

Claire FARAGO (org.)

***Re-reading Leonardo. The Treatise on
Painting across Europe, 1550-1900***

Aldershot, Ashgate, 2009

ISBN 978-0-7546-6532-8

O livro *Re-Reading Leonardo, The Treatise on Painting across Europe 1550-1900*, organizado por Claire Farago e recentemente lançado pela editora britânica Ashgate, reúne 21 ensaios sobre a recepção do *Trattato* vinciano na Europa entre meados do século 16 e o século 19. Os ensaios dividem-se geograficamente, agrupados em seis seções dedicadas à recepção do tratado na Itália, França, Espanha, Alemanha e Países Baixos, Inglaterra, Grécia e Países Eslovacos.

A coerência interna do volume, segundo Farago, é garantida não apenas pelo objeto comum das pesquisas — o próprio Tratado — mas também pela onipresença de uma pergunta central: de que forma a compreensão coletiva da arte, entre os séculos 16 e 19, relaciona-se às reflexões de Leonardo sobre a pintura? O assim chamado *Tratado sobre a Pintura* compõe-se de ilustrações e extensas notas sobre as artes, especialmente a pintura, escritas por Leonardo da Vinci e reunidas por seu discípulo e herdeiro Francesco Melzi. Em 1651, o Tratado, reorganizado a partir de cópias resumidas do texto organizado por Melzi, é, pela primeira vez, publicado em Paris, em francês e italiano, em edições respectivamente de R. F. de Chambray e R. T. Du Fresne. A publicação tem lugar no contexto da fundação da Real Academia Francesa de Belas Artes, em 1648, formada por sua vez nos moldes da Académie Française, criada em 1635, por Richelieu, com o objetivo de formular um dicionário e uma gramática unificados da língua francesa. A Academia de Belas Artes, analogamente, deveria estabelecer regras claramente compreensíveis por artistas, mecenas e pelo público. Como observa Richard Turner em um livro cuja importância na elaboração e concepção do volume em exame é reconhecida por Farago, “o que Lomazzo e os aca-

dêmicos franceses tinham em comum era a convicção de que a arte é um jogo com regras, e, nesse contexto, Leonardo ganha uma nova estatura”.¹ As ilustrações do Tratado foram realizadas por Errard a partir de desenhos originais de Poussin; a versão francesa contém, ainda, uma dedicatória a Poussin. Em fins do século 18, o manuscrito original (não resumido) com a compilação autógrafa de Melzi foi redescoberto — trata-se do *Codex Urbinas Latinus 1270*, na Biblioteca Vaticana — e publicado em 1817, por Guglielmo Manzi.

Como solidamente demonstram Martin Kemp e Juliana Barone no primeiro artigo do livro, não há dúvida de que Leonardo tenha planejado escrever um tratado sobre a pintura, e, embora ele não tenha chegado a publicar seus escritos em vida, investigações mais recentes têm demonstrado que eles circulavam amplamente na Europa, tanto em manuscritos como impressos, mesmo antes de 1651. Além disso, como recordam entre outros, os artigos de Farago e Williams, nem sempre a autoria de Leonardo era indicada em citações de passagens ou ideias do Tratado nos séculos 16 e 17. Subjacente a essas constatações, o volume de Farago questiona o próprio significado dos termos “livro” e “autor” no contexto em que viveu e escreveu Leonardo: em nossa época, quando os livros são concebidos como produtos revisados, finalizados, “prontos”, e os direitos do autor são ferozmente protegidos, os escritos de Leonardo não parecem encontrar justa cabida nessas categorias. A recepção contemporânea do Tratado é mediada pelas suas edições e ilustrações, as quais por sua vez se referem ao seu próprio contexto de produção. A compreensão desse percurso, regressando ao artigo de Kemp e Barone, é essencial para a reconstrução do próprio desenho original de Leonardo.

Entre os principais temas do volume estão as intervenções de editores, copistas e tradutores sobre os manuscritos de Leonardo; respostas conceituais e visuais a algumas das ideias centrais do Tratado, e a formação de tradições locais, nacionais ou institucionais em relação à recepção do texto. As distintas seções geográficas são apresentadas segundo um critério vagamente cronológico, de modo que a primeira delas — contendo seis artigos, incluindo o de Kemp e Barone citado acima — evidentemente, é a italiana. Robert Williams e Claire Farago, esta última em seu próprio artigo, estudam as possíveis razões pelas

¹ TURNER, R., *Inventing Leonardo*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1993, p. 73.

quais o nome de Leonardo teria sido excluído em diversas cópias e citações do texto, exclusão essa já anteriormente percebida por Carlo Pedretti. Michael Cole debruça-se sobre o livro de anotações do escultor Giovanfrancesco Susini, contendo cópias de várias ilustrações do Tratado, enquanto Janis Bell, sempre no período anterior à publicação da *editio princeps* em 1651, examina as estreitas relações entre o Tratado e a *Prospettiva del colore* de Matteo Zaccolini, lançando luz sobre a acessibilidade dos manuscritos de Leonardo nas primeiras décadas do século 17. Thomas Willette, finalizando a seção, analisa a primeira edição impressa do Tratado na Itália, isto é, aquela publicada em Nápoles em 1733 com os tipos de Francesco Ricciardi. Se a edição napolitana, por um lado, omite grande parte do material incluído por Du Fresne, por outro acrescenta as *Observações* de Poussin, transmitidas por sua vez por intermédio das *Vidas* de Bellori, livro que o próprio Ricciardi havia publicado poucos anos antes. Segundo Willette, a inclusão das *Observações*, assim como a manutenção de ilustrações a partir do mestre francês, serviria para cimentar a imagem de Poussin como o grande herdeiro de Leonardo.

A seção francesa, não surpreendentemente, contém o mesmo número de artigos da seção italiana — isso é, seis — constituindo, ambas, as mais extensas do livro. Catherine Soussloff examina detalhadamente a edição de Du Fresne, incluindo sua biografia de Leonardo. Juliana Barone investiga a interpretação dos escritos de Leonardo por Poussin através das ilustrações produzidas pelo artista francês para a *editio princeps* do Tratado, em um processo construtivo por ela convincentemente identificado com a engenharia: contrariamente àquelas anteriores à edição de 1651, as ilustrações de Poussin “revelam que sua intervenção no *corpus* visual do Tratado baseou-se em um processo deliberado de seleção e reformulação”. Essas ilustrações, as quais por sua vez recorrem, segundo Barone, mais a modelos antigos do que aos próprios manuscritos do Tratado, determinariam de modo decisivo a recepção visual da obra até o Oitocentos. Segue-se o ótimo artigo de Martin Kemp, originalmente publicado em 1987, sobre a recepção de edição de 1651 na França, particularmente no meio acadêmico. Alguns aspectos dos preceitos vincianos — argumenta Kemp — foram rápida e unanimemente absorvidos pelo ideário acadêmico, enquanto outros — como o papel da perspectiva geométrica, a qual, segundo Bosse, é tratada de forma desorganizada no Tratado — foram objetos de discussões e controvérsias. J. V. Field concentra-se na questão da perspectiva no contexto acadêmico francês, enfatizando a questão das relações entre ciência e

filosofia natural e argumentando que a divisão contemporânea entre arte e ciência origina-se naqueles debates. Pauline Maguire Robison examina, mais especificamente, a recepção da teoria leonardiana da perspectiva aérea nos escritos de Félibien e pinturas de Poussin, enquanto Thomas Kirchner investiga a recepção do tratado no meio acadêmico francês no século 18.

A seção seguinte, dedicada à recepção espanhola, reúne dois artigos: Javier Navarro de Zuvillaga examina amplamente as relações entre o Tratado e a teoria da perspectiva espanhola nos séculos 17 e 18, enquanto Charlene Villaseñor Black investiga, mais especificamente, a relação entre os escritos leonardianos e a Arte da Pintura, de Francisco Pacheco. A seção sobre os Países Baixos e a Alemanha compreende três artigos: Michèle-Caroline Heck e Thijs Weststeijn analisam textos publicados no século 17 que revelam a transmissão, direta ou indireta, dos escritos de Leonardo, enquanto Juliana Barone estuda a influência dos escritos e obras de Leonardo sobre Rubens. A recepção inglesa conta com dois artigos, ambos no âmbito do século 18: Richard Woodfield argumenta que a edição de John Senex e William Taylor, do Tratado (1721), fazia parte do projeto de Senex de promover a cultura newtoniana e a maçonaria. Geoff Quilley, por sua vez, descreve o mundo de colecionistas e intelectuais associados à edição de 1721 e procura descrever de que forma o Tratado inglês dialoga com os discursos estéticos e teóricos britânicos em um período dominado pelo surgimento de diversas instituições artísticas (Society of Arts, em 1754; Society of Artists, em 1760; e a Royal Academy, em 1768). A última seção contém dois artigos: o primeiro, interessante e surpreendente, sobre as traduções manuscritas do Tratado, por Panagiotis Doxaras (Chrysa Damianaki), e o segundo sobre a recepção dos escritos leonardianos na Polônia do século 19 (Marcin Fabiański).

O livro preenche uma lacuna importantíssima no âmbito dos estudos sobre o Tratado, cuja recepção histórica jamais havia sido tratada em si mesma. Os ensaios, escritos por pesquisadores experientes e bem documentados, mantêm um nível acadêmico alto, e o fato de alguns artigos avançarem até o século 19 aproxima o livro a estudiosos de outros momentos e contextos que não exclusivamente o Renascimento. Isto posto, uma ressalva pode ser feita, talvez, em relação ao principal critério que pauta a organização do livro, isto é, a geografia. Ao longo dos séculos, as distintas regiões europeias não coincidiam, evidentemente, com o seu desenho atual, e não somente fronteiras geográficas, mas também culturais, variaram enormemente durante o período coberto pelos estudiosos

da recepção do Tratado. Por outro lado, o intercâmbio de ideias, conceitos e formas artísticas não se pauta nem define, sobretudo em épocas como a que viveu Leonardo — caracterizadas por um trânsito intenso de artistas e uma ampla circulação de livros — por limites geográficos. Embora o índice possa inicialmente levar o leitor a supor que a recepção do Tratado tenha estabelecido tradições fortes e detectáveis nessas distintas regiões, o fato de muitos artigos tratarem, realmente, de respostas individuais à obra — assim como a própria excelência daqueles que, ao analisar questões acadêmicas ou em outros âmbitos da recepção coletiva, jogam luz sobre os complicados percursos percorridos por cada Tratado antes da publicação do *Codex Urbinas* em 1817 — revelam claramente a complexidade transnacional da recepção dos escritos de Leonardo. Finalmente, muitos dos artigos — como por exemplo o de Kemp e Barone citados acima — examinam obras produzidas em diferentes regiões europeias por artistas de diversas nacionalidades, de modo que sua inclusão na seção italiana não parece de todo justa — como tampouco parece justa a seção final, sobre a recepção na Grécia e Países Eslovacos: com apenas dois artigos relativos a cada uma dessas tão distantes regiões, é difícil distinguir o vínculo que justifica sua inclusão em uma mesma seção. O objetivo de Farago ao propor a divisão em seções geográficas, claro está, é apontar a influência do texto no âmbito das academias em distintas regiões europeias. De acordo com ela, o Tratado oferece “um estudo de caso ideal para o exame da institucionalização da arte na Europa e além por quase quatro séculos”. Apesar da importância do Tratado relativamente à formação das instituições, contudo, uma organização tópica, não determinada nem por critérios geográficos nem cronológicos, teria talvez respondido melhor à complexidade do livro. Essa divisão, contudo, não minimiza em absoluto o mérito da organizadora e nem obscurece o brilho deste excelente volume, o qual, sem dúvida, já é uma referência acadêmica fundamental para os estudiosos de Leonardo e seus escritos.

MARIA BERBARA

Professora adjunta de História da Arte na UERJ

Pós-doutorado pela FAU-USP (2004)

Doutorado em História da Arte pela Universidade de Hamburgo (1998)

Mestrado em História da Arte (1994) e

Graduação em História (1989) pela Unicamp