mostrada ao amante daquela cujas belezas foram imitadas, sem dúvida ficará ele estupefato de admiração e alegria incomparável e superior àquela obtida mediante os outros sentidos. Mas da poesia, que se estende à figuração de uma perfeita beleza através da figuração individual de cada uma das partes - que na pintura compõem a predita harmonia -, não resulta graça⁸⁶ diferente do que se escutar, na música, cada voz isoladamente e em variados tempos. Destas vozes não se comporia nenhuma

⁸³ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.10, datado de 1492 (Pedretti:1964).

⁸⁴ Luciano, *De Calumnia*, relata que Apeles tinha sido falsamente denunciado, por um pintor rival (Antiphilos), como cúmplice na conspiração contra seu mecenas e rei (Ptolómeo IV). Um dos conspiradores, entretanto, testemunha a inocência de Apeles e salva-lhe a vida. Ptolomeu, para desfazer a injustiça, entrega a Apeles seu delator, enquanto escravo. Sobre a pintura alegórica da “Calúnia”, veja nota 77.

⁸⁵ Faz-se latente a concepção harmônica ou musical da pintura, permanente objeto de especulação (inclusive na teoria artística coeva) e confronto frente às outras artes. Privilegiou-se, assim, um termo que evidenciasse esse paralelismo musical. A teoria artística do século XV ao XVIII remete à tradição pitagórico-platônica, segundo a qual são estabelecidas razões numéricas de acordo com concordâncias musicais fixas entre as cordas de instrumento. No século XV, recupera-se a transformação da proporção harmônica musical em visual, transferindo-se a relação entre os intervalos musicais a relações entre largura, altura e profundidade (cf. cap. 27). Esta teoria das proporções, portanto, remete a uma estética normativa, mas considerada, em Leonardo, em relação à teoria antropométrica, adequa-se a uma psicofisiologia do movimento: Leonardo busca a variedade da proporção entre os membros do corpo, em repouso e em movimento. Veja nota 154.

⁸⁶ Conquanto o termo “grazia” implique beleza, não se restringe somente à qualidade visual, externa; implica qualidade interna, ou seja, *virtù*.

consonância;⁸⁷ é como se quiséssemos mostrar um rosto por partes, sempre ocultando o que primeiro havíamos mostrado, e o esquecimento impede que se componha qualquer proporção harmônica porque simultaneamente o olho não compreende as partes com a sua faculdade visual. O mesmo ocorre nas belezas de qualquer coisa representada pelo poeta, das quais, por serem as suas partes ditas separadamente e em separados tempos, a memória não recebe harmonia alguma.⁸⁸

18.DIFERENÇA ENTRE POESIA E PINTURA.⁸⁹

A pintura de imediato apresenta-se a ti naquela demonstração pela qual seu autor a gerou, e dá prazer ao sentido maior tal como poderia ser dado por qualquer coisa criada pela natureza. E, neste caso, o poeta, que envia as mesmas coisas ao senso comum através do ouvido, sentido menor, não proporciona ao olho outro prazer que o de ouvir contar alguma coisa. Agora vê que diferença há entre ouvir contar uma coisa, que dê prazer paulatinamente ao olho, e vê-la com aquela presteza com que se vêem as coisas naturais. E ainda que as obras dos poetas sejam lidas num longo intervalo de tempo, freqüentes são as vezes em que não são entendidas e em que se faz necessário acompanhá-las com diversos comentários, e raríssimas vezes tais comentadores captam o que estava na mente do poeta e muitas vezes os leitores não lêem senão uma pequena parte das obras, por falta de tempo. Mas a obra do pintor é compreendida de imediato pelos que a contemplam.

⁸⁷ Veja nota 85.

⁸⁸ O fundamento da crítica leonardiana à música - os intervalos de tempo entre as suas partes - remete, segundo Farago (1992:346), a Oresme e Alhazen, os quais insistem que a proporcionalidade, definida enquanto beleza, deve ser apresentada em um único e mesmo instante.

⁸⁹ *Codex Urbinae Latimus 1270*, f.10v. e f.11r., datados de 1491 (Pedretti:1964).

19. DA DIFERENÇA E TAMBÉM SIMILITUDE ENTRE A PINTURA E A POESIA.⁹⁰

A pintura em um instante apresenta-te a sua essência na faculdade visual e pelo próprio meio através do qual a *impressiva* recebe os objetos naturais, e ainda no mesmo tempo em que se obtém a proporção harmônica das partes que compõem o todo, que contenta o senso [comum]. A poesia refere as mesmas coisas, mas por um meio menos digno que o olho, que mais confusa e tardiamente porta as figurações das coisas nomeadas à *impressiva*, o que não faz o olho, verdadeiro intermédio entre o objeto e a *impressiva*, o qual imediatamente reporta, com suma verdade, as verdadeiras superfícies e figuras daquilo que se apresenta diante de si. Dessas nasce a proporcionalidade, dita harmonia, que com doce consonância contenta o sentido, não da maneira com que as proporcionalidades de diversas vozes contentam o sentido auditivo, menos digno que o visual, porque tem vida efêmera e tão velozmente morre quanto nasce. Isto não ocorre com o sentido visual, porque se tu apresentares ao olho uma beleza humana composta pela proporcionalidade de seus belos membros, essa beleza não é tão perecível, nem tão rapidamente destruída, como a música; pelo contrário, tem maior duração, que te deixa vê-la e considerá-la, e não renasce, como o faz a música, ao ser inúmeras vezes soada, nem te enfada; pelo contrário, enamora-te e é causa de todos os sentidos, junto com o olho, desejarem possuí-la, e parecem querer disputá-la com o mesmo. Parece que corporeamente a boca deseja-a para si, o ouvido compraz-se em ouvir as suas belezas, o sentido tátil gostaria de adentrá-la por todos os seus meatos e o nariz, aspirar a aura que continuamente dela recende. Mas a beleza de tal harmonia é destruída pelo tempo em poucos anos, o que não ocorre com esta mesma beleza, se

⁹⁰ *Ashburham II (Ms.A, f.100r.), f.20r., Bibliothèque Nationale de Paris, datados de 1492 (Farago:1992) e Codex Urbinas Latinus 1270, ff.11 ss., datado de 1492 (Pedretti:1964).*

imitada pelo pintor, porque o tempo longamente a conserva e o olho, exercendo seu ofício, encontra o verdadeiro prazer na beleza pintada, como se nela a beleza fosse viva. Falta-lhe o tato, que neste caso faz-se concomitantemente o irmão mais velho pois, havendo realizado seu propósito, não impede a razão de considerar a divina beleza.⁹¹ E, neste caso, a pintura imitada supre em grande parte a beleza viva, o que não ocorre na descrição do poeta, que deseja equiparar-se ao pintor mas que não se apercebe que suas palavras, ao fazerem menção aos membros de tal beleza, permitem que o tempo os separe, interponha-lhes o esquecimento e divida-lhes as proporções, que só com grande prolixidade podem ser nomeadas. E não podendo nomeá-las, não pode compor proporção harmônica, a qual é composta por divinas proporções. E por isso, o tempo único no qual se encerra a especulação de uma beleza pintada não o pode dar uma beleza descrita, e é pecado contra a natureza querer, o que se deve pelo olho, receber pelo ouvido. Deixa que o ofício da música dele se ocupe, não a ciência da pintura, verdadeira imitadora das figuras naturais de todas as coisas. O que te move, ó homem, a abandonar a tua própria casa na cidade, deixar parentes e amigos, e ir a lugares campestres por montes e vales, senão a beleza natural do mundo, a qual, se bem consideras, só com o sentido da visão usufruis? E se o poeta desejar em tal caso também ele chamar-se pintor, por que não

⁹¹ No *Codex Urbinas* (Farago, 1992:222), a passagem apresenta uma outra pontuação: “Et l’occhio, in quanto al suo uffitio, piglia il vero piacere di tal bellezza dipinta, qual si facessi nella bellezza viva, manchali. Il tatto, il quale si fa maggior fratello, nel medesimo tempo il quale poi che hara hauto il suo intento, non impedisse la ragione del considerare la divina bellezza”. Farago (1992:223) apresenta a seguinte tradução para essa passagem: “The eye, in keeping with its functions, takes true pleasure in such painted beauty, just as it does with living beauty, which is lost [over time]. At the same time touch becomes the older brother of sight who, after having accomplished his aim, will not impede reason from considering divine beauty”. A diferente pontuação do *Codex Urbinas*, frente às alterações das *Manus 2 e 3* [as quais são integradas na *editio princeps* do *Codex* (1817) como na edição que se tem como substrato para esta tradução (1989)], permite uma diferente interpretação de Farago para a mesma. No entanto, o período permanece obscuro e é traduzido de diferentes formas. Segundo Pittaluga (1943:15), “El tacto se hace hermano aún más, pues faltando, ha tenido su ilusión y impede a la razón contemplar la divina belleza”. McMahon (*Apud* Farago, p.223), porém, apresenta outra versão: “the satisfaction of touch is lacking, but at the same time it becomes the older brother, and although it will have known desire, this will not impeded reason from considering divine beauty”. J. P. Richter (1953) cogita se o período não estaria incompleto. Devido às diferentes interpretações desta passagem, ativemo-nos ao texto da *editio princeps* do *Paragone*, isto é, à versão corrigida pelas *Manus 2 e 3* (editada em 1817), a qual é retomada na edição de 1989.

se servir de tais paragens descritas pelo poeta e permanecer em casa sem sentir o excessivo calor do sol? Acaso não te seria isto mais útil e menos cansativo, visto permaneceres ao fresco, sem te locomoveres e sem o perigo de doenças? Mas a alma não poderia desfrutar o benefício do olho, janela da sua habitação, não poderia receber as espécies das alegres paragens, não poderia contemplar os vales sombreados, regados pelo jogo de serpenteantes rios, não poderia ver as várias flores que, com suas cores, compõem harmonia ao olho, e assim todas as outras coisas que podem ser apresentadas a este olho. Mas se o pintor, nos frios e rigorosos dias de inverno, coloca-te diante dessas mesmas campanhas pintadas, e outras nas quais desfrutaste os teus prazeres, próximo a alguma nascente, poderás rever-te, tu, amante, junto à tua amada, nos prados floridos, sob a doce sombra das plantas verdejantes; não receberás tu um prazer diverso que o de ouvir tais efeitos descritos pelo poeta? Aqui o poeta responde e cede às razões acima alegadas, mas diz que supera o pintor, porque, com diversas ficções, faz os homens falarem e discorrerem sobre coisas simuladas, inexistentes, e que impelirá os homens a pegarem em armas, e que descreverá o céu, as estrelas, a natureza e as artes, e todas as coisas. A isso se replica que nenhuma das coisas das quais ele fala é seu próprio ofício, e que, se quer falar ou orar, trata-se de persuadir, em que é vencido pelo orador; e se fala de astrologia, roubou-a do astrólogo,⁹² e de filosofia, do filósofo; pois, de fato, a poesia não possui uma sede própria e seu mérito não é diverso daquele do comerciante que reúne mercadorias realizadas por distintos artesãos. Mas a divindade da ciência da pintura considera tanto as obras humanas quanto as divinas, que são delimitadas por suas superfícies, isto é, por linhas de limite dos corpos, com as quais indica ao escultor a perfeição de suas estátuas. Com seu princípio, isto é, o desenho,⁹³ ensina

⁹² Leonardo refere-se explicitamente à “astrologia” enquanto astronomia, pois requer ciência. Veja nota 63.

⁹³ “Disegno”, além de seu significado *stricto sensu*, implica o pressuposto primeiro das Artes Visuais, e de sua atividade intelectual, pois exprime a concepção, anterior à execução. Notadamente florentina, a idéia de que a pintura constitui o fundamento de todas as artes já se encontra em Ghiberti, *Commentarii*, e estende-se até Alberti, *Della Pittura*: “Non si ritroverà arte alcuna, benché abiettissima, che non abbi rigardo alla pittura”.

o arquiteto a fazer com que seu edifício se torne agradável ao olho; ensina também os que fazem diversos vasos, os ourives, os tecelões, os bordadores. A pintura inventou os caracteres com os quais se exprimem as diversas linguagens, esta deu os símbolos aos aritméticos, esta ensinou a figuração à geometria, esta ensina perspectivistas, astrólogos, construtores de máquinas e engenheiros.

20. DO OLHO.⁹⁴

O olho, pelo qual se espelha a beleza do universo aos espectadores, é de tanta excelência que quem consente a sua perda priva-se da representação de todas as obras da natureza. Contenta-se a alma em seu cárcere humano através da visão dessas obras, isto é, mediante o olho, pelo qual todas as várias coisas da natureza são apresentadas à alma.⁹⁵ Mas quem o perde deixa sua alma em uma prisão escura, onde se esvai toda esperança de rever o sol, luz de todo o mundo. E quantos são aqueles que têm as trevas noturnas em sumo ódio, ainda que estas sejam tão efêmeras! Oh, que fariam estes quando tais trevas fossem suas companheiras por toda a vida? Certamente não há quem não preferisse perder o ouvido e o olfato, ao olho. A perda do ouvido implica a de todas as ciências que têm término em palavras, e esta seria somente preferível para que não se perdesse a beleza do mundo, a qual

Também Cennini, *Il Libro dell'Arte*, sustenta a origem da pintura a partir do desenho (e da cor) e inclusive Plínio, *Historia Naturalis*, refere-se a este princípio, segundo o qual a origem da pintura dever-se-ia à circunscrição, com linhas, do contorno da sombra de um homem; a segunda etapa seria a aplicação de uma única cor e a terceira, a de várias cores. Veja 'Introdução ao *Paragone*. A comparação entre as arte' e 'o *Paragone* de Leonardo da Vinci'.

⁹⁴ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.13r., datado de 1492 (Pedretti:1964).

⁹⁵ O elogio ao olho combina duas metáforas platônicas (*República*, 507), o olho como "espelho da alma" (embora nesta passagem leonardiana o universo seja apenas espelhado no olho, o qual se configura como uma superfície refletora) e o corpo como "prisão da alma", embora Leonardo interprete as duas em sentido aristotélico, cf. Farago (1992:349 ss). Sobre o "olho", veja também notas 52 e 69.

consiste na superfície dos corpos, acidentais⁹⁶ ou naturais, que se refletem no olho humano.

21.DISPUTA DO POETA COM O PINTOR E DIFERENÇA ENTRE A POESIA E A PINTURA.⁹⁷

Diz o poeta que sua ciência é invenção e medida e que isso é o simples corpo⁹⁸ da poesia - invenção de tema e medida nos versos - e que, em seguida, esta se veste de todas as ciências. O pintor responde que a ciência da pintura possui essas mesmas obrigações, isto é, invenção e medida;⁹⁹ invenção no tema que ele deve simular e medida nas coisas pintadas, para que não sejam desproporcionais. Não se veste, contudo, daquelas três ciências,¹⁰⁰ já que, ao contrário, são estas que em grande parte vestem-se da pintura, como a astrologia, inoperante sem a perspectiva, que é a principal parte da pintura. Refiro-me à astrologia matemática e não à de falacioso juízo; perdoe-me quem vive às custas dos tolos.¹⁰¹ Diz o poeta que, ao descrever uma coisa, apresenta uma outra, plena de belas sentenças. O pintor replica que pode fazer o mesmo e que, neste sentido, também ele é poeta. E se o poeta diz

⁹⁶ Para “acidente”, veja nota 67.

⁹⁷ *Codex Urbinas Latinus 1270*, ff.13 ss., datados de 1500 (Pedretti:1964).

⁹⁸ Farago (1992) sugere que “semplice corpo” seja complementar ao termo “corpo ombroso”, veja nota 5.

⁹⁹ A importância endereçada à “invenção” e “medida”, na pintura, parece derivar da tradição humanista - a primeira parte da retórica clássica, ou seja, a escolha de argumentos por parte do orador - , no que concerne à “invenção” (termo já presente em Alberti, *Della Pittura*), e da teoria musical, no que concerne à “medida” (termo Também utilizado por Ghiberti, *Commentarii*, significando “proporção”). A necessidade de “medida” evidencia, ademais, como a pintura se fundamenta nos primeiros princípios da geometria, medida e proporção, veja nota 154.

¹⁰⁰ As outras três ciências provavelmente são oratória, astrologia e filosofia, mencionadas no capítulo anterior.

¹⁰¹ Sobre a diferenciação entre astrologia e “ciência da astrologia” (astronomia), veja nota 63. No que diz respeito à crítica feita à necromancia, também em uma folha em Windsor (*W* 19048v) observa-se posicionamento análogo. Sobre a fortuna de “astrólogos” na corte dos Sforza, veja a reconstituição dos personagens (feita por Uzielli) que teriam participado do *duello* oral descrito por Pacioli, em ‘Leonardo na corte dos Sforza’.

que pode acender nos homens o amor, que é principal coisa de todas as espécies animais, o pintor tem potência para fazer o mesmo e ainda mais, porque coloca ante os olhos do amante a própria efigie da coisa amada, e este geralmente fala com ela e beija-a, o que não faria ante a mesma beleza descrita pelo poeta. E ainda mais o pintor supera os engenhos dos homens quando os induz a amar e a enamorar-se de uma pintura que é apenas a representação de uma mulher.¹⁰² Já me ocorreu fazer uma pintura que representava uma coisa divina; comprada por um seu admirador, este quis levar a representação de tal deidade para que a pudesse beijar sem temor.¹⁰³ Mas, enfim, a consciência venceu seus suspiros e desejo, e viu-se forçado a retirá-la de casa. Agora vai tu, poeta, descreve uma beleza sem que se represente uma coisa viva, desperta com ela tais desejos! Se tu disseres: “descrever-te-ei o inferno ou o paraíso, ou outros deleites ou terrores”, o pintor superar-te-á porque te colocará na presença de coisas que, calando, dirão tais deleites ou aterrorizar-te-ão e moverão tua alma à fuga. A pintura move os sentidos com mais presteza que a poesia, e se tu disseres que com palavra levarás um povo ao pranto ou ao riso, replicarei que não serias tu quem os moveria, mas o orador, e por uma ciência que não é poesia. O pintor, no entanto, moverá ao riso, não ao pranto, porque este é acidente maior que o riso.¹⁰⁴ Um pintor realizou uma pintura que fazia

¹⁰² “Representação de uma mulher” em oposição a “uma mulher viva”.

¹⁰³ A passagem faz alusão a uma passagem de Plínio, *Historia Naturalis*, XXXVI, 4, sobre a paixão que teria inspirado a Vênus de Praxíteles.

¹⁰⁴ Há diferentes interpretações desta passagem. I. Richter (1949) inverte o sentido da frase, dizendo: “but the poet will move you to laughter but not to tears, for tears are a greater disturbance of the emotions than laughter”. Farago (1992) sugere a seguinte tradução: “Now the painter will [be] moved to laughter, but not to tears, because it is only a laugh what a major accident this sorry state of things is”. O que poderia ser inferido, pela passagem de Leonardo, é que mais uma vez se estabelece uma contraposição entre as obras dos homens (palavras) e as obras da natureza (coisas), entre “acidente” e “substância”, sendo as obras humanas, representadas pelos poetas, mais fortuitas. Estas levariam ao pranto, enquanto o pintor, que representa as obras da natureza (e portanto leva ao riso), seria superior ao poeta. A propósito de Leonardo, observam-se realizações suas “que levariam ao riso”, dentre as quais se destacam estudos fisionômicos. Plínio, *Naturalis Historiae*, entretanto, quanto à contraposição riso/pranto, sustenta outra interpretação: “Mal è per l’artefice se l’opera muove a riso li circostanti, perché si stupisce del bene e si burla del sporzionato e goffo”; o “riso” estaria vinculado à pouca excelência da obra.” Quanto a Horácio, *Arte Poética*, a concordância entre o público e a lógica interna da obra, expressa-se da seguinte maneira: “O rosto da gente, como ri com quem ri, assim se condói de quem chora; se me queres ver chorar, tens de sentir a dor primeiro tu; só então, meu

imediatamente bocejar,¹⁰⁵ e tanto tal acidente se repetia quanto nela se mantinha o olho, pois também ela simulava um bocejo. Outros retrataram cenas voluptuosas, e tão luxuriosas, que incitaram à mesma festa quem as contemplava; o que não fará a poesia. Se tu descreveres os semblantes de deuses, o escrito não causará tão grande veneração quanto a deidade pintada,¹⁰⁶ porque a esta pintura serão continuamente feitos votos e diversas orações, e a ela acorrerão várias gerações de diversas províncias, e pelos mares orientais, e pedirão auxílio à pintura, não à escrita.

22. ARGÜIÇÃO DO POETA COM O PINTOR.¹⁰⁷

Tu dizes, ó pintor, que tua arte é adorada, mas não te imputes a ti mesmo tal excelência, mas às coisas que a pintura representa. A isto o pintor responde: “ó poeta, tu, que também te fazes imitador, por que não representas coisas, com tuas palavras, para que tuas letras - que contêm tais palavras - sejam também elas adoradas?”¹⁰⁸ Mas a natureza favoreceu mais o pintor que o poeta, e, merecidamente, as obras do favorecido devem ser mais honradas que aquelas de quem não o foi. Portanto, louvemos aquele que, com palavras, satisfaz o ouvido, e

Télefo, ou Peleu, me afligirão os teus infortúnios; se declamares mal o teu papel, ou dormirei, ou desandarei a rir” (1990:101-105). Se no primeiro caso riso e pranto equivalem-se, pois provocam uma reação no espectador condizente com o propósito da obra, no segundo caso o riso tem uma significação semelhante àquela de Plínio, pois a obra carece de excelência.

¹⁰⁵ “Pinturas que levam ao bocejo” é possivelmente uma extensão original da proposição acima - “pinturas que levam ao pranto e ao riso” -, destacando-se o tom burlesco da passagem.

¹⁰⁶ “Idea” foi traduzido como “deidade”, veja nota 21. A propósito da veneração causada pela imagem de uma deidade pintada, Paola Barocchi reporta uma passagem de Alberti, *Della Pittura*, p.76: “Che la pittura tenga expressi li iddii quali siano adorati dalle genti, questo certo fu sempre grandissimo dono ai mortali, però che la pittura molto così giova ad aquela pietà per quale siano congiunti alli iddii insieme, et a tenere li animi nostri pieni di religione”.

¹⁰⁷ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.14r. e f.15v., datados de 1500 (Pedretti:1964).

¹⁰⁸ Esta passagem apresenta outra pontuação no *Codex Urbinas* (Farago:1992), o que esclarece seu significado: “(...) o tu, poeta, che ti fai anchora tu imitatore, perché no rapressenti tu con le tue parole cose che le lettere tue, contenitrice d’esse parolle, anchora loro sieno adorate?”. Por “lettere” entendem-se as obras do poeta, ou seja, as Letras.

aquele que com pintura satisfaz a vista; mas em menor grau aquele que se serve de palavras, por serem essas acidentais¹⁰⁹ e criadas por um autor inferior às obras da natureza, das quais o pintor é imitador e nas quais a natureza é delimitada pela superfície das figuras.

23. RESPOSTA DO REI MATIAS A UM POETA QUE COMPETIA COM UM PINTOR.¹¹⁰

No aniversário do rei Matias,¹¹¹ um poeta levou-lhe uma obra que compusera em louvor ao dia em que, para benefício do mundo, este rei nascera, e um pintor presenteou-o com o retrato da sua amada; de imediato o rei fechou o livro do poeta, voltou-se para a pintura e fixou-a com grande admiração. Então o poeta, muito despeitado, disse: “ó rei, leia, leia e escuta algo de maior substância¹¹² que uma pintura muda”. Então o rei, sentindo-se repreendido por contemplar uma coisa muda, disse: “ó poeta, cala que não sabes o que te direi: esta pintura serve a um sentido mais digno que o de tua obra, coisa de cegos. Dá-me algo que eu possa ver e tocar, e não somente ouvir, e não reproves minha escolha de colocar a tua obra debaixo do braço e ter a do pintor entre as mãos, dando-a aos meus olhos, porque minhas mãos, por si mesmas, optaram por servir a um sentido mais digno, que não o ouvido. E eu, por mim mesmo, julgo que uma mesma relação se dá entre a ciência do pintor e a do

¹⁰⁹ Leonardo recorre mais uma vez à contraposição pintura/poesia, visto as palavras serem “acidentais”, veja nota 67 e 104. Segundo Farago (1992:355), a procedência da distinção entre “palavras” e “obra dos homens”, de um lado, e “obra da natureza”, de outro, advém de Hugh of St. Victor, o qual sustenta a arbitrariedade do significado das palavras, enquanto “things have their meaning from nature and the act of God”. A retomada desta distinção remete inclusive ao cap. 10.

¹¹⁰ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.14r. e f.15v., datados de 1500 (Pedretti:1964).

¹¹¹ Trata-se de Mattia Corvino (1443-1490), rei da Hungria e grande protetor das artes. Quanto à sua relação com os Sforza e os Medici, veja ‘Preâmbulos ao *Paragone* vinciano em Milão’.

¹¹² Leonardo, segundo a tradição aristotélico-tomista, retoma a contraposição pintura/poesia e substância (essência)/acidente. Veja nota 67.

poeta, assim como entre seus respectivos sentidos e entre as coisas por eles produzidas. Não sabes que nossa alma é composta de harmonia, e que esta só é gerada em instantes nos quais a proporcionalidade entre os objetos dá-se a ver ou ouvir? Não vês que na tua ciência não existe proporcionalidade criada em um instante, mas que, ao contrário, uma parte nasce sucessivamente da outra, e não nasce a posterior se a anterior não tiver morrido? Por isso julgo tua invenção assaz inferior à do pintor, unicamente porque através dela não compões proporção harmônica; não contenta ela a mente do ouvinte ou do espectador, como o faz a proporcionalidade das belíssimas partes que compõem as divinas belezas deste rosto que tenho ante os olhos, que, reunidas a um só tempo, concedem-me tanto prazer por sua divina proporção, que nenhuma outra coisa penso existir sobre a terra, realizada pelo homem, que me possa dar maior prazer”.

Não existe juízo tão insensato que, se lhe for proposto escolher entre ficar perpetuamente nas trevas ou perder o ouvido, não diga prontamente preferir perder o ouvido, junto com o olfato, antes a ficar cego. Porque quem perde a vista, perde a beleza do mundo, com todas as formas das coisas criadas, enquanto o surdo perde somente o som, decorrente do movimento do ar em percussão, que, no mundo, significa pouca coisa. Tu dizes ser a ciência tanto mais nobre quanto mais digno for o domínio sobre o qual essa se estende e, por isso, terá mais valor uma falsa imaginação da essência de Deus que a imaginação de uma coisa menos digna. Replicaremos ser a pintura - a única que se estende nas obras de Deus - mais digna que a poesia, a qual só se estende em mentirosas ficções das obras humanas. Com justa dor a pintura ressent-se de ser expulsa do número das artes liberais,¹¹³ porque ela é a verdadeira filha da natureza, e realizada pelo sentido mais digno. Ó escritores,

¹¹³ O termo “arte liberal”, criado na Antigüidade para diferenciar o trabalho dos cidadãos livres dos escravos, é posteriormente retomado por Varrão, *Disciplinae*, o qual realiza uma classificação sistemática do mesmo: gramática, dialética e retórica, que constituiriam o *Trivium*; aritmética, geometria, astronomia e música, que formariam o *Quadrivium*. As artes figurativas não se incluíam em nenhuma das duas categorias, sendo classificadas enquanto “artes mecânicas”, visto requererem trabalho manual.

injustamente a haveis excluído do número das ditas artes liberais, visto a pintura não se estender somente nas obras da natureza, mas a infinitas outras que a natureza nunca criou.¹¹⁴

24. CONCLUSÃO SOBRE O POETA E O PINTOR.¹¹⁵

Já que concluímos ser a poesia o sumo grau de compreensão dos cegos, e a pintura, dos surdos, diremos que tanto mais vale a pintura que a poesia, quanto a pintura serve a um melhor e mais nobre sentido que a poesia, cuja nobreza provou-se ser tripla em relação aos outros três sentidos porque se escolheu perder o ouvido, o olfato e o tato, antes que a vista. Quem perde a vista priva-se da visão e beleza do universo e assemelha-se a uma pessoa encerrada com vida em uma sepultura,¹¹⁶ na qual apenas lhe restam vida e movimento. Ora, não vêes que o olho compreende a beleza do mundo todo? Ele é senhor da astrologia,¹¹⁷ cria a cosmografia, aconselha e corrige todas as artes humanas,¹¹⁸ move os homens a diversas partes do mundo. Ele é príncipe das matemáticas; suas ciências são corretíssimas. Ele mediu a altura e o tamanho das estrelas, ele descobriu os elementos e suas posições, ele fez possível prever as coisas futuras através do curso das estrelas, ele gerou a arquitetura e a perspectiva; ele gerou a divina pintura. Ó excelentíssimo entre todas as coisas criadas por Deus! Quais louvores poderão exprimir a tua nobreza? Quais povos,

¹¹⁴ Leonardo argumenta que a ciência da pintura implica uma imitação superior à da poesia porque é capaz de criar proporção harmônica, apreendida em um mesmo tempo, o que torna a pintura “filha da natureza”. Este processo requer o conhecimento das leis da natureza e a aplicação destas ao plano pictórico, assim, partindo da realidade sensível, o pintor é capaz de “recriar” a natureza. A conclusão do capítulo, de que a pintura estende-se inclusive a “infinitas obras que a natureza nunca criou”, remete ao fato de a atividade artística deixar de ser somente *techne* e passar a ser *episteme*; o artista, demiurgo portanto, terá sua atividade inserida dentre o quadro das Artes Liberais.

¹¹⁵ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.15v.-16, datados de 1500 (Pedretti:1964).

¹¹⁶ Argumento semelhante foi desenvolvido no cap. 20. Sobre a possível alusão a Platão, veja nota 95.

¹¹⁷ Sobre a “ciência da astrologia”, ou astronomia, veja nota 63.

¹¹⁸ Supõe-se que Leonardo se refira às “artes liberais” e “mecânicas”.

quais línguas poderão descrever a tua verdadeira operação? Este é janela do corpo humano, por cuja via especula-se¹¹⁹ e desfruta-se a beleza do mundo; por ele, a alma contenta-se em seu cárcere humano, sem o qual este é seu tormento, e por ele a indústria humana descobriu o fogo, pelo qual o olho readquire aquilo que antes as trevas lhe roubavam. Este ornou a natureza com a agricultura e deleitosos jardins. Mas que necessidade tenho de estender-me em tão elevado e longo discurso? O que existe que por ele não seja feito? Ele move os homens do Oriente ao Ocidente, ele inventou a navegação e, nisso, supera a natureza porque os simples corpos naturais são finitos, e as obras que o olho ordena às mãos são infinitas, como demonstra o pintor em ficções de infinitas formas de animais, ervas, plantas e paragens.¹²⁰

¹¹⁹ Leonardo estabelece uma diferenciação entre “speculare” e “contemplare”, onde no primeiro termo faz-se preponderante a indagação através do intelecto, no âmbito de uma pesquisa filosófica, teórica, enquanto no segundo, a idéia de investigação não se faz tão evidente.

¹²⁰ Sobre o olho como chave para a universalidade da pintura, Chastel & Klein (1960:209) fazem a seguinte observação: “Cet éloge de la vue est l’une des pages les plus éclatantes et les plus passionées de Léonard. On doit observer qu’il amplifie et achève le theme déjà développé par Alberti, en considérant la vision comme coextensive à l’activité de l’esprit dans mesure où celui-ci se consacre à la possession et à l’organisation de la nature. L’activité sensorielle n’est pas considérée comme distinctive de l’activité mentale, d’où la possibilité d’établir une hierarchie des ‘disciplines’ en fonction de leurs principes sensorielles. Mais l’originalité de Léonard n’est pas là. Elle est de développer l’argument en prêtant à la vision toutes les aptitudes supérieures, en lui conférant une universalité qui est comme l’intuition ‘a priori’ fondamentale de la philosophie de Léonard”.

25.COMO A MÚSICA DEVE CHAMAR-SE IRMÃ E MENOR QUE A PINTURA.¹²¹

A música não deve ser chamada de outro modo que irmã da pintura, visto estar submetida ao ouvido, segundo sentido após o olho, e compor harmonia pela conjunção de suas partes proporcionais operadas em um mesmo tempo e obrigadas a nascer e morrer em um ou mais tempos harmônicos. Tais tempos circundam a proporcionalidade dos membros de que tal harmonia é composta, da mesma maneira que o faz a linha circunferente dos membros, a partir da qual se gera a beleza humana. Mas a pintura excele e predomina em relação à música porque não morre imediatamente após a sua criação, como o faz a desventurada música,¹²² mas permanece e mostra-te como vivo o que, de fato, é somente superfície. Ó maravilhosa ciência, tu preservas vivas as efêmeras belezas dos mortais, que assim são mais permanentes que as obras da natureza, continuamente modificadas pelo tempo, o qual as conduz à devida velhice. Esta ciência está para a divina natureza como as obras do pintor para as obras desta natureza; por isso é adorada.

¹²¹ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.16, datado de 1492 (Pedretti:1964).

¹²² A importância à ênfase leonardiana na maior *durata* da pintura é já observada por J.P. Richter (1953:76): "Leonardo made a point of proving that painting was (...) more lasting than music because he wished to prove that painting was an equal of the sciences which ranked with the Liberal Arts, and durability or rather invariability was in scholastic circles thought to be a necessary attribute of all sciences". A questão da "durabilidade" provavelmente remete a Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, VI, 3: "(...) enquanto sobre as coisas que admitem mudanças - desde o momento em que escapam aos olhos do espírito - não podemos pronunciar-nos sobre sua existência ou não-existência, o que é objeto da ciência necessariamente existe e tem, em consequência, um caráter eterno". A comparação com a música faz-se essencial no *Paragone* vinciano, pois inserida entre as Artes Liberais (*Quadrivium*) devido aos seus fundamentos matemáticos.

26.FALA O MÚSICO COM O PINTOR.¹²³

Diz o músico que sua ciência deve ser equiparada à do pintor, porque compõe um corpo de muitos membros, cuja graça¹²⁴ o observador contempla em tantos tempos harmônicos quantos são aqueles em que ela nasce e morre, e com esses tempos entretém, com graça, a alma que habita o corpo de seu contemplante. Mas o pintor responde e diz que o corpo composto por membros humanos não se dá a fruir em tempos harmônicos, nos quais esta beleza se modifica, figurando um outro corpo, e que tampouco nesses tempos deve ela nascer e morrer, pois a beleza, o pintor a faz permanente por muitíssimos anos,¹²⁵ e é de tanta excelência, que preserva viva a harmonia das proporções dos membros, o que a natureza, com todas as suas forças, não poderia conservar. Quantas pinturas conservaram o simulacro de uma divina beleza cujo modelo natural o tempo, ou a morte, sem tardança destruiu! A obra do pintor resultou mais nobre que a da natureza, sua mestra.¹²⁶

¹²³ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.16v.-17r., datados de 1492 (Pedretti:1964).

¹²⁴ Veja nota 86.

¹²⁵ Segundo o *Codex Urbinas* (Farago,1992:242), “(...) nelli quali essa bellezza abbia a variarsi dando figurazione ad un altro, ne che in essi tempi abbia a nascere e morire. Ma la fa permanente per moltissimi anni (...)” [grifo nosso], o que nos remete à beleza.

¹²⁶ A comparação entre a obra da natureza e a do pintor remete ao cap.23 (veja nota 114), embora aqui seja igualmente recuperado o argumento temporal, ou seja, a *durata* da pintura, desenvolvido ao longo do cap.25. Bernardo Bellincione, *Rime* (1493), em um soneto em homenagem ao retrato de Cecilia Gallerani (Cracovia, Czartoryski Muzeum), refere-se a esta comparação entre a obra do pintor e aquela da natureza:

Poeta: Dì che ti adivi? A chi invidia hai natura?
Natura: Al Vinci, che ha ritratto una tua stella.

27.O PINTOR ESTABELECE OS GRAUS DAS COISAS ANTEPOSTAS AO OLHO, COMO O MÚSICO O FAZ COM AS VOZES PERCEPTÍVEIS AO OUVIDO.¹²⁷

Conquanto as coisas antepostas ao olho toquem-se umas nas outras, ainda assim farei minha escala de vinte em vinte braças,¹²⁸ como fez o músico com as vozes, que, conquanto sejam unidas e agrupadas, ainda assim há graus de voz em voz, e o músico denominou-as primeira, segunda, terceira, quarta e quinta, e de grau em grau deu nomes à variedade de levantar ou abaixar a voz.¹²⁹ Se tu, ó músico, disseres que a pintura é mecânica por ser operada mediante o exercício da mão, a música o é mediante a boca, que é órgão humano, mas não para satisfazer o paladar, como também a mão não satisfará o tato. Ainda assim, menos dignas são as palavras que os feitos. Mas tu, escritor das ciências, não copias com a mão, escrevendo o que te vai pela mente, como o faz o pintor? E se tu disseres que a música é composta de proporção, com esta mesma realizei a pintura, como melhor verás.¹³⁰

Mais digna é a coisa que satisfaz o melhor sentido. A pintura, que satisfaz o sentido da vista, é, portanto, mais nobre que a música, que só satisfaz ao auditivo. A mais nobre é a mais duradora; a música, que se consome ao nascer, é portanto menos digna que a pintura, que, com vidro,¹³¹ faz-se eterna. Aquela que contém em si mais

¹²⁷ *Ashburham II (Ms.A. f.103r.)*, f.23r., Bibliothèque National de Paris, datados de 1492 (Farago:1992) e *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.17r.-18r., datados de 1492 (Pedretti:1964).

¹²⁸ “Braccia” é uma unidade de medida pouco difundida nas cidades italianas, o que faz com que tenha valores diferenciados, de região em região. Em Florença, vale por volta de 58cm.

¹²⁹ Mais uma vez se evidencia a relação entre a teoria musical e a pictórica (veja nota 85); J. P. Richter (1953:78) já observa esta relação: “This is a reference to Leonardo’s art theory, that objects of a equal size placed so as to recede as regular intervals of, say, 20 braccia each diminish to 1/2, 1/3, 1/4 of their size, and so on, in harmonic progression. There is therefore a close analogy with the division of the string on the monochord producing the octave, fifth and forth, etc”.

¹³⁰ Neste momento, há uma passagem - no *Codex Urbinas* (Farago, 1992:244) - que na nossa edição corresponde ao último parágrafo do capítulo 29, pois diz respeito à escultura: “Após esta vem a escultura, arte digníssima (...) essa também não imita as cores, por meio das quais o pintor fadiga-se para descobrir sombras que sejam acompanhadas por luzes”.

¹³¹ Leonardo refere-se à técnica inventada pela família Della Robbia, estando implícito que “vidro” diria respeito às “cores vitrificadas”, isto é, ao esmalte. Veja cap.33 e nota 78.

universalidade e variedade,¹³² esta terá mais excelência. A pintura, portanto, deve ser preeminente em relação a todas as outras operações, porque contém todas as formas, existentes ou não na natureza, e deve, assim, ser mais louvada e exaltada que a música, a qual só diz respeito à voz. Com a pintura realizam-se os simulacros dos deuses; ao redor desta se faz o divino culto, ornado com a música, sua serva; com ela se dão aos amantes cópias da causa de seus amores; com ela preservam-se as belezas que o tempo e a natureza tornam fugidias; com ela preservamos os simulacros dos homens famosos. E se tu disseses que a música faz-se eterna ao ser escrita, digo que o mesmo fazemos nós, aqui, com as letras. Portanto, como inseriste a música entre as artes liberais, ou também inseres a pintura, ou retiras aquela. E se tu disseses que os homens vis utilizam-na, digo que também a música é arruinada por aqueles que não a conhecem.¹³³ Se disseres que as ciências não mecânicas são as mentais, replicar-te-ei que a pintura é mental, e que - assim como a música e a geometria consideram as proporções das quantidades contínuas, e a aritmética, das descontínuas - a pintura considera todas as quantidades contínuas, as qualidades das proporções de sombra e luz e as distâncias de acordo com sua perspectiva.

¹³² A “universalidade” e a “variedade” remetem a Alberti, *Della Pittura*, que, embora este não se utilize especificamente do termo “universal”, elogia a pintura por ela endereçar-se a um público universal, visto representar a natureza. A temática da “universalidade” é também retomada em escritos tardios de Leonardo, como, por exemplo, no *Ms. G* (1510-15).

¹³³ No *Codex Urbinas* (Farago, 1992:246), uma observação dá prosseguimento a esta sentença: “mancavi per quel ch'io veggio”. Provavelmente deve-se ao escriba (*Manus I*) e evidencia a presença marcante das *Manus* na compilação do material leonardiano. Farago (1992:369) chega a sugerir que o capítulo tenha várias fontes: “This chapter is a pastiche compiled from at least three sources. The first paragraph is extant in *Ms. A*, fol.103r, 1492c. The second source probably ends after the eighth paragraph, where the scribe writes: “you are missing something”. The following, final paragraph is probably a later formulation: references to continuous and discontinuous quantities do not appear in Leonardo’s until c.1498-1503”.

28. CONCLUSÃO SOBRE O POETA, O PINTOR E O MÚSICO.¹³⁴

Na figuração de coisas corpóreas uma mesma diferença se dá entre o pintor e o poeta, como entre os corpos desmembrados e os inteiros, porque o poeta, ao descrever a beleza ou fealdade de um corpo, demonstra-a membro a membro e em diversos tempos, ao passo que o pintor faz com que tu a vejas inteiramente em um único tempo. O poeta não pode pôr em palavras a verdadeira figura dos membros que compõem o todo, como o pode o pintor, que a coloca diante de ti, com aquela verdade que é possível na natureza. E ao poeta ocorre o mesmo que ao músico, que canta um único canto composto por quatro cantores, em que executa primeiro o soprano,¹³⁵ depois o tenor, seguido pelo contralto e pelo baixo; e disso não resulta a graça da proporção harmônica, a qual se encerra em tempos harmônicos. A realização do poeta é semelhante a um belo rosto que te é mostrado por partes, e assim fazendo nunca ficarás satisfeito com a sua beleza. A beleza consiste na composição da divina proporcionalidade das partes, que em um único tempo compõem a divina harmonia desse conjunto, que freqüentemente torna cativa a liberdade de quem as contempla. Também a música realiza em seu tempo harmônico suaves melodias compostas por suas diversas vozes, mas de cuja descrição harmônica o poeta está privado. E ainda que a poesia, como a música, alcance através do sentido auditivo a sede do juízo, o poeta não pode descrever a harmonia da música porque não tem o poder de dizer diversas coisas em um único e mesmo tempo, como a proporção harmônica da pintura, composta simultaneamente por diversas partes, cuja doçura é simultaneamente julgada, tanto no todo, como no detalhe. No todo, no que intenta a composição; no detalhe, no que intentam os

¹³⁴ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.18r.-19r., datados de 1492 (Pedretti:1964).

¹³⁵ Embora Leonardo refira-se ao termo "canto", como a primeira voz, esta, em registro geralmente agudo, diz respeito ao soprano.

componentes de que se compõe o todo.¹³⁶ E por isso, quanto à figuração das coisas corpóreas, o poeta fica muito atrás do pintor, e quanto às invisíveis, atrás do músico. Mas se o poeta recorrer à ajuda de outras ciências, poderá comparecer às feiras, como os outros mercadores que levam consigo diversas coisas realizadas por outros inventores. E isto faz o poeta quando se apropria da ciência alheia, como a do orador, do filósofo, do astrólogo, do cosmógrafo e semelhantes; ciências inteiramente separadas daquela do poeta. Portanto, este é como um intermediário que reúne diversas pessoas para concluir um negócio e, se quiseres encontrar o verdadeiro ofício do poeta, perceberás não ser outro que o de um coadunador de coisas roubadas a diversas ciências, com as quais faz uma composição mentirosa ou, para dizer de forma mais honesta, uma composição fingida. Em tal livre ficção o poeta equipara-se ao pintor, que é a parte mais débil da pintura.¹³⁷

29. QUAL CIÊNCIA É MECÂNICA E QUAL NÃO O É.¹³⁸

Dizem que é mecânico aquele conhecimento parido pela experiência, e científico aquele que nasce e finda na mente, e semimecânico aquele que nasce da ciência e finda na operação manual. Mas parecem-me vãs e cheias de erros aquelas ciências que não nasceram da experiência, mãe de toda certeza, e que não terminam em notória experiência, isto é, cuja origem, meio ou fim não passam por nenhum dos cinco sentidos. Se duvidamos da certeza de qualquer coisa que passa pelos sentidos,

¹³⁶ Farago (1992:373) observa que a sentença leonardina de que a pintura é julgada “tanto no todo como no detalhe” provavelmente implica o duplo método de demonstração científica que remete a Galeno: “the whole is resolved into its parts to arrive at the underlying integrity of nature - an inductive process which is then demonstrated or proved by argument in the opposite direction, from causing principles to their effects in nature”.

¹³⁷ A comparação entre a pintura e a poesia remete-nos mais uma vez a Horácio, *Arte Poética*, onde o princípio *ut pictura poesis* é enunciado.

¹³⁸ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.19, datado de 1500 (Pedretti:1964).

quanto mais não devemos duvidar das coisas alheias a estes sentidos, [como da ausência¹³⁹ de Deus, da alma e de coisas similares, pelas quais sempre se disputa e sobre as quais se discute, e sempre, onde falta a razão, tomam seu lugar gritos, o que não ocorre com as coisas de que se tem certeza. Por isso, diremos que onde se grita não existe verdadeira ciência, porque a verdade tem um único termo e, proclamado, o litígio permanece eternamente destruído, e se este ressurge é porque se trata de ciência mentirosa e confusa, não de certeza renascida]. As verdadeiras ciências são aquelas que a experiência¹⁴⁰ fez adentrar pelos sentidos e impôs silêncio à língua dos litigantes. Esta não alimenta com sonhos seus investigadores, mas sempre procede a partir de princípios verdadeiros e notórios, com sucessivas e verdadeiras averiguações, até o fim, como se denota nas primeiras matemáticas, isto é, número e medida, ditos aritmética e geometria, que tratam com suma verdade as quantidades descontínua e contínua. Aqui não se argüirá se dois três são mais ou menos que seis, tampouco se a soma dos ângulos internos de um triângulo é menor que dois ângulos retos; com eterno silêncio toda argüição é destruída e, com paz, tais ciências são desfrutadas pelos seus devotos, o que não o podem fazer as mentirosas

¹³⁹ Segundo uma nota da nossa edição (1989), a passagem referente à presença/ausência de Deus foi suprimida daquela de 1817 (Manzi), provavelmente para que não fosse censurada [O colchete marca a supressão da passagem da *editio princeps* de 1817]. Esta nota faz inclusive menção aos capítulos 4 e 8, onde se assinala um ligeira modificação no conteúdo da passagem, talvez também se tendo em vista a possibilidade de censura. No *Codex Urbinas* (Farago, 1922:250-251) lê-se: “(...) come della sentia de Dio e dell’anima e simili” [grifo nosso]. Farago traduz como “like the knowledge of God, and the soul, and the like”, já Pittaluga (1943), tendo como parâmetro o italiano “(...) come dell’assenza di Dio e dell’anima e simili” [grifo nosso], traduz por “(...) como es la ausentia di Dio y del anima, y otras cosas”. Quanto à discutida religiosidade de Leonardo, citamos uma passagem de Vasari, *Vite* (1550:565): “E tanti furono i suoi capricci [de Leonardo], che, filosofando de le cose naturali, attese a intendere la proprietá delle erbe, continuando et osservando il moto del cielo, il corso de la luna e andamenti del sole. Perilché fece ne l’animo un concetto si eretico, che e’ non si accostava a qualsivoglia religione, stimando per avventura assai più lo esser filosofico che cristiano”.

¹⁴⁰ Na nossa edição lê-se “speranza”, mas pelo contexto é provável que Leonardo refira-se à experiência. No *Codex Urbinas* (Farago, 1992:250) lê-se “sperienza”, o que reforça a idéia da tradução por “experiência”. Na edição francesa de Chastel & Klein (1960) também se observa a presença do termo “expérience”: “Mais les vraies sciences sont celles que l’expérience nous a communiquées par les sens”. Leonardo denomina “ciência” a investigação humana que passa por demonstrações matemáticas sendo, no entanto, necessário que esta atividade científica seja fundada na experiência, caso contrário tratar-se-ia de uma especulação na qual não ocorre certeza e, portanto, não participa da verdade. Sobre a importância da experiência na argumentação leonardiana, Farago (1992:380) observa a provável derivação de Galeno, da discussão sobre a definição do

ciências mentais. E se tu disseres que tais ciências verdadeiras e notórias pertencem ao grupo das mecânicas, porque não podem ser findadas exceto manualmente, direi o mesmo de todas as artes que passam pelas mãos de escritores, que pertencem ao grupo do desenho, parte da pintura.¹⁴¹ A astrologia e as outras ciências passam por operações manuais, mas primeiro são mentais, como o é a pintura, que está primeiro na mente de quem a investiga, e não pode alcançar a perfeição sem a operação manual.¹⁴² Os científicos e verdadeiros princípios da pintura determinam primeiro o que é corpo umbroso¹⁴³ e o que são sombra primitiva e derivativa, e o que é luminosidade,¹⁴⁴ isto é, trevas, luz, cor, corpo, figura, posição, distância, proximidade, movimento e repouso, os quais se compreendem só com a mente, sem operações manuais. Esta será a ciência da pintura - que permanece na mente de quem a contempla -,¹⁴⁵ da qual posteriormente nasce a operação, bem mais digna que a referida contemplação ou ciência.

Após esta vem a escultura, arte digníssima, embora não seja operada com tanta excelência de engenho, pois, embora em dois procedimentos principais, isto é, na perspectiva e nas sombras e luzes, seja difícilima, esta é auxiliada pela natureza, enquanto é o pintor quem os realiza na sua arte. Essa também não imita as cores,

Method of Healing: "(...) it has been shown that the beginnings of all demonstration are the appearances which are both to sense perception and to the intelligence (...)".

¹⁴¹ A propósito do desenho como parte integrante da pintura, veja nota 93.

¹⁴² Sobre a "cientificidade da pintura", Leonardo reivindica a esta atividade não só qualidades que teriam o propósito de inseri-la dentre as Artes Liberais - seu aspecto mental -, mas também faz o percurso inverso e estende a operação manual às Artes Liberais.

¹⁴³ Veja nota 5.

¹⁴⁴ Traduzimos "lume" por "luminosidade" porque Leonardo estabelece uma diferenciação entre "lume" e "luce". *Luce* e *lume* indicam categorias específicas da ótica medieval: "luce" (do lat. *lux, lucis*, luz), geralmente, refere-se à luz no sentido de fonte luminosa e, na pintura, evidencia o contraste entre luz e sombra provocando o efeito de relevo; "lume" (do lat. *lumen -inis*) é a luz transmitida ou recebida por um corpo, mas na filosofia escolástica diz respeito à capacidade natural da razão humana (*lume naturale*) - em oposição à *lume divina* - para alcançar a verdade. Chastel & Klein (1960) sugerem que a construção aparentemente contraditória da frase - "trevas, luz, cor, corpo, figura (...)" como elementos da "luminosidade" e não dos princípios da pintura - seja uma tomada de posição *a priori*, consciente, devido à preponderância conferida por Leonardo ao claro-escuro.

¹⁴⁵ Veja nota 119.

por meio das quais o pintor fadiga-se para descobrir sombras que sejam acompanhadas por luzes.

30.POR QUE NÃO SE ENUMERA A PINTURA ENTRE AS CIÊNCIAS.¹⁴⁶

Os escritores não puderam descrever os graus e as partes da pintura porque não tiveram conhecimento de sua ciência, e ela mesma não se demonstra, em seu propósito, em palavras. Por ignorância, permaneceu atrás das acima mencionadas ciências, sem lhe faltar, por isso, sua divindade. Na verdade, não sem razão não a enobreceram, porque por si mesma se nobilita, sem o auxílio de línguas alheias, assim como o fazem as excelentes obras da natureza. E se os pintores não a descreveram e não a abrigaram na ciência, não é culpa da pintura. Porque poucos pintores têm a profissão de homem de letras, porque suas vidas não bastam para compreender a pintura, por isso teremos que dizer que essa é menos nobre? Teremos nós que dizer que inexistente excelência nas ervas, plantas e pedras porque os homens não as conheciam? Certamente não, ao contrário, diremos que as ervas são nobres em si, sem o auxílio das línguas ou letras humanas.

31.PRINCÍPIO DA ESCULTURA, E SE ESTA É CIÊNCIA OU NÃO.¹⁴⁷

A escultura não é ciência, mas arte mecanicíssima porque gera suor e fadiga corporal em seu artífice. A tal artista bastam as simples medidas dos membros e a

¹⁴⁶ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.19, datado de 1500 (Pedretti:1964).

¹⁴⁷ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.20, datado de 1500 (Pedretti:1964).

natureza do movimento e do repouso, e a escultura, assim, termina em si mesma, mostrando ao olho o objeto tal qual é, e não causa admiração em quem a contempla, como o faz a pintura, que na superfície plana, por força de ciência, mostra as vastíssimas campinas com distantes horizontes.

32.DIFERENÇA ENTRE A PINTURA E A ESCULTURA.¹⁴⁸

A única diferença que encontro entre a pintura e a escultura é que o escultor conduz suas obras com maior fadiga corporal que o pintor, e o pintor conduz as suas com maior fadiga mental.¹⁴⁹ Isto se prova verdadeiro porque o escultor realiza sua obra por força de seu braço e de percussão, para consumir o mármore ou outra pedra que exceda a figura que nela se encerra,¹⁵⁰ em um exercício mecanicíssimo, com freqüência acompanhado de muito suor, combinado com pó, convertido em pasta. Com a face empastada e todo enfarinhado de pó de mármore, parece um padeiro, e coberto por minúsculos cascalhos, parece que nele nevou, e ele tem sua habitação suja e cheia de cascalhos e pó de pedra. Ao pintor sucede exatamente o oposto, em se falando de pintores e escultores excelentes, porque este, com muita comodidade, senta-se diante de sua obra, bem vestido, e maneja o levíssimo pincel com belas cores. Orna-se com vestimentas que lhe agradam e tem sua habitação limpa e cheia de belas pinturas, na qual geralmente músicas, ou leitores de variadas e belas obras,

¹⁴⁸ *Codex Urbinas Latinus 1270*, ff.20 ss, datados de 1492 (Pedretti:1964).

¹⁴⁹ Sobre a definição leonardiana de pintura enquanto “discurso mentale” e “scienza”, veja cap.1 e 29. Já Alberti refere-se à maior “fadiga mental” da pintura, embora tenda a considerá-las “artes cognatas”: “Mas eu sempre antepus o talento do pintor ao do escultor porque trabalha com coisas mais difíceis” (*Da Pintura*, 1989:99). Veja ‘O Paragone de Leonardo da Vinci’.

¹⁵⁰ Leonardo, aqui, compartilha a idéia de Michelangelo, para quem a figura (escultura) está encerrada dentro do bloco de pedra, cabendo ao escultor libertá-la da matéria: “Non ha l’ottimo artista alcun concetto ch’un marmo solo in sé non circonscriva”. A concepção escultórica de Michelangelo faz-se inclusive reveladora na frase “David con la fromba e io con l’ arco”, na qual a oposição forma/matéria é lida, com recorrência, em chave neoplatônica, onde a luta na liberação da forma da matéria implica ascese.

são ouvidos com grande prazer, sem o estrépido de martelos ou da mistura de outros ruídos.¹⁵¹ Além disso, o escultor, para conduzir a termo suas obras, deve fazer inúmeros contornos para cada figura tridimensional, a fim de que desta resulte graça, de todos os ângulos. Estes contornos são somente feitos a partir da concordância entre o alto e baixo, o que o escultor não pode dispor com verdade se não se afastar, para que a veja em perfil, ou seja, para que os limites das proeminências e concavidades sejam vistos tendo delimitação no ar que os toca.¹⁵² Mas, na verdade, isto não acrescenta fadiga ao artífice, em se considerando que ele, como o pintor, possua verdadeiro conhecimento de todos os limites das coisas vistas de qualquer lado; conhecimento que no pintor e no escultor está sempre em potência. Mas o escultor, tendo que escavar onde quiser obter os intervalos entre os músculos e deixar onde quiser o relevo destes, não os pode devidamente gerar em uma figura se, além de lhes haver estabelecido o comprimento e a largura, não se mover de um lado a outro, abaixando-se ou levantando-se, de modo que veja a verdadeira altura dos músculos e a verdadeira profundidade de seus intervalos, e de tal posição o escultor julga estes músculos, e por meio desses contornos os recorre. De outra maneira ele nunca disporá adequadamente os limites ou as figuras de suas esculturas. Dizem que este procedimento causa fadiga mental ao escultor, mas não causa nada além de fadiga corporal porque, em relação à mente, para não dizer em relação ao juízo, o escultor tem somente que recorrer, em tal perfil, os contornos dos membros onde os

¹⁵¹ No “sonho” de Luciano, onde lhe aparecem alegoricamente a Escultura e a Cultura, a Escultura é representada com os cabelos soltos, as vestes remendadas e sujas, as mãos calejadas, ressaltando-se a prática manual e varonil desta atividade. O escultor, mesmo que se equiparasse a Fídias, jamais deixaria de ser considerado como aquele para quem o aspecto manual é condição de seu ofício. Quanto à música, que soaria no atelier do pintor, observa-se o relato de Vasari (1822:250), segundo o qual a Gioconda teria sido retratada enquanto ouvia música: “Lisa bellissima, teneva, mentre che la ritraeva, chî sonasse o cantasse, e di continuo buffoni che la facessino stare allegra, per levar via quel malinconico che suol dare spesso la pittura a’ ritratti che si fanno”.

¹⁵² Leonardo refere-se ao delineamento dos corpos contra ar que os envolve. Também na tradução de McMahon observa-se esta implicação: “these contours are produced by the meeting of high and low areas of stones, which he cannot place accurately unless he retires and views it in profile, that is, when the boundaries of concave areas and those in relief are seen in silhouette against the air that touches them” [grifo nosso]. *Apud* Farago (1992:259).

músculos são demasiado proeminentes; esse é o procedimento próprio e habitual do escultor para conduzir a bom termo suas obras, o qual é habitualmente conduzido a partir do verdadeiro conhecimento de todos os limites das figuras dos corpos, vistas de qualquer lado. Diz o escultor que, se retira em excesso, não pode reacrescentar,¹⁵³ como o pode o pintor. A isso se replica que, se sua arte fosse perfeita, mediante o conhecimento das medidas¹⁵⁴ ele teria retirado o suficiente e não em excesso. A retirada em excesso nasce da sua ignorância, a qual o faz retirar mais ou menos que o necessário. Mas disto não falo, porque não são mestres, mas destruidores de mármore; os mestres não se fiam no juízo do olho, que sempre engana, como prova aquele que pretende dividir uma linha em duas partes iguais, a partir do juízo do olho. Com freqüência a experiência o engana. Daí, devido a tal suspeita, os bons juízes sempre se acautelam - o que não fazem os ignorantes - e por isso, com o conhecimento das medidas de cada comprimento, espessura e largura dos membros,

¹⁵³ O processo de “retirar” ou “acrescentar” matéria diz respeito à distinção entre os procedimentos “per via di levare” ou “per via di porre”, assaz recorrente na classificação e disputa sobre as artes, pois se trata de decidir qual é mais nobre, subtrair ou adicionar. Já Alberti, *De Statua*, estabelece uma diferenciação entre artistas que “retiram” e artistas que “acrescentam” matéria: “Alcuni incominciarono a dar perfezione a’ loro principiati lavori e con il porre e con il levare (...) alcuni altri incominciarono a far questo solo con il levar via, come che togliendo via quel che in detta materia è di superfluo, scolpiscono e fanno apparir nel marmo una forma o figura d’uomo, la quale vi era prima nascosta ed in potenza” (p.108). Alberti define, ademais, a *Statuaria* (*tutto tondo*) como a única forma de escultura, pois o *Rilievo* estaria vinculado ao exercício da pintura e o *Ornamento* à arquitetura. Esta discussão perpassa o século XV e XVI (embora o processo de “retirar” seja com recorrência designado atributo da estatuária, Rafael, por exemplo, define escultura enquanto “ornamento”, isto é relevo), e inclusive figura na célebre carta de Benedetto Varchi (1546) a artistas florentinos (Tribolo, G.B. Tasso, Cellini, Bronzino, Pontormo, Vasari, F. da Sangallo), na qual se argüiria sobre a *maggioranza delle arti*. Para Leonardo, a escultura sempre “retira”, ao passo que a pintura sempre “acrescenta”.

¹⁵⁴ Alberti, *De Statua*, já discorre sobre a importância da “medida”: “mediante queste cose [as medidas] si potrà facilmente considerare quali sieno le proporzioni che abbino l’una per altra tutte le parti delle membra, e tutta la lunghezza del corpo e le proporzioni e le convenienze che elle variino o sieno differenti. Il che io giudico che si debba sapere, perciocché tale scienza sarà molto utile” (p.134). A comparação entre grandezas físicas é freqüentemente associada a uma proporção; Alberti propõe um novo sistema de medidas em relação a Vitruvius, o *Hexapeda*, fixando uma redução das unidades de medidas tradicionais. Já Leonardo, ao invés de redefinir o método de mensuração, alarga o campo da observação, procurando estudar as diferentes composições orgânicas do corpo através da correspondência entre suas partes. Realiza uma investigação sistemática dos processos mecânicos e matemáticos pelos quais as dimensões objetivas da figura humana de pé e em repouso são alteradas em cada caso particular, fundindo a teoria das proporções humanas com a do movimento. Deste modo, determina a relação entre a expansão e a contração dos músculos do corpo, em repouso e em movimento.

esses se vão governando continuamente e assim fazendo não retiram mais que o necessário. O pintor possui dez distintos discursos com os quais conduz a bom termo suas obras, isto é, luz, trevas, cor, corpo, figura, posição, distância, proximidade, movimento e repouso.¹⁵⁵ O escultor só há de considerar corpo, figura, posição, movimento e repouso; das trevas ou luz não se ocupa porque a natureza gera-as por si em suas esculturas; da cor, tampouco; da distância ou proximidade, medianamente, pois utilizará somente a perspectiva linear, mas não a das cores, que se variam em várias distâncias do olho, no matiz e na precisão de seus limites e figuras. Portanto, existe menos discurso na escultura e, conseqüentemente, esta é de menor fadiga de engenho¹⁵⁶ que a pintura.

33.O PINTOR E O ESCULTOR.¹⁵⁷

Diz o escultor que sua arte é mais digna que a pintura por ser mais duradoura, pois teme menos que aquela a umidade, o fogo, o calor e o frio. A isto se responde que tal coisa não faz mais digno o escultor, porque tal permanência nasce da matéria, e não do artífice. E tal dignidade também pode existir na pintura, pintando-se com cores vitrificadas sobre metais ou terracota, os quais se faz colocar em fornos e depois polir com diversos instrumentos para se obter uma superfície plana e

¹⁵⁵ A possível proveniência aristotélica dos “dez ornamentos da natureza” (veja nota 82) e dos “dez discursos” que Leonardo endereça à pintura, é já observada por J. P. Richter (1953:25): “the order is suggestive of a process of evolution: at the beginning *light* invades *darkness* revealing *colour* and the *surfaces of shapes*, which are *placed* at a certain *distance*, nearer or farther away and which are expressive of *movement* or *rest*. The theory seems like an adaptation of Aristotle’s ten categories to the specific requirements of painting”.

¹⁵⁶ Segundo Farago (1992:213), em alguns momentos é quase indiscernível a utilização leonardiana entre “ingegno” e “fantasia”; veja notas 51 e 75 a propósito da correlação entre estes termos. A maior fadiga mental do pintor - que neste momento implica a perspectiva aérea (veja nota 177) - é um dos principais argumentos na série de contraposições entre *fatiga corporale/ingegno*, isto é, escultura/pintura.

¹⁵⁷ *Codex Urbinas Latinus 1270*, ff.21v. ss, datado de 1492 (Pedretti:1964).

lustrada,¹⁵⁸ como em nossos dias vê-se fazer em diversos lugares da França e Itália, e sobretudo em Florença, na família Della Robbia,¹⁵⁹ que descobriu um procedimento para conduzir qualquer obra grandiosa em pintura sobre terracota coberta de vidro. É verdade que esta pintura está sujeita a golpes e fraturas, assim como a escultura de mármore, e não é imune a investidas de destruidores,¹⁶⁰ como o são as figuras de bronze, mas em longevidade une-se à escultura e em beleza supera-a incomparavelmente porque nela se unem as duas perspectivas,¹⁶¹ e na escultura¹⁶² nenhuma delas deixa de ser feita pela natureza. O escultor, ao fazer uma figura tridimensional, faz somente duas figuras, e não infinitas para os infinitos ângulos dos quais pode ser vista;¹⁶³ e destas duas figuras, uma é vista de frente e a outra de trás; e isto se prova não ser de outra maneira porque, se tu fazes uma figura em alto-

¹⁵⁸ Farago (1992:395) estabelece uma metáfora entre a necessidade de “polir” e “lustrar” uma superfície e as figuras da dicção, também chamadas “cores”: “According to Cicero, the suave style avoids rough collisions of sound and extravagances of light and shade; this description of good literary style underlies Alberti’s discussions of ‘receptions of lights’, which returned the optical metaphor to a visual context”.

¹⁵⁹ Leonardo reivindica a durabilidade da pintura porque a invariabilidade ou durabilidade (veja nota 122), em círculos escolásticos, era considerada um atributo necessário às ciências. A difusão de um tipo de pintura sobre barro cozido e policrômico - embora distante da técnica pictural leonardiana - faz-se ótimo argumento frente à longevidade da escultura (veja nota 168 e ‘Preâmbulo ao *Paragone vinciano* em Milão). Sobre o procedimento dos Della Robbia, Vasari, *Vite*, refere-se a Luca della Robbia nos seguintes termos: “(...) et avendo una meravigliosa pratica nella terra, la quale diligentissimamente lavorava, trovò il modo di invetriare essa terra co’l fuoco, in una maniera ch’è non la potesse offendere né acqua, né vento”.

¹⁶⁰ No *Codex Urbinas* (Farago, 1992:262-263), esta passagem apresenta uma variação: “Vero, è che questa è sottoposta alle percussioni e rotture, sicome si sia la scultura di marmo, ma non è a destruttori come le figure di bronzo”, o que leva Farago a seguinte tradução: “True, it is subject to knocks and cracks, as is sculpture in marble, but it is not subject to vandals as are figures in bronze”. Optamos, contudo, por manter o sentido do texto da edição a partir da qual conduzimos esta tradução.

¹⁶¹ Refere-se à perspectiva linear e atmosférica, veja nota 177.

¹⁶² “Scultura tonda” foi traduzido como “escultura”, pois este vocábulo já implica a idéia de *tutto tondo*. Leonardo estabelece uma distinção entre “scultura”, “scultura tonda”, “tutto rilievo”, “mezzo rilievo” e “basso rilievo”. Mediante essas nomenclaturas, o artista evidencia basicamente dois tipos de “escultura”: a estátuaria (*scultura tonda* ou seja, *tutto tondo*) e o relevo (*basso, mezzo e alto*). Visto, contudo, não possuímos uma tal gama de termos e nuances em português, adotamos a seguinte tradução: “escultura”, para “scultura” e “scultura tonda”; “alto-relevo”, para “tutto rilievo” (embora neste caso o relevo esteja quase completamente destacado do fundo) e “mezzo rilievo”; “baixo-relevo”, para “basso rilievo”.

¹⁶³ Segundo Leonardo, somente duas vistas (frontal e posterior) seriam necessárias para a realização de uma escultura; raciocínio exemplificado em desenhos de cavalo (Royal Library, Windsor, *RL 12321*) para o monumento Sforza. Esta é uma questão que tem grande fortuna ao longo do século XVI e Cellini, dentre outros, na resposta à carta de Benedetto Varchi sobre os fundamentos teóricos da atividade artística endereçada a artistas florentinos, reivindica a necessidade de oito vistas para o bom termo de uma escultura, o que a tornaria superior à pintura.

relevo vista de frente, nunca dirás ter excedido o pintor em demonstrações ao fazer uma figura na mesma vista; e o mesmo ocorre com uma figura vista de trás. Mas o baixo-relevo é incomparavelmente de maior especulação mental que o alto-relevo, e se aproxima da pintura em grandiosidade de especulação porque é forçado à perspectiva; e o alto-relevo em nada se ocupa de tal cognição, porque adota as medidas simples, tal como as encontra na natureza; por isso, em relação a esta observância, o pintor mais rápido aprende a escultura que o escultor a pintura. Mas para retornar à proposição, sobre a qual se falou, do baixo-relevo, digo que este é de menor fadiga corporal que o alto-relevo, mas de muito maior investigação, pois neste se deve considerar a proporção das distâncias entre o primeiro e o segundo plano das partes dos corpos, e entre o segundo e o terceiro, e sucessivamente.¹⁶⁴ E se essas forem por ti, perspectivista, consideradas, não encontrarás nenhuma obra em baixo-relevo que não esteja cheia de erros em relação ao maior ou menor relevo que se requer na parte dos corpos que estão mais ou menos próximos do olho. Isto nunca ocorrerá no alto-relevo, porque a natureza auxilia o escultor, e por isso aquele que faz alto-relevo não tem tanta dificuldade. Mas segue um inimigo crucial do escultor no maior e menor relevo das suas coisas; estas nada valem se não tiverem a luz incidindo de modo semelhante àquele sob o qual foram trabalhadas, porque, se essas têm a luz vindo de baixo, parecerão excessivas, e principalmente no baixo-relevo, onde quase se cancela, em juízos opostos, sua cognição.¹⁶⁵ Isto não ocorrerá com o

¹⁶⁴ Também Vasari, *Vite* (1550:60), mostra uma particular predileção pelo baixo-relevo: "(...) in questi [baixos-relevos] si può con ragione fare il piano, i casamenti, le prospettive, le scale e i paesi, come veddiamo ne'pergami di bronzo in San Lorenzo di Firenze et in tutti i bassi rilievi di Donato, il quale in questa professione lavorò veramente cose divine con grandissima osservazione". Neste caso, os "erros" de perspectiva do baixo-relevo (aos quais se refere Leonardo) não se aplicariam a Donatello, cujos relevos de San Lorenzo são mais uma vez elogiados por Vasari (1550:61): "questi si rendono a l'occhio facili e senza errori o barbarismi, perché non sportano tanto infuori che possino dara causa di errori o di biasimo".

¹⁶⁵ A necessidade de incidência de luz a partir do mesmo ângulo em que foi elaborado o baixo-relevo, pois a sombra daí advinda pode acentuar demasiadamente a proeminência do relevo ou cancelá-lo, tem a seguinte tradução em Richter (1949): "if the light strikes from below they appear all distorted, most of all the *basso relievos* which have become almonst unrecognizable". Na edição que utilizamos (1989) encontra-se uma nota logo após "excessivas", observando-se que em algumas edições acrescenta-se a palavra "mostruose".

pintor, que, além de ter disposto a composição de suas coisas, iniciou-se nos dois ofícios da natureza, os quais são grandiosíssimos e são as duas perspectivas, e inclusive no terceiro, também de grandiosíssimo discurso, que é o claro-escuro das sombras e luzes, que o escultor ignora e é auxiliado pela natureza no mesmo modo que esta auxilia as outras artificiosas coisas invisíveis.

34.COMO A ESCULTURA REQUER MENOR ENGENHO QUE A PINTURA E FALTAM-LHE MUITAS PARTES NATURAIS.¹⁶⁶

Dedicando-me não menos à escultura que à pintura e exercitando-me igualmente em uma e outra, parece-me que com pequena imputação posso julgar qual delas requer maior engenho, dificuldade e perfeição. Primeiro, a escultura está sujeita a determinadas luzes, isto é, que incidam de cima, e a pintura leva nela mesma toda sua luz e sombra. Luz e sombra, portanto, têm importância na escultura, e neste caso o escultor é auxiliado pela natureza do relevo, que a natureza gera por si, enquanto o pintor, por accidental arte,¹⁶⁷ situa-os onde, com razão, os situaria a natureza. O escultor não pode fazer variações sobre as variadas naturezas das cores das coisas, enquanto, na pintura, nenhuma falta. As perspectivas dos escultores não parecem em nada verdadeiras, enquanto aquelas dos pintores parecem-no ainda em cem milhas obra a dentro. A perspectiva aérea é alheia à obra escultórica. Os escultores não podem figurar corpos transparentes, tampouco os luminosos ou as linhas refletidas, ou corpos reluzentes como espelhos e outras superfícies lustradas, ou brumas, ou tormentas e infinitas coisas que não se enumeram para não entediar.

¹⁶⁶ *Ms. Ashburnham II (Ms. A, 105r.-104v.)* ff. 25r.-24v, Bibliothèque National de Paris, datados de 1492 (Farago:1992) e *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.23, datado de 1492 (Pedretti:1964).

¹⁶⁷ O termo "accidentale" mais uma vez remete à tradição aristotélica, em oposição à substância, e aqui implica os "acidentes" da natureza, ou seja, luz, trevas, cor, corpo, figura, posição, distância, proximidade, movimento, repouso.

O que a escultura possui é maior resistência ao tempo, ainda que resistência semelhante possua a pintura sobre cobre que, espessamente recoberto de esmalte branco e pintado com esmaltes coloridos, e recolocado ao fogo e cozido, supera a escultura em eternidade.¹⁶⁸ Poderá dizer o escultor que onde comete um erro não lhe é fácil repará-lo, mas este é um fraco argumento para tentar provar que um descuido irremediável faz a obra mais digna. Eu direi que o engenho do mestre que comete tais erros será mais difícil de se reparar que a obra por ele estragada. Nós bem sabemos que quem for prático¹⁶⁹ não cometerá erros semelhantes, pelo contrário, com boas regras retirará tão pouco de cada vez que bem conduzirá sua obra. Também o escultor, se a fizer de barro ou cera, poderá retirar ou acrescentar matéria,¹⁷⁰ e quando a obra estiver terminada, com facilidade se a transpõe ao bronze, e esta é a última operação e a mais duradoura que a escultura possui, pois aquela obra que é somente de mármore está sujeita à ruína, o que não ocorre com a de bronze. Portanto, naquela pintura feita sobre cobre pode-se, como foi dito sobre a pintura, retirar ou acrescentar, como na obra em bronze, porque, quando primeiro se a fazia em cera, também se podia desta retirar ou acrescentar, e se esta escultura em bronze é duradoura, aquela pintura sobre cobre e vidro é eterna. Se o bronze permanece negro e escuro, esta pintura é cheia de várias e belas cores, e de infinita variedade, como foi dito acima. Se alguém quisesse falar somente da pintura sobre madeira, também eu concordaria com a escultura, dizendo que assim como a pintura é mais bela, de maior fantasia e mais copiosa, a escultura é mais duradoura, mas outra coisa não possui. Com pouca fadiga a escultura mostra aquilo que na pintura parece coisa milagrosa, isto é, fazer parecer palpáveis as coisas impalpáveis; proeminentes, as planas; distantes, as vizinhas. De fato, a pintura é ornada por

¹⁶⁸ A longevidade da escultura já é tratada por Plínio, *Historia Naturalis* (1983:370), quando se refere à prática recorrente de erigir estátuas em locais públicos, devido à ambição humana de querer propagar a memória dos homens, inscrevendo-se inclusive louvores nos pedestais de tais estátuas.

¹⁶⁹ O termo "prático" (do lat. *praticus*, do gr. *praktikos*) é aqui utilizado em oposição à teórico, pois implica experiência para realizar um ofício.

infinitas especulações mentais, das quais a escultura não se serve.¹⁷¹ Não há comparação entre o engenho, artifício e discurso da pintura, e aqueles da escultura, que só se ocupa da perspectiva obtida pela excelência da matéria e não do artífice. E se o escultor diz que não pode reparar sua obra quando retira em excesso, como o pode o pintor, responde-se que aquele que retira em demasia pouco conhece e não é mestre, porque, se conhecer as medidas, não retirará aquilo que não deve. Portanto, diremos que tal erro é do artífice e não da matéria. Já a pintura é de maravilhoso artifício, plena de sutilíssimas especulações mentais, das quais a escultura é por completo privada por ter brevíssimo discurso. Responde-se ao escultor, que diz ser sua arte mais duradora que a pintura, que tal durabilidade deve-se à excelência da matéria esculpida e não do escultor, e nesta observância o escultor não se deve atribuir esta glória, mas deixá-la à natureza, criadora de tal matéria.

35.DO ESCULTOR E DO PINTOR.¹⁷²

A arte do escultor é de maior fadiga corporal que a do pintor, isto é, mais mecânica e de menor fadiga mental; de pouco discurso em relação à pintura porque o escultor somente retira e o pintor sempre acrescenta, e o escultor sempre retira uma mesma matéria e o pintor sempre acrescenta matérias variadas. O escultor busca somente as linhas que circunscrevem a matéria esculpida, e o pintor busca estas mesmas linhas e também luz e sombra, cor e escorço, coisas nas quais a natureza continuamente auxilia o escultor, com sombra e luz e perspectiva, mas que o pintor as deve adquirir por força de engenho, convertendo-se nesta natureza, enquanto o

¹⁷⁰ Veja nota 153.

¹⁷¹ O trecho "Nós bem sabemos que quem for prático (...) a pintura é ornada por infinitas especulações mentais, das quais a escultura não se serve" encontra-se em outra parte no *Codex Urbinas* (Farago, 1992:269) isto é, f.28, assinalado com a letra "W".

¹⁷² *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.23v. e f.24r., datados de 1492 (Pedretti:1964).

escultor já as encontra feitas. E se tu disseres que há escultores que conhecem aquilo que conhece o pintor, replico-te que, quando o escultor conhece os quesitos do pintor, é pintor e, quando não os conhece, é mero escultor. Mas o pintor sempre tem necessidade de conhecer a escultura, isto é, o natural, o qual possui relevo que por si gera o claro-escuro e o escorço. Por isso muitos retornam à natureza, por não serem iniciados em tais discursos de luz e sombra e perspectiva, e por isso retratam o natural, porque somente tal retrato habilitou-os, sem outra ciência ou discurso da natureza sobre tal propósito. E dentre esses há alguns que, através de placas de vidro e outros papéis ou véus transparentes, observam as coisas feitas pela natureza, e delineiam seus perfis nestas superfícies transparentes,¹⁷³ e segundo as leis da proporcionalidade circunscrevem-nas a partir desses perfis, algumas vezes as expandindo dentro de tais perfis, preenchendo-os com claro-escuro e atentando para o lugar, a quantidade e a figura de sombras e luzes. Isto, porém, deve ser louvado naqueles que sabem fazer através da fantasia os efeitos que pertencem à natureza, mas só usando tais discursos para diminuir a fadiga e para não faltar nenhuma pequena parte na verdadeira imitação daquela coisa natural, à qual com precisão deve-se fazer assemelhar. Mas tal invenção deve ser vituperada naqueles que não sabem por si retratar ou discorrer com o seu engenho, porque com tal preguiça são destruidores desse engenho e nunca sem tal auxílio sabem bem operar coisa alguma, e estes sempre são pobres e mesquinhos em todas as suas invenções ou composição de histórias, que é o propósito de tal ciência,¹⁷⁴ como será demonstrado a seu tempo.

¹⁷³ A referência a estes dois procedimentos técnicos - placas de vidro e papéis ou véus transparentes - remete a Alberti, *Della Pittura*, e, embora essa prática fosse lugar comum em *botteghe*, o vínculo com Alberti (no que diz respeito aos procedimentos acima mencionados) pode ser inúmeras vezes observado em passagens do *Ms. A* (fol.97v-fol.114).

¹⁷⁴ Quando Leonardo reclama à pintura a "invenção ou composição de histórias", mais uma vez se faz referência a Alberti, *Della Pittura*. Veja 'Introdução ao *Paragone*: a comparação entre as artes'.

36.COMPARAÇÃO ENTRE A PINTURA E A ESCULTURA.¹⁷⁵

A pintura é de maior discurso mental e de maior artifício e maravilha que a escultura. Sendo assim, a necessidade obriga a mente do pintor a transmutar-se na própria mente da natureza e a fazer-se intérprete entre essa natureza e a arte. Assim, comenta com a natureza as causas de suas demonstrações determinadas por sua lei, e em que modo as similitudes dos objetos que circundam o olho coincidem com os verdadeiros simulacros na pupila do olho, e qual dentre os objetos de igual grandeza demonstrar-se-á maior a esse olho, e qual dentre as cores iguais demonstrar-se-á mais ou menos escura ou mais ou menos clara, e qual dentre coisas igualmente baixas demonstrar-se-á mais ou menos baixa, e qual dentre as igualmente altas demonstrar-se-á mais ou menos alta, e por que dentre objetos iguais situados em variadas distâncias uns parecem menos nítidos que outros. E tal arte compreende e encerra em si todas as coisas visíveis, o que a escultura, em sua pobreza, não pode fazer, isto é, mostrar as cores de todas as coisas e suas gradações. A pintura figura as coisas transparentes e o escultor mostrar-te-á as naturais sem artifício. O pintor mostrar-te-á distâncias variadas, variando a cor do ar interposto entre os objetos e o olho; as brumas, através das quais com dificuldade adentram as espécies dos objetos; as chuvas que atrás de si mostram nuvens, montes e vales; a poeira que mostra nela e atrás dela os combatentes que a levantam; os rios de variadas transparências que te revelarão os peixes volteantes entre a superfície e o fundo das águas; pedrinhas polidas e de diversas cores sob a límpida areia do fundo dos rios, circundados por verdejantes ervas sob a superfície da água; as estrelas em variadas alturas acima de nós, e também outros inumeráveis efeitos que a escultura não alcança. Diz o escultor que o baixo-relevo é uma espécie de pintura. Isto em parte poderia ser aceito, quanto ao desenho, porque participa da perspectiva, mas quanto às sombras e luzes é falso

¹⁷⁵ *Codex Urbinas Latinus 1270*, ff.24 ss., datados de 1500-1510 (Pedretti:1964).

para a escultura e a pintura, porque as sombras deste baixo-relevo não são da mesma natureza que as do alto-relevo, como as sombras do escorço, que não possuem a obscuridade da pintura ou da escultura;¹⁷⁶ esta arte do baixo relevo é uma mescla de pintura e escultura.

Falta à escultura a beleza das cores, falta-lhe a perspectiva das cores,¹⁷⁷ falta-lhe a perspectiva e o turvamento dos limites das coisas distantes do olho. Por isso, fará igualmente conhecidos os limites das coisas próximas e das distantes; não fará o ar interposto entre o objeto distante e o olho preencher mais este objeto que aquele próximo; não fará os corpos reluzentes e transparentes como as figuras veladas que mostram o corpo nu sob os véus que as cobrem; não fará minúsculas pedrinhas de diversas cores sob a superfície das límpidas águas.¹⁷⁸

A pintura é de maior discurso mental que a escultura, e de maior artifício, pois a escultura não é outra coisa além do que parece ser, isto é, um corpo em relevo circundado de ar e vestido de uma superfície escura e clara, como o são os outros

¹⁷⁶ Uma diferenciação entre a profundidade (ou sombras) produzida por imagens pintadas e esculpidas já se observa dentre os primeiros estudos de Leonardo sobre perspectiva (*Codex Atlanticus* 84v-a, 309r-b, datados de 1479-80), assim como em investigações sobre as “aberrações marginais” no “relevo pintado”. Segundo Farago (1992:404), o estudo da “obscuridade” (profundidade ou projeção da sombra) remete especialmente à Biagio Pelacani, o primeiro estudioso que em investigações sobre ótica incluiria investigações sobre a projeção de sombras, tratadas na astronomia.

¹⁷⁷ Ao longo deste capítulo faz-se explícita a diferenciação entre perspectiva “linear” e “das cores” (aérea ou atmosférica), fundamental na contraposição escultura/pintura. Por “perspectiva linear” entende-se o estudo de linhas visuais e por “perspectiva das cores”, aquele que considera as variações atmosféricas no claro-escuro e na cor; o ar, interposto entre o objeto visível e o olho, produz gradações de cores e sombras e faz com que o contorno dos objetos não apresente limites definidos. Essa diferenciação remete à distinção entre superfície, entendida enquanto entidade matemática, e corpo, entidade física (*Codex Atlanticus*, 68v-a). Em estudos leonardianos tardios, observa-se ainda uma outra diferenciação, entre “perspectiva natural” e “acidental”, termos usados respectivamente para designar o modo como as coisas diminuem em perspectiva na natureza e como é obtida a ilusão ótica na pintura plana, ao ser representado um espaço em perspectiva.

¹⁷⁸ Este parágrafo aparece no *Codex Urbinas* (Farago, 1992:274) como um outro capítulo - “Equiparatione da pittura a scultura” -, subsequente àquele da “Comparatione della pittura alla scultura” (“Comparação entre a pintura e a escultura”). Já na edição que utilizamos (1989) não se verifica esta estruturação. A propósito da excelência da pintura em representar “figuras veladas que mostram o corpo nu sobre os véus que as cobrem”, pode-se observar uma possível referência a Plínio, *Historia Naturalis* (1983:94), ao descrever a destreza do pintor Parrasio na execução de contornos. Segundo Plínio, tal procedimento exige o máximo de sutileza, mas proeza ainda maior é traçar a linha de contorno dos corpos deixando adivinhar outras coisas que por detrás dela parcialmente se ocultam.

corpos naturais. E seu artifício é conduzido por dois operadores, isto é, pela natureza e pelo homem. Mas muito maior é aquele artifício da natureza, pois se ela não socorresse tal obra com sombras mais ou menos escuras e com luzes mais ou menos claras, tal operação seria toda de uma cor clara ou uma escura, semelhante a uma superfície plana.¹⁷⁹ E além disso se acrescenta o auxílio da perspectiva, que com seus escorços auxilia a tornear a superfície musculosa dos corpos, preenchendo um músculo, ao outro, em maior ou menor medida, a partir dos diversos ângulos. O escultor replica e diz: “se eu não fizesse tais músculos, a perspectiva não os escorçaria para mim”. A ele responde-se: “se não fosse o auxílio do claro-escuro, não poderias fazer tais músculos, porque não os poderia ver”. O escultor diz que ele é quem faz nascer o claro-escuro, com o seu retirar da matéria esculpida. Replica-se não ser ele, mas a natureza quem faz a sombra, e não a sua arte, e que se ele esculpisse nas trevas, nada veria, porque aí não existe variedade. E tampouco nas brumas que circundam com uma igual clareza a matéria esculpida, não se distinguiria outra coisa além dos limites desta matéria esculpida, no limite entre a bruma e aquilo que ela confina. E pergunto-te, escultor, por que não conduzes tuas obras com a mesma perfeição no campo, circundadas pela luz uniforme e universal do ar, como fazes sob uma luz particular que, vindo de cima, ilumina a tua obra? E se tu fazes nascer a sombra segundo tua vontade, no retirar a matéria, por que não a fazes igualmente nascer na matéria esculpida sob a luz universal, como o fazes sob uma particular? Certamente tu te enganas, porque é outro mestre quem faz essas sombras e luzes, ao qual tu, servo, preparas a matéria na qual ele imprime esses acidentes. Assim, não te vanglories das obras alheias. A ti somente bastam os comprimentos e as larguras dos membros de um corpo, e as suas proporções, e esta é

¹⁷⁹ Argumento semelhante é retomado por Galileo, em uma carta (1610) a Cigoli, na qual sustenta a qualidade do relevo como puramente pictórica, isto é, o fato de o relevo ser contraste entre luz e sombra e, portanto, produzido por um mecanismo ótico, não tátil. Veja ‘O *Paragone* de Leonardo da Vinci’. Pedretti (1964) sustenta que o conhecimento de Galileo do texto vinciano deve-se à mediação de Pietro Accolti e Matteo Zaccolini.

a tua arte; o resto, que é tudo, é feito pela natureza, mestra a ti superior. Diz o escultor que fará um baixo-relevo, e que mostrará através da perspectiva aquilo que não está em ato; responde-se que a perspectiva é parte da pintura, e que neste caso o escultor torna-se pintor, como se demonstrou anteriormente.¹⁸⁰

37.JUSTIFICATIVA DO ESCULTOR.¹⁸¹

Diz o escultor que, se retira mais mármore do que deve, não pode retificar seu erro, como o faz o pintor. Replica-se que quem retira mais do que deve não é mestre, porque mestre chama-se aquele que possui verdadeira ciência na sua operação. O escultor responde que ao trabalhar o mármore se descobre uma fissura e que ela, não o mestre, foi a causa de tal erro. Replica-se que neste caso tal escultor está na mesma situação que um pintor cujo painel onde pinta rompe-se e é lesado. Diz o escultor que não pode fazer uma figura sem fazer infinitas para os infinitos limites que possuem as quantidades contínuas. Replica-se que os infinitos limites de tal figura reduzem-se a duas meias-figuras,¹⁸² isto é, uma da metade posterior e outra da metade anterior, meias-figuras que sendo bem proporcionadas compõem um figura tridimensional, e possuindo seus devidos relevos em todas as suas partes corresponderão por si, sem outra operação para todas as infinitas figuras que tal escultor disse ter feito. O mesmo se pode dizer de alguém que faz um vaso em um torno, porque também ele o pode mostrar de infinitos ângulos. Mas o que pode fazer o escultor para que continuamente os acidentes naturais não o socorram em todas as circunstâncias necessárias e oportunas? Este auxílio é privado de engano e é o

¹⁸⁰ Também este último parágrafo do capítulo 36 aparece, no *Codex Urbinas* (Farago, 1992:274), como um outro capítulo - "Comparatione della pittura alla scultura" -, subsequente àqueles da "Comparatione della pittura alla scultura" e da "Comparatione della pittura alla scultura".

¹⁸¹ *Codex Urbinas Latinus 1270*, ff.26v. ss., datados de 1505-1510 (Pedretti:1964).

¹⁸² Veja nota 163.

claro-escuro - chamado pelo pintor de luz e sombra -, que o pintor com grandíssima especulação mental gera por si, auxiliando-se com as mesmas quantidades, qualidades e proporções que a natureza, sem o engenho do escultor, auxilia a escultura. E a mesma natureza ajuda tal artífice com as devidas diminuições, que a perspectiva por si produz naturalmente, sem o discurso do escultor. Mas essa ciência o pintor deve adquirir com seu engenho. Dirá o escultor que faz obras mais duradouras que as do pintor. Aqui se responde ser excelência da matéria esculpida e não do escultor que a esculpe, e se o pintor pinta sobre terracota com vidro, sua obra será mais longa que a escultura.

38.DA OBRIGAÇÃO QUE A ESCULTURA TEM PARA COM A LUZ, QUE NÃO O TEM A PINTURA.¹⁸³

Se a escultura tem a luz vindo de baixo, parecerá monstruosa e estranha, o que não ocorre com a pintura, que leva consigo todas as suas partes.

39.DIFERENÇA ENTRE A PINTURA E A ESCULTURA.¹⁸⁴

A maravilha primeira da pintura é parecer destacada do muro ou outro plano e enganar juízos sutis com aquilo que não está separado da superfície da parede. Neste caso, o escultor faz suas obras de modo a parecerem tais quais são, e esta é a causa de o pintor necessitar fazer seu ofício o conhecimento das sombras, e torná-las companheiras das luzes. O escultor não necessita de tal ciência porque a natureza

¹⁸³ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.27r., datado de 1505-1510 (Pedretti:1964).

¹⁸⁴ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.27, datado de 1508-1510 (Pedretti:1964).

auxilia as suas obras, como esta também o faz com todas as outras coisas corpóreas, que, quando se lhes subtrai a luz, tem uma mesma cor, e quando se a restitui, tem cores variadas, isto é, claro-escuro. A segunda coisa que com grande discurso o pintor necessita é situar com sutil investigação as verdadeiras qualidades e quantidades das sombras e luzes, que a natureza por si as coloca nas obras do escultor. A terceira é a perspectiva, investigação e invenção sutilíssima dos estudos matemáticos, a qual por força de linhas faz parecer distante aquilo que é próximo, e grande aquilo que é pequeno, e neste caso a escultura é auxiliada pela natureza, e esta o faz sem a invenção do escultor.

40. DA PINTURA E DA POESIA.¹⁸⁵

A poesia supera a pintura na ficção de palavras e a pintura supera a poesia na ficção de feitos, e uma mesma relação se dá entre os feitos e as palavras, e entre a pintura e a poesia, porque os feitos estão sujeitos ao olho e as palavras ao ouvido, e assim os sentidos possuem a mesma relação entre si, como a de seus objetos entre eles, e por isso julgo a pintura ser superior à poesia. Mas por não saberem os operadores expor a sua razão, a pintura ficou muito tempo sem advogados, porque ela não fala, mas por si se demonstra e termina em feitos; é a poesia finda em palavras, com as quais se louva com brio.¹⁸⁶

¹⁸⁵ *Codex Urbinas Latinus 1270*, f.28, datado de 1505-1510 (Pedretti:1964).

¹⁸⁶ No *Codex Urbinas* (Farago, 1992:286) encontra-se uma observação da *Manus 3*, de que este último capítulo do *Paragone* está fora de lugar, pois encontrado somente após o término da redação do livro: "Questo capitolo di pittura et poesia, è ritrovato dopo s'aver scritto tutto 'l libro. Però mi pare starebbe bene s'ei seguissi dietro. cap. quale s[c]ientia è meccanica et quale no è meccanica, a car.19 f.2. [cap.29] Piutosto dietro al cap. arquitione, del poeta contra 'l pittore a ca. s A. f.2 [cap.22], overo dietro al seguente". Não obstante essa observação, tanto na edição de Farago (1992) quanto naquela (1989) que utilizamos como fonte para a nossa tradução, a posição deste capítulo é mantida no final do *Paragone*.



PARTE PRIMA.



1. Se la pittura è scienza o no.

SCIENZA è detto quel discorso mentale il quale ha origine da' suoi ultimi principî, de' quali in natura null'altra cosa si può trovare che sia parte di essa scienza, come nella quantità continua, cioè la scienza di geometria, la quale, cominciando dalla superficie de' corpi, si trova avere origine nella linea, termine di essa superficie; ed in questo non restiamo soddisfatti. perchè noi conosciamo la linea aver termine nel punto, ed il punto esser quello del quale null'altra cosa può esser minore. Adunque il punto è il primo principio della geometria; e niuna altra cosa può essere nè in natura, nè in mente umana; che possa dare principio al punto. Perchè se tu dirai nel contatto fatto sopra una superficie da un'ultima acuità della punta dello stilo, quello essere creazione del punto, questo non è vero; ma diremo questo tale contatto essere una superficie che

circonda il suo mezzo, ed in esso mezzo è la residenza del punto, e tal punto non è della materia di essa superficie, nè lui, nè tutti i punti dell'universo sono in potenza ancorchè sieno uniti, nè, dato che si potessero unire, comporrebbero parte alcuna d'una superficie. E dato che tu t'immaginassi un tutto essere composto da mille punti, qui dividendo alcuna parte da essa quantità di mille, si può dire molto bene che tal parte sia eguale al suo tutto. E questo si prova con lo zero ovver nulla, cioè la decima figura dell'aritmetica, per la quale si figura un O per esso nullo; il quale, posto dopo la unità, le farà dire dieci, e se ne porrai due dopo tale unità, dirà cento, e così infinitamente crescerà sempre dieci volte il numero dov'esso si aggiunge; e lui in sé non vale altro che nulla, e tutti i nulli dell'universo sono eguali ad un sol nulla in quanto alla loro sostanza e valore. Nessuna umana investigazione si può dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni; e se tu dirai che le scienze, che principiano e finiscono nella mente, abbiano verità, questo non si concede, ma si nega per molte ragioni; e prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienza, senza la quale nulla dà di sé certezza.

2. Esempio e differenza tra pittura e poesia.

Tal proporzione è dalla immaginazione all'effetto, qual è dall'ombra al corpo ombroso, e la medesima proporzione è dalla poesia alla pittura, perchè la poesia pone le sue cose nella immaginazione di lettere, e la pittura le dà realmente fuori dell'occhio, dal quale occhio riceve le similitudini, non altrimenti che s'elle fossero naturali, e la poesia le dà senza essa similitudine, e non passano all'impressiva per la via della virtù visiva come la pittura.

3. Quale scienza è più utile, ed in che consiste la sua utilità.

Quella scienza è più utile della quale il frutto è più comunicabile, e così per contrario è meno utile quella ch'è meno comunicabile. La pittura ha il suo fine comunicabile a tutte le generazioni dell'universo, perchè il suo fine è subietto della virtù visiva, e non passa per l'orecchio al senso comune col medesimo modo che vi passa per il vedere. Adunque questa non ha bisogno d'interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha soddisfatto all'umana specie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura. E non che alla specie umana, ma agli altri animali, come si è manifestato in una pittura imitata da un padre di famiglia, alla quale facean carezze i piccioli figliuoli, che ancora erano nelle fasce, e similmente il cane e la gatta della medesima casa, ch'era cosa maravigliosa a considerare tale spettacolo.

La pittura rappresenta al senso con più verità e certezza le opere di natura, che non fanno le parole o le lettere, ma le lettere rappresentano con più verità

le parole al senso, che non fa la pittura. Ma dicemmo essere più mirabile quella scienza che rappresenta le opere di natura, che quella che rappresenta le opere dell'operatore, cioè le opere degli uomini, che sono le parole, com'è la poesia, e simili, che passano per la umana lingua.

4. Delle scienze imitabili, e come la pittura è inimitabile, però è scienza.

Le scienze che sono imitabili sono in tal modo, che con quelle il discepolo si fa eguale all'autore, e similmente fa il suo frutto; queste sono utili all'imitatore, ma non sono di tanta eccellenza, quanto sono quelle che non si possono lasciare per eredità, come le altre sostanze. Infra le quali la pittura è la prima; questa non s'insegna a chi natura nol concede, come fan le matematiche, delle quali tanto ne piglia il discepolo, quanto il maestro gliene legge. Questa non si copia, come si fa le lettere, che tanto vale la copia quanto l'origine. Questa non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal è la impressa qual è l'origine in quanto alla virtù dell'opera. Questa non fa infiniti figliuoli come fa i libri stampati; questa sola si resta nobile, questa sola onora il suo autore, e resta preziosa e unica, e non partorisce mai figliuoli eguali a sè. E tal singolarità la fa più eccellente che quelle che per tutto sono pubblicate. Ora, non vediamo noi i grandissimi re dell'Oriente andare velati e coperti, credendo diminuire la fama loro col pubblicare e divulgare le loro presenze? Or, non si vede le pitture rappresentatrici le immagini delle divine deità essere al continuo tenute coperte con coperture di grandissimi prezzi? E quando si scoprono, prima si fanno grandi solennità ecclesiastiche di vari canti con diversi suoni. E nello scoprire, la gran moltitudine de' popoli che quivi concorrono, immediate si gittano a terra, quelle adorando e pregando per cui tale pittura è figurata, dell'acquisto della perduta sanità e della eterna salute, non altrimenti che se tale idea fosse lì presente ed in vita. Questo non accade in nessuna altra scienza od altra umana opera, e se tu dirai questa non esser virtù del pittore, ma propria virtù della cosa imitata, si risponderà che in questo caso la mente degli uomini può soddisfare standosi nel letto, e non andare ne' luoghi faticosi e pericolosi, ne' pellegrinaggi, come al continuo far si vede. Ma se pure tali pellegrinaggi al continuo sono in essere, chi li muove senza necessità? Certo tu confesserai essere tale simulacro, il quale far non può tutte le scritture che figurar potessero in effigie e in virtù tale idea. Adunque pare ch'essa idea ami tal pittura, ed ami chi l'ama e riverisce, e si diletta di essere adorata più in quella che in altra figura di lei imitata, e per quella faccia grazie e doni di salute, secondo il credere di quelli che in tal luogo concorrono.

5. Come la pittura abbraccia tutte le superficie de' corpi, ed in quelli si estende.

La pittura sol si estende nella superficie de' corpi, e la sua prospettiva si estende nell'accrescimento e decrescimento de' corpi e de' lor colori; perchè la cosa che si rimuove dall'occhio perde tanto di grandezza e di colore quanto ne acquista di remozione. Adunque la pittura è filosofia, perchè la filosofia tratta del moto aumentativo e diminutivo, il quale si trova nella sopradetta proposizione; della quale faremo il converso, e diremo: la cosa veduta dall'occhio acquista tanto di grandezza e notizia e colore, quanto ella diminuisce lo spazio interposto infra essa e l'occhio che la vede.

Chi biasima la pittura, biasima la natura, perchè le opere del pittore rappresentano le opere di essa natura, e per questo il detto biasimatore ha carestia di sentimento.

Si prova la pittura esser filosofia perchè essa tratta del moto de' corpi nella prontitudine delle loro azioni, e la filosofia ancora lei si estende nel moto. Tutte le scienze che finiscono in parole hanno sì presto morte come vita, eccetto la sua parte manuale, cioè lo scrivere, ch'è parte meccanica.

6. Come la pittura abbraccia le superficie, figure e colori de' corpi naturali, e la filosofia sol s'estende nelle lor virtù naturali.

La pittura si estende nelle superficie, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura, e la filosofia penetra dentro ai medesimi corpi, considerando in quelli le lor proprie virtù, ma non rimane soddisfatta con quella verità che fa il pittore, che abbraccia in sè la prima verità di tali corpi, perchè l'occhio meno s'inganna.

7. Come l'occhio meno s'inganna ne' suoi esercizi, che nessun altro senso, in luminosi, o trasparenti, ed uniformi, e mezzi.

L'occhio nelle debite distanze e debiti mezzi meno s'inganna nel suo ufficio che nessun altro senso, perchè vede se non per linee rette, che compongono la piramide che si fa base dell'obietto, e la conduce ad esso occhio, come intendo provare. Ma l'orecchio forte s'inganna ne' siti e distanze de' suoi obietti, perchè non vengono le specie a lui per rette linee, come quelli dell'occhio, ma per linee tortuose e riflesse, e molte sono le volte che le remote paiano più vicine che le propinque, mediante i transiti di tali specie; benchè la voce di eco sol per linee rette si riferisce ad esso senso; l'odorato meno si certifica del sito donde si causa un odore; ma il gusto ed il tatto, che toccano l'obietto, han soli notizie di esso tatto.

8. Come chi sprezza la pittura non ama la filosofia, nè la natura.

Se tu sprezzerei la pittura, la quale è sola imitatrice di tutte le opere evidenti di natura, per certo tu sprezzerei una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme: mare, siti, piante, animali, erbe, fiori, le quali sono cinte di ombra e lume. E veramente questa è scienza e legittima figlia di natura, perchè la pittura è partorita da essa natura; ma per dir più corretto, diremo nipote di natura, perchè tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, dalle quali cose è nata la pittura. Adunque rettamente la chiameremo nipote di essa natura e parente d'Iddio.

9. Come il pittore è signore d'ogni sorta di gente e di tutte le cose.

Il pittore è padrone di tutte le cose che possono cadere in pensiero all'uomo, perciocchè s'egli ha desiderio di vedere bellezze che lo innamorino, egli è signore di generarle, e se vuol vedere cose mostruose che spaventino, o che sieno buffonesche e risibili, o veramente compassionevoli, ei n'è signore e creatore. E se vuol generare siti deserti, luoghi ombrosi o freschi ne' tempi caldi, esso li figura, e così luoghi caldi ne' tempi freddi. Se vuol valli, il simile; se vuole dalle alte cime di monti scoprire gran campagna, e se vuole dopo quelle vedere l'orizzonte del mare, egli n'è signore; e così pure se dalle basse valli vuol vedere gli alti monti, o dagli alti monti le basse valli e spiagge. Ed in effetto ciò che è nell'universo per essenza, presenza o immaginazione, esso lo ha prima nella mente, e poi nelle mani, e quelle sono di tanta eccellenza, che in pari tempo generano una proporzionata armonia in un solo sguardo qual fanno le cose.

10. Del poeta e del pittore.

La pittura serve a più degno senso che la poesia, e fa con più verità le figure delle opere di natura che il poeta, e sono molto più degne le opere di natura che le parole, che sono opere dell'uomo; perchè tal proporzione è dalle opere degli uomini a quelle della natura, qual è quella ch'è dall'uomo a Dio. Adunque è più degna cosa l'imitare le cose di natura, che sono le vere similitudini in fatto, che con parole imitare i fatti e le parole degli uomini. E se tu, poeta, vuoi descrivere le opere di natura colla tua semplice professione, fingendo siti diversi e forme di varie cose, tu sei superato dal pittore con infinita proporzione di potenza; ma se vuoi vestirti delle altrui scienze separate da essa poesia, elle non sono tue, come astrologia, rettorica, teologia, filosofia, geometria, aritmetica e simili; tu non sei allora poeta, tu ti trasmuti, e non sei più quello di che qui si parla. Or non vedi tu, che se tu vuoi andare alla natura,

tu vi vai con mezzi di scienze fatte d'altrui sopra gli effetti di natura, ed il pittore per sè senza aiuto di scienza o d'altri mezzi va immediate alla imitazione di esse opere di natura. Con questa si muovono gli amanti verso i simulacri della cosa amata a parlare colle imitate pitture; con questa si muovono i popoli con infervorati voti a ricercare i simulacri degl'iddii; e non a vedere le opere de' poeti, che con parole figurino i medesimi iddii. Con questa s'ingannano gli animali: già vid'io una pittura che ingannava il cane mediante la similitudine del suo padrone, alla quale esso cane faceva grandissima festa; e similmente ho visto i cani abbaiare, e voler mordere i cani dipinti; ed una scimmia fare infinite pazzie contro ad un'altra scimmia dipinta. Ho veduto la rondine volare e posarsi sopra i ferri dipinti che sportano fuori delle finestre degli edifizii; tutte operazioni del pittore maravigliosissime.

11. Esempio tra la poesia e la pittura.

Non vede la immaginazione cotal eccellenza qual vede l'occhio, perchè l'occhio riceve le specie, ovvero similitudini degli obietti, e li dà all'impressiva, e da essa impressiva al senso comune, e li è giudicata. Ma la immaginazione non esce fuori da esso senso comune, se non in quanto essa va alla memoria, e lì si ferma e lì muore, se la cosa immaginata non è di molta eccellenza. Ed in questo caso si ritrova la poesia nella mente, ovvero immaginativa del poeta, il quale finge le medesime cose del pittore, per le quali finzioni egli vuole equipararsi ad esso pittore, ma invero ei n'è molto remoto, come di sopra è dimostrato. Adunque in tal caso di finzione diremo con verità essere tal proporzione dalla scienza della pittura alla poesia, qual è dal corpo alla sua ombra derivativa, ed ancora maggiore proporzione, conciossiachè l'ombra di tal corpo almeno entra per l'occhio al senso comune, ma la immaginazione di tale corpo non entra in esso senso, ma lì nasce nell'occhio tenebroso; oh che differenza è dall'immaginare tal luce nell'occhio tenebroso, al vederla in atto fuori delle tenebre!

Se tu, poeta, figurerai la sanguinosa battaglia, si sta con la oscura e tenebrosa aria, mediante il fumo delle spaventevoli e mortali macchine, miste con la spessa polvere intorbidatrice dell'aria, e la paurosa fuga de' miseri spaventati dall'orribile morte. In questo caso il pittore ti supera, perchè la tua penna sarà consumata innanzi che tu descriva appieno quel che immediate il pittore ti rappresenta con la sua scienza. E la tua lingua sarà impedita dalla sete, ed il corpo dal sonno e dalla fame, prima che tu con parole dimostri quello che in un istante il pittore ti dimostra. Nella qual pittura non manca altro che l'anima delle cose finte, ed in ciascun corpo è la integrità di quella parte che per un solo aspetto può dimostrarsi. Lunga e tediosissima cosa sarebbe alla poesia ridire tutti i movimenti degli operatori di tal guerra, e le parti delle membra e loro ornamenti, delle quali cose la pittura finita con gran brevità e verità ti pone innanzi, e da questa tal dimostrazione non

manca se non il rumore delle macchine e le grida degli spaventati vincitori e le grida e pianti degli spaventati. Le quali cose ancora il poeta non può rappresentare al senso dell'udito. Diremo adunque la poesia essere scienza che sommamente opera negli orbi, e la pittura fare il medesimo ne' sordi, ma tanto resta più degna la pittura, quanto ella serve a miglior senso.

Solo il vero ufficio del poeta è fingere parole di gente che insieme parlino, e sol queste rappresenta al senso dell'udito tanto come naturali, perchè in sè sono naturali create dalla umana voce; ed in tutte le altre conseguenze è superato dal pittore.

Ma molto più senza comparazione son le varietà in che s'estende la pittura, che quelle in che s'estendono le parole, perchè infinite cose farà il pittore, che le parole non potranno nominare, per non avere vocaboli appropriati a quelle. Or non vedi tu che se il pittore vuol fingere animali, o diavoli nell'inferno, con quanta abbondanza d'invenzione egli trascorre?

Qual è colui che non voglia prima perdere l'udito, l'odorato e il tatto, che il vedere? perchè chi perde il vedere è come uno ch'è cacciato dal mondo, perchè egli più nol vede, nè nessuna sua cosa, e questa vita è sorella della morte.

12. Qual è di maggior danno alla specie umana, o perder l'occhio o l'orecchio.

Maggior danno ricevono gli animali per la perdita del vedere che dell'udire. per più cagioni; e prima, che mediante il vedere il cibo è ritrovato, donde si deve nutrire, il quale è necessario a tutti gli animali. Il secondo, che per il vedere si comprende il bello delle cose create, massime delle cose che inducono all'amore, nel quale il cieco nato non può pigliare per l'udito, perchè mai non ebbe notizia che cosa fosse bellezza di alcuna cosa. Restagli l'udito per il quale solo intende le voci e parlare umano, nel quale sono i nomi di tutte le cose, a cui è dato il proprio nome; senza la saputa di essi nomi, ben si può vivere lieto, come si vede ne' sordi nati, cioè i muti, mediante il disegno, del quale il più de' muti si diletta. E se tu dirai che il vedere impedisce la fissa e sottile cognizione mentale, con la quale si penetra nelle divine scienze, e tale impedimento condusse un filosofo a privarsi del vedere, a questo rispondo, che tal occhio come signore de' sensi fa il suo debito a dare impedimento ai confusi e bugiardi, non scienze, ma discorsi, per i quali sempre con gran gridore e menar di mani si disputa; ed il medesimo dovrebbe fare l'udito, il quale ne rimane più offeso, perchè egli vorrebbe accordo, del quale tutti i sensi s'intricano. E se tale filosofo si trasse gli occhi per levare l'impedimento a' suoi discorsi, or pensa che tale atto fu compagno del cervello e de' discorsi, perchè il tutto fu pazzia; or non potea egli serrarsi gli occhi, quando esso entrava in tale frenesia, e tanto tenerli serrati che tal furore si consumasse? Ma pazzo fu l'uomo, e pazzo il discorso, e stoltissimo il trarsi gli occhi.

13. Come la scienza dell'astrologia nasce dall'occhio, perchè mediante quello è generata.

Nessuna parte è nell'astrologia che non sia ufficio delle linee visuali e della prospettiva, figliuola della pittura; perchè il pittore è quello che per necessità della sua arte ha partorito essa prospettiva, e non si può fare per sè senza linee, dentro alle quali linee s'inchiodano tutte le varie figure de' corpi generati dalla natura, e senza le quali l'arte del geometra è orba. E se il geometra riduce ogni superficie circondata da linee alla figura del quadrato, ed ogni corpo alla figura del cubo; e l'aritmetica fa il simile con le sue radici cube e quadrate; queste due scienze non si estendono se non alla notizia della quantità continua e discontinua, ma della qualità non si travagliano, la quale è bellezza delle opere di natura ed ornamento del mondo.

14. Pittore che disputa col poeta.

Qual poeta con parole ti metterà innanzi, o amante, la vera effigie della tua idea con tanta verità, qual farà il pittore? Quale sarà quello che ti dimostrerà i siti de' fiumi, boschi, valli e campagne, dove si rappresentino i tuoi passati piaceri, con più verità del pittore? E se tu dici che la pittura è una poesia muta per sè, se non vi è chi dica o parli per lei quello che la rappresenta, or non t'avvedi tu che il tuo libro si trova in peggior grado? perchè ancora ch'egli abbia un uomo che parli per lui, non si vede niente della cosa di che si parla, come si vedrà di quello che parla per le pitture; le quali pitture, se saranno ben proporzionati gli atti con i loro accidenti mentali, saranno intese, come se parlassero.

15. Come la pittura avanza tutte le opere umane per sottili speculazioni appartenenti a quella.

L'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale via donde il comune senso può più copiosamente e magnificamente considerare le infinite opere di natura, e l'orecchio è il secondo, il quale si fa nobile per le cose raccontate, le quali ha vedute l'occhio. Se voi, istoriografi, o poeti, o altri matematici, non aveste con l'occhio visto le cose, male le potreste voi riferire per le scritture. E se tu, poeta, figurerai una istoria con la pittura della penna, il pittore col pennello la farà di più facile soddisfazione, e meno tediosa ad esser compresa. Se tu dimanderai la pittura muta poesia, ancora il pittore potrà dire la poesia orba pittura. Or guarda qual è più dannoso mostro, o il cieco, o il muto? Se il poeta è libero come il pittore nelle invenzioni, le sue finzioni non sono di tanta soddisfazione agli uomini, quanto le pitture, perchè se la poesia s'estende con le parole a figurar forme, atti e siti,

il pittore si muove con le proprie similitudini delle forme a contraffare esse forme. Or guarda quale è più propinquo all'uomo, o il nome d'uomo, o la similitudine di esso uomo? Il nome dell'uomo si varia in varî paesi, e la forma non è mutata se non per la morte. E se il poeta serve al senso per la via dell'orecchio, il pittore per la via dell'occhio, più degno senso. Ma io non voglio da questi tali altro che un buon pittore, che figuri il furore di una battaglia, e che il poeta ne scriva un'altra, e che sieno messe in pubblico di compagnia. Vedrai dove più si fermeranno i veditori, dove più considereranno, dove si darà più laude, e quale satisfarà meglio. Certo la pittura, di gran lunga più utile e bella, più piacerà. Poni in iscritto il nome d'Iddio in un luogo, e ponvi la sua figura a riscontro, e vedrai quale sarà più riverita. Se la pittura abbraccia in sè tutte le forme della natura, voi non avete se non i nomi, i quali non sono universali come le forme; se voi avete gli effetti delle dimostrazioni, noi abbiamo le dimostrazioni degli effetti.

Tolgasi un poeta che descriva le bellezze di una donna al suo innamorato, e tolgasi un pittore che la figuri; vedrassi dove la natura volgerà più il giudice innamorato. Certo, il cimento delle cose dovrebbe lasciar dare la sentenza alla esperienza. Voi avete messa la pittura fra le arti meccaniche. Certo, se i pittori fossero atti a laudare con lo scrivere le opere loro come voi, credo non giacerebbe in così vile cognome. Se voi la chiamate meccanica perchè è prima manuale, chè le mani figurano quello che trovano nella fantasia, voi scrittori disegnate con la penna manualmente quello che nell'ingegno vostro si trova. E se voi diceste essere meccanica perchè si fa a prezzo, chi cade in questo errore, se errore può chiamarsi, più di voi? Se voi leggete per gli studi, non andate da chi più vi premia? Fate voi alcuna opera senza qualche premio? Benchè questo non dico per biasimare simili opinioni, perchè ogni fatica aspetta premio, e potrà dire un poeta: io farò una finzione, che significherà cose grandi; questo medesimo farà il pittore, come fece Apelle la *Calunnia*. Se voi diceste: la poesia è più eterna, per questo dirò essere più eterne le opere di un calderaio, chè il tempo più le conserva che le vostre, o nostre opere; nientedimeno è di poca fantasia, e la pittura si può, dipingendo sopra rame con colori di vetro, farla molto più eterna. Noi per arte possiamo esser detti nipoti a Dio. Se la poesia s'estende in filosofia morale, e questa in filosofia naturale; se quella descrive le operazioni della mente che considera quella; se la mente opera nei movimenti; se quella spaventa i popoli colle infernali finzioni, questa con le medesime cose in atto fa il simile. Pongasi il poeta a figurare una bellezza, una fierezza, una cosa nefanda e brutta, una mostruosa, col pittore; faccia a suo modo come vuole trasmutazione di forme, che il pittore non satisfaccia più. Non s'è egli visto pitture avere avuto tanta conformità con la cosa imitata, che hanno ingannato uomini ed animali?

16. Differenza che ha la pittura con la poesia.

La pittura è una poesia che si vede e non si sente, e la poesia è una pittura che si sente e non si vede. Adunque queste due poesie, o vuoi dire due pitture, hanno scambiati i sensi, per i quali esse dovrebbero penetrare all' intelletto. Perchè se l' una e l' altra è pittura, devono passare al senso comune per il senso più nobile, cioè l' occhio; e se l' una e l' altra è poesia, esse hanno a passare per il senso meno nobile, cioè l' udito. Adunque daremo la pittura al giudizio del sordo nato, e la poesia sarà giudicata dal cieco nato, e se la pittura sarà figurata con i movimenti appropriati agli accidenti mentali delle figure che operano in qualunque caso, senza dubbio il sordo nato intenderà le operazioni ed intenzioni degli operatori, ma il cieco nato non intenderà mai cosa che dimostri il poeta, la quale faccia onore ad essa poesia; conciossiachè delle nobili sue parti è il figurare i gesti e i componimenti delle istorie, e i siti ornati e dilettevoli con le trasparenti acque, per le quali si vedono i verdeggianti fondi de' suoi corsi, scherzare le onde sopra prati e minute ghiaie, con le erbe, che con lor si mischiano insieme con i guizzanti pesci, e simili descrizioni, le quali si potrebbero così dire ad un sasso, come ad un cieco nato, perchè mai vide nessuna cosa di che si compone la bellezza del mondo, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete; le quali sono dieci ornamenti della natura. Ma il sordo avendo perso il senso meno nobile, ancora ch' egli abbia insieme persa la loquela, perchè mai udì parlare, mai potè imparare alcun linguaggio, ma questo intenderà bene ogni accidente che sia ne' corpi umani, meglio che un che parli e che abbia udito, e similmente conoscerà le opere de' pittori e quello che in esse si rappresenti, ed a che tali figure siano appropriate.

17. Che differenza è dalla pittura alla poesia.

La pittura è una poesia muta, e la poesia è una pittura cieca, e l' una e l' altra vanno imitando la natura quanto è possibile alle loro potenze, e per l' una e per l' altra si può dimostrare molti morali costumi, come fece Apelle con la sua *Calurnia*. Ma dalla pittura, perchè serve all' occhio, senso più nobile che l' orecchio, obietto della poesia, ne risulta una proporzione armonica; cioè, che siccome di molte e varie voci insieme aggiunte ad un medesimo tempo, ne risulta una proporzione armonica, la quale contenta tanto il senso dell' udito, che gli uditori restano con stupente ammirazione quasi semivivi. Ma molto più faranno le proporzionali bellezze di un angelico viso posto in pittura, dalla quale proporzionalità ne risulta un armonico concerto, il quale serve all' occhio nel medesimo tempo che si faccia dalla musica all' orecchio. E se tale armonia delle bellezze sarà mostrata all' amante di quella di che tali bellezze sono imitate, senza dubbio esso reterà con istupenda ammirazione e gaudio

incomparabile e superiore a tutti gli altri sensi. Ma dalla poesia la quale si abbia a stendere alla figurazione d'una perfetta bellezza, con la figurazione particolare di ciascuna parte della quale si compone in pittura la predetta armonia, non ne risulta altra grazia che si facesse a far sentire nella musica ciascuna voce per sè sola in vari tempi, delle quali non si comporrebbe alcun concerto, come se volessimo mostrare un volto a parte a parte, sempre ricoprendo quelle che prima si mostrarono, delle quali dimostrazioni l'oblivione non lascia comporre alcuna proporzionalità di armonia, perchè l'occhio non le abbraccia con la sua virtù visiva ad un medesimo tempo. Il simile accade nelle bellezze di qualunque cosa finta dal poeta, delle quali, per esser le sue parti dette separatamente in separati tempi, la memoria non riceve alcuna armonia.

18. Differenza infra poesia e pittura.

La pittura immediate ti si rappresenta con quella dimostrazione per la quale il suo fattore l'ha generata, e dà quel piacere al senso massimo, qual dare possa alcuna cosa creata dalla natura. Ed in questo caso il poeta, che manda le medesime cose al comun senso per la via dell'ulito, minor senso, non dà all'occhio altro piacere che se uno sentisse raccontare una cosa. Or vedi che differenza è dall'udir raccontare una cosa che dia piacere all'occhio con lunghezza di tempo, o vederla con quella prestezza che si vedono le cose naturali. Ed ancorchè le cose de' poeti sieno con lungo intervallo di tempo lette, spesse sono le volte che le non sono intese, e bisogna farvi sopra diversi commenti, ne' quali rarissime volte tali comentatori intendono qual fosse la mente del poeta; e molte volte i lettori non leggono se non piccola parte delle loro opere per disagio di tempo. Ma l'opera del pittore immediate è compresa da' suoi riguardatori.

19. Della differenza ed ancora similitudine che ha la pittura con la poesia.

La pittura ti rappresenta in un subito la sua essenza nella virtù visiva, e per il proprio mezzo, d'onde la impressiva riceve gli obietti naturali, ed ancora nel medesimo tempo, nel quale si compone l'armonica proporzionalità delle parti che compongono il tutto, che contenta il senso; e la poesia riferisce il medesimo, ma con mezzo meno degno dell'occhio, il quale porta nella impressiva più confusamente e con più tardità le figurazioni delle cose nominate che non fa l'occhio, vero mezzo infra l'obietto e l'impressiva, il quale immediate conferisce con somma verità le vere superficie e figure di quel che dinanzi se gli appresenta, dalle quali ne nasce la proporzionalità detta armonia, che con dolce concerto contenta il senso, non altrimenti che si facciano le proporzionalità di diverse voci al senso dell'udito; il quale ancora è men degno che

quello dell'occhio, perchè tanto quanto ne nasce, tanto ne muore; ed è sì veloce nel morire come nel nascere. Il che intervenire non può nel senso del vedere, perchè se tu rappresenterai all'occhio una bellezza umana composta di proporzionalità di belle membra, essa bellezza non è sì mortale, nè sì presto si strugge, come fa la musica, anzi ha lunga permanenza, e ti si lascia vedere e considerare, e non rinasce, come fa la musica nel molto sonare, nè t'induce fastidio, anzi, t'innamora, ed è causa che tutti i sensi insieme con l'occhio la vorrebbero possedere, e pare che a gara vogliano combattere con l'occhio. Pare che la bocca se la vorrebbe per sè in corpo, l'orecchio piglia piacere d'udire le sue bellezze, il senso del tatto la vorrebbe penetrare per tutti i suoi meati, il naso ancora vorrebbe ricevere l'aria che al continuo da lei spira. Ma la bellezza di tale armonia il tempo in pochi anni la distrugge; il che non accade in tal bellezza imitata dal pittore, perchè il tempo lungamente la conserva, e l'occhio in quanto al suo ufficio piglia il vero piacere di tal bellezza dipinta, qual si facesse nella bellezza viva. Mancagli il tatto, il quale si fa maggior fratello nel medesimo tempo, il quale, poichè avrà avuto il suo intento, non impedisce la ragione dal considerare la divina bellezza. Ed in questo caso la pittura imitata da quella in gran parte supplisce, il che supplire non potrà la descrizione del poeta; il quale in questo caso si vuole equiparare al pittore, ma non si avvede che le sue parole, nel far menzione delle membra di tal bellezza, il tempo le divide l'una dall'altra, v'inframette l'oblivione, e divide le proporzioni, le quali senza gran prolissità e' non può nominare. E non potendole nominare, esso non può comporre l'armonica proporzionalità, la quale è composta di divine proporzioni. E per questo un medesimo tempo, nel quale s'inchiude la speculazione di una bellezza dipinta, non può dare una bellezza descritta, e fa peccato contro natura quello che si dee metter per l'occhio a volerlo mettere per l'orecchio. Lasciavi entrare l'ufficio della musica, e non vi mettere la scienza della pittura, vera imitatrice delle naturali figure di tutte le cose. Che ti muove, o uomo, ad abbandonare le proprie tue abitazioni della città, e lasciare i parenti ed amici, ed andare in luoghi campestri per monti e valli, se non la naturale bellezza del mondo, la quale, se ben consideri, sol col senso del vedere fruisce? E se il poeta vuole in tal caso chiamarsi anco lui pittore, perchè non pigliavi tali siti descritti dal poeta, e te ne stavi in casa senza sentire il soverchio calore del sole? O non t'era questo più utile e men fatica, perchè si fa al fresco e senza moto e pericolo di malattia? Ma l'anima non potea fruire il beneficio degli occhi, finestre delle sue abitazioni, e non potea ricevere le specie degli allegri siti, non potea vedere le ombrose valli, rigate dallo scherzare de' serpeggianti fiumi, non potea vedere i varî fiori che con loro colori fanno armonia all'occhio, e così tutte le altre cose che ad esso occhio rappresentare si possono. Ma se il pittore ne' freddi e rigidi tempi dell'inverno ti pone innanzi i medesimi paesi dipinti, ed altri, ne' quali tu abbia ricevuto i tuoi piaceri, appresso a qualche fonte; tu possa rivedere te amante con la tua amata, ne' fioriti prati, sotto le dolci ombre delle verdeggianti piante, non riceverai tu altro piacere che ad udire tale effetto descritto

dal poeta? Qui risponde il poeta, e cede alle sopradette ragioni, ma dice che supera il pittore, perchè lui fa parlare e ragionare gli uomini con diverse finzioni, nelle quali ei finge cose che non sono, e che commoverà gli uomini a pigliare le armi, e che descriverà il cielo, le stelle, e la natura, e le arti, ed ogni cosa. Al quale si risponde, che nessuna di queste cose di che egli parla è sua professione propria, ma che s'ei vuol parlare ed orare, è da persuadere che in questo egli è vinto dall'oratore; e se parla d'astrologia, che lo ha rubato all'astrologo, e di filosofia, al filosofo, e che in effetto la poesia non ha propria sede, nè la merita altrimenti che di un merciaio ragunatore di mercanzie fatte da diversi artigiani. Ma la deità della scienza della pittura considera le opere così umane come divine, le quali sono terminate dalle loro superficie, cioè linee de' termini de' corpi, con le quali ella comanda allo scultore la perfezione delle sue statue. Questa col suo principio, cioè il disegno, insegna all'architetto a fare che il suo edificio si renda grato all'occhio; questa insegna ai compositori di diversi vasi, agli orefici, tessitori, ricamatori; questa ha trovato i caratteri, con i quali si esprimono i diversi linguaggi; questa ha dato le caratte agli aritmetici; questa ha insegnato la figurazione alla geometria; questa insegna ai prospettivi ed astrologhi ed ai macchinatori ed ingegneri.

20. Dell'occhio.

L'occhio, dal quale la bellezza dell'universo è specchiata dai contemplanti, è di tanta eccellenza, che chi consente alla sua perdita, si priva della rappresentazione di tutte le opere della natura, per la veduta delle quali l'anima sta contenta nelle umane carceri, mediante gli occhi, per i quali essa anima si rappresenta tutte le varie cose di natura. Ma chi li perde lascia essa anima in una oscura prigione, dove si perde ogni speranza di rivedere il sole, luce di tutto il mondo. E quanti son quelli a cui le tenebre notturne sono in sommo odio, ancora ch'elle sieno di breve vita! O che farebbero questi quando tali tenebre fossero compagne della vita loro? Certo, non è nessuno che non volesse piuttosto perdere l'udito e l'odorato che l'occhio, la perdita del quale udire consente la perdita di tutte le scienze che hanno termine nelle parole, e sol fa questo per non perdere la bellezza del mondo, la quale consiste nella superficie de' corpi sì accidentali come naturali, i quali si riflettono nell'occhio umano.

21. Disputa del poeta col pittore, e che differenza è da poesia a pittura.

Dice il poeta che la sua scienza è invenzione e misura; e questo è il semplice corpo di poesia, invenzione di materia, e misura ne' versi, e che essa si veste poi di tutte le scienze. Al quale risponde il pittore avere i medesimi obblighi nella scienza della pittura, cioè invenzione e misura; invenzione nella materia, ch'egli

deve fingere, e misura nelle cose dipinte, acciocchè non sieno sproporzionate; ma ch'ei non si veste tali tre scienze, anzi, che le altre in gran parte si vestono della pittura, come l'astrologia, che nulla fa senza la prospettiva, la quale è principal membro di essa pittura, cioè l'astrologia matematica, non dico della fallace giudiciale, perdonimi chi per mezzo degli sciocchi ne vive. Dice il poeta, che descrive una cosa, che ne rappresenta un'altra piena di belle sentenze. Il pittore dice avere in arbitrio di fare il medesimo, e in questa parte anco egli è poeta. E se il poeta dice di fare accendere gli uomini ad amare, che è cosa principale della specie di tutti gli animali, il pittore ha potenza di fare il medesimo, tanto più ch'egli mette innanzi all'amante la propria effigie della cosa amata, il quale spesso fa con quella, lasciandola, e parlando con quella, quello che non farebbe con le medesime bellezze postegli innanzi dallo scrittore. E tanto più supera gl'ingegni degli uomini¹ ad amare ed innamorarsi di pittura che non rappresenta alcuna donna viva. E già intervenne a me fare una pittura che rappresentava una cosa divina, la quale comperata dall'amante di quella volle levarne la rappresentazione di tal deità per poterla baciare senza sospetto, ma infine la coscienza vinse i sospiri e la libidine, e fu forza ch'ei se la levasse di casa. Or va tu, poeta, descrivi una bellezza senza rappresentazione di cosa viva, e desta gli uomini con quella a tali desiderii. Se tu dirai: io ti descriverò l'inferno, o il paradiso, ed altre delizie o spaventi, il pittore ti supera, perchè ti metterà innanzi cose, che tacendo diranno tali delizie o ti spaventeranno e ti muoveranno l'animo a fuggire. Muove più presto i sensi la pittura che la poesia; e se tu dirai che con le parole tu leverai un popolo in pianto, o in riso, io ti dirò che non se' tu che muove, egli è l'oratore, ed è una scienza che non è poesia. Ma il pittore muoverà a riso, non a pianto, perchè il pianto è maggiore accidente che non è il riso. Un pittore fece una pittura, che chi la vedea subito sbadigliava, e tanto replicava tale accidente, quanto si teneva gli occhi alla pittura, la quale ancora lei era finta sbadigliare. Altri hanno dipinto atti libidinosi, e tanto lussuriosi, che hanno incitati i risguardatori di quelli alla medesima festa; il che non farà la poesia. E se tu scriverai la figura di alcuni dèi, non sarà tale scrittura nella medesima venerazione che la idea dipinta, perchè a tale pittura sarà fatto di continuo voti e diverse orazioni, ed a quella concorreranno varie generazioni di diverse provincie, e per i mari orientali, e da tali si dimanderà soccorso a tal pittura, e non alla scrittura.

22. Arguizione del poeta contro il pittore.

Tu dici, o pittore, che la tua arte è adorata, ma non imputare a te tal virtù, ma alla cosa di che tal pittura è rappresentatrice. Qui il pittore risponde: O tu, poeta,

¹ L'edizione viennese del Braumüller, 1882, aggiunge qui le parole: « che l'induce ».

che ti fai ancora tu imitatore, perchè non rappresenti tu colle tue parole cose che le lettere tue contenitrici di tali parole ancora esse sieno adorate? Ma la natura ha più favorito il pittore che il poeta, e meritamente le opere del favorito debbono essere più onorate, che quelle di chi non è in favore. Adunque laudiamo quello che con le parole soddisfa all'udito, e quel che con la pittura soddisfa al contento del vedere. Ma tanto meno quel delle parole, quanto esse sono accidentali, e create da minor autore che le opere di natura, di che il pittore è imitatore; la qual natura è terminante dentro alle figure delle lor superficie.

23. Risposta del re Mattia ad un poeta che gareggiava con un pittore.

Portando il dì del natale del re Mattia un poeta un'opera fattagli in laude del giorno ch'esso re era nato a beneficio del mondo, ed un pittore presentandogli un ritratto della sua innamorata, subito il re rinchiuse il libro del poeta, e voltossi alla pittura, ed a quella fermò la vista con grande ammirazione. Allora il poeta forte isdegnato disse: O re, leggi, leggi, e sentirai cosa di maggior sostanza che una muta pittura. Allora il re, sentendosi riprendere del risguardar cose mute, disse: O poeta, taci che non sai ciò che ti dica; questa pittura serve a miglior senso che la tua, la quale è da orbi. Dammi cosa ch'io la possa vedere e toccare, e non che solamente la possa udire, e non biasimar la mia elezione dell'avermi io messa la tua opera sotto il gomito, e questa del pittore tengo con ambo le mani, dandola a' miei occhi, perchè le mani da lor medesime hanno tolto a servire a più degno senso che non è l'udire; ed io per me giudico che tale proporzione sia dalla scienza del pittore a quella del poeta, qual è da' suoi sensi, de' quali questi si fanno obietti. Non sai tu che la nostra anima è composta di armonia, ed armonia non s'ingenera se non in istanti, ne' quali le proporzionalità degli obietti si fan vedere o udire? Non vedi che nella tua scienza non è proporzionalità creata in istante, anzi, l'una parte nasce dall'altra successivamente, e non nasce la succedente se l'antecedente non muore? Per questo giudico la tua invenzione essere assai inferiore a quella del pittore, solo perchè da quella non componesi proporzionalità armonica. Essa non contenta la mente dell'uditore o veditore, come fa la proporzionalità delle bellissime membra componitrici delle divine bellezze di questo viso che m'è dinanzi, le quali in un medesimo tempo tutte insieme giunte mi danno tanto piacere, con la divina loro proporzione, che nulla altra cosa giudico esser sopra la terra fatta dall'uomo che dar lo possa maggiore.

Non è sì insensato giudizio, che, se gli è proposto qual è più da eleggere, o stare in perpetue tenebre, o voler perdere l'udito, che subito non dica volere piuttosto perdere l'udito, insieme con l'odorato, prima che restar cieco. Perchè chi perde il vedere, perde la bellezza del mondo con tutte le forme delle cose create, ed il sordo sol perde il suono fatto dal moto dell'aria percossa, ch'è minima cosa nel mondo.

Tu che dici la scienza essere tanto più nobile, quanto essa si estende in più degno subietto, e per questo più vale una falsa immaginazione dell'essenza d'Iddio, che una immaginazione di una cosa men degna; per questo diremo la pittura, la quale solo s'estende nelle opere d'Iddio, essere più degna della poesia, che solo s'estende in bugiarde finzioni delle opere umane. Con debita lamentazione si duole la pittura per essere lei scacciata dal numero delle arti liberali; conciossiachè essa sia vera figliuola della natura, ed operata da più degno senso; onde a torto, o scrittori, l'avete lasciata fuori del numero di dette arti liberali, conciossiachè questa, non che alle opere di natura, ma ad infinite attende che la natura mai creò.

24. Conclusione infra il poeta ed il pittore.

Poichè noi abbiamo concluso la poesia essere in sommo grado di comprensione ai ciechi, e che la pittura fa il medesimo ai sordi, noi diremo tanto di più valere la pittura che la poesia, quanto la pittura serve a miglior senso e più nobile che la poesia, la qual nobiltà è provata esser tripla alla nobiltà di tre altri sensi; perchè è stato eletto di volere piuttosto perdere l'udito ed odorato e tatto, che il senso del vedere; perchè chi perde il vedere, perde la veduta e bellezza dell'universo, e resta a similitudine di uno che sia chiuso in vita in una sepoltura, nella quale abbia moto e vita. Or non vedi tu che l'occhio abbraccia la bellezza di tutto il mondo? Egli è capo dell'astrologia; egli fa la cosmografia; esso tutte le umane arti consiglia e corregge; muove l'uomo a diverse parti del mondo; questo è principe delle matematiche, le sue scienze sono certissime; questo ha misurato le altezze e grandezze delle stelle; questo ha trovato gli elementi e loro siti; questo ha fatto predire le cose future mediante il corso delle stelle; questo l'architettura e prospettiva, questo la divina pittura ha generata. O eccellentissimo sopra tutte le altre cose create da Dio! quali laudi saran quelle che esprimere possano la tua nobiltà? quali popoli, quali lingue saranno quelle che appieno possano descrivere la tua vera operazione? Questo è finestra dell'umano corpo, per la quale la sua via (?) specula, e fruisce la bellezza del mondo; per questo l'anima si contenta dell'umana carcere, e senza questo essa umana carcere è suo tormento; e per questo l'industria umana ha trovato il fuoco, mediante il quale l'occhio riacquista quello che prima gli tolsero le tenebre. Questo ha ornato la natura coll'agricoltura e dilettevoli giardini. Ma che bisogna ch'io m'estenda in sì alto e lungo discorso qual è quella cosa che per lui non si faccia? Ei muove gli uomini dall'oriente all'occidente; questo ha trovato la navigazione, ed in questo supera la natura, perchè i semplici naturali sono finiti, e le opere che l'occhio comanda alle mani sono infinite, come dimostra il pittore nelle finzioni d'infinite forme di animali ed erbe, piante e siti.

25. Come la musica si dee chiamare sorella e minore della pittura.

La musica non è da essere chiamata altro che sorella della pittura, conciossiachè essa è subietto dell' udito, secondo senso all' occhio, e compone armonia con la congiunzione delle sue parti proporzionali operate nel medesimo tempo, costrette a nascere e morire in uno o più tempi armonici, i quali tempi circondano la proporzionalità de' membri di che tale armonia si compone, non altrimenti che faccia la linea circonferenziale per le membra di che si genera la bellezza umana. Ma la pittura eccelle e signoreggia la musica perchè essa non muore immediate dopo la sua creazione, come fa la sventurata musica, anzi, resta in essere, e ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superficie. O maravigliosa scienza, tu riservi in vita le caduche bellezze de' mortali, le quali hanno più permanenza che le opere di natura, le quali al continuo sono variate dal tempo, che le conduce alla debita vecchiezza; e tale scienza ha tale proporzione con la divina natura, quale l'hanno le sue opere con le opere di essa natura, e per questo è adorata.

26. Parla il musico col pittore.

Dice il musico, che la sua scienza è da essere equiparata a quella del pittore, perchè essa compone un corpo di molte membra, del quale lo speculatore contempla tutta la grazia in tanti tempi armonici quanti sono i tempi ne' quali essa nasce e muore, e con quei tempi trastulla con grazia l'anima che risiede nel corpo del suo contemplante. Ma il pittore risponde e dice che il corpo composto delle umane membra non dà di sè piacere a' tempi armonici, ne' quali essa bellezza abbia a variarsi dando figurazione ad un altro, nè che in essi tempi abbia a nascere e morire, ma lo fa permanente per moltissimi anni, ed è di tanta eccellenza ch'ella riserva in vita quell'armonia delle proporzionate membra, le quali natura con tutte le sue forze conservar non potrebbe. Quante pitture hanno conservato il simulacro di una divina bellezza di cui il tempo o morte in breve ha distrutto il naturale esempio, ed è restata più degna l'opera del pittore che della natura sua maestra!

27. Il pittore dà i gradi delle cose opposte all' occhio, come il musico dà delle voci opposte all' orecchio.

Benchè le cose opposte all' occhio si tocchino l'un l'altra di mano in mano, nondimeno farò la mia regola di venti in venti braccia, come ha fatto il musico infra le voci, che benchè la sia unita ed appiccata insieme, nondimeno ha pochi gradi di voce in voce, domandando quella prima, seconda, terza, quarta e quinta, e così di grado in grado ha posto nomi alla varietà di alzare e abbassare la voce.

Se tu, o musico, dirai che la pittura è meccanica per essere operata coll' esercizio delle mani, e la musica è operata con la bocca, ch'è organo umano, ma non per conto del senso del gusto, come la mano ¹ senso del tatto; meno degne sono ancora le parole che i fatti. Ma tu, scrittore delle scienze, non copii tu con mano scrivendo ciò che sta nella mente, come fa il pittore? E se tu dicessi la musica essere composta di proporzione, ho io con questa medesima seguito la pittura come meglio vedrai.

Quella cosa è più degna che satisfà a miglior senso. Adunque la pittura satisfattrice al senso del vedere è più nobile della musica che solo satisfà all' udito. Quella cosa è più nobile che ha più eternità; adunque la musica, che si va consumando mentre ch'ella nasce, è men degna della pittura, che con vetri si fa eterna. Quella cosa che contiene in sè più universalità e varietà di cose, quella sarà detta di più eccellenza. Adunque la pittura è da essere preposta a tutte le operazioni, perchè è contenitrice di tutte le forme che sono, e di quelle che non sono in natura; è più da essere magnificata ed esaltata che la musica, che solo attende alla voce. Con questa si fanno i simulacri agli iddii; d'intorno a questa si fa il culto divino, il quale è ornato con la musica a questa servente; con questa si dà copia agli amanti della causa de' loro amori; con questa si riservano le bellezze, le quali il tempo e la natura fan fuggitive; con questa noi riserviamo le similitudini degli uomini famosi. E se tu dicessi: la musica s'eterna collo scriverla, il medesimo facciamo noi qui colle lettere. Adunque, poichè tu hai messa la musica infra le arti liberali, o tu vi metti questa, o tu ne levi quella; e se tu dicessi: gli uomini vili l'adoprano, e così è guasta la musica da chi non la sa. Se tu dirai: le scienze non meccaniche sono le mentali, io ti dirò che la pittura è mentale, e ch'ella, siccome la musica e la geometria considerano le proporzioni delle quantità continue, e l'aritmetica delle discontinue, questa considera tutte le quantità continue, e le qualità delle proporzioni d'ombre e lumi e distanze nella sua prospettiva.

28. Conclusione del poeta, del pittore e del musico.

Tal differenza è in quanto alla figurazione delle cose corporee dal pittore al poeta, quant'è dai corpi smembrati agli uniti, perchè il poeta, nel descrivere la bellezza e bruttezza di qualunque corpo, te lo dimostra a membro a membro, ed in diversi tempi, ed il pittore tel fa vedere tutto in un tempo. Il poeta non può porre colle parole la vera figura delle membra di che si compone un tutto, come il pittore, il quale tel pone innanzi con quella verità ch'è possibile in natura. Ed al poeta accade il medesimo come al musico, che canta solo un canto composto di quattro cantori, e canta prima il canto, poi il tenore, e così seguita il contralto, e poi il basso; e di costui non risulta la grazia della proporzionalità armonica,

¹ La citata edizione viennese aggiunge: «del pittore non pel».

la quale si rinchiude in tempi armonici, e fa esso poeta a similitudine di un bel volto, il quale ti si mostra a membro a membro, che così facendo non rimarresti mai soddisfatto della sua bellezza, la quale solo consiste nella divina proporzionalità delle predette membra insieme composte, le quali solo in un tempo compongono essa divina armonia di esso congiunto di membra, che spesso tolgono la libertà posseduta a chi le vede. E la musica ancora fa nel suo tempo armonico le soavi melodie composte delle sue varie voci, dalle quali il poeta è privato della loro descrizione armonica. E benchè la poesia entri pel senso dell'udito alla sede del giudizio siccome la musica, esso poeta non può descrivere l'armonia della musica perchè non ha potestà in un medesimo tempo di dire diverse cose, come la proporzionalità armonica della pittura composta di diverse membra in un medesimo tempo, la dolcezza delle quali sono giudicate in un medesimo tempo così in comune, come in particolare. In comune, in quanto all'intento del composto; in particolare, in quanto all'intento de' componenti, di che si compone esso tutto. E per questo il poeta resta, in quanto alla figurazione delle cose corporee, molto indietro al pittore, e delle cose invisibili rimane indietro al musico. Ma s'esso poeta toglie in prestito l'aiuto delle altre scienze, potrà comparire alle fiere come gli altri mercanti portatori di diverse cose fatte da più inventori. E fa questo il poeta quando s'impresta l'altrui scienza, come dell'oratore, filosofo, astrologo, cosmografo, e simili, le quali scienze sono in tutto separate dal poeta. Adunque questo è un sensale che giunge insieme a diverse persone a fare una conclusione di un mercato. E se tu vorrai trovare il proprio ufficio del poeta, tu troverai non essere altro che un adunatore di cose rubate a diverse scienze, colle quali egli fa un composto bugiardo, o vuoi, con più onesto dire,¹ un composto finto; ed in questa tal finzione libera esso poeta s'è equiparato al pittore, ch'è la più debole parte della pittura.

29. Quale scienza è meccanica, e quale non è meccanica.

Dicono quella cognizione esser meccanica la quale è partorita dall'esperienza, e quella esser scientifica che nasce e finisce nella mente, e quella essere semimeccanica che nasce dalla scienza e finisce nella operazione manuale. Ma a me pare che quelle scienze sieno vane e piene di errori le quali non sono nate dall'esperienza, madre di ogni certezza, e che non terminano in nota esperienza, cioè che la loro origine, o mezzo, o fine, non passa per nessuno de' cinque sensi. E se noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa che passa per i sensi, quanto maggiormente dobbiamo noi dubitare delle cose ribelli ad essi sensi, come dell'assenza di Dio e dell'anima e simili,² per le quali sempre si disputa e contende. E veramente accade che sempre

¹ In altre edizioni: « con più onesto fine dire », e « con più onesto nome dire ».

² Nel codice Vaticano è stata tirata una linea sul brano che incomincia con le parole: « E se noi dubitiamo » e termina: « e non certezza rinata ». L'edizione De Romanis (Roma 1817) riproduce quel brano, sopprimendo però

dove manca la ragione suppliscono le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe. Per questo diremo che dove si grida non è vera scienza, perchè la verità ha un sol termine, il quale essendo pubblicato, il litigio resta in eterno distrutto, e s'esso litigio resurge, ella è bugiarda e confusa scienza, e non certezza rinata. Ma le vere scienze son quelle che la speranza ha fatto penetrare per i sensi, e posto silenzio alla lingua de' litiganti, e che non pasce di sogni i suoi investigatori, ma sempre sopra i primi veri e noti principî procede successivamente e con vere sequenze insino al fine, come si dinota nelle prime matematiche, cioè numero e misura, dette aritmetica e geometria, che trattano con somma verità della quantità discontinua e continua. Qui non si arguirà che due tre facciano più o men che sei, nè che un triangolo abbia i suoi angoli minori di due angoli retti, ma con eterno silenzio resta distrutta ogni arguizione, e con pace sono fruite¹ dai loro devoti, il che far non possono le bugiarde scienze mentali. E se tu dirai tali scienze vere e note essere di specie di meccaniche, imperocchè non si possono finire se non manualmente, io dirò il medesimo di tutte le arti che passano per le mani degli scrittori, le quali sono di specie di disegno, membro della pittura; e l'astrologia e le altre passano per le manuali operazioni, ma prima sono mentali com'è la pittura, la quale è prima nella mente del suo speculatore, e non può pervenire alla sua perfezione senza la manuale operazione; della qual pittura i suoi scientifici e veri principî prima ponendo che cosa è corpo ombroso, e che cosa è ombra primitiva ed ombra derivativa, e che cosa è lume, cioè tenebre, luce, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete, le quali solo colla mente si comprendono senza opera manuale; e questa sarà la scienza della pittura, che resta nella mente de' suoi contemplanti, dalla quale nasce poi l'operazione, assai più degna della predetta contemplazione o scienza.

Dopo questa viene la scultura, arte degnissima, ma non di tanta eccellenza d'ingegno operata, conciossiachè in due casi principali sia difficilissima, co' quali il pittore procede nella sua. Questa è aiutata dalla natura, cioè prospettiva, ombra e lumi. Questa ancora non è imitatrice de' colori, per i quali il pittore si affatica a trovare che le ombre sieno compagne de' lumi.

30. Perchè la pittura non è connumerata nelle scienze.

Perchè gli scrittori non hanno avuto notizia della scienza della pittura, non hanno potuto descriverne i gradi e le parti. Ed essa medesima non si dimostra col suo fine nelle parole; essa è restata, mediante l'ignoranza, indietro alle predette

l'inciso: « come l'assenza di Dio e dell'anima e simili », probabilmente per non incorrere nella censura. Per simile motivo la stessa edizione romana, al § 4, invece delle parole: « le immagini delle divine deità », ha: « le immagini de' santi », ed al § 8, alle parole: « parente d'Iddio », sostituisce: « opera d'Iddio ».

¹ In altre edizioni, invece di « fruite », si legge: « finite ».

scienze, non mancando per questo di sua divinità. E veramente non senza cagione non l'hanno nobilitata, perchè per sè medesima si nobilita senza l'aiuto delle altrui lingue, non altrimenti che si facciano le eccellenti opere di natura. E se i pittori non hanno di lei descritto e ridottala in scienza, non è colpa della pittura. Perchè pochi pittori fanno professione di lettere, perchè la lor vita non basta ad intendere quella, per questo avremo noi a dire che essa è meno nobile? Avremo noi a dire che le virtù delle erbe, pietre e piante non sieno in essere perchè gli uomini non le abbiano conosciute? Certo no, ma diremo esse erbe restarsi in sè nobili senza l'aiuto delle lingue o lettere umane.

31. Comincia della scultura, e s'essa è scienza o no.

La scultura non è scienza ma arte meccanicissima, perchè genera sudore e fatica corporale al suo operatore, e solo bastano a tale artista le semplici misure dei membri e la natura de' movimenti e posati, e così in sè finisce dimostrando all'occhio quel che quello è, e non dà di sè alcuna ammirazione al suo contemplante, come fa la pittura, che in una piana superficie per forza di scienza dimostra le grandissime campagne co' lontani orizzonti.

32. Differenza tra la pittura e la scultura.

Tra la pittura e la scultura non trovo altra differenza, senonchè lo scultore conduce le sue opere con maggior fatica di corpo che il pittore, ed il pittore conduce le opere sue con maggior fatica di mente. Provasi così esser vero, conciossiachè lo scultore nel fare la sua opera fa per forza di braccia e di percussione a consumare il marmo, od altra pietra soverchia, ch'eccede la figura che dentro a quella si rinchiude, con esercizio meccanicissimo, accompagnato spesse volte da gran sudore composto di polvere e convertito in fango, con la faccia impastata, e tutto infarinato di polvere di marmo che pare un fornaio, e coperto di minute scaglie, che pare gli sia fioccato addosso; e l'abitazione imbrattata e piena di scaglie e di polvere di pietre. Il che tutto al contrario avviene al pittore, parlando di pittori e scultori eccellenti; imperocchè il pittore con grande agio siede dinanzi alla sua opera ben vestito, e muove il lievissimo pennello co' vaghi colori, ed ornato di vestimenti come a lui piace; ed è l'abitazione sua piena di vaghe pitture, e pulita, ed accompagnata spesse volte di musiche, o lettori di varie e belle opere, le quali, senza strepito di martelli od altro rumore misto, sono con gran piacere udite. Ancora lo scultore nel condurre a fine le sue opere ha da fare per ciascuna figura tonda molti dintorni, acciocchè di tal figura ne risulti grazia per tutti gli aspetti; e questi tali dintorni non son fatti se non dalla convenienza dell'alto e basso, il quale non lo può porre con verità se non si tira in parte che la veda in profilo,

cioè che i termini della concavità e rilievi sieno veduti avere confini coll'aria che li tocca. Ma invero questo non aggiunge fatica all'artefice, considerando ch'egli, siccome il pittore, ha vera notizia di tutti i termini delle cose vedute per qualunque verso; la qual notizia al pittore, siccome allo scultore, sempre è in potenza. Ma lo scultore avendo da cavare dove vuol fare gl'intervalli de' muscoli, e da lasciare dove vuol fare i rilievi di essi muscoli, non li può generare con debita figura oltre lo aver fatto la lunghezza e larghezza loro, s'egli non si muove in traverso, piegandosi od alzandosi in modo ch'esso vegga la vera altezza de' muscoli e la vera bassezza de' loro intervalli; e questi son giudicati dallo scultore in tal sito, e per questa via di dintorni si ricorreggono, altrimenti mai porrà bene i termini o vero figure delle sue sculture. E questo tal modo dicono essere fatica di mente allo scultore, perchè non acquista altro che fatica corporale; perchè in quanto alla mente, o vo' dire giudizio, esso non ha se non in tal profilo a ricorreggere i dintorni delle membra, dove i muscoli sono troppo alti; e questo è il proprio ordinario dello scultore a condurre a fine le opere sue. Il quale ordinario è condotto dalla vera notizia di tutti i termini delle figure de' corpi per qualunque verso. Dice lo scultore, che se e' leva di soverchio, non può più aggiungere, come il pittore. Al quale si risponde: se la sua arte era perfetta, egli avrebbe sollevato mediante la notizia delle misure quel che bastava, e non di soverchio, il quale levamento nasce dalla sua ignoranza, la quale gli fa levare più o meno che non debba. Ma di questi non parlo, perchè non sono maestri, ma guastatori di marmi; i maestri non si fidano nel giudizio dell'occhio, perchè sempre inganna, come prova chi vuol dividere una linea in due parti eguali a giudizio di occhio, che spesso la sperienza lo inganna. Onde per tale sospetto i buoni giudici sempre temono, il che non fanno gl'ignoranti; e per questo colla notizia della misura di ciascuna lunghezza, grossezza e larghezza de' membri si vanno al continuo governando, e così facendo non levano più del dovere. Il pittore ha dieci varî discorsi, co' quali esso conduce al fine le sue opere, cioè luce, tenebre, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete. Lo scultore solo ha da considerare corpo, figura, sito, moto e quiete; nelle tenebre o luce non s'impaccia, perchè la natura da sè le genera nelle sue sculture; del colore nulla; di remozione o propinquità se n'impaccia mezzanamente, cioè non adopera se non la prospettiva lineale, ma non quella de' colori, che si variano in varie distanze dall'occhio di colore e di notizia de' loro termini e figure. Adunque ha meno discorso la scultura, e per conseguenza è di minore fatica d'ingegno che la pittura.

33. Il pittore e lo scultore.

Dice lo scultore la sua arte essere più degna della pittura, conciossiachè quella è più eterna per temer meno l'umido, il fuoco, il caldo ed il freddo, che la pittura. A costui si risponde che questa tal cosa non fa più dignità nello scultore, perchè

tal permanenza nasce dalla materia, e non dall' artefice, la qual dignità può ancora essere nella pittura, dipingendo con colori di vetro sopra i metalli, o terra cotta, e quelli in fornace far discorrere, e poi pulire con diversi strumenti, e fare una superficie piana e lustra, come ai nostri giorni si vede fare in diversi luoghi di Francia e d'Italia, e massime in Firenze nel parentado della Robbia, i quali hanno trovato modo di condurre ogni grande opera in pittura sopra terra cotta coperta di vetro. Vero è che questa è sottoposta alle percussioni e rotture, siccome la scultura di marmo, ma non è immune dalle offese de' distruttori ¹ come le figure di bronzo, ma di eternità si congiunge colla scultura, e di bellezza la supera senza comparazione, perchè in quella si congiungono le due prospettive, e nella scultura tonda non è nessuna che non sia fatta dalla natura. Lo scultore nel fare una figura tonda fa solamente due figure, e non infinite per gl' infiniti aspetti donde essa può essere veduta, e di queste due figure l' una è veduta dinanzi e l' altra di dietro; e questo si prova non essere altrimenti, perchè se tu fai una figura in mezzo rilievo veduta dinanzi, tu non dirai mai avere fatto più opera in dimostrazione, che si faccia il pittore in una figura fatta nella medesima veduta; e il simile interviene a una figura volta indietro. Ma il basso rilievo è di più speculazione senza comparazione al tutto rilievo, e si accosta in grandezza di speculazione alquanto alla pittura, perchè è obbligato alla prospettiva; e il tutto rilievo non s' impaccia niente in tal cognizione, perchè egli adopera le semplici misure come le ha trovate al vivo; e di qui, in quanto a questa parte, il pittore impara più presto la scultura, che lo scultore la pittura. Ma per tornare al proposito di quel ch' è detto del basso rilievo, dico che quello è di men fatica corporale che il tutto rilievo, ma assai di maggiore investigazione, conciossiachè in quello si ha da considerare la proporzione che han le distanze interposte infra le prime parti de' corpi e le seconde, e dalle seconde alle terze successivamente; le quali se da te prospettivo saranno considerate, tu non troverai opera nessuna in basso rilievo che non sia piena di errori ne' casi del più e men rilievo che si richiede alla parte de' corpi che sono più o men vicini all' occhio. Il che mai sarà nel tutto rilievo, perchè la natura aiuta lo scultore; e per questo quel che fa di tutto rilievo manca di tanta difficoltà. Seguita un nimico capitale dello scultore nel tutto e nel poco rilievo delle sue cose, le quali nulla valgono se non hanno il lume accomodato simile a quello dove esse furono lavorate. Imperocchè se esse hanno il lume di sotto, le loro opere parranno assai, ² e massime il basso rilievo, che quasi cancella negli opposti giudizi la sua cognizione. Il che non può accadere al pittore, il quale, oltre all' aver poste le membra delle sue cose, esso si è convertito ne' due uffici della natura, i quali sono grandissimi, e questi sono le due prospettive, ed il terzo di grandissimo discorso, ch' è il chiaro scuro delle ombre, o de' lumi,

¹ Nel codice: « ma non è a' distruttori come le figure di bronzo ».

² Altri aggiungono: « mostruose ».

di che lo scultore è ignorante, ed è aiutato dalla natura nel modo ch'essa aiuta le altre cose invisibili¹ artificiose.

34. Come la scultura è di minore ingegno che la pittura, e mancano in lei molte parti naturali.

Adoperandomi io non meno in scultura che in pittura, ed esercitando l'una e l'altra in un medesimo grado, mi pare con picciola imputazione poterne dare sentenza, quale sia di maggiore ingegno, difficoltà e perfezione l'una che l'altra. Prima la scultura è sottoposta a certi lumi, cioè di sopra, e la pittura porta per tutto seco e lume e ombra. E lume e ombra è la importanza adunque della scultura; lo scultore in questo caso è aiutato dalla natura del rilievo, ch'ella genera per sè; e il pittore per accidentale arte lo fa ne' luoghi dove ragionevolmente lo farebbe la natura; lo scultore non si può diversificare nelle varie nature de' colori delle cose; la pittura non manca in parte alcuna. Le prospettive degli scultori non paiono niente vere, quelle del pittore paiono a centinaia di miglia di là dall'opera. La prospettiva aerea è lontana dall'opera. Non possono figurare i corpi trasparenti, non possono figurare i luminosi, non linee riflesse, non corpi lucidi, come specchi e simili cose lustranti, non nebbie, non tempi oscuri, ed infinite cose che non si dicono per non tediare. Ciò ch'ella ha, è che la è più resistente al tempo, benchè a simile resistenza la pittura fatta sopra rame grosso coperto di smalto bianco, e sopra quello dipinto con colori di smalto, e rimesso in fuoco e fatto cuocere, questa per eternità avanza la scultura. Potrà dire lo scultore, che dove fa un errore non gli è facile il racconciarlo; questo è debole argomento a voler provare che una ismemorataggine irrimediabile faccia l'opera più degna; ma io dirò bene che l'ingegno del maestro che fa simili errori sarà più difficile a racconciare, che non sarà a racconciare l'opera da quello guasta. Noi sappiamo bene che quello che sarà pratico non farà simili errori, anzi con buone regole andrà levando tanto poco per volta, che condurrà bene la sua opera. Ancora lo scultore se fa di terra o cera può levare e porre, e quando l'opera è terminata con facilità si gitta in bronzo; e questa è l'ultima operazione e la più permanente che abbia la scultura; imperocchè quella ch'è solo di marmo è sottoposta alla rovina, il che non è del bronzo. Adunque quella pittura fatta in rame che si può, com'è detto della pittura, levare e porre a par al bronzo, chè quando facevi quell'opera di cera prima si poteva ancor essa levare e porre, se questa è scultura di bronzo, quella² di rame e di vetro è eternissima. Se il bronzo rimane nero e bruno, questa pittura è piena di vari e vaghi colori; e di infinite varietà, delle quali com'è di sopra;³ se un volesse dire solamente

¹ Forse « visibili ».

² In altre edizioni: « quella pittura ».

³ Nell'edizione viennese: « com'è detto di sopra, non si dice per non tediare ».

della pittura in tavola, di questo mi accorderei anch'io con la scultura, dicendo così: come la pittura è più bella, e di più fantasia, e più copiosa, è la scultura più durabile, che altro non ha. La scultura con poca fatica mostra quel che la pittura pare cosa miracolosa, cioè a far parere palpabili le cose impalpabili, rilevate le cose piane, lontane le cose vicine: in effetto, la pittura è ornata d'infinite speculazioni, che la scultura non le adopera. Nessuna comparazione è dall'ingegno, artificio e discorso della pittura a quello della scultura, che non s'impaccia se non della prospettiva causata dalla virtù della materia, e non dall'artefice. E se lo scultore dice non poter racconciare la materia levata di soverchio alla sua opera, come può il pittore, qui si risponde: che quel che troppo leva, poco intende e non è maestro; perchè s'egli ha in potestà le misure, egli non leverà quello che non deve. Adunque diremo tal difetto essere dell'operatore e non della materia. Ma la pittura è di maraviglioso artificio, tutta di sottilissime speculazioni, delle quali in tutto la scultura n'è privata per essere di brevissimo discorso. Rispondesi allo scultore, che dice che la sua scienza è più permanente che la pittura, che tal permanenza è virtù della materia sculta e non dello scultore; e in questa parte lo scultore non se lo deve attribuire a sua gloria, ma lasciarla alla natura, creatrice di tale materia.

35. Dello scultore e del pittore.

Lo scultore ha la sua arte di maggior fatica corporale che il pittore, cioè più meccanica, e di minor fatica mentale, cioè che ha poco discorso rispetto alla pittura, perchè esso scultore solo leva, ed il pittore sempre pone; lo scultore sempre leva di una materia medesima, e il pittore sempre pone di varie materie. Lo scultore solo ricerca i lineamenti che circondano la materia sculta, ed il pittore ricerca i medesimi lineamenti, ed oltre a quelli ricerca ombra e lume, colore e scorto, delle quali cose la natura ne aiuta di continuo lo scultore, cioè con ombra e lume e prospettiva, le quali parti bisogna che il pittore se le acquisti per forza d'ingegno e si converta in essa natura, e lo scultore le trova di continuo fatte. E se tu dirai: egli è alcuno scultore che intende quello che intende il pittore, io ti rispondo che donde lo scultore intende le parti del pittore, ch'esso è pittore, e dove esso non le intende, ch'egli è semplice scultore. Ma il dipintore ha di bisogno sempre d'intendere la scultura, cioè il naturale, che ha il rilievo che per sè genera chiaro e scuro e scorto. E per questo molti ritornano alla natura per non essere scienziati in tale discorso d'ombre e lume e prospettiva, e per questo ritrattano il naturale, perchè solo tal ritrarre ne ha messo in uso, senza altra scienza o discorso di natura in tal proposito. E di questi ce n'è alcuni che per vetri ed altre carte o veli trasparenti riguardano le cose fatte dalla natura, e quivi nella superficie delle trasparenze le profilano, e quelle colle regole della proporzionalità le circondano di profili, crendole alcuna volta dentro a tali profili, l'occupano di chiaro scuro, notando il

sito, la quantità e figura d'ombre e lumi. Ma questo è da essere laudato in quelli che sanno fare di fantasia appresso gli effetti di natura, ma sol usano tali discorsi per levarsi alquanto di fatica e per non mancare in alcuna particola della vera imitazione di quella cosa, che con precisione si deve far simigliare. Ma questa tale invenzione è da essere vituperata in quelli che non sanno per sè ritrarre, nè discorrere coll'ingegno loro, perchè con tale pigrizia sono distruttori del loro ingegno, nè mai sanno operare cosa alcuna buona senza tale aiuto; e questi sempre sono poveri e meschini d'ogni loro invenzione o componimento di storie, la qual cosa è il fine di tale scienza, come a suo luogo sarà dimostrato.

36. Comparazione della pittura alla scultura.

La pittura è di maggior discorso mentale e di maggiore artificio e meraviglia che la scultura, conciossiachè necessità costringe la mente del pittore a trasmutarsi nella propria mente di natura, e a farsi interprete infra essa natura e l'arte, comentando con quella le cause delle sue dimostrazioni costrette dalla sua legge, ed in che modo le similitudini degli obietti circostanti all'occhio concorrano co' veri simulacri alla pupilla dell'occhio, e infra gli obietti eguali in grandezza quale si dimostrerà maggiore ad esso occhio, e infra i colori eguali qual si dimostrerà più o meno oscuro, o più o men chiaro; e infra le cose di eguale bassezza, quale si dimostrerà più o men bassa; e di quelle che sono poste in altezza eguale, quale si dimostrerà più o meno alta; e degli obietti eguali posti in varie distanze, perchè si dimostreranno men noti l'un che l'altro. E tale arte abbraccia e restringe in sè tutte le cose visibili, il che far non può la povertà della scultura, cioè i colori di tutte le cose e loro diminuzioni. Questa figura le cose trasparenti, e lo scultore ti mostrerà le naturali senza suo artificio; il pittore ti mostrerà varie distanze con variamento del colore dell'aria interposta fra gli obietti e l'occhio; egli le nebbie, per le quali con difficoltà penetrano le specie degli obietti; egli le piogge, che mostrano dopo sè i nuvoli con monti e valli; egli la polvere che mostrano in sè e dopo sè i combattenti di essa motori; egli i fumi più o men densi; questo ti mostrerà i pesci scherzanti infra la superficie delle acque e il fondo loro; egli le pulite ghiaie con varî colori posarsi sopra le lavate arene del fondo de' fiumi circondati delle verdeggianti erbe dentro alla superficie dell'acqua; egli le stelle in diverse altezze sopra di noi, e così altri innumerabili effetti, ai quali la scultura non aggiunge. Dice lo scultore che il basso rilievo è di specie di pittura; questo in parte si accetterebbe in quanto al disegno, perchè partecipa di prospettiva; ma in quanto alle ombre e lumi, è falso in scultura e in pittura, perchè le ombre di esso basso rilievo non sono della natura del tutto rilievo, come sono le ombre degli scorti, che non ha l'oscurità della pittura o scultura tonda; ma questa arte è una mistione di pittura e scultura.

Manca la scultura della bellezza de' colori, manca della prospettiva de' colori, manca della prospettiva e confusione de' termini delle cose remote all'occhio; imperocchè così farà cogniti i termini delle cose propinque come delle remote; non farà l'aria interposta infra l'obietto remoto e l'occhio occupare più esso obietto che l'obietto vicino; non farà i corpi lucidi e trasparenti come le figure velate che mostrano la nuda carne sotto i veli a quella anteposti; non farà la minuta ghiaia di vari colori sotto la superficie delle trasparenti acque.

La pittura è di maggior discorso mentale che la scultura, e di maggiore artificio; conciossiachè la scultura non è altro che quel ch'ella pare, cioè nell'essere corpo rilevato, e circondato di aria, e vestito da superficie oscura e chiara, come sono gli altri corpi naturali; e l'artificio è condotto da due operatori, cioè dalla natura e dall'uomo; ma molto è maggiore quello della natura; conciossiachè s'ella non soccorresse tale opera con ombre più o meno oscure, e con i lumi più o men chiari, tale operazione sarebbe tutta di un colore chiaro e scuro a similitudine di una superficie piana. E oltre questo vi si aggiunge l'adiutorio della prospettiva, la quale co' suoi scorti aiuta a voltare la superficie muscolosa de' corpi a' diversi aspetti, occupando l'un muscolo l'altro con maggiore o minore occupazione. Qui risponde lo scultore e dice: s'io non facessi tali muscoli, la prospettiva non me li scorterebbe; al quale si risponde: se non fosse l'aiuto del chiaro e scuro, tu non potresti fare tali muscoli, perchè tu non li potresti vedere. Dice lo scultore ch'egli è esso che fa nascere il chiaro e lo scuro col suo levare dalla materia sculta; rispondesi, che non egli ma la natura fa l'ombra, e non l'arte, e che s'egli scolpisse nelle tenebre, non vedrebbe nulla, perchè non vi è varietà, nè anco nelle nebbie circondanti la materia sculta con eguale chiarezza, non si vedrebbe altro che i termini della materia sculta ne' termini della nebbia che con lei confina. E dimando a te, scultore, perchè tu non conduci opere a quella perfezione in campagna, circondate da uniforme lume universale dell'aria, come tu fai ad un lume particolare che di alto discenda alla luminazione della tua opera? E se tu fai nascere l'ombra a tuo beneplacito, nel levare della materia, perchè non la fai medesimamente nascere nella materia sculta al lume universale, come tu fai nel lume particolare? Certo tu t'inganni, chè egli è altro maestro che fa esse ombre e lumi, al quale tu famiglio però pari la materia dov'egli imprime essi accidenti. Sicchè non ti gloriare delle altrui opere; a te sol bastano le lunghezze e grossezze delle membra di qualunque corpo e le loro proporzioni, e questa è tua arte; il resto, ch'è il tutto, è fatto dalla natura, maggior maestro di te. Dice lo scultore che farà di basso rilievo, e che mostrerà per via di prospettiva quel che non è in atto; rispondesi, che la prospettiva è membro della pittura, e che in questo caso lo scultore si fa pittore, come si è dimostrato innanzi.

37. Escusazione dello scultore.

Dice lo scultore, che s'esso leva più marmo che non deve, non può ricorreggere il suo errore, come fa il pittore; al quale si risponde, che chi leva più che non deve non è maestro, perchè maestro si dimanda quello che ha vera scienza della sua operazione. Risponde lo scultore, che lavorando il marmo si scopre una rottura, che ne fu causa essa e non il maestro di tale errore; rispondesi tale scultore essere in questo caso come il pittore a cui si rompe ed offende la tavola donde egli dipinge. Dice lo scultore che non può fare una figura, che non ne faccia infinite per gl' infiniti termini che hanno le quantità continue; rispondesi, che gl' infiniti termini di tal figura si riducono in due mezze figure, cioè una mezza dal mezzo indietro, e l'altra mezza dal mezzo innanzi; le quali, essendo ben proporzionate, compongono una figura tonda, e queste tali mezze avendo i loro debiti rilievi in tutte le loro parti, risponderanno per sè senz'altro magistero per tutte le infinite figure che tale scultore dice aver fatte; che il medesimo si può dire da uno che faccia un vaso al tornio, perchè ancora egli può mostrare il suo vaso per infiniti aspetti. Ma che può fare lo scultore, che gli accidenti naturali al continuo non lo soccorrino in tutti i necessari ed opportuni casi, il quale aiuto è privato d'inganno; e questo è il chiaro scuro, che i pittori dimandano lume ed ombra, i quali il pittore con grandissima speculazione da sè generatili, con le medesime quantità e qualità e proporzioni aiutandosi, che la natura senza ingegno dello scultore aiuta la scultura, e la medesima natura aiuta tale artefice con le debite diminuzioni, colle quali la prospettiva per sè produce naturalmente senza discorso dello scultore; la quale scienza fa bisogno che il pittore col suo ingegno si acquisti. Dirà lo scultore fare opere più eterne che il pittore; qui si risponde essere virtù della materia sculta e non dello scultore, che la scolpisce; e se il pittore dipinge in terra cotta co' vetri, l'opera sua sarà più eterna che la scultura.

38. Dell'obbligo che ha la scultura col lume, e non la pittura.

Se la scultura avrà il lume di sotto parrà cosa mostruosa e strana; questo non accade alla pittura, che tutte le parti porta con sè.

39. Differenza ch'è dalla pittura alla scultura.

La prima maraviglia che apparisce nella pittura è il parere spiccata dal muro od altro piano, ed ingannare i sottili giudizi con quella cosa che non è divisa dalla superficie della parete; qui in questo caso lo scultore fa le opere sue che tanto paiono quanto elle sono, e qui è la causa che il pittore bisogna che faccia l'ufficio

della notizia nelle ombre, che sieno compagne de' lumi. Allo scultore non bisogna tale scienza, perchè la natura aiuta le sue opere, com' essa fa ancora a tutte le altre cose corporee, dalle quali tolta la luce sono di un medesimo colore, e renduta loro la luce, sono di vari colori, cioè chiaro e scuro. La seconda cosa che al pittore con gran discorso bisogna, è che con sottile investigazione ponga le vere qualità e quantità delle ombre e lumi; qui la natura per sè le mette nelle opere dello scultore. Terza è la prospettiva, investigazione ed invenzione sottilissima degli studi matematici, la quale per forza di linee fa parere remoto quel ch'è vicino, e grande quel ch'è picciolo; qui la scultura è aiutata dalla natura in questo caso, e fa senza invenzione dello scultore.

40. Della pittura e della poesia.

Per fingere le parole la poesia supera la pittura, e per fingere fatti la pittura supera la poesia, e quella proporzione ch'è dai fatti alle parole, tal è dalla pittura ad essa poesia, perchè i fatti sono subietto dell'occhio, e le parole subietto dell'orecchio, e così i sensi hanno la medesima proporzione infra loro, quale hanno i loro obietti infra sè medesimi, e per questo giudico la pittura essere superiore alla poesia. Ma per non sapere i suoi operatori dire la sua ragione, è restata lungo tempo senza avvocati, perchè essa non parla, ma per sè si dimostra e termina ne' fatti; e la poesia finisce in parole, con le quali come briosa sè stessa lauda.¹

¹ Nel codice si legge la seguente annotazione: « Questo capitolo *Della pittura e della poesia* è stato ritrovato dopo avere scritto tutto il libro. Però mi pare starebbe bene s'ei seguisse dietro il capitolo: *Quale scienza è meccanica e quale non è meccanica* ». Poi, scritte con inchiostro diverso, si trovano le parole: « più tosto dietro al capitolo: *Arguizione del poeta contro il pittore*, ovvero dietro al seguente ».



BIBLIOGRAFIA

Manuscritos (edições mais autorizadas)

- 1881 *LES MANUSCRITS DE LÉONARD DE VINCI. MANUSCRIT A DE L' INSTITUT DE FRANCE*, ed. C. Ravaisson - Mollien, 6 vols., Paris, 1881-91; ed. A. Corbeau & N. de Toni, Grenoble, 1960 (*MS B*), 1964 (*MSS C e D*), 1972 (*MS A*).

I MANOSCRITTI E I DISEGNI DI LEONARDO DA VINCI. IL CODICE A, 2 vols., Roma, 1938. (Paris, Institut de France).

- 1893 *I MANOSCRITTI DI LEONARDO DA VINCI. CODICE SUL VOLO DEGLI UCCELLI E VARIE ALTRE MATERIE*, ed. T. Sabachnikoff & G. Piumati & C. Ravaisson - Mollien, Paris 1893.

CODICE SUL VOLO DEGLI UCCELLI. Trascrizione diplomatica e critica di A. Marinoni, trs. C. Pedretti, NY, 1982. (Biblioteca Reale).

- 1894 *IL CODICE ATLANTICO DI LEONARDO DA VINCI NELLA BIBLIOTECA AMBROSIANA DI MILANO*, ed. A. Marinoni, 12 vols., Firenze, 1973-75; C. Pedretti, N.Y., 1978-79; G. Piumati, Milano, 1894-1904. (Milano, Biblioteca Ambrosiana). Datado entre 1480-1518.

- 1909 *IL CODICE DI LEONARDO DA VINCI DELLA BIBLIOTECA DI LORD LEICESTER IN HOLKHAN HALL. IL CODICE HAMMER*, ed. G. Calvi, Milano, 1909. (Los Angeles, Armand Hammer Collection). Datado de 1508-9.

- 1923 *I MANOSCRITTI E I DISEGNI DI LEONARDO DA VINCI. LL CODICE ARUNDEL 263*, Reale Commissione Vinciana, 4 vols., Roma, 1923-30. (London, British Library). Datado de 1508.

- 1930 *I MANOSCRITTI E I DISEGNI DI LEONARDO DA VINCI. IL CODICE FORSTER I*, Reale Commissione Vinciana, 5 vols., Roma, 1930-36. (London, Victoria & Albert Museum, Library).

- 1957 *A CATALOGUE OF DRAWINGS BY LEONARDO DA VINCI IN THE COLLECTION OF HER MAJESTY THE QUEEN AT WINDSOR CASTLE*, ed. K. Clark & C. Pedretti, 3 vols., London, 1968-69.

LEONARDO DA VINCI. CORPUS OF ANATOMICAL STUDIES in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, ed. K. Keele & C. Pedretti, 3 vols., London e N.Y., 1979-80.

LEONARDO DA VINCI: FRAGMENTS FROM WINDSOR CASTLE, ed. C. Pedretti, London, 1957. (Royal Library, Collection of Her Majesty The Queen).

- 1974 *THE MANUSCRIPTS OF LEONARDO DA VINCI AT THE BIBLIOTECA NACIONAL OF MADRID*, ed. L. Reti, 5 vols., NY, 1974. (Biblioteca Nacional, MSS 8937 e 8936).

Cópias manuscritas do Tratado da Pintura

Classificação a partir de Steinitz (1958)

Grupo A: *Codex Urbinas Latinus 1270*

CODEX URBINAS LATINUS 1270 - séc. XVI. Proveniência: Biblioteca duque de Urbino - Vaticana.

Grupo B: manuscritos com ilustrações a partir do *Codex Urbinas Latinus 1270*

CODEX BARBERINUS 4304 OU *BARBERINUS 832*, Roma - séc. XVI. Proveniência: Biblioteca Barberini - Vaticana.

CODEX OTTOBONIANUS 2984, Roma - séc. XVII. Proveniência: Biblioteca duque de Urbino - Vaticana.

CODEX CASANATENSE 968, Roma - séc. XVII. Proveniência: Biblioteca Casatenense. Próximo ao *Codex Barberinus 4304*.

CODEX CASANATENSE 5018, Roma - séc. XVII. Proveniência: Biblioteca Casatenense - Ministério da Instrução Pública em Sotherby, Wilkinson & Holdge, London (adquirido em 1919).

CODEX CORSINI 402, Roma - séc. XVII (final). Proveniência: Dom Tomaso Salterelli - Accademia dei Lincei.

CODEX PINELLIANUS (D 467), Milano - séc. XVI (final). Proveniência: Ambrosiana - Cardial Borromeo.
Redigido por Gian Vincenzo Pinelli, aluno e bibliotecário de Pádua (1601c.).

MANOSCRITTO C 3/43, Raccolta Vinciana, Milano. Proveniência: Eremo Camaldolense di Torino - Avv. Bodio di Milano (adquirido em 1843).

CODEX RICCARDIANUS 2275, Firenze, Biblioteca Riccardiana - séc. XVII
Redigido por Stefano della Bella (1610-1664), a partir do *Codex Pinellianus*.

LAURENZIANUS ASHBURHAM 1299, Firenze - séc. XVI-XVII. Proveniência: Conde Giuseppe Carlo Aurelio de' Bossi (1758-1833) - John Conchran, Lord Ashburham (No Catálogo Conchran 1837).

CODEX 18, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Sezione Magliabechiana, Classe XVII - séc. XVII (final). Proveniência: Gaddi 372.

CODEX 28, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Sezione Magliabechiana, Classe XVII - séc. XVII. Proveniência: Gesuiti.

CODEX 278, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale - séc. XVII. Proveniência: Poirot (Segundo Uzielli (1884), do Convento dell'Abadia Fiorentina).

PALAT. 783.-45. - 21,2, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale - séc. XVII (1690c.). Proveniência: Catellini da Castiglione.

PALAT. 962.- [868.-21,2.], Firenze, Bib. Nazionale Centrale - séc. XVII. Proveniência: Lorenzo Giacomini - Giovanni Lessi - Dr. Giuseppe Sarchiani. Segundo Verga (1931) seria um manuscrito do séc. XV, enquanto o Catálogo de Manuscritos italianos lista-o dentre os manuscritos do séc. XVIII.

II, 41 CONV. SOPPR. C.9. 2869, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale - séc. XVII (Nelli 31 [34] -41)

CONV. F.6. VALLOMBROSA 1182, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale - séc. XVII.

A partir da edição de 1651.

IT. IV.130 (LANINO) (atualmente 5372), Venezia, Biblioteca Marciana - séc. XVI. Proveniência: Bernardo Lanino da Vercelli (1512-1583) - Giulio Cesare Procaccino (1548-1626) - Biblioteca della Salute (referência 324) - Biblioteca Marciana (1811). Steinitz (1958) supõe que, se derivado do *Codex Barberinus 4303*, pode determinar a precoce datação do mesmo.

IT. IV. 45 (NANI) (atualmente 5135), Venezia, Biblioteca Marciana - séc. XVI-XVII. Proveniência: Antonio Cochi.

Manuscrito copiado por Francesco Morosini, Giuliano Bagnesi e Benedetto Pangeri, a partir do *Codex Riccardianus*.

B.271, Bologna, Bib. Archiginnasio - séc. XVII. Proveniência: Biblioteca Hercolani, Bologna.

Steinitz (1953) sujere que este manuscrito seja um fragmento dos *Libri di Pittura di Leonardo da Vinci*, enumerados no *Abecedario Pittorico* (1704), de Orlandi, pois presente na Libreria di San Michele (Bosco, Bologna).

297 (380), Cortona, Bib. Etrusca - séc. XVII (início). Proveniência: Federico Zuccaro (1540-1609) ou *bottega*.

FURINI, Modena, Fondo Campori, App. 803. segn. 5.3.28. na Biblioteca Estese - séc. XVII. Proveniência: Simone Berti - Vincenzo Viviani - Giuseppe Campori.

Copiado por Francesco Furini a partir de um manuscrito de Simone Berti, em 2 de agosto de 1632. Provavelmente deriva do *Codex Barberinus*.

CODEX 967, Bibliothèque National, (Suppl. fr, 1799), Paris - séc. XVII.

Steinitz (1958) sugere que este manuscrito seria a cópia Thevenot, usado para a edição de 1651, embora na parte interna da capa leia-se *Tricaud*. A hipótese da estudiosa é sustentada devido a correções, na margem do manuscritos, que denotam sua adequação à edição.

BELT 35, Elmer Belt Library of Vinciana - séc. XVI-XVII. Proveniência: H. Bardzhuy.

A cópia provavelmente deriva do *Codex Barberinus 4304*.

GRUPO C: manuscritos com ilustrações feitas por Poussin ou escola

MANOSCRITTO H 228 INF., Milano, Biblioteca Ambrosiana - séc. XVII. Proveniência: Biblioteca Albani, Roma (1717) - Biblioteca Ambrosiana, Milano (1721) - França (1798) - Biblioteca Ambrosiana (1815)). Copiado por Cassiano dal Pozzo por volta de 1640.

Uzielli (1884) e Jordan (1873) considera-no cópia de uma edição impressa, ao passo que Venturi (1797), Gault de St. Germain (1806) e Steinitz (1958) acreditam tratar-se de uma cópia - na qual estariam os desenhos originais de Poussin (embora estes não se encontrem no próprio texto, mas em folhas separadas e a ele anexadas) - utilizada para a *editio princeps* do *Tratado*. Seguindo esta segunda hipótese, a fonte para esta cópia seriam o *Codex Barberinus 4304* e o *Codex Pinellianus*.

Na primeira página há uma nota que, segundo Cermentani (1919), teria sido escrita pelo diretor da Biblioteca Ambrosiana, Don Bartolomeo Catena, 1855: "NB. Questa e la copia mandata da Parigi in luogo dell'Originale Ambrosiano che quei Bibliotecari attestarono non trovarsi nella Biblioteca Reale". Outra nota descreve rapidamente o conteúdo do *Codex*, incluindo a opinião de que este corresponderia ao *Codex Pinellianus*. Ainda segundo Cermentani, este teria sido escrita por Giovanni Dezio, Dottore della Biblioteca Ambrosiana.

GANAY, prop. privada (Ganay), Paris - séc. XVII. Proveniência: Nicolas Poussin - Chancellor Molé - Hunquier - Antoine Auguste Renouard - Conde Thibaudeau - Biblioteca Firmin-Didot - Comtesse de Behague (Béarn) - Marquis Hubert de Ganay).

O manuscrito é uma possível cópia do *H 228 inf.* realizada por Nicolas Poussin e Jean Dughet. Segundo Renouard (1819), Paul Fréart (Sieur de Chantelou), leva-o a Paris para que fosse utilizado na edição de 1651. Steinitz (1958:81) identifica duas "mãos" no manuscrito: uma atribuída a Poussin e a outra a Dughet. Estas diferem, entretanto, das respectivas grafias de Poussin e Dughet preservadas no *Codex 12347* (Bibliothèque National de Paris).

HERMITAGE, Leningrado - séc. XVI (Heussner). Proveniência: Cabinet des Estampes do Hermitage (1856).

Possível cópia do *Ms. H 228 inf.* devido à presença de correções de Cassiano dal Pozzo. No início do manuscrito há uma anotação de Chantelou: "Ce liure ma este donne a Rome au mois d'Aout 1640 par Monsieur le Cavalier del Pozzo au voyage que Jy ay fait pour amener en France M Poussin".

BELT 36, Elmer Belt Library of Vinciana - séc. XVII Proveniência: Marchesa Melzi da Soragna.

NOAILLES - séc. XVII. A última referência ao manuscrito é feita no Catálogo da venda Noailles (11 de maio de 1795); atualmente o paradeiro é desconhecido. Proveniência: M. de Chantelou - Cavalier dal Pozzo - Cardeal Massimi - M. Crozat - Baron de Thiers (1786).

Manuscrito redigido a partir de um original na Biblioteca Barberini, com desenhos realizados por Poussin (1640).

SANDRART - séc. XVII, paradeiro ignorado. Proveniência: Poussin - Joachim Sandrart.

Na edição latina da *Vida de Leonardo*, escrita por Joachim Sandrart (1683), há a seguinte passagem: "alium tamen de aedem materia ab ipso conscriptum Librum Ego Romae a Nicolao Pascia [Poussin], amico meo et familiari, accepi, profundum, meo quidem iudicio, admodum et prolixum". Steinitz (1958:19) traduz: "I have received a book on the same subject from my friend and relative Nicolao Pascia [Poussin] in Rome written by him, rather profound and great in my judgment". A estudiosa pergunta-se se seria um manuscrito original de Leonardo, talvez o 'N N' mencionado por Vasari, ou uma cópia do atelier de Poussin.

GRUPO D: manuscritos que contém fragmentos do *Tratado* e estudos científicos

H 227 INF., Biblioteca Ambrosiana, Milano - 1634-40. Proveniência: Cassiano dal Pozzo, Biblioteca Albani (1714-1721) - Biblioteca Ambrosiana - França (1798) -, Biblioteca Ambrosiana (1815).

É constituído por manuscritos nomeados de *a-d*, por Uzzieli (1884). As "Memórias" de Ambrogio Mazzenta estão anexadas a este manuscrito.

H 229 INF., Biblioteca Ambrosiana, Milano - 1634-40. Proveniência: Cassiano dal Pozzo, Biblioteca Albani (1714-1721) - Biblioteca Ambrosiana - França (1798) -, Biblioteca Ambrosiana (1815).

O manuscrito é redigido por Cassiano dal Pozzo e estruturado em três parte (*a-c*), aos quais se acresce uma cópia (a partir do original no *H 227 inf.*) das "Memórias" de Mazzenta.

XII D. 79, Biblioteca Nazionale, Nápoles - 1637c. Cópia a partir do *H 229 inf.* Realizada sob a supervisão de Cassiano dal Pozzo para o Cardeal Barberini, esta cópia é recopiada por Giuseppe Bossi (1810c.) durante sua estada em Nápoles (paradeiro atualmente desconhecido) e por G.B. Venturi (Biblioteca Civica, Reggio Emilia), a partir daquela de Bossi. A cópia de Venturi preserva passagens dos manuscritos *A* e *E* deste então desaparecidos.

H 267, Bibliothèque de la Faculté de Médecine, Montpellier - séc. XVI (início). Proveniência: Cassiano dal Pozzo - Cardinal Barberini - Biblioteca Albani. Steinitz (1958) sustenta que o copista principal seja o padre Gallo ou o Canonicus Alfieri. No fol.27 r. Cassiano dal Pozzo escreve sobre Matteo Zaccolini.

GRUPO E: manuscritos realizados após a *editio princeps* (1651), datados do séc. XVII (segunda metade) ao séc. XVIII

IT.4, 180 (*Giac. Morelli 323*, atualmente 5552), Biblioteca Marciana, Venezia. Proveniência: Morelli (desde 1778 seria sua propriedade) - Biblioteca Marciana. Cópia da edição de 1651.

PANAGIOTIS DOXARA, Biblioteca Marciana, Venezia. Proveniência: Nani (1784) - Biblioteca Marciana. Cópia em grego realizada pelo pintor Panagiotis Doxara (1720).

Este manuscrito é introduzido pela cópia da edição do *Tratado da Pintura* (1651) de Leonardo da Vinci, seguido pela transcrição da *Vita de Leon Battista Alberti*, de Vasari; do *De Pictura*, de Alberti; e do *Tratado da Pintura*, de Andrea Pozzo. Panagiotis é autor de um *Tratado da Pintura* publicado em Atenas em 1871.

ESCHINI, Biblioteca Estense, Modena. Fondo Campori App. 1839. Datado de 1674, segundo o gravurista Angelo Maria Eschini.

ORSINI, Biblioteca Estense (Fondo Campori 1493), Modena - séc. XVIII (final). Cópia realizada a partir da edição de 1651 e utilizada para a edição do *Tratado da Pintura*, aos cuidados de Orsini (1805). No segundo volume desta edição (1805) estão presentes notas sobre perspectiva, formuladas por Orsini.

UZIELLI, 16, 1/2, Biblioteca Leonardiana, Vinci - séc. XVIII. Proveniência: Gustavo Uzielli. Cópia abreviada da edição de 1651.

VENTURI, Biblioteca Municipale di Reggio Emilia, n.162. Proveniência: J.B. Venturi. Steinitz (1958) acredita que este seja o perdido *Ms. Bossi*.

PANAGIOTIS DOXARA, Atenas. Réplica do manuscrito de 1720, na Biblioteca Marciana, do pintor grego Panagiotis Doxara.

FR. 9154, Bibliothèque National, Paris - séc. XVII.

Este manuscrito, em francês, é próximo à edição de 1651.

RUBENS (GANAY), coleção de Marquis Hubert de Ganay, Paris - séc. XVII (final). Proveniência: Huquier - C.A. Jombert - Sir Thomas Lawrence - Samuel Woodburn - A. Firmin Didot - Comtesse de Béhague, Marquis de Ganay.

Do título da obra - "Manuscript avec les dessins originaux sur l'art de dessin par Pierre Paul Rubens" - deriva o nome do manuscrito, embora Steinitz (1958) não atribua a Rubens as ilustrações. O texto é em latim.

KING'S 284 (CODICE SMITHIANO), Coleção Real, British Museum, London - séc. XVII. Proveniência: P. Pellegrino Antonio Orlandi - Joseph Smith.

BIDNER (EDWARDS-ESDAILE), Burndy Library, Norwalk, Connecticut - séc. XVII. Proveniência: Mr Esdaile - Bern Dibner.

O manuscrito adquirido por Bern é, segundo Steinitz (1958), idêntico ao de Edwards-Esdaile, adquirido por Payne na venda Edwards (London), em 5 de abril de 1815, para Mr. Esdaile.

BELT 34 (PHILLIPPS), Elmer Belt Library of Vinciana, Los Angeles, California. Proveniência: Sir Thomas Phillipps, manuscrito n. 21154.

A cópia é próxima à edição de 1651, conquanto apresente três parágrafos adicionais. Descobertos por L. H. Heydenreich (1948), estes parágrafos provavelmente acompanhariam uma figura inserida pelo editor (cap.364).

BELT 40 (BRET), Elmer Belt Library of Vinciana, Los Angeles, California - séc. XVII (final). Proveniência: Paul Bret (1954) - Elmer Belt.

BELT 33, Elmer Belt Library of Vinciana, Los Angeles, California - séc. XVIII-XIX. Redigido em francês.

GRUPO F: *Codex Huygens*

CODEX HUYGENS. PIERPONT MORGAN LIBRARY CODEX M.A.1139, Pierpont Morgan Library, NY - 1570c. Proveniência: Mrs Remy of Brabant (viúva do pintor Remy ou Remigius van Leemput) - Constantin Huygens (1690) - Pierpont Morgan Library (1938).

O manuscrito contém cinco livros de um extenso projeto de compilação. Seu autor teve provavelmente acesso aos manuscritos originais de Leonardo, hoje perdidos.

Edições do *Tratado da Pintura*

Classificação a partir de Verga (1931), MacMahon (1956), Steinitz (1958).

- 1651 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LIONARDO DA VINCI*, Parigi, Giacomo Langlois, Stamperia Ordinario del Re Christianissimo, aos cuidados de Raffaele Trichet Du Frèsne.

A edição é conduzida a partir de uma cópia manuscrita, doada a Fréart de Chantelou por Cassiano Dal Pozzo, e ilustrada por Poussin (embora os desenhos sejam posteriormente alterados por Errard). Na primeira folha há um retrato de Leonardo, precedido por uma carta de Du Frèsne, dedicatória da obra: "Alla serenissima e potentissima Principessa Christina, per gratia di Dio Regina de'Svedesi, Goti e Vandali (...)". Segue outra dedicatória - "Al molto illustre et eccellentissimo signore, il Signor Pietro Bourdelot, primo medico della Serenissima Regina di Svezia" - e a biografia de Leonardo da Vinci, redigidas por Du Frèsne.

Esta primeira edição italiana é traduzida ao francês por Roland Fréart Sieur de Chantelou, a partir dos manuscritos em propriedade de Paul Fréart de Chambray e de Tevenot Donatogli. Conquanto esses manuscritos tenham anteriormente pertencido a Dal Pozzo, somente o primeiro é utilizado na edição de Du Frèsne.

- 1716 *TRAITÉ DE LA PEINTURE PAR LÉONARD DE VINCI*, Paris, Pierre François Giffart, 1716.

A edição segue a tradução de Chambray e, mediante o contato com outras fontes (*Memorie per servire alla storia di Leonardo*, redigida por Mazzenta), amplia-se a *Vita di Leonardo*, escrita por Du Frèsne. Os desenhos apresentam variações em relação à *editio princeps*. Reeditada em 1796 e em 1803, Paris, Deterville.

- 1721 *A TREATISE OF PAINTING BY LEONARDO DA VINCI*, London, J. Senex at the Globe in Salisbury Court, 1721.

Primeira edição inglesa, atribuída ao tradutor anônimo de Hawkins (autor da segunda edição inglesa, de 1802). A tradução é conduzida a partir da *editio princeps* italiana e de sua tradução francesa, de Chambray. Na contrapágina há um retrato de Leonardo que segue a edição de Du Frèsne e, nas páginas não numeradas, uma carta dedicatória a Sir Thomas Hammer, que havia possuído um quadro de Leonardo. É proposta uma nova ordenação temática do *Tratado*.

Na reedição de 1796, Londres, J. Taylor, Architectural Library, High Holborn, é substituído o usual retrato de Leonardo (presente na edição de 1651) por aquele dos Uffizi (presente na edição de 1792).

- 1723 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LEONARDO DA VINCI*, Parigi, Giacomo Langois, Stamperia di Francesco Ricardo, 1723. Em fontes não há referências a esta edição, somente à sua reedição (1733).

- 1724 *DES VORTREFLICHEN FLORENTINISCHEN MAHLERS LIONARDO DA VINCI HOCHSTNUTZLICHER TRAKTAT VON DER MAHLERS*, Nurnberg in Verlegung J. C. Weigel Kunst-Handlers, 1724.
Tradução alemã do *Trattato della Pittura* (1651), por Johann Georg Bohm. O tradutor realiza outra disposição dos assuntos, em dez capítulos. As figuras também são dispostas em outra sequência. Reeditado em 1747 e em 1786.
- 1733 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LEONARDO DA VINCI*, Parigi, Giacomo Langlois, Stampatore Ordinario del Re Cristianissimo, 1733.
A edição segue a *editio princeps* de 1651. Na primeira folha encontra-se o retrato de Leonardo da Vinci, seguido por uma carta dedicatória, de Niccolò e Vincenzo Rispoli, "all Eccellentissimo e reverendissimo sig. Monsignore D. Ercole d'Aragona de'Principi di Cassano (...)". A edição inclui as "Observações de Nicolas Poussin sobre a pintura" e o *Della Statua*, de Leon Batista Alberti.
- 1773 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LIONARDO DA VINCI*, Parigi, Giacomo Langlois, Stamperia di Francesco Ricardo, 1773.
Reedição da *editio princeps* (1651). Segundo McMahon (1956:367), esta edição foi "erroneously listed by Ettore Verga as a single copy in Biblioteca Nazionale in Naples. Research of the Librarians Dott. Guerriera Guerrini and Kate T. Steinitz, in Naples, July, 1951, verifies that due to a clerical error, Verga listed a bibliographical "ghost", a nonexistent edition".
- 1784 *EL TRATADO DE LA PINTURA POR LEONARDO DA VINCI*, Madrid, Imprenta Real, 1784.
Edição traduzida e ilustrada por Don Diego Antonio Rejon de Silva, com uma carta dedicatória de Rejon de Silva "al Serenissimo Señor D. Gabriel de Borbon, Infante de España (...)". No prólogo constam o retrato de Leonardo da Vinci, *Vita di Leonardo*, escrita por Du Frèsne, e notas ao *Tratado*. Os desenhos não são sombreados e apresentam clara delimitação do contorno. Reeditado em 1827, Madrid, imp. Real e em 1942, Buenos Aires, More-Mere.
- 1786 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LIONARDO DA VINCI*, Bologna, Istituto delle Scienze, 1786.
Segue a *editio princeps* (1651) mas é alterada a distribuição dos desenhos.
- 1792 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LIONARDO DA VINCI*, Firenze, Giovacchino Pagani & Jacopo Grazioli, 1792, aos cuidados de Francesco Fontani.
Cópia à pena do manuscrito de Gabriello de'Marchesi Riccardi (conduzida a partir da *editio princeps* de 1651), por Stefano della Bella, o qual também se ocupa da ilustração da mesma. A edição é precedida por uma carta dedicatória de Fontani "A Sua Altezza Reverendissima Monsignor Girolamo Giuseppe de'Principi Colloredo (...)", bem como por um prefácio, o "Elogio storico per servire alla Vita di Leonardo

- da Vinci". A dissertação de Giovanni Lami sobre pintores e escultores italianos, de 1000 à 1300, introduz a cópia manuscrita do *Tratado* vinciano.
- 1802 *A TREATISE ON PAINTING*, by Leonardo da Vinci, London, Y. Taylor, 1802. Traduzida do original italiano por John Francis Rigaud, contém uma nova *Vita di Leonardo*, redigida por John Sidney Hawkins. São inovadores o relato da fortuna crítica do *Tratado da Pintura* na França e a atribuição de obras a Leonardo da Vinci. No prefácio há uma severa crítica à edição inglesa de 1721, devido à reestruturação - "sem nenhum critério" - dos capítulos do *Tratado*. As figuras, derivadas da edição de Du Frèsne (1651), intercalam o texto vinciano.
- 1803 *TRAITÉ ÉLÉMENTAIRE DE LA PEINTURE DE LÉONARD DE VINCI*, Paris, Perlet, 1803, aos cuidados de P. M. Gault de Saint Germain. O retrato de Leonardo da Vinci, na primeira folha, precede a carta dedicatória de Saint Germain ao "Sénateur Lucien Bonaparte". No prefácio, Saint Germain expõe a falta de critério com que o *Tratado* teria até então sido editado, enumerando essas edições. Paralelamente, reconstitui o repertório dos desenhos de Poussin e menciona fragmentos da carta deste artista a A. Bosse. Saint Germain inclusive declara que conhecera um arquiteto, Legrand, o qual possuía mais de cinquenta desenhos de Leonardo, tendo a intenção de publicá-los. Quanto às figuras do *Tratado da Pintura*, são as mesmas da edição de 1716. Reeditado em Genève, Sestié (1820), o *Tratado* é dedicado ao rei da Polônia.
- 1804 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LIONARDO DA VINCI*, Milano, Società Tipografica de'Classici Italiani, 1804. Segue a edição de Du Frèsne (1651), com alguns desenhos realizados por G. Boggi. Na primeira página encontra-se o retrato de Leonardo da Vinci, que precede a reedição das *Memorie* de C. Amoretti.
- 1805 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LIONARDO DA VINCI*, per Baldassare Orsini, Perugia, Carlo Baduel, 1805, (2 vols.). No prefácio, Orsini comenta as edições precedentes do *Tratado* e critica aquela florentina, de Della Bella. As *Memorie di Leonardo da Vinci* contêm uma breve *Vita*, tendo Vasari como referência, e comentários sobre a "Batalha de Anghiari". As anotações aos capítulos e às figuras remontam, na sua maioria, àquelas de Du Frèsne.
- 1817 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LIONARDO DA VINCI*, Roma, Stamperia De Romanis, 1817, aos cuidados de Guglielmo Manzi. Esta edição reproduz pela primeira vez o *Codex Urbinas Latinus 1270*. Dedicada ao rei Luís XVIII, Manzi tem como colaborador Gherardo de Rossi, na transcrição e nos comentários. Os desenhos originais são copiados pelo filho de Rossi, segundo instruções de Manzi, e publicados em um outro volume. Na introdução, Manzi discute a atividade artística de Leonardo.

Este é o texto em que se baseia a edição de 1989, a partir da qual é conduzida a tradução para o português do *Paragone* vinciano (presente Dissertação de Mestrado).

- 1827 *VERHANDELING OVER DE SCHILDERKUNST VAN LEONARDO DA VINCI*, Amsterdam, Greber, 1827, aos cuidados de Jvannes Vos. Tradução conduzida a partir da edição francesa, de 1716.
- 1835 *LEONARDO DA VINCI, A TREATISE ON PAINTING*, London, J. B. Nickols & Son, 1835. Traduzida do original italiano por John Francis Rigaud, segue a edição inglesa de 1808, exceto pela substituição da *Vita di Leonardo*, escrita por Hawkins, por aquela realizada por Brown.
- 1839 *AMMAESTRAMENTI PER LA PITTURA*, extraídos de vários escritores. Veneza, Tipi del Gondoliere, 1836. Das páginas 109 a 139 encontram-se passagens do *Trattato della Pittura*.
- 1859 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LIONARDO DA VINCI*, Milano, Società Tipografica dei Classici Italiani, 1859. A edição segue aquela de 1802, conquanto inclua algumas novas passagens editadas por Manzi (1817). A *Vita di Leonardo* precede o *Tratado*, conforme a edição Le Monnier.
- 1877 *A TREATISE ON PAINTING BY LEONARDO DA VINCI*, London, George Bell & Sons, 1877, aos cuidados de John Francis Rigaud. A edição segue aquela de 1802, conquanto se acrescentem notas explicativas e um apêndice às obras vincianas. Reeditada em 1892 e 1906.
- 1882 *LIONARDO DA VINCI, DAS BUCH VON DER MALEREI*, Wien, Braumuller, 1882, aos cuidados de Henrich Ludwig. Uma das edições mais conceituadas, o primeiro e o segundo volume compreendem o texto em italiano e a tradução para o alemão, ilustrados, enquanto o terceiro volume é um extenso comentário ao *Tratado*. A tradução é também editada separadamente - vol. XVIII da Coleção Eiteberger - e após a publicação de J. P. Richter (1883), Ludwig edita um quarto volume (1885), reeditado em 1921.
- 1883 *THE LITERARY WORKS OF LIONARDO*, NY - London, 1883, aos cuidados de Jean Paul Richter. Esta edição é conduzida a partir de manuscrito vincianos até então inéditos. A cópia desses manuscritos é acompanhada por uma tradução crítica, na qual se propõe uma reorganização temática do *Tratado*. A segunda edição, Londres, Oxford University Press, 1939, possui correções na transcrição. Reeditada em 1953.

- 1885 *LEONARDO DA VINCI, DAS BUCH VON DER MALEREI*, Stuttgart, Kohlhammer, 1885.
Publicação do volume complementar à edição de Ludwig (1882). Neste volume realiza-se um exame crítico do material advindo da nova compilação do *Cod. Vaticano*, na sua maioria sistematizada por J. P. Richter (1883).
- 1890 *LEONARDO DA VINCI, TRATTATO DELLA PITTURA*, Roma, Unione Coop. Editrice, 1890, aos cuidados de Marco Tabarrini & Gaetano Milanese.
Conduzida a partir do *Codice Vaticano Urbinate 1270*, apresenta um prefácio de M. Tabarrini, precedido pela *Vita di Leonardo*, de G. Vasari (comentada por G. Milanese). A edição do *Tratado* segue aquela de G. Manzi (1817), estruturando-se em 8 partes: *prima (paragone)*; *seconda*; *terza, de' vari accidenti e movimenti dell' uomo e proporzioni di membra*; *quarta, de' panni e modo di vestir le figure con grazia e delle abiti e natura de' panni*; *quinta dell' ombra e lume e prospettiva, del lustro, de riflessi, delle ombrosità e chiarezze de' monti*; *sesta, degli alberi e degli verdure*; *settima, de' nuvoli*; *ottava, dell' orizzonte*. Inúmeras reedições, dentre as quais a de 1989, a partir da qual é conduzida a tradução para o português do *Paragone* vinciano (presente Dissertação de Mestrado).
- 1909 *LEONARDO DA VINCI, TRAKTAT VON DER MALEREI*, Jena, 1809.
O texto de Ludwig (1882/5) é aqui provido de pequenos desenhos. Na introdução há uma explicação sobre a gênese dessa edição. Reeditada em 1925.
- 1910 *LÉONARD DE VINCI, TRAITÉ DE LA PEINTURE*, Paris, Delagrave, 1910, aos cuidados de Péladan.
O estudioso reorganiza o *Codex Urbinas 1270* em dezenove partes. A tradução, com intervenções de Péladan, é ilustrada por desenhos que remetem à edição de 1651. Reeditada em 1921, Paris, Delagrave. Neste mesmo ano Péladan publica o *Traité du Paysage*, Paris, Delagrave, traduzido ao francês a partir do *Codex Urbinas 1270*. Trata-se da parte referente ao *Tratado da Pintura* ausente na cópia da Biblioteca Barberini e, por conseguinte, também ausente da edição de 1817.
- 1911 *LÉONARD DA VINCIS MALARBOK*. Utdrag i svensk ofversattning in Osvald Siren. Stockholm, Ljus, 1911.
- 1914 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LEONARDO DA VINCI*, Lanciano, Carabba, 1914, 2 vols., aos cuidados de Angelo Borzelli.
Conduzida a partir do *Codex Urbinas 1270*, faz parte da coleção *Scrittori Italiani e Stranieri*. A edição apresenta duas partes: prefácio e *Tratado*. O prefácio consiste no relato de Antonio de Beatis, clérigo Melfictano, que visita Leonardo da Vinci em Cloux (1518C), acompanhando o cardeal Luigi d'Aragona. Reeditada em 1924.
- 1939 *PARAGONE, A COMPARISON OF THE ARTS BY LEONARDO DA VINCI*, London-NY, Oxford University Press, 1939, aos cuidados de Irma Richter.

Tradução anotada das passagens referentes ao *Paragone*. Esta edição pode ser considerada um suplemento àquelas de Jean Paul Richter (1883/1939). É reeditada em 1949.

- 1943 *TRATADO DE PINTURA DE LEONARDO DA VINCI*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1943, aos cuidados de Maria Pittaluga.
A edição segue o *Codex Urbinas 1270*, reiterando a importância histórica desta compilação.
- 1944 *TRATADO DE LA PINTURA Y DEL PAYSAGE, SOMBRA Y LUZ*, Buenos Aires, Gil, 1944, aos cuidados de Joaquín Gil.
Versão castelhana conduzida a partir do *Codex Urbinas 1270*, conquanto a esta compilação quinhentista Joaquín Gil acrescenta passagens de manuscritos vinciianos advindos da edição de Péladan (1910/11).
- 1948 *LEONARDO DA VINCI, DER PARAGONE*. Der Wettstreit der Kuenste, Dusseldorf, L.Schwann, 1948, aos cuidados de Peter Menniken.
Edição conduzida a partir daquela de Heinrich Ludwig (1882).
- 1948 *THE NOTEBOOKS OF LEONARDO DA VINCI*, NY, 1948, 2 vols., aos cuidados de Edward MacCurdy.
Segue a organização temática já proposta por J. P. Richter (1939), ainda que no interior de cada capítulo as passagens sejam dispostas cronologicamente. Reedição de 1958, NY, Braziler.
- 1956 *TREATISE ON PAINTING*, Princetown-New Jersey, Princetown University Press, 1956, 2 vols., aos cuidados de Antony Philip McMahon.
A edição segue o *Codice Urbinas 1270*, mas se propõe outra organização temática. A introdução é redigida por L.H. Heydenreich.
- 1960 *LÉONARD DE VINCI: TRAITÉ DE LA PEINTURE*, Paris, 1960, aos cuidados de André Chastel & Robert Klein.
Estrutura-se em três partes: Introdução, *Vida de Leonardo* de Vinci e *Tratado*. Chastel & Klein intentam corrigir e recombinar edições anteriores, inserindo comentários que visam explicitar a problemática leonardiana; desenvolvem alguns aspectos do pensamento vinciiano vinculando-o a artistas modernos (Marcel Duchamp, Max Ernst, Serrault).
- 1986 *TRATADO DE PINTURA*, Madrid, Akal, 1986, aos cuidados de A. G. Garcia.
A introdução compreende o período de formação de Leonardo e um histórico das edições do *Tratado*. A edição do *Tratado* não segue a disposição usual, advinda do *Codex Urbinas 1270*. Há notas explicativas ao longo do texto.

- 1989 *TRATTATO DELLA PITTURA DI LEONARDO DA VINCI*, Roma, Unione Cooperatrice Editrice, 1989 (primeira edição de 1890), aos cuidados de Marco Tabarrini & Gaetano Milanese.
Conduzida a partir do *Codice Vaticano Urbinate 1270*, apresenta um prefácio de M. Tabarrini, precedido pela *Vita di Leonardo*, de G. Vasari (comentada por G. Milanese). Este é o texto a partir do qual é conduzida a tradução para o português do *Paragone vinciano* (presente Dissertação de Mestrado).
- 1995 *TRATTATO DELLA PITTURA*, Milano, Tascabile degli Editore Associati, 1995, aos cuidados de Ettore Camesca.
A edição é conduzida a partir das edições de Marco Tabarrini (1890) e de Angelo Borzelli (1914/1924), que reproduz aquela de Tabarrini. O Tratado é precedido por uma introdução aos manuscritos vincianos e por biografia do artista.
- s.d. *TRATTATO DELLA PITTURA*, Neuchâtel, Bibliofhile, s.d.
Conduzido a partir do *Codex Urbinas 1270*.

Bibliografia leonardiana

ACKERMAN, James, S.

1949 "Ars Sine Scientia Nihil Est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan". *The Art Bulletin*, 1949, vol.XXXI (June), n.2, pp.84-111.

1978 "Leonardo's Eye". *Journal of the Warburg Institute*, London, 1978, vol.41, pp.108-146.

ADDA, Girolamo d'.

1873 *Leonardo da Vinci e la sua Libreria*, Milano, 1873.

AGGHÀZY, Maria G.

1972 "Leonardo da Vinci, Francesco I, e il Bronzetto Equestre del Museo di Budapest". *Arte Lombarada*, 1972, p.91-99.

AGOSTI, G.,

1993 *Il Classicismo Lombardo*, Einaudi, 1993.

ALBERICI, C.

1992 "Leonardo e l'Incisione: Qualche Aggiunte". *Raccolta Vinciana*, 1992, vol.XXIV, pp.9-54.

ALBERTI, Leon Battista.

1547 *La Pittura*, Venezia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.

1966 *L'Architettura [De re Aedificatoria]*, Milano, Polifilo, 1966, tomo I e II. (Aos cuidados de G. Orlandi e P. Portoghesi).

1989 *Da Pintura*, Campinas, Ed. Unicamp, 1989. (Tradução de Antonio da Silveira Mendonça).

1991 *Leon Battista Alberti on Painting*, Penguin, 1991. (Tradução de Cecil Grayson e Introdução de Martin Kemp).

AMODEO, Frederico.

1933 "Leonardo da Vinci e i suoi Tempi". *Atti dell'Accademia di Leonardo da Vinci*, Napoli, 1933-34, vol.XII, pp.143-166.

AMORETTI, Carlo.

1804 *Memorie Storiche della Vita, gli Studi e le Opere di Leonardo da Vinci*, Milano, 1804.

1899 *Frammenti Letterari e filosofici di Leonardo da Vinci*, Firenze, 1899.

ANCONA, Alessandro d'.

1877 *Origine Teatro in Italia, Studi sulle Sacre Rappresentazioni Seguiti da un Appendice sulle Rappresentazione del Contada Toscana*, Firenze, 1877.

ANGIOLILLO, Marialuisa.

1979 *Leonardo Feste e Teatri*, Napoli, Società Editrice Napoletana, 1979.

ANNIONI, A.

1956 "Leonardo as Decorator". In: *Leonardo da Vinci*, NY, 1956, pp. 307-314.

ARGAN, Giulio Carlo.

1986 "Le Arti Figurative nel Tardo Rinascimento e nel Tardo Barocco". In: *Immagine e Persuasione*, Milano, 1986.

ARISTÓTELES.

1987 *Poetica*, Milano, Rizzoli, 1987.

1990 *Politica*, Harvard University Press, 1990. (Tradução de W. Hamilton Fyfe & W. Rhys Roberts).

1991 *Aristotle the Poetics. Longinus on the Sublime. Demetrius on Style*, Harvard University Press, 1991. (Tradução de W. Hamilton Fyfe & W. Rhys Roberts).

1992 *Poética*, SP, Ars Poetica, 1992. (Tradução de Eudoro de Sousa e Introdução de Zélia de Almeida Cardoso).

BALDACCI, A.

1934 "Le Pianta in Leonardo da Vinci Protagonista nelle Favole, nelle Allegorie, negli Apologhi, negli Enigmi e nelle Facezie". *Raccolta Vinciana*, 1934-39, XV-XVI, pp.67-73.

BANDELLO, Matteo.

1990 *Novelle*, Milano, Rizzoli, 1990.

BARFUCCI, E.

1940 *Il Giardino di San Marco*, Firenze, 1940.

1945 *Lorenzo dei Medici e la Società Artistica del suo Tempo*, Firenze, Gonnelli, 1945.

BAROCCHI, Paola.

1978 *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978, vol. II, IV.

1979 *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1978, vol. VI.

BARONI, C & SAMEK, S. L.

1952 *La pittura lombarda del Quattrocento*, Messina-Firenze, D'Anna, 1952.

BASSOLI, F.

1939 "Un Singolare Giudizio del Poussin sul "Trattato della Pittura" di Leonardo da Vinci". *Raccolta Vinciana*, 1939, vol. XVII.

BAXANDALL, Michael.

1963 "A Dialogue on Art from the Court of Leonello d'Este". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1963, vol. XXVI.

1988 *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, Oxford-NY, Oxford University Press, 1988.

1994 *Giotto e gli umanisti. Gli Umanisti Osservatori della Pittura in Italia e la Scoperta della Composizione Pittorica 1350-1450*, Jaca Book, 1994, pp.80-101.

BELLINCIONE, Bernardo.

1878 *Rime*, Bologna, 1878.

BELL, Janis C.

1988 "Cassiano dal Pozzo's Copy of the Zaccolini Manuscripts". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1988, n.51, pp.103-125.

BELLORI, Giovanni Paolo.

1976 *Le Vite de' Pittori, Sultori ed Architetti Moderni*, Torino, Einaudi, 1976.

BELTRAMI, Luca.

1885 *Il Castello di Milano sotto il Dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano, 1885.

1889 *La Torre del Filarete nella Fronte del Castello di Porta Giovia verso la Città*, Milano, 1889.

1901 "Bramante a Milano". *Rassegna d'Arte*, 1901, pp.33-37; pp.100-103.

1902 *Leonardo e la Sala delle Asse nel Castello di Milano*, Proprietà Letteraria, 1902.

1905 *Ritrato di Beatrice d'Este di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana di Milano*, Milano, 1905.

1905 *Indagine e Documenti Rigardanti la Torre Principale del Castello di Milano Ricostruita in Memoria di Umberto I*, Milano, 1905.

1906 "Il Musicista di Leonardo da Vinci". *Raccolta Vinciana*, 1906.

- 1916 "In Difesa di Edmond Solmi". In: *Lezione Vinciana*, Milano, Proprietà Letteraria, 1916.
- 1917 "Bramante e Leonardo Praticarono l'Arte del Bulino?". *Rassegna d'Arte*, 1917, pp.187-194.
- 1917 "Leonardo da Vinci Pittore di Barde". *Rassegna d'Arte*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1917, ano IV.
- 1918 "In Difesa di Edmond Solmi". In: *Nuova Lezione Vinciana, con una Appendice*, Milano, Proprietà Letteraria, 1918.
- 1919 *Bibliografia Vinciana, 1885-1919*, Roma, Di G. Bardi, 1919.
- 1919 *Documenti e Memorie Riguardanti la Vita e le Opere di Leonardo da Vinci*, Milano, 1919.
- 1919 *Il Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci nelle sue Varie Edizione e Traduzione*, Milano, Treves, 1919.
- 1919 "La Vita di Leonardo". *Emporium*, Bergamo, 1919, vol. XLIX, pp. 227-271.
- 1919 "I Libri". *Emporium*, Bergamo, 1919, vol. XLIX, pp. 282-296.
- BELTRAMI, Luca. & MORETTI, G.
1898 *Resoconto dei Lavori di Restauro Eseguiti al Castello di Milano*, Milano, Umberto Allegretti, 1898.
- BERENSON, Bernard.
1969 *The Drawings of the Florentine Painters*, N.Y., Greenwood, 1969, Vol.I.
- BERTINI, Aldo.
1983 "Verrochio". In: *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1983, pp.744-756.
- BIALOSTOCKI, Jan.
1973 *Estilo e Iconografia. Contribución a una Ciencia de las Artes*, Barcelona, Barral, 1973.
- BIGNAMI, L.
1953 *Francesco Sforza*, Milano, Ceschina, 1838.

BLUM, A.

1953 "L' Ouvre Gravé de Léonard de Vinci". *Atti del Convegno di Studi Vinciani*, Firenze, Olschi, 1953, pp.66-76.

BLUNT, Antony.

1940 *Artistic Teory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1940.

BODNER, E.,

1939 *Disegni di Leonardo da Vinci*, Firenze, Sansoni, 1939.

BOETHIUS

1962 *The Consolation of Philosophy*, Cambridge-London, 1962

BOLELLI, Tristano.

1955 "Osservazioni Linguistiche sul Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci". *Atti del V Congresso Internazionale di Lingue e Letterature Moderne*, Firenze, Val Matina, 1955, pp. 99-105.

BOLOGNA, Giulia.

1983 "Un Fratello del Moro Letterato e Bibliofoico: Ascanio Maria Sforza". *Convegno Internazionale*, 1983, vol.I, pp.293-332.

BONGRANI, P.

1983 "La Poesia Lirica alla Corte di Ludovico il Moro". *Convegno Internazionale*, 1983, vol.I, pp.215-230.

BONGIOVANNI, F. M.

1983 "Studying Leonardo". In: *Leonardo da Vinci*, Istituto Geografico de Agostini, 1983.

BORGHINI, Raffaele.

1584 *Il Riposo*, Firenze, 1584.

BORGHINI, Vincenzo.

1912 *Carteggio Artistico di Vincenzo Borghini*, Ed. A. Lorenzoni, Firenze, 1912.

BORSI, Franco,

1996 *Leon Battista Alberti. Opera Completa. Documenti di Architettura*, Electa, 1996.

BOSISIO, A.

s.d. *Storia di Milano*, Aldo Martello Editore, s.d.

BORSIERI, Girolamo.

1619 *Il Supplimento della Nobiltà di Milano*, Milano, 1619.

- BOVI, A.,
1959 *L'Opera di Leonardo per il Monumento Sforza a Milano*, Firenze, Olschki, 1959.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira
1990 *Aristóteles, Horácio e Longino. A Poética do Sublime*, SP, Cultrix, 1990.
- BRANDT, Kathleen Weil-Garris.
1984 "Raffaello e la Scultura del Cinquecento". In: *Raffaello in Vaticano*, Roma, 1984.
(Mostra del Centenario).
- BRION, M.,
1959 *Léonard de Vinci*, Paris, Hachette, 1959.
- BRIZIO, Anna Maria.
1956 "Leonardo: il Trattato della Pittura". *Annali della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Università Statale di Milano*, vol. IX, fasc.II, 1956.
1964 "Recensione. Carlo Dionisotti, Leonardo Uomo di Lettere". *Raccolta Vinciana*, 1964, XX, pp.393-399.
1952 "Rassegna degli Studi Vinciani dal 1952 al 1968". *L'Arte*, 1968, vol. I, pp. 107-120.
1968 "Correlazioni e Rispondenze tra il Ms. 8937 della Biblioteca Nazionale di Madrid e il Ms. A dell'Istitut de France". *L'Arte*, 1968, vol. 3-4, pp.106-111.
1980 *Scritti Scelti di Leonardo da Vinci*, Editrice Torinese, Classici UTET, 1980.
- BROWN, D. A. e SEYMOUR, C.
1974 "Further Observations on a Project for a Standart by Verrocchio and Leonardo". *Master Drawings Association*, 1974, XII, pp. 127-133.
- BRUMMER, H. H.
1993 "The *Editio Princeps* of Leonardo's Treatise on Painting Dedicated to Queen Cristina". *Achademia Leonardi Vinci*, Firenze, Giunti, 1993, vol. VI, pp.117-125.
- BURCKHARDT, Jacob.
1942a *La Cultura del Renacimiento in Italia*, Buenos Aires, Losada, 1942.
- CALABI, A.
1924 "Le Raccolte Italiane di Stampa". *Bolletino d'Arte*, 1924-25, vol. 4, pp. 217-232.

CALVI, Gerolamo.

1859 *Notizie sulla Vita e sulle Opere dei Principali Architetti, Scultori e Pittori che Fiorirono in Milano durante il Governo dei Visconti e degli Sforza*, Milano, 1859-69.

1894 *Il Castelo Visconteo-Sforzesco*, Milano, A. Vallardi, 1894.

1916 "Contributi alla Biografia di Leonardo. Periodo Sforzesco", *Archivio Storico Lombardo*, Milano, ano XLIII, Fasc. III, parte III, pp. 417-508.

1925 *I Manoscritti di Leonardo da Vinci dal Punto di Vista Cronologico, Storico e Biografico*, Bologna, 1925.

1926 *Studi Vinciani*, Roma, 1926.

1936 *La Vita di Leonardo da Vinci*, Brescia, Morcelliana, 1936.

1943 *Architettura Militare di Leonardo da Vinci*, Milano, Lombardia, 1943.

CAMESASCA, E. & PIAZZA, G.M.

1985 "Intorno a Leonardo". *Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana*, Milano, Castello Sforzesco, 1985, n.3.

CAMPORI, G.

1865 "Nuovi Documenti per la Vita di Leonardo da Vinci", Modena, Carlo Vincenzi, 1865, pp.1-11. *Atti e Memorie delle R. R. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi*.

CANETTA, Carlo.

1882 "Le Sponsalie di Casa Sforza con Casa D'Aragone". *Archivio Storico Lombardo*, ano IX, fasc.I, 1882, pp.136-144.

CAPELLA, Martianus.

1971 *Martinianus Capella and the Seven Liberal Arts*, NY-London, William H. Stahl, 2 vols, 1971.

CARDINI, Hieronymous.

1973 *La Critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973.

CARTA, Francesco.

1882 "Pagina di Diplomatica in una Lettera del Secolo XV". *Archivio Storico Lombardo*, ano IX, fasc.III, 1882, pp.557-563.

CARUSI, Enrico.

- 1927 "Sulla Redazione Abbreviata del Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci". *Accademia*, 1927-28, pp.11-26.
- 1930 "Lettere di Galeazzo Arconato e Cassiano dal Pozzo sui Manoscritti di Leonardo". *Accademie e Biblioteche d'Italia*, n.6, anno III, 1930.
- 1930 "Notizia di un Manoscritto Vinciano in Valtellina". *Raccolta Vinciana*, 1930-34, vol. 14, pp.240-243.
- 1939 "Come Studiava Leonardo", Roma. *Annali dei Lavori Pubblici*, anno LXXVII, fasc.5, pp.462-473.
- 1983 "Leonardo da Vinci's Manuscripts". In: *Leonardo da Vinci*, Istituto Geografico de Agostiniano, 1983, 2 vols.

CASSIRER, Ernst.

- 1950 *Individuo e Cosmo nella Filosofia del Rinascimento*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1950.

CASTELFRANCO, Giorgio.

- 1937 "Leonardo Scrittore". *L'Arte*, 1937, pp. 251-263.
- 1956 *La Pittura di Leonardo da Vinci*, Milano, 1956.
- 1957a "Leonardo a Milano". *Studi Vinciani*, 1957, pp. 210-240.
- 1957b "Il Pensiero Estetico di Leonardo da Vinci". In: *Studi Vinciani*, 1957, pp.160-178.
- 1957c "Leonardo a Milano". In: *Studi Vinciani*, 1957, pp.210-240.

CASTIGLIONE, Baldassar.

- 1994 *Il Libro del Cortegiano*, Milano, Rizzoli, 1994.

CATALANO, Franco.

- 1956 "La Nuova Signoria: Francesco Sforza". In: *L'Età Sforzesca dal 1450 al 1500*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1956, pp.3-223.

CELLINI, Benvenuto.

- 1985 *Vita*, Milano, Rizzoli, 1985.

CENNINI, Cennino.

- 1979 *Trattato della Pittura*, Roma, 1979.

1982 *Il Libro d'Arte*, Vicenza, Neri, 1982.

CERMENATI, Mario.

1919 "Un Codice di Leonardo in Germania?". *Raccolta Vinciana*, Milano, 1919, X.

CHASTEL, André.

1955 "Arts et Littérature au XVe Siècle". *Atti del V Congresso Internazionale di Lingue e Letterature Moderne*, Firenze, Valmartina, 1955, marzo, pp.65-72.

1981 "Il Limite del Sapere Scientifico in Leonardo". In: *Leonardo e l'Età della Ragione*, Milano, Scientia, 1981, pp. 15-19.

1960 *Art et Humanisme à Florence au Temps du Laurent le Magnifique*, Paris, 1960.

CLARK, Kenneth.

1939 *Leonardo da Vinci*, Cambridge University Press, 1939.

1968 *Leonardo da Vinci. An Account of his Development as an Artist*, Harmondsworth, 1968. (Introdução de Martin Kemp).

CLARK, Kenneth & PEDRETTI, Carlo.

1968 *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London, 1968, 3 vols.

COLLARETA, Marco.

1987 "Le Arti Sorelle. Teoria e Pratica del Paragone". In: *La Pittura in Italia, il Cinquecento*, Electa, 1987, II, pp. 569-580.

CORBEAU, A.

1964 "Les Manuscrits de Léonard de Vinci: Contributions Hispaniques à leur Histoire". *Raccolta Vinciana*, 1964, pp.299-323.

COLOMBO, A.

1905 "L'Ingresso di Francesco Sforza in Milano. L'Inizio di un Nuovo Principato". *Archivio Storico Lombardo*, XXXII, 1905.

COOK, T. A.,

1923 *Leonardo da Vinci Sculptor*, London, Humphrerys, 1923.

CORIO, Bernardino.

1879 *Storia di Milano*, Milano, 1554.

COTT, P. B.,

1967 *Leonardo da Vinci: Ginevra Benci*, Washington, National Gallery of Art, 1967.

COURAJOD, L.

1879 *Léonard de Vinci et la Stauta de Francesco Sforza*, Paris, Honoré Champion, 1879.

CROPPER, Elizabeth.

1980 "Poussin and Leonardo: Evidence from the Zaccolini MSS". *Art Bulletin*, 1980, vol.LXII, n.4, pp.570-583.

CURTO, C.

1932 "Bernardino Corio e la sua Patria Historia". *Archivio Storico Lombardo*, Milano, 1932, ano LIX, Fasc. I-II, pp.110-278.

CURTI, O.

1978 *Leonardo da Vinci e la sua Opera Tecnico-Scientifica*, Milano, Museo Nazionale della Tecnica Leonardo da Vinci, 1978.

CUSIN, F.

1936 "L' Impero e la Sucessione degli Sforza ai Visconti". *Archivio Storico Lombardo*, 1936, vol. I, pp.3-116.

D'ADDA, Girolamo.

1901 "L'Arte et l'Industrie au XVIe et XVII Siècle". *Rassegna d'Arte*, 1901, pp.342-359.

DALLI REGOLI, G.

1988 "Order and Fantasy: Fra'Domenico de'Fossi and Leonardo". *Achademia Lionardi Vinci - Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, Giunti,1988, pp.11-15.

D'ANCONA, P.

1952 *Leonardo da Vinci*, Milano, Pizzi, 1952.

DAVERIO, M.

1857 "Memoria sulla Storia dell'Ex-ducato di Milano", *Archivio di Stato*, Milano, 1857, vol. VI.

DE FABRICZY, C.

1895 "Andrea Verrocchio ai Servizi dei Medici". *Archivio Storico dell'Arte*, serie II, I, 1895, pp.163-173.

DE LA MARE, A. C.

1983 "Scrittura e Manoscritti a Milano al Tempo degli Sforza". *Convegno Internazionale*, II, 1983, pp.397-408.

DELÉCLEUSE, M. E. J.

1844 *Saggio Intorno a Leonardo da Vinci*, Siena, Ornato Porri, 1844.

DELLA CHIESA, Angela Ottino & Pomilio, Mario.

1967 *L'Opera Completa di Leonardo da Vinci*, Milano, Classici dell'Arte Rizzoli, 1967.

DELL'ACQUA, G. A.

1959 *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano, Silvana, 1959.

1977 "I Visconti e le Arti". In: *I Visconti a Milano*, Milano, Casa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1977, pp.123-213.

1982 *Leonardo e Milano*, Milano, 1982. (Aos cuidados de Dell'Acqua).

DE RINALDIS, A.

1926 *Storia dell'Opera Pittorica di Leonardo*, Bologna, Zanichelli, 1926.

DE ROSMINI, C.

1808 *Vita di Francesco Filelfo*, Milano, 1808, pp.156-174.

DE VECCHI, Pierluigi.

1983 "Committenza e Attività Artistica alla Corte degli Sforza negli Ultimi Decenni del Quattrocento". In: *Convegno Internazionale*, Milano, 1983, vol. II, pp.503-514.

DI BRAZZÀ, F.S.,

1941 *Gli Scienziati Italiani in Francia*, Roma, Libreria dello Stato, 1941.

DINA

1884 "Ludovico Sforza detto il Moro e Giovan Galeazzo Sforza nel "Canzoniere" di Bernardo Bellincione". *Archivio Storico Lombardo*, 1884, pp. 716-740.

DIONISOTTI, Carlo.

1962 "Leonardo Uomo di Lettere". *Italia Medioevale e Umanistica*, 1962, pp.183-216.

1974 "Fortuna del Petrarca nel Quattrocento". *Italia Medioevale e Umanistica*, 1974, vol.XVII, pp.61-113.

DOGLIO, Mariangela Mazzochi.

1983 "Spettacoli a Milano nel Periodo Sforzesco". In: *Leonardo e gli Spettacoli del suo Tempo*, Milano, Electa, 1983, pp. 20-40.

DOLCE, Lodovico.

1557 *Dialogo della Pittura di M. Lodovico Dolce, Intitolato l'Aretino*, Venezia, 1557.

DONI, Antonfrancesco.

1549 *Disegno del Doni, Partito in più Ragionamenti, né Quali si Tratta della Scoltura et Pittura*, Venezia, 1549.

DUHEM, Pierre Maurice Marie.

1906-13 *Études sur Léonard de Vinci*, Paris, 1906-13, 3 vols.

ERRERA, P.

1901 "L' Accademia di Leonardo da Vinci". *Rassegna d'Arte*, 1901. vol. 1, pp.81-85.

ETTLINGER, Leopoldo D.

1983 "Pollaiuolo". In: *Enciclopedia Universale Dell'Arte*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1983, pp.734-738.

EVELYN.

1910 *Scultori Italiani (Scuole Della Toscana), 1205-1608*, Città di Castello, Lapi, 1910.

FARAGO, Claire.

1992 *Leonardo da Vinci's Paragone*, Leiden-NY, E.S. Brill, 1992, vol. 25.

FAVARO, A.

1923 *Gilberto Govi ed i Suoi Scritti Intorno a Leonardo*, Roma, Loescher, 1923.

FÉLIBIEN, André.

1666 *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des plus Excellens Peintres Anciens et Modernes*, Paris, 1666-79.

FILARETE, Antonio [Averlino].

1972 *Trattato di Architettura*, Milano, Polifilio, 1972.

FLORA, F.

1939 "Unità dei Linguaggi Leonardeschi". *Raccolta Vinciana*, 1939, vol. XVII, pp.3-16.

s.d. "Pittura Suprema Conoscenza e Invenzione". In: *Leonardo e il Rinascimento*, pp.244-260.

s.d. " Il Discorso Mentale e le Arti". In: *Leonardo e il Rinascimento*, pp.261-268.

FOLIGNO, C.

1905 "Un poemeto in Lode di Ludovico il Moro". *Archivio Storico Lombardo*, 1905, XXXII, pp.385.

FRANGENBERG, Thomas.

1991 "Perspectivist Aristotelism: Three Case-studies of Cinquecento Visual Theory". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1991, vol.LIV, pp.137-158.

FRIEDENTHAL, R.,

1990 *Leonardo. Una Biografia Illustrata*, Zahar, 1990.

FUMAGALLI, Giuseppina.

1915 *Leonardo Prosatore*, Milano, 1915.

1939 "L'Omo senza Lettere e la Poesia". *Raccolta Vinciana*, 1939, vol.XVII, pp.39-61.

1940 "Gli Omini Salviaticchi di Leonardo". *Raccolta Vinciana*, 1940, n. XVIII, pp.129-157.

1952 *Leonardo Omo Senza Lettere*, Firenze, Sansoni, 1952.

1959a "Leonardo e Poliziano". In: *Leonardo Ieri e Oggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, pp.93-145.

1959b "Bellezza e Utilità". In: *Leonardo Ieri e Oggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, pp.65-92.

1959c "Esoterismo di Leonardo". In: *Leonardo Ieri e Oggi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1959, pp.49-64.

FUSCO, L. & CORTI, G.

1992 "Lorenzo de'Medici on the Sforza Monument". *Achademia Leonardi Vinci*, Firenze, Giunti, 1992, pp.11-32.

GABRIELE, G.

1936a "L'Accademia in Italia. Sguardo Storico-Critico Comprensivo". *Accademie e Biblioteche d'Italia*, Roma, 1936, pp. 5-19 (vol. V); 11-26 (vol. VI).

1936b "Repertorio Alfabetico e Bibliografico delle Accademie d'Italia nell'Opera di M. Maylander". *Accademie e Biblioteche d'Italia*, Roma, 1936, vol.XIV, pp.71-75.

GADDIANO, Anonimo

s.d. "Vita di Leonardo da Vinci". In: *Il Codice Magliabecchiano*, Napole, Fiorentino. (Aos cuidados de Annamaria Ficcaro).

GALBIATI, G. & ORESTANO, F., & CARUSO, E., & GORLA, P.,

1939 *Leonardo tra gli Splendore della sua Raccolta all'Ambrosiana*, Milano, Hoepli, 1939.

GALLI, Emilio.

1905 "Le Ville del Petrarca nel Milanese". *Archivio Storico Lombardo*, 1905, XXXII, pp.359-369.

GALOPPINI, L.

1988 "Fra' Domenico from Design to Calligraphy". *Achademia Lionardi Vinci - Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, Giunti, 1988, pp.16-20.

GARGANTINI, G.

1874 *Cronologia di Milano dalla sua Fondazione ai nostri Giorni*, Milano. D. Salvi, 1874.

GARIN, Eugenio.

1941 *Il Rinascimento Italiano*, Milano, 1941.

1953 "Il Problema delle Fonti del Pensiero di Leonardo". *Atti del Convegno di Studi Vinciani*, Firenze, Olschi, 1953, pp. 157-170.

1952 *L'Umanesimo Italiano. Filosofia e Vita Civile del Rinascimento*, Bari, 1952.

1954 *Medioevo e Rinascimento*, Bari, 1954.

1955 "La Letteratura e le Arti". *Atti del V Congresso Internazionale di Lingue e Letterature Moderne*, Firenze, Valmartina, 1955, marzo, pp.3-10.

1956 "La Cultura Milanese nella Seconda Metà del XV Secolo". In: *L'Età sforzesca dal 1450 al 1500*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1956, pp. 541-596.

1983 "La Cultura a Milano alla Fine del Quattrocento". In: *Convegno Internazionale*, Milano, 1983, vol. I, pp.21-28.

1993 *L'Umanesimo Italiano*, Roma, Laterza, 1993.

GAULT DE SAINT-GERMAIN.

1806 *Vie de Nicolas Poussin*, Paris, Renouard, 1806.

GAURICUS, Pomponius.

1969 *De Sculptura*, Geneve, Libraire Droz, 1969. (Aos cuidados de A.Chastel & R. Klein)

GELLI, G. B.

1551 "Decima Lezione Tenuta all'Accademia Fiorentina". In: *Tutte le Lezioni Fatte nell'Accademia Fiorentina*, Firenze, Torrentino, 1551.

GENTILE, Giovanni.

1983 "The Thoughts of Leonardo da Vinci". In: *Leonardo da Vinci*, Istituto Geografico de Agostini, 1983, 2 vols.

GHIRBERTI, Lorenzo.

1947 *I Commentarii*, Napole, 1947. (Aos cuidados de O. Morisani).

GHINZONI, A.

1887 "Triunfi e Reppresentazioni in Milano nei Secoli XIV e XV". *Archivio Storico Lombardo*, XIV, 1887, pp.820-831.

GIACOMELLI, R.

1936 *Gli Scritti di Leonardo da Vinci sul Volo*, Roma, Bardi, 1936.

GILLIO, Giovanni Andrea.

1564 *Due Dialoghi di Giovanni Andrea Gillio da Fabriano. Nel Primo dei quali si Raggiona de le Parte Morali e Civili Appertinenti ai Letterari Cortigiani (...)*, Camerino, A. Gioioso, 1564.

GIOVIO, Paolo.

1960 *Vies des Hommes Illustres*, Paris, 1960. (Aos cuidados de A. Chastel & R. Klein)

GIULINI, Alessandro.

1810 *Memorie Spettanti alla Storia, al Governo e alla Descrizione della Città e Campagne di Milano nei Secoli Bassi*, Milano-Colombo, 1810, VI, pp. 654 ss.

1916 "Di Alcuni Figli Meno Notti di Francesco I Sforza Duca di Milano". *Archivio Storico Lombardo*, 1916, XLIII, fasc. III, pp.29-52.

GOLDSTEIN, C.

1983 "The Meaning of Poussin's Letter to De Noyers". *The Burlington Magazine*, vol. CVIII, n.754-765, January to December 1966. Kraus Reprint, 1983.

GOMBRICH, Ernest.

1954 "Leonardo's Grotesque Heads". In: *Leonardo Saggi e Ricerche*, Roma, 1954, pp.197-219.

1976 "Leonardo's Method of Working out Compositions". In: *Norm and Form*, Ithaca, 1976, pp.58-63.

1982 "The *Trattato della Pittura*: Some Questions and Desiderata". In: *Leonardo e l'Eta della Raggione*, Milano, ed. E. Bellore e P. Rossi, 1982, pp.141-149.

1986 "Leonardo on the Science of Painting: Towards a Commentary on the *Trattato della Pittura*". In: *New Light on Old Masters*, Chicago, 1986, pp.32-60.

GOULD, Cecil.

1975 *Leonardo: the Artist and the Non-Artist*, Boston, 1975.

GOVI, Giberto.

1923a "Leonardo Letterato e Scienziato". In: *Gilberto Govi e suoi Scritti Intorno a Leonardo da Vinci*, Roma, Loescher, 1923, pp.61-132. (Aos cuidados de A. Favaro).

1923b "Intorno a un Opuscolo Rarissimo della Fine del Secolo XV Intitolato: Antiquarie Prospettiche Romane Composte per Prospettivo Milanese Dipintore". In: *Gilberto Govi e i suoi Scritti Intorno a Leonardo da Vinci*, Roma, Loescher, 1923, pp.135-175.

1873 *Alcune Memorie di Giovanni Ambrogio Mazzenta Intorno a Leonardo da Vinci e ai suoi Manoscritti*, 1873.

GRAMATICA, L.

1919 *Le Memorie su Leonardo da Vinci di Don Ambrogio Mazenta*, Milano, Alfieri, 1919.

GRASSI, E.

1988a "The Primacy of the Litterae". In: *Renaissance Humanism Studies in Philosophy and Poetics*, NY, Binghamton, 1988, pp.47-63.

1988b "History Without Myth". In: *Renaissance Humanism Studies in Philosophy and Poetics*, NY, Binghamton, 1988, pp.87-103.

1988c "Anti-platonism and Platonism". In: *Renaissance Humanism Studies in Philosophy and Poetics*, NY, Binghamton, 1988, pp.111-125.

GRAYSON, Cecil.

1983 "Letteratura e la Corte Sforzesca alla Fine del Quattrocento". *Convegno Internazionale*, vol. II, Milano, 1983, pp.651-660.

GRIFONE, D.

1910 "Il Rinascimento e il Metodo Vinciano". In: *Leonardo Pensatore e Scrittore*, Ostuni, 1910.

GRISERI, Andreina.

1980 "Interprete infra essa Natura e l'Arte". In: *Storia dell'Arte Italiana*, 1980, vol.9, pp.228-251.

GUERRINI, Mauro.

1987 "Bibliografia Leonardiana 1972-1985", *Raccolta Vinciana*, XXII, 1987, pp.389-573.

1989 "Bibliografia Leonardiana 1986-1989", *Raccolta Vinciana*, XXIII, 1989, pp.305-376.

1990 *Bibliotheca Leonardiana 1493-1989*, Catalogo della Biblioteca Leonardiana del Comune di Vinci e della Raccolta Vinciana di Milano, Milano, 1990, 3 vols.

GUICCIARDINI, F.

1975 *Storia d'Italia*, Mondadori, 1975, vol. I.

GUKOVSKY, M. A.

1964 "Leonardo e Galeno". *Raccolta Vinciana*, 1964, pp. 359-367.

HART, Ivor.

1961 *The World of Leonardo da Vinci*, London, Macdonald, 1961.

HERZFELD, M.

1922 "La Rappresentazione della Danae Organizzata da Leonardo". *Raccolta Vinciana*, XI, 1922.

HEYDENREICH, Ludwig H.

1956 "The *Codex Urbinas Latinus* 1270 and Its Copies". In: A. P. MacMahon, *Leonardo Treatise on Painting*, 1956, pp.x-xliii (Introduction).

1982 *L'Ultima Cena di Leonardo da Vinci*, 1982.

HIBBERT, C.

1993 *Ascensão e Queda da Casa dos Medici*, SP, Companhia das Letras, 1993.

HIND, A. N.

1907 "Two Unpublished Plates of the Series of the Six Knots Engraved after Designs by Leonardo". *The Burlington Magazine*, 1907-08, vol. XII, pp.41-43.

HINZELMANN, A.

1954 "I Ritratti Femminili Controversi di Leonardo da Vinci". *Raccolta Vinciana*, 1954.

HOLT, E. G.

1972 *Storia Documentaria d'Arte*, Milano, Feltrinelli, 1972.

HORÁCIO.

1990 *Arte Poética*, SP, Cultrix, 1990. (Tradução de Jaime Bruna. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão).

1992 *Satires, Epistles and Ars Poetica*, Harvard University Press, 1991. (Tradução de H. Rushton Fairclough).

IANZILI, G.

1980 "From Flavio Biondo to Lodovico Crivelli". *Rinascimento*, 1980, vol. 20, pp.3-39.

JASPERS, Karl.

1988 *Leonardo Filosofo*, Milano, 1988. (Aos cuidados de Ferruccio Masini).

JOHNSON, S. e BURGE, E. L.

1971 *The Quadrivium of Matianus Capella*, NY and London, Columbia University Press, 1971, vol. I.

KAMENSKAYA, T.

1962 "Le Manuscript du Traité de la Peinture de Léonard de Vinci au Musée de l'Ermitage". *Raccolta Vinciana*, 1962, vol.19, pp.255-258.

KEELE, K. D.

1979 *Leonardo da Vinci: Disegni Anatomici dalla Biblioteca Reale di Windsor*, Firenze, 1979.

1981 "La Scienza dell'Uomo in Leonardo da Vinci". In: *Leonardo e l'età della Ragione*, Milano, Scientia, 1981, pp.447-454. (Aos cuidados de E. Bellone & P. Rossi).

KEMP, Martin.

1977 "Leonardo and the Visual Pyramid". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1977, pp.128-149.

1981a "La Crise del Sapere Tradizionale nell'Ultimo Leonardo". In: *Leonardo e l'Età della Ragione*, Milano, Scientia, 1981, pp.43-52. (Aos cuidados de E. Bellone & P. Rossi).

1981b *Leonardo da Vinci: The Marvelous Works of Nature and Man*, Cambridge, Mass, 1981.

1989 *Leonardo on Painting*, London, New Haven, 1989.

1991 "Introduction". In: *Leon Battista Alberti on Painting*, Penguin, 1991, pp.i-29.

KIANG, D.

1989 "Gasparo Visconti's Pasitea and the Sala delle Asse". *Achademia Leonardi Vinci*, Firenze, Giunti, 1989, pp.101-109.

KLEIN, Robert.

1961 "Judgement and Taste in Cinquecento Art Theory". In: *Form and meaning. Essay on the Renaissance and Modern Art*, NY, 1970, pp.161-169.

1970 *La Forma e l'Inteligibile*, Paris, 1970.

KOYRÉ, Alexandre.

1982 *Estudos da História do Pensamento Científico*, RJ, Forense Universitária, 1982.

1986 *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*, RJ, Forense Universitária, 1986.

KRISTELLER, Paul Oscar.

1961a "Humanism and Scholasticism in the Italian Renaissance". In: *Renaissance Thoughts and its Sources*, pp.86-228.

1961b "The Middle Ages". In: *Renaissance Thoughts and its Sources*, pp. 229-242.

1961c "The Renaissance". In: *Renaissance Thoughts and its Sources*, pp. 242-259.

1986 *El Pensamiento Renacentista y las Artes*, Madrid, Taurus, 1986.

KWAKKELSTEIN, M. W.

1991 "Leonardo da Vinci's Grotesque Heads and the Breaking of the Physiognomic Mould". *The Journal of the Warburg Institutes*, 1991, vol. LIV, pp.127-136.

LANDINO, Cristoforo.

1974 *Scritti Critici e Teorici*, Roma, Bulzoni, 1974, vol. I e II, pp.186-191.(Aos cuidados de Roberto Cardini).

LANG, S.

1968 "Leonardo Architectural Designs and the Sforza Mausoleum". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1968, pp. 218-233.

LARIVALLE, P.

1988 *A Itália no Tempo de Maquiavel*, SP, Companhia das Letras, 1988.

LEE, Rensselaer W.

1940 "Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting". *The Art Bulletin*, 1940, Vol. XXII, pp.197-269.

LE GOFF, Jacques.

1983 *A Civilização do Ocidente Medieval*, Lisboa, Estampa, 1983.

LESSING, Gotthold Ephraim.

1994 *Laocconte. Ovvero sui Limiti della Pittura e della Poesia*, Milano, Rizzoli, 1994.

LOMAZZO, Giovanni Paolo.

1584 *Trattato dell' Arte della Pittura*, Milano, 1584.

1974 *Idea del Tempio della Pittura*, Firenze, 1974.

LONGHI, Roberto.

1958 *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, 1958 (Mostra).

LOPEZ, G.

1976 *Festa di Nozze per Ludovico il Moro, nelle Testimonianze di Tristano Calco, Giacomo Trotti, Isabella d' Este, Beatrice de'Contrari, Gian Galeazzo Sforza e Altri*, Milano, De Carlo, 1976.

1978 *Gli Sforza a Milano*, Milano, 1978.

LUPORINI, C.

1953 "Il Nesso Arte-Scienza nella Pittura e nella Dottrina". In: *La mente di Leonardo*, Firenze, Sansoni, 1953, pp.117-154.

MACCAGNI, Carlo.

1970 "Riconsiderando il Problema delle Fonti di Leonardo: L'Elenco di Libri ai Fogli 2 verso - 3 recto del Codice 8936 della Biblioteca Nacional di Madrid". *Lecture Vinciane*, Firenze, Giunti-Barbera, 1970, pp.285-307.

1981 "Considerazione Preliminari alla Lettura di Leonardo". In: *Leonardo e l'Età della Ragione*, Milano, 1981, Scientia, 1981, pp.53-67. (Aos cuidados de E. Bellore e P. Rossi).

MacCURDY, Edward.

1952 *The Mind of Leonardo da Vinci*, London-Toronto-NY, 1952.

1958 *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, NY, Braziller, 1958, vol. I e II.

MACHIAVELLI, Niccolò.

1944 *Arte della Guerra*, Livro I, 1944. (Tradução Renato B. Nunes).

1952 "Histoire Florentine". In: *Ouvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1952.

MALAGUZZI-VALÈRI, Francesco.

1912 *Pittura Lombarda dell'Quattrocento*, Milano, 1912.

1913 *La Corte di Ludovico il Moro*, Milano, Hoepli, 1913-23, vol.III, IV e V.

1922 *Leonardo da Vinci e la Scultura*, Bologna, Zanichelli, 1922.

MALTESE, Conrado.

1983 "Gli Studi di Leonardo sulle Ombre tra la Pittura e la Sienza". *Arte Lombarda*, 1983-84, pp.95-101.

MANOD-HERZEN, E.

1962 "Le Problème de la Sala de le Asse à Milan". *Revue d'Esthétique*, Paris, 1962, fasc. II.

MARANI, P. C.

1984 *L'Architettura Fortificata negli Studi di Leonardo da Vinci*, Firenze, Leo S. Olschki, 1984.

1985 *Disegni di Fortificazioni da Leonardo a Michelangelo*, Firenze, Casa Buonarrotti, 1985.

MARE, A. C.

1983 "Scrittura e Manoscritti a Milano al Tempo degli Sforza". *Convegno Internazionale*, vol. II, 1983, pp.397-408.

MAHON, Denis.

1971 *Studies in Cinquecento Art and Theory*, Connecticut, Wesport, 1971.

MAIANI, V.

1966 "Le Idee di Leonardo sulla Pittura". *Lecture vinciane*, Firenze, Giunti, 1966, pp.163-173.

MARANI, P. & LORENZI, A.

1982 *Bibliografia Vinciana 1964-1979*, Firenze, 1982.

MARINONI, Augusto.

1944 *Gli Appunti Grammaticali e Lessicali di Leonardo da Vinci*, Milano, 1944.

1952 *Scritti Letterali di Leonardo da Vinci*, Milano, Rizzoli, 1952. (Aos cuidados de A. Marinoni).

1954 "I Manoscritti di Leonardo da Vinci e le Loro Edizioni". In: *Leonardo Saggi e Ricerche*, Roma, 1954, pp.231ss.

1964 "Leonardo, Luca Pacioli e il Ludo Geometrico". *Raccolta Vinciana*, 1964, fasc.XX, pp.111-196.

1966 "Leonardo, la Musica e lo Spettacolo". *Raccolta Vinciana*, 1966, fasc. XXII, pp. 353-363.

1979 "The Literary Works of Leonardo da Vinci's: Commentary by Carlo Pedretti". *Art Bulletin*, 1979, (dez), vol.LXI, pp.642-650.

- 1987 "Leonardo, la Musica e lo Spettacolo". *Raccolta Vinciana*, XXII, 1987, pp. 353-363.
- 1987 "Leonardo fra Techne e Epistème". *Raccolta Vinciana*, 22, 1987.
- 1988 *Leonardo. Bestiario e Favole*, Milano, Editori Associati, 1988.
- 1991 "Interventi dei Collezionisti sui Manoscritti Vinciani nei Secoli XVI e XVII". In: *I Leonardeschi a Milano*, 1991.
- 1993 "Note sulla Ricerca delle Fonti dei Manoscritti Vinciani". *Raccolta Vinciana*, 1993, vol. XXV, pp. 3-37.
- MAROTTI, F.
 1974 "Della Poesia Rappresentativa e del Modo di Rappresentare le Favole Sceniche". *Lo Spettacolo dal Umanesimo al Manierismo*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 271-313.
- MARINEZ, L.
 1980 *Power and Imagination: City-States in Renaissance Italy*, NY, Vintage Books, 1980.
- MARTINI, Francesco di Giorgio.
 1841 *Trattato di Architettura Civile e Militare*, Torino, 1841. (Aos cuidados de Cavaliere Cesare Saluzzo).
- MAZENTA, Ambrogio.
 1874 *Alcune Memorie dei Fatti di Leonardo da Vinci a Milano e dei Suoi Libri*, 1874. (Aos cuidados de Luigi Grammatica).
- 1919 *Le Memorie su Leonardo da Vinci*, Milano, 1919. (Aos cuidados de Luigi Grammatica).
- McMAHON, Antony Philip.
 1954 "A Selective Bibliography". In: *Leonardo Treatise on Painting*, Princeton, 1956.
- MELLER, P.
 1983 "Quello che Leonardo non Ha Scritto sulla Figura Umana: dall' Uomo di Vitruvio alla Leda". *Arte Lombarda*, 1983, pp. 117-133.
- MENDELSON, Leatrice.
 1978 *Benedetto Varchi's "Due Lezioni" and Cinquecento Art Theory*, NY, Umi, 1978.
- MILANESE, Gaetano.

1872 "Documenti Inediti Riguardanti a Leonardo da Vinci". *Archivio Storico Italiano*, 1872, pp.219-230.

MOFFITT, J. F.

1990 "Leonardo's Sala delle Asse and Primordial Origins of Architecture". *Arte Lombarda*, 1990, n.1-2, pp.76-90.

MÖLLER, E.

1930 "Leonardo e il Verrocchio - Quattro Rilievi di Capitani Antichi Lavorati per Re Mattia Corvino". *Raccolta Vinciana*, 1930-34, vol.14, pp.3-38.

MONGERI, G.

1884 "Il Castello di Milano". *Archivio Storico Lombardo*, 1884, vol.I, ano XI, pp.433-462.

MONOD-HERZEN, M. Eduard.

1960 "Le problème de la Sala delle Asse à Milan". *Academie des Beaux-Arts*, Paris, 1960-61, pp.29-34.

MONTANELLI, I. e GERVASO, R.

1967 *Itália, os Séculos de Ouro*, SP, Ibrasa, 1967.

MORLEY, B.

1979 "The Plant Illustrations of Leonardo da Vinci". *Burlington Magazine*, 1979, pp. 553-559.

MOTTA, E.

1887 "Musicisti alla Corte degli Sforza". *Archivio Storico Lombardo*, 1887, vol. XIV, pp.278-340.

MRAS, G. P.

1963 "Ut Pictura Musica: a Study of Delacroix's Paragone". *The Art Bulletin*, 1963, Vol. XLV, n.3.

MÜNTZ, Eugene.

1899 *Léonard de Vinci: l'Artiste, le Penseur e le Savant*, Paris, Hachette, 1899.

1902 *Pétrarque: Ses Études d'art, Son Influence sur les Artistes, Ses Portraits et ceux de Laure, l'Illustration de ses Écrits*, Paris, 1902.

NULLI, S. A.

1929 *Lodovico il Moro*, Milano, Alpes, 1929.

OLTROCCHI, B. e RITTER, S.

1925 *Memorie Storiche su la Vita di Lionardo da Vinci*, Roma, Loescher, 1925.

ORESTANO, F.

1939 "Universalità di Leonardo". In: *Leonardo tra gli Splendore della Raccolta all'Ambrosiana*, Milano, 1939, pp.72-105.

OVIDIO, Pubio Nasone.

1994 *Metamorfosi*, Torino, Einaudi, 1994.

PACIOLI, Luca.

1982 *De Divina Proportione*, Milano, Pizzi, 1982. (Introdução de Augusto Marinoni).

PANOFSKY, Erwin.

1924 *Idea. A concept in art theory*, Columbia, South Carolina, 1924.

1940 *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Theory*, London, 1940.

1954 *Galileo as a Critic of the Arts*, the Hague, 1954.

1960 *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, Lisboa, Presença, 1960.

1967 *Architecture Gothique et Pensée Scolastique Précedé de l'Abbe Suger de Saint-Denis*, Paris, Minuit, 1967.

1979 *O Significado nas Artes Visuais*, SP, Perspectiva, 1979.

1986 *Estudos de Iconologia*, Lisboa, Estampa, 1986.

1992 *La Prospettiva come "Forma Simbolica"*, Milano, Feltrinelli, 1992.

PAPARELLI, C.

1953 "Rapporto Drammatico tra Scienze dello Spirito e Scienze della Natura in Leonardo da Vinci". In: *L'Essenza Umanistica del Rinascimento*, Napoli, 1953, pp.237-271.

1953 "Le due Estreme Interpretazioni dell'Umanesimo (Burckhardt e Toffanin) e i due Volti della Rinascita". In: *L'Essenza Umanistica del Rinascimento*, Napoli, 1953, pp.3-11.

PARRONCHI, Alessandro.

1964 *Studi su la Dolce Prospettiva*, Milano, Aldo Martello, 1964.

1976 "Distrazioni e Sviste di Leonardo Copista (o dei suoi Commentatori)". *Rinascimento*, Firenze, Sansoni, 1976, XVI, pp. 231-240.

- 1989 "Leonardo Scultore". *Achademia Leonardi Vinci*, Firenze, Giunti, 1989, vol. II, pp.40-67.
- 1990 "Nuove Proposte per Leonardo Scultore". *Achademia Leonardi Vinci*, 1990, pp.40-67.
- PATRIZI, G.
1981 "Ut Rethotrica Pictura: da Cennini a Leonardo". In: *Storia dell'Arte Italiana*, Torino, 1981, vol. 10, pp. 207-221.
- PEDRANI, F.
1857 *Bibliografia Enciclopedica Milanese*, Milano, M. Carrara, 1857.
- PEDRETTI, Carlo.
1956 "Scritti Inediti di Leonardo da Vinci in Copie Sconosciute del Secolo XVII". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Genève, E. Droz, 1956, XVIII, pp.183-189; 353-361.
- 1956 "Nuove Pagine Inediti di Leonardo da Vinci". *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, Genève, E.Droz, 1956, XVIII, pp. 353-361.
- 1957a "Un Apografo Sconosciuto del Trattato della Pittura". In: *Studi Vinciani*, 1957, pp. 142-151.
- 1957b "Leonardo e i Suoi Contemporanei". In: *Studi Vinciani*, 1957, pp. 11-19.
- 1957c "L'Arte della Stampa in Leonardo da Vinci". In: *Studi Vinciani*, E. Droz, Genève, 1957, pp.109-118.
- 1957d "Ricordi di Giovan Paolo Lomazzo". In: *Studi Vinciani*, 1957, pp. 54-67.
- 1959 "Note sulla Cronologia del Trattato della Pittura". *L'Arte*, XXV, 1959, pp.25-39 e 1960, XXVI, pp. 16-89.
- 1962 "Copies of Leonardo's Lost Writings in the MS. H 227 of the Ambrosiana Library, Milan". *Raccolta Vinciana*, 1962, vol. 19, pp. 61-94.
- 1962 "Un Nodo Vinciano Inedito". *Raccolta Vinciana*, 1962, vol. 19, pp. 115-116.
- 1965 *Leonardo da Vinci on Painting - a Lost Book (Libro A)*, London, Peter Owen, 1965.
- 1968a "Le Note di Pittura di Leonardo nei Manoscritti Inediti a Madrid". *Lecture Vinciane*, Firenze, Giunti-Barbera, 1968, pp.200-231.

- 1968b *Leonardo da Vinci Inedito, Tre Saggi*, Firenze, Barbera, 1968.
- 1973 *A Study in Cronology and Style*, Berkeley, 1973.
- 1977 *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and Edited from the Original Mauscripts by Jean Paul Richter - Commentary*, Los Angeles, Berkley, 1977, vol.I e II.
- 1981a "L'Ornato e gli Emblemi". In: *Leonardo Architetto*, Milano, Electa, 1981, pp.314-325.
- 1981b "Architettura Teatrale". In: *Leonardo Architetto*, Milano, Electa, 1981, pp.287-295.
- 1989 "A Proem to Sculpture". *Achademia Leonardi Vinci*, Firenze, Giunti, 1989, vol. II, pp. 11-39.
- 1993 "A.D. 1493". *Achademia Leonardi Vinci*, Firenze, Giunti, 1993, vol.VI, pp.131-141.
- 1993 "Li Medici Mi Crearono e Desstrussono". *Achademia Leonardi Vinci*, Firenze, Giunti, 1993, vol.VI, pp.173-184.

PÉLADAN.

- 1904 *La Dernière Leçon de Léonard de Vinci à Son Académie de Milan*, Paris, Sansot, 1904.
- 1910 *Traité du Paysage*, Paris, Delagrave, 1910.
- 1925 *Traité de la Peinture*, Paris, Delagrave, 1925.
- 1952 *Breviarios*, Buenos Aires, Schapire, 1952.

PELLEGRIN, E.

- 1955 *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza Ducs de Milan au XV Siècle*, Paris, 1955.

PELLIZARI, A.

- 1915 *I Trattati Attorno le Arti Figurative*, Napoli, Società Editrice F. Perrella, 1915, vol. I e II.

PERER, M.L.G.

- 1983 "L'Apporto delle Biblioteche Monastiche alla Cultura Figurativa Milanese nella Seconda Metà del Quindicesimo Secolo - per la Restituzione di Una 'Libreria' Quattrocentesca". *Conv. Int.*, 1983, vol.II, pp.515-553.

PEVSNER, Nikolaus.

1982 *Academias de Arte: Passado y Presente*, Madrid, Catedra, 1982.

PIERANTONI, A. C.

1921 *Studi sul Libro della Pittura di Leonardo da Vinci*, Roma, 1921.

PINELLI, A.

1981 "Ut Poeta Pictor". In: *Storia dell'Arte Italiana: il Cinquecento e il Seicento*, Einaudi, Torino, 1981, pp.138-150.

PINO, Paolo.

1548 *Dialogo di Pittura*, Venezia, P. Gherardo, 1548.

PLATÃO

1938 *Five Dialogues of Plato*, London, NY-Dutton, 1938. (Aos cuidados de Ernest Rhys).

1982 *Platon. Oeuvres Complètes. La République*, livres VIII-X, Paris, Belles Lettres, 1982. (Tradução de Émile Chambry).

1990 *Plato Euthyphro. Apology Crito. Phaedo. Phaedrus*, Harvard University Press, 1990. (Aos cuidados de Ernest Rhys).

PLÍNIO,

1974 *Pline l'Ancien. Histoire Naturelle*, livre XXV, Paris, Belles Lettres, 1974. (Tradução e Comentários de Jacques André).

1987 *Textos de Historia del Arte*, Madrid, Clásicos, 1987. (Aos cuidados de Maria Esperanza Torrego.)

POLIFILO

1912 *The Castle of Milan*, Milano, B. Bonomi, 1912.

1919 *Leonardo e i Disfatti suoi*, Milano, Trevis, 1919.

PERER, M. L. G.

1983 "L'Apporto delle Biblioteche Monastiche alla Cultura Figurativa Milanese nella Seconda Metà del Quindicesimo Secolo - per la Restituzione di una "Libreria" Quattrocentesca". *Conv. Int.*, vol. II, pp.515-553, 1983.

POPHAM, A. E.

1971 *The Drawings of Leonardo da Vinci*, London, 1971.

PORRO, G.

1882 "Nozze di Beatrice d'Este e Anna Sforza". *Archivio Storico Lombardo*, ano IX, fasc. III 1882, pp.483-534.

PREDANI, F.

1857 *Bibliografia Enciclopedica Milanese*, Milano, Carrara, 1857.

PYLE, C. M.

1993 "Per Una Iconologia dello Spettacolo: dalle Nozze Sforzesche del 1498 alle Favole Mitologiche". *Arte Lombarda*, 1993, pp.84-87.

1987 "L'Ornato e gli Emblemi". *Arte Lombarda*, 1987, pp.298-308.

QUONDAM, Amedeo.

1987 "Ut Pictura Poesis: Classicismo e Imitazione". In: *La Pittura in Italia, il Cinquecento*, Electa, 1987, tomo 2, pp.553-558.

RAGGHIANI, R. Carlo L.

1954 "Inizio di Leonardo". *Critica d'Arte*, 1954, pp.1-18; 102-118; 302-316.

REGGIORI, F.

s.d. *Il Ducato Visconteo-Sforza nella Storia della Lombardia*, Mediocredito Regionale Lombardo.

RENOUARD, Antoine-Augustin.

1819 *Catalogue de la Bibliothèque d'un Amateur*, Paris, Renouard, 1819.

RENOUARD, Y.

1964 *Storia di Firenze*, Firenze, Remo Sandron, 1964.

RESTA, G.

1983 "La Cultura Umanistica a Milano alla fine del Quattrocento". *Convegno Internazionale*, I, 1983, pp. 201-214.

RETI, L.

1971 "Leonardo da Vinci and the Graphic Arts: the Early Invention of Relief-Engraving". *Burlington Magazine*, 1971, pp. 189-195.

1974 *The Unknown Leonardo*, NY, McGraw Hill Book Company, 1974.

RICHARDSON, A.,

1957 *The Adoration with Two Angels by Andrea del Verrocchi e Leonardo da Vinci*, Detroit, Detroit Institute of Arts, 1957.

RICHTER, Irma.

1949 *Paragone. A comparison of the Arts by Leonardo da Vinci*, London-Toronto, 1949.

RICHTER, Jean Paul.

1953 *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, London, 1953.

1970 *The Notebooks of Leonardo da Vinci - Compiled and Edited from the Original Manuscripts by J.P Richter*, NY, Dover Publications, 1970, Vol. I e II.

ROBERTS, J.

1982 *Il Codice Hammer di Leonardo*, Firenze, Giunti Barbèra, 1982.

ROMANO, G.

1981 "Lo Studiolo di Isabella d'Este: Mantegna, Bellini, Perugino". In: *Storia dell'Arte Italiana*, parte II, vol. 2, Torino, Einaudi, 1981, pp. 624-636.

RZEPINSKA, M.

1962 "Light and Shadow in the Late Writings of Leonardo da Vinci". *Raccolta Vinciana*, 1962, vol. 19, pp.259-266.

SANTORO, C.

1956 "L'organizzazione del Ducato". In: *L' Età Sforzesca dal 1450 al 1500*, Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, 1956, pp.521-538.

SARTORIS, A.,

1952 *Léonard Architecte*, Paris, Tallone, 1952.

SAXL, F.

s.d. "Science and Art in the Italian Renaissance". In: *Lectures*, Warburg Institute, pp. 111-125.

SCAGLIA, G.

1982 "Leonardo's Non-Inverted Writing and Verrocchio's Measured Drawing of a Horse". *Art Bulletin*, 1982, vol.LXIV, pp. 32-44.

SCARPATI, C.

1993 *Leonardo da Vinci. Il Paragone delle Arti*, Milano, Vita e Pensiero Antichi e Moderni, 1993.

SCHIAPARELLI, A.

1921 *Leonardo Ritrattista*, Milano, Fratelli Trevis, 1921.

SCHLOSSER, Julius von..

1976 *La Literatura Artistica*, Madrid, Catedra, 1976.

1977 *La Letteratura Artistica*, Firenze, Nuova Italia Editrice, 1977.

SCOTT-ELLIOT, A. H.

1956 "The Pompeu Leoni Volume of Leonardo's Drawings at Windsor". *Burlington Magazine*, 1956, vol.98 (jan-dez), pp.11-17

SFORZA, G.

1881 *Ricordi della Famiglia Sforza di Montignoso*, Lucca, Giusti, 1881.

SIMONETTA, Giovanni.

1544 *Historie di Giovanni Simonetta delle Memorabile e Magnanime Impresse Fatte dallo Inuittissimo Francesco Sforza Duca di Milano nella Italia, Tradotta in Lingua Thoscana da Cristoforo Landino Fiorentino, con la Vita Statura, et Costumi di esso Sforza, Vineggia, Al Segno di Pozzo (A. Arrivabene)*, 1544.

SIMSON, Otto Georg von.

1943 "Leonardo and Attavante". *Gazette Beaux-Arts*, NY, Georges Wildenstein, 1943 (nov), vol.XXV,VI serie, pp.305-312.

SOLMI, Edmund.

1906 "Il Trattato di Leonardo da Vinci sul Linguaggio". *Archivio Storico Lombardo*, 1906, XXXIII, pp.68-98.

1908 *Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci*, Torino, Loescher, 1908.

1924 "La Festa del Paradiso - Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione". In: *Scritti Vinciani*, 1924, pp.407-418.

1976 *Scritti Vinciani*, Torino, 1976. (Apresentação de Eugenio Garin).

SPENCER, John R.

1957 "Ut Rhetorica Pictura". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XX, 1957, pp.26-44.

STEINER, R.

1981 "L'Immagine Leonardesca dell'Uomo: Rapporto tra Creazione Artistica ed Etica". In: *Leonardo e l'Età della Ragione*, Milano, Scientia, 1981, pp.296-307.(aos cuidados de E. Bellone & P. Rossi).

STEINITZ, Kate Trauman.

1940 "Bibliography Never Ends". *Raccolta Vinciana*, 1940, n.18, pp.97-101.

1949 "A Reconstruction of Leonardo da Vinci's Revolving Stage". *Art Quarterly*, 1949, vol.XII, pp.325-338.

1952 "Poussin Illustrateur de Léonard de Vinci et le Problème des Répliques de l'Atelier de Poussin". In: *Congrès International*, 1952.

1958 *Leonardo da Vinci's 'Trattato della Pittura'*, Copenhagen, Munksgaard, 1958

1962 "Trattato Studies II. Second Supplement to Leonardo da Vinci's Trattato della Pittura". *Raccolta Vinciana*, vol.19, 1962, pp. 223-254.

1969 "Quando s'apre il Paradiso di Plutone". *Lecture Vinciane*, Firenze, Giunti-Barbera, 1969, pp.251-274.

1970 "Leonardo Architetto Teatrale e Organizzatore di Feste". *Lettura Vinciana*, IX, 1970.

STITES, Raymond S.

1926 "Leonardo sculptor". *Art Studies*, Cambridge, Harvard University Press, 1926, n.4, pp.103-111.

1928 "Leonardo's Terracotta Group on the Bargello". *Art Studies*, Cambridge, Harvard University Press, 1928, n.6, pp.73-77.

1930 "The Bronzes of Leonardo da Vinci". *Art Bulletin*, 1930, 1-4, n.104, pp.254-169.

1931 "Leonardo Sculptor". *Art Studies*, Cambridge, Harvard University Press, 1931, n.8, pp.289-300.

TEA, E.

1954 "Leonardo e il Costume". *Raccolta Vinciana*, XVII, 1954, pp.63-79.

TRIKAUS, Charles.

s.d. "Renaissance Humanism, its Formation and Development". In: *The Scope of the Renaissance Humanism*, pp.3-31.

TRUTTY-COOHILL

1988 "Narrative to Icon: the San Diego Luini and Leonardo's Language of the Dumb". *Achademia Leonardi Vinci*, 1988, fasc.I, pp. 27-31.

UZIELLI, Gustavo.

1884 "Sul Modo di Publicare le Opere di Leonardo da Vinci". In: *Ricerche Intorno a Leonardo da Vinci*, Roma, Salviucci, 1884, pp. 115-176.

1896a "Leonardo e Tre Gentildonne Milanesi nel Secolo XV". *Letteratura*, 1896, vol.I.

1896b *Ricerche Intorno a Leonardo da Vinci*, Torino, Loescher, 1896, vol. I.

VALENTINER, W. R.

1930 "Leonardo as Verrocchio's Coworker". *Art Bulletin*, 1930, n.104, pp.20-28.

VALÉRY, Paul,

1984 "Introduzione al Metodo di Leonardo da Vinci". In: *Scritti su Leonardo*, Milano, Electa, 1984, pp.27-53.

VALLENTIN, A.

1952 *Leonardo da Vinci. The Magic Pursuit of Perfection*, London, W.H. Allen, 1952.

VASARI, Giorgio.

1822 *Opere di Giorgio Vasari. Pittore e Architetto Aretino; delle Vite de' Più Eccelenti Pittori, Scultori e Architettori*, Firenze, 1822, vol I-VI. (Aos cuidados de G. Edoardo Mottini).

1929 *Le Vite di Giorgio Vasari. Introduzione Scelta e Commento*, Milano, A. Mondadori, 1929. (Aos cuidados de G. Edoardo Mottini).

VASOLI, C.

1969 "A Proposito di Scienza e Tecnica nel Rinascimento". In: *Leonardo nella Scienza e nella Tecnica*, Giunti Barbera, Fondazione Giorgio Ronchi XLIV. Atti di Simposio Internazionale, 1969.

VECCI, C.

1993 "Dieci Postille al Paragone". *Achademia Leonardi Vinci*, Firenze, Giunti, 1993, vol. VI, pp.112-116.

VENTURI, A.

1888a "Nuovi Documenti su Leonardo da Vinci". *Archivio Storico dell'Arte*, 1888, pp.49-59; 107-118;148-158.

1888b "Gian Cristoforo Romano". *Archivio Storico dell' Arte*, 1888, pp. 49-59; 107-118;148-158.

1922 "La critica d'arte e Francesco Petrarca". *L'Arte*, 1922, XXV, pp.238-244.

1935 *Storia dell'Arte Italiana. La Scultura del Cinquecento*, X-1, Milano, 1935.

1936 "Leonardiana". *L'Arte*, 1936, pp. 243-265.

1938 *L'Architettura del Cinquecento*, X-1, Milano, 1938.

1942 *Leonardo e la sua Scuola*, Novara, Istituto Geografico de Agostini, 1942.

VENTURI, Lionello

1919 *La Critica e l'Arte di Leonardo*, Bologna, 1919.

VERGA, Ettore.

1909 "Milano Durante la Signoria degli Sforza". In: *Storia della Vita Milanese*, Milano, Cogliati, 1909, cap. VI, pp. 83-115.

1912 "Gli Epigrammi Latini di Francesco Arrigoni per la Statura Equestre a Francesco Sforza". *Raccolta Vinciana*, 1912, vol. 8, pp.155-165.

1922 "On Leonardo da Vinci". *L'Arte*, 1922, pp.1-6.

1931 *Bibliografia Vinciana (1493-1939)*, Bologna, 1931, 2 vols.

s.d. "Il Trattato della Pittura. La Critica, la Tecnica, lo Stile. L'Influenza Vinciana". In: *Studi Intorno a L.V. Opuscoli Vinciani*, pp.45-59.

VISCONTI, A.

1983 "Leonardo a Milano e in Lombardia". In: *Leonardo da Vinci, Istituto Geografico de Agostino*, 2 vols., 1983.

VITALE, M.

1983 "La Lingua Volgare della Cancelleria Sforzesca nella Età di Ludovico il Moro". *Milano nella Età di Ludovico il Moro*, Atti del Convegno Internazionale, Comune di Milano, 1983, vol.II, pp.353-379.

VITRÚVIO

1914 *Vitruvius. The Ten Books on Architecture*, NY, Dover, 1914. (Tradução de Morris Hicky Morgan).

1988 *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve. Corrigés et Traduits Nouvellement en François, avec des Notes & des Figures par M. Perrault*, Liège, 1988. (Aos cuidados de Pierre Mardaga).

VOLPE

1888 "Nuove Documenti su Leonardo". *Archivio Storico dell'Arte*, 1888.

WARBURG, Aby.

1986 "Return to Florentine Researches". In: *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, Oxford, Phaidon, 1986, pp.96-105.

WARNKE, Martin.

1989 *L'Artist et la Cour. Aux Origines de l'Artist Moderne*, Paris, Édition de la Maison des Sciences de L'Homme, 1989.

WASSERMAN, J.,

1975 *Leonardo da Vinci*, NY, Harry N. Abram, 1975.

WELCH, E. S.

1991 "The Ambrosian Republic and the Cathedral of Milan". *Arte Lombarda*, 1991-92, pp.20-28.

WELLINGER, W.

1979 "Symbolic Meaning in Leonardo's and Raphael's Painted Architecture". *Art Quar*, 1979, 02, pp.37-66.

YATES, F.

1983 "The Italian Academies". In: *Renaissance and Reform: the Italian Contribution*, London, The Warburg Institute, 1983, pp.6-29.

ZEVI, A.

1982 *Trattato della Pittura*, Milano, Stampa Sipiell, 1982, pp 5-11.

ZUBOV, Vasily P.

1962 "Léon Battista Alberti et Léonard de Vinci". *Raccolta Vinciana*, 1962, vol. 14, pp.1-14.

1968 "The Eye, Sovereign of the Senses". In: *Leonardo da Vinci*, Cambridge - Massachusetts, Havard University Press, 1968.

ZUCCARI, Federico.

1605 *Lettere ai Principi e ai Signori Amatori del Disegno, Pittura e Scoltura*, 1605.