

LODOVICO DOLCE E GIORGIO VASARI: CONEXÕES

Rejane Bernal Ventura*

Resumo:

Esta comunicação tem por objetivo discorrer sobre alguns aspectos que ligam o tratado *Dialogo della Pittura intitolato L'Areino* (1557), do humanista veneziano Lodovico Dolce à obra do historiador florentino, Giorgio Vasari, *Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue, insino a'tempi nostri*, publicada em 1550. Dolce tinha como propósito primeiro sustentar a relevância da produção artística vêneta, alçando-a ao mesmo patamar da arte Tosco-romana, a qual fora exaltada de modo proeminente por Vasari em sua obra, em detrimento da arte de outras regiões italianas. Ao mesmo tempo, Dolce buscava refutar a divindade criada pelo autor das *Vite* em torno da figura de Michelangelo, salientando a maestria de Rafael e a primazia de Ticiano no cenário artístico italiano. Para tanto, travou um diálogo com Vasari, adotando várias premissas teóricas desenvolvidas pelo florentino no sentido de reafirmar os argumentos de seu próprio escrito.

Palavras-chave: Renascimento; Pintura veneziana; Crítica de arte; Lodovico Dolce; Giorgio Vasari.

Esta comunicação tem por objetivo discorrer sobre alguns aspectos que ligam o tratado *Dialogo della Pittura intitolato L'Areino* (1557), do humanista veneziano Lodovico Dolce à obra do historiador florentino, Giorgio Vasari, *Le Vite de'più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a'tempi nostri*, publicada em 1550. Em seu escrito, Dolce utiliza-se de dois interlocutores -- o escritor e poeta Pietro Areino e o gramático florentino Giovan Francesco Fabrini -- que têm, com seus argumentos o fim primeiro de estabelecer um diálogo com Giorgio Vasari. Dolce tinha como propósito primeiro sustentar a relevância da produção artística vêneta, colocando-a no mesmo patamar que a arte da Itália central, que fora exaltada de modo proeminente por Vasari em sua obra, em detrimento da arte de outras regiões italianas. Ao mesmo tempo, Dolce buscava refutar a divindade criada pelo autor das *Vite* em torno da figura de Michelangelo, salientando a maestria de Rafael e a primazia de Ticiano no cenário artístico italiano.

* Rejane Bernal Ventura possui Mestrado e Doutorado em Filosofia, ambos pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – FFLCH-USP.

Lodovico Dolce (1508-1568) foi um humanista polígrafo. Escreveu tratados sobre temas ecléticos: um deles versando sobre a conduta das mulheres, outro sobre a conservação da memória, um sobre pedras preciosas, outro sobre cores e outro ainda acerca da língua vulgar. O tratado sobre a pintura denominado Aretino “resta como o seu melhor escrito e o mais rico de implicações”. (ROMEI, 3). Realizou igualmente um infinito número de traduções de textos antigos, escreveu tragédias e comédias, e foi curador de diversas publicações de autores do século XIV como Dante (1265-1321), Petrarca (1304-1374) e Boccaccio (1313-1375), e contemporâneos, como Lodovico Ariosto (1474-1533), Pietro Bembo (1470-1547) e Baldassare Castiglione (1478-1529). Possuía um conhecimento erudito na área das belas letras e no campo lingüístico, argüindo com maior pertinência no que se referia às discussões em torno da consolidação da língua italiana.

Com o propósito de desenvolver um tratado sobre pintura, e destituído de um conhecimento aprofundado do tema, a despeito de toda sua erudição, tomou por base um amplo número de fontes (e especificamente sobre teoria pictórica): a correspondência de Pietro Aretino e outros escritos sobre pintura, editados em anos anteriores: o *Da Pintura*, de Leon Battista Alberti (numa tradução vêneta de 1547); O *Dialogo di Pittura*, de Paolo Pino (1548); o *Della Nobilissima Pittura*, de Michelangelo Biondo (1549); o *Disegno*, de Anton Francesco Doni, e fundamentalmente as *Vite*, de Giorgio Vasari, que representou uma importante fonte teórico-artística da qual Dolce absorveu grande quantidade de temas e argumentos, a fim de fazê-los girar num mesmo eixo e servir aos seus propósitos, além de excertos das biografias de alguns artífices citados no diálogo, principalmente de Rafael, Michelangelo e Ticiano.

Segundo Mark Roskill, a essência do diálogo de Dolce reside em três partes distintas. Primeiro, a discussão sobre a nobreza da pintura e todos os elementos necessários para o pintor atingir sua perfeição. Segundo, a citação de exemplos provindos de autores antigos e modernos. E, por fim, a maestria de Ticiano e as obras por ele criadas. (ROSKILL, 2000: 8).

Em termos de conteúdo e estrutura, é possível depreender igualmente três partes componentes, um tanto quanto sobrepostas que compõem o conteúdo do diálogo. Primeiro, há teoria da arte, no mais puro sentido do termo, através da qual os princípios e propriedades da boa pintura são apresentados e elucidados. Em paralelo há algumas passagens que tratam de teoria literária e também ensaiam o prenúncio de um sistema filosófico, disperso, de maneira intermitente, por meio dos argumentos. Num segundo momento, há uma comparação entre Rafael e Michelangelo, que é resolvida segundo os princípios estabelecidos na primeira seção. Ligada a esta parte há uma apreciação secundária de determinados artífices que representariam os oito homens capitais na pintura do século XVI, a começar por Giorgione e terminando com a

supremacia de Ticiano. E por fim, a terceira parte que traz o encômio a Ticiano, como o grande representante da pintura veneziana (em detrimento dos Romanos) e o esboço de sua carreira (ROSKILL, 2000: 8). Se, por um lado, Dolce expôs uma teoria da arte que na superfície demonstrou-se ser coesa, ele, todavia, não deixou de mencionar alguns dos autores, através dos quais fundamentou sua argumentação. De fato, ele recomenda ao seu leitor, as *Vite*, de Vasari, fazendo com este manifesto, um aceno de agradecimento ao historiador florentino, pela dependência teórica que manteve em relação à sua obra.

Essa influência teórica para com Vasari pode ser decomposta em três principais momentos. Primeiro, os procedimentos de trabalho e a habilidade discursiva com que o historiador florentino havia erigido os critérios de avaliação em sua exposição da Arte Renascentista da Itália Central, reaparecem no escrito de Dolce, não num primeiro plano de seus argumentos, mas de modo bastante significativo ao longo de todo o diálogo (ROSKILL, 2000: 14). O que talvez se explique pelo domínio de um repertório da Arte Retórica, cabedal de conhecimento que todo humanista erudito do Renascimento deveria possuir.

Nesse sentido, ao discorrer sobre a definição de pintura, Dolce expõe o mesmo preceito compositivo traçado por Vasari, o que implica dizer, que o pintor deveria congregiar na cena pictórica, certo número de figuras convenientemente dispostas segundo a história que deveria ser narrada (regra defendida também por Alberti). Para tanto, o artífice deveria trabalhar em conformidade com a sua *inventio*, elaborando primeiramente uma série de esboços preliminares, antes de passar à execução da obra. Ao construir cada figura, deveria seguir a prática dos pintores Romanos, que primeiro revestiam os ossos com carnes e, em seguida as carnes com drapejamentos (demonstrando, assim, um domínio pleno de anatomia). E para Vasari, refletido em Dolce a proficiência do ofício do pintor, com o fim único de atingir a perfeição da pintura, residiria na força de uma constante prática, na adesão aos paradigmas de excelência obtidos pelos pintores da Antiguidade e no estudo de grandes mestres contemporâneos.

Segundo, Dolce faz eco de alguns traços estruturais que são característicos às *Vite*. Por exemplo, ao discorrer sobre Bellini, ele adota a divisão da pintura em três idades proposta por Vasari, no Proêmio da Segunda Parte da obra:

“Vasari via o Renascimento como uma era de progresso, constituído por uma evolução que, segundo ele, se desenrolava em três fases, ou três épocas, correspondentes aos estágios da vida humana. A primeira fase, comparável à infância, teria sido introduzida por Cimabue e Giotto na pintura, por Arnolfo di Cambio na arquitetura e Pisani na escultura. A segunda fase, identificando-se à

adolescência, teria recebido a marca de Masaccio, na pintura, Brunelleschi, na arquitetura e Donatello na escultura. A terceira, equivalendo à maturidade teria começado com Leonardo e culminando no modelo do *uomo universale*, representado por Michelangelo” (PANOFSKY, 1960: 56-57).

Dolce, por sua vez, propõe as três fases da pintura veneziana. A primeira corresponderia a Giovanni Bellini, a segunda caberia a Giorgione e a terceira que representaria o ápice da arte pictórica vêneta, seria personificada por Ticiano.

Outro traço absorvido de Vasari encontra-se no elenco daqueles que seriam os oito pintores mais proeminentes do século XVI (Michelangelo, Rafael, Correggio, Parmigianino, Ticiano, Andrea del Sarto, Perino del Vaga e Pordenone) cujo paradigma de avaliação e argumentos utilizados por Dolce para tratar de cada um, espelha a opinião do florentino.

O terceiro e último momento diz respeito a muitas passagens nas quais a argumentação de Dolce assemelha-se de modo veemente às palavras de Vasari, ocorrendo tal particularidade nos trechos que envolvem certos conceitos ou explicação de princípios teóricos. Por exemplo, em alguns aspectos da doutrina do *ut pictura poesis*; na acolhida do desenho como elemento fundamental na pintura (a despeito de defender veemente a cor como parte de suma importância na descrição da propriedade das coisas); a doutrina do decoro; a questão do juízo do olho, a narrativa da história na pintura como *inventio*; a facilidade/dificuldade da pintura; a importância do esboço e da perspectiva.

Vasari foi para Dolce não apenas fonte de argumentos teóricos, mas o alvo da crítica que estabeleceu através de seu diálogo, ao refutar a divindade que o historiador florentino havia concedido a Michelangelo, ressaltando a maestria de Rafael e fazendo veemente defesa da pintura veneziana, por meio da figura de Ticiano.

Segundo Paola Barocchi, o crescente mito de Michelangelo sancionado com entusiasmo nas *Vite*, devia parecer um argumento um tanto ameaçador às aspirações de um ambiente artístico como o vêneta. A *terribilità* característica do florentino que parecia monopolizar a expressão artística, não podia deixar de suscitar uma polêmica que fez de Rafael (já falecido) o protetor do ideal clássico na metade do século XVI, e um aval para uma defesa da pintura de Ticiano (BAROCCHI, 1960: 316). E também de acordo com Mary Pittaluga,

“Rafael pelo caráter de sua arte, devia sem dúvida apresentar-se como mais agradável e compreensível àqueles letrados, que buscavam com paixão em um afresco o deleite do canto de um poema, que não supunham contemplar a arte em

contato com qualquer estranha circunstância de naturalismo, conveniência ou de ilustração de moral” (BAROCCHI, 1960: 316, nota 25).

Conforme Ortolani, numa carta a Gasparo Ballini, de 1544, Dolce manifestara já certa predileção pela obra de Rafael, pois o desenho de Michelangelo parecia-lhe monótono, unilateral e até, sob certo aspecto licencioso, enquanto que as várias qualidades do primeiro lhe permitiam exprimir a “bela maneira das esculturas antigas” e “contender plenamente com a natureza”. Havia já nessa carta o esboço de um plano programático que seria desenvolvido no diálogo (BAROCCHI, 1960: 316, nota 26).

A carta difamatória sobre o “Juízo Final” de 1545, enviada por Aretino a Michelangelo, tecendo ferozes críticas à obra, fundamentada em preceitos da doutrina do decoro nos termos da Contra-Reforma, confere oportunidade para que Dolce elabore os argumentos de uma crítica indiretamente dirigida a Vasari.

O diálogo *Aretino* é todo construído como uma recusa de aceitar a divindade de Michelangelo e sua superioridade ante a outros pintores. Propõe-se a exaltar a maestria de Rafael, e eleger a supremacia de Ticiano em relação aos outros dois e, por conseguinte a pintura veneziana frente àquela da região Tosco-romana.

Dolce admite a primazia de Michelangelo somente no que concerne ao desenho, sendo ele insuperável nesse aspecto. Contudo é incapaz de compreender e aceitar sua *maniera*, a representação anatômica vigorosa e plena de virtuosismo de suas figuras. Rafael, em sua opinião, personifica o cânone clássico da pintura, pela graciosidade, delicadeza e suavidade de sua figuração, e Bembo, Castiglione e Ariosto, conferem-lhe respaldo por sua eleição. Ticiano ergue-se como o ápice dessa pirâmide, o qual, pela excelência de seu colorido atinge toda a perfeição da pintura, na opinião de Dolce, sobressaindo-se, assim, sobre os dois outros.

Se Vasari havia erigido uma reputação quase incontestável de Michelangelo sobre os outros artífices na primeira edição das *Vite*, uma exaltação das virtudes de Rafael e sua equiparação ao florentino tomara já lugar nas *Prose della Volgar Lingua* (1525), de Pietro Bembo (1470-1547), por quem Dolce muito se influenciara para compor seus argumentos no diálogo. Em sua obra Bembo enaltece o pintor de Urbino e nivela-o a Michelangelo, salientando a excelência de ambos enquanto mestres da pintura e da arquitetura. E nos anos seguintes à publicação das *Vite*, a fortuna crítica em louvor de Rafael aumenta, enquanto a Michelangelo vem a diminuir.

O embate artístico Michelangelo-Rafael (num cotejo com o ambiente das letras) absorveu elementos teóricos de uma circunstância que vinha ocorrendo naquela primeira metade

do século XVI, a querela sobre as questões filológicas de uma normatização da língua italiana. Discorria-se no período se a formação do idioma deveria basear-se na imitação de um único modelo, ou de vários. De um lado, a célebre figura do erudito Bembo propunha o entrelaçamento de paradigmas, um clássico e outro moderno. Cícero personificaria o padrão clássico a ser imitado, Boccaccio e Petrarca os modelos modernos. O primeiro, no tocante à prosa, o segundo à poesia. Por outro lado, Giovanfrancesco Pico della Mirandola (1469-1533), outro humanista douto, defendia um pluralismo de modelos a serem seguidos, pois, para ele, a ideia de uma correta linguagem devia estar espalhada em inúmeras obras e não em uma única, e tais premissas tomaram lugar na relevante troca de correspondência entre ambos os teóricos em latim.

Assim, numa transposição desses pressupostos para a teoria artística, de um lado encontramos Vasari que incorpora em Michelangelo o modelo único de perfeição da arte, por congregar em si a maestria sem par na pintura, escultura e a arquitetura (equiparando-se ao paradigma Cícero de Bembo). Por outro vemos Dolce e outros teóricos contemplando Rafael como o modelo multifacetado de virtudes, convergindo em si todas as qualidades e habilidades inerentes à pintura que sempre estiveram presentes na arte clássica dos antigos.¹

Nesse debate insere-se o diálogo de Dolce que, além de expor a problemática acima exposta, propõe uma nova solução, introduzindo na trama cênica um novo personagem, Ticiano, o qual em seu ponto de vista, não só representa o pintor múltiplo por todas suas virtudes pictóricas, como também o único. E aquele a quem acima de Michelangelo e Rafael, personifica toda a excelência do cromatismo veneziano e italiano.

Os argumentos de Dolce ratificados em motivos de vários outros autores, Aretino, Pino, Varchi, Bembo e o próprio Vasari, não poderiam deixar de suscitar neste último uma frutuosa reflexão sobre os pressupostos expostos nas *Vite*. E de tal modo que, na edição de 1568, não só Vasari acrescenta uma biografia de Ticiano, com base nas informações de Dolce, como também tece uma contra-argumentação de suas críticas. Ele demonstra, de fato, que a pretensa linguagem unilateral de Michelangelo (considerada por Dolce) não implicava uma incapacidade, porém, uma escolha e um empenho criativo absoluto, servindo para corrigir a cisão entre bravura técnica e capacidade expressiva, que Aretino e Dolce haviam mal interpretado em nome dos padrões de Rafael. O *Juízo Final* não representava somente “dificuldade” e “copiosidade” de ações das figuras, mas tinha por significado uma inconfundível gama estilística perfeitamente

¹ É preciso salientar que os simplórios pressupostos aqui colocados, foram idealizados pelo Prof. Luiz Marques em sua notável palestra “*Giorgio Vasari e a ‘Escola de Florença’*”, por ocasião do Colóquio Internacional Giorgio Vasari no Quinto Centenário do Nascimento.

afinada aos tormentos do Mestre Toscano, reafirmando, assim Vasari, a preponderância de Michelangelo no cenário artístico italiano.

É preciso observar que o tratado de Dolce, com toda a gama de influências e fontes de que se serviu para o compor, não deixou de ser um documento historiográfico fundamental da pintura veneziana, justamente por defender a primazia da cor frente ao desenho, edificando com isso, não só as bases para uma teoria artística vêneta, como também para a elaboração de pressupostos para uma “emancipação do colorido”, o que teria lugar somente com os teóricos da Academia Francesa no século seguinte, para os quais, o *Aretino* foi de extrema relevância.

Há que se considerar ainda sua fortuna crítica, pois foi publicado em várias edições. Houve uma segunda impressão italiana em 1735, curada pelo diretor da Academia Francesa de Roma. Um edição holandesa surgiu em 1756, outra alemã (1757), uma inglesa (1770) outra ainda em Viena (1871), e numerosas outras edições italianas. Mais recentemente uma francesa (1996), uma americana (1968) e uma espanhola (2010).

Referências Bibliográficas:

DOLCE, Lodovico. “Dialogo Della Pittura intitolato L’Aretino”. In: BAROCCHI, Paola (Org.) *Trattati D’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.

DOLCE, Lodovico. *Dialogue de la peinture intitule L’Aretin*. Apresentação e notas, Lauriane Fallay d’Este. Tradução Nathalie Bauer. Paris, Klincksieck, 1996.

DOLCE, Lodovico. *Diálogo de la Pintura, titulado Aretino, y otros escritos de Arte*. Edición de Santiago Arroyo Esteban. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

ORTOLANI, S. *Le origini della critica d’arte a Venezia*. L’Arte, XXVI, 1923, p. 16. In: BAROCCHI, Paola (Org.) *Trattati D’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.

PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Lisboa: Editorial Presença, 1960.

PITTALUGA, Mary. *E. Fromentin e le origini della moderna critica d’arte*. L’Arte, XX, 1917, pp. 242. In: BAROCCHI, Paola (Org.) *Trattati D’Arte del Cinquecento - Fra Manierismo e Controriforma*. Vol. I, Bari, Gius. Laterza e Figli, 1960.

ROMEI, G. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/lodovico-dolce_(Dizionario-Biografico)/).

ROSKILL, Mark W. Roskill. *Dolce's Aretino and Venetian Art Theory of the Cinquecento*. Toronto, University of Toronto Press, 2000.

VASARI, Giorgio. *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri*. 2 Volumes. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986.

VASARI, Giorgio. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori et architetti*. Roma, Grandi Tascabili Economici Newton, Newton & Compton Editori, 1991.