

Giulio Romano nas edições das *Vite* de Giorgio Vasari

Giulio Romano in the editions of Giorgio Vasari's Vite

LETÍCIA MARTINS DE ANDRADE

Mestre em História da Arte e da Cultura (Unicamp, 1999)
Doutora em História (Unicamp, 2004), Professora adjunta da
Universidade Federal de São João del-Rei

M.A. in Art History (Unicamp, 1999), PhD in History
(Unicamp, 2004), Associate Professor at
São João del-Rei Federal University

RESUMO A estatura de Giulio Romano dentro da história da arte foi, em grande medida, definida a partir da versão giuntina (1568) das *Vite* de Giorgio Vasari. A revisão historiográfica a propósito do artista indica a persistência, até o século XX, dos julgamentos emitidos pelo biógrafo aretino naquela segunda edição. Contudo, a análise comparada das duas biografias – 1550 e 1568 – expõe grandes contradições e mudanças significativas no pensamento vasariano que nos permitem sugerir, no presente artigo, a possibilidade efetiva de revisão da personalidade artística e da fortuna crítica de Giulio.

PALAVRAS-CHAVE Giulio Romano, Giorgio Vasari, Arte do século XVI, Arte italiana.

ABSTRACT Giulio Romano's stature inside art history was, in great measure, defined by Giorgio Vasari's Giuntine (1568) version of the *Vite*. The historiographical review of the artist indicates the persistence, up to the twentieth century, of the judgments given by the Aretine biographer on that second edition. However, the comparative analysis of the two biographies – 1550 and 1568 – reveals great contradictions and significant changes on Vasari's thinking that enables us to suggest, in the present article, the possibility to effectively review Giulio's artistic personality and critical reception.

KEYWORDS Giulio Romano, Giorgio Vasari, 16th Century art, Italian art.

Se as biografias vasarianas são a fonte primeira para o conhecimento da vida e obra de Giulio Romano, uma análise atenta de seu conjunto nos permite isolar as passagens em que a postura crítica do autor a propósito do artista é formulada. Ernst H. Gombrich, escrevendo sobre Giulio, sublinhou cinco pontos-chave enunciados por Vasari como tendo sido ordinariamente retomados, e de certa forma fixados, pela crítica posterior até o século XX. São esses os pontos: 1 – o discípulo e herdeiro de Rafael; 2 – o mestre erudito; 3 – o virtuoso de invenção; 4 – o executor a quem falta a perfeição; 5 – o gênio licencioso, contrastante com o divino Rafael.¹

De fato, a revisão da fortuna crítica de Giulio Romano aponta justamente para a confirmação dessas afirmativas isoladas por Gombrich. Contudo, seu trabalho parece ter tido como ponto de partida o conjunto dos textos que compõem a crítica do artista, nos quais o autor procurou identificar os cinco elementos dominantes. Gombrich, portanto, num movimento que poderíamos dizer teleológico, coloca Vasari na extremidade de um processo de influência, no qual o crítico aretino deixa de ser ponto de partida para ser o de chegada.² Um estudo comparado das duas edições do texto vasariano entrevê, porém, outras possibilidades de interpretação crítica da obra de Giulio que, em alguns pontos específicos, poderiam implicar numa revisão histórica de sua figura artística.

Sabemos que Giulio Pippi de' Gianuzzi nasceu e criou-se em Roma nas proximidades do foro de Trajano, em meio às ruínas da cidade imperial. Ainda menino, entrou para o ateliê de Rafael Sanzio, seu único mestre, aprendendo com ele o desenho, a pintura e a arquitetura, acompanhando-o no ambicioso projeto de reconstituição da cidade antiga desejado por Leão X. Aprendemos com Vasari que Giulio era seu melhor discípulo em meio a muitos outros, “inumeráveis”.³ Mas Rafael morreu ainda jovem, deixando como herança legal ao seu aluno dileto e predileto o encargo de terminar as obras a ele encomendadas. Assim feito, Giulio herdou também sua clientela e uma espécie de marca de qualidade indele-

If Vasari's biographies are the first source for the knowledge of Giulio Romano's life and works, a keen analysis of its body allow us to isolate the passages in which the critical posture of the author in relation to the artist is formulated. Ernst H. Gombrich, writing about Giulio, highlighted five key-points enunciated by Vasari as having been ordinarily resumed, and somehow fixed, by posterior critic until the twentieth century. The points are as follows: 1 – the pupil and heir of Raphael; 2 – the erudite master; 3 – the inventive virtuoso; 4 – the executor to whom perfection is lacking; 5 – the licentious genius, contrasting with the divine Raphael.¹

In fact, the re-examination of Giulio Romano's critical reception points to the ratification of these claims isolated by Gombrich. However, his work seems to have had as a starting point the body of texts that forms the critical reception of the artist, in which the author sought to identify the five dominating elements. So Gombrich, on a kind of teleological movement, places Vasari in the extremity of a process of influence, in which the Aretine critic becomes the arrival point instead of been its outset.² A comparative study of the two editions of Vasari's text can foresee, however, other possibilities for the critical interpretation of Giulio's work that could lead, in some specific aspects, to a historical reappraisal of his artistic figure.

We know that Giulio Pippi de' Gianuzzi was born and grew up in Rome in the vicinities of Trajan's Forum, in the midst of the ruins of the imperial city. While still a boy, he entered to the atelier of Raphael Sanzio, his unique master, learning from him the art of drawing, painting and architecture, while he followed him in the ambitious project of reconstitution of the ancient city envisaged by Pope Leo X. We learn from Vasari that Giulio was his best disciple among many others, “innumerable”.³ But Raphael died while still young, leaving as a legal inheritance to his dear and favorite pupil the incumbency to finish the works that were commissioned to him. That way, Giulio inherited

¹ GOMBRICH, E. H. “Anticamente moderni e modernamente antichi – note sulla fortuna critica di Giulio Romano pittore”. In *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 11.

² Referimo-nos aqui especificamente ao texto citado na nota anterior, que abre o catálogo da exposição de 1989. Gombrich, vale lembrar, é o responsável pela grande revisão da estatura artística de Giulio Romano, abalada pelas oscilações da crítica durante o século XIX. Sua tese sobre Giulio Romano arquiteto e o palácio Te foi o primeiro impulso para essa revisão: *Giulio Romano als Architekt*. Ph. Diss., ms, Viena, 1933 (Roma, Biblioteca Hertziana). Cf. *Zum Werke Giulio Romanos*: 1. Der Palazzo del Te. 2. Versuch einer Deutung: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N. VIII, 1934, p. 79-104, *ibid.*, IX, 1935, 121-150. Trad. italiana em *Quaderni di Palazzo Te*, I, 1, 1984, p. 23-79 e em *Giulio Romano. Il Palazzo Te*. Mantua: Tre Lune, 1999. Após Gombrich, a monografia de HARTT, F. *Giulio Romano*. 2 v. [New Haven, 1958] Nova York: Hacker Art Books, 1981, consolidou a revalorização do artista.

³ VASARI-MILANESI, 1906, V, p. 523.

¹ GOMBRICH, E. H. “Anticamente moderni e modernamente antichi – note sulla fortuna critica di Giulio Romano pittore”. In *Giulio Romano*. Milan: Electa, 1989, p. 11.

² We refer here specifically to the text cite in the previous note, which opens the exhibition of 1989 catalog. Gombrich, it is worth recalling, is the responsible for the great review of Giulio Romano's artistic stature, shaken by the oscillations of the critic during the nineteenth century. His Thesis on the architect Giulio Romano and the Palazzo Te was the first impulse to this review: *Giulio Romano als Architekt*. Ph. Diss., ms, Viena, 1933 (Rome, Hertzian Library). Cf. *Zum Werke Giulio Romanos*: 1. Der Palazzo del Te. 2. Versuch einer Deutung: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien. N. VIII, 1934, p. 79-104, *ibid.*, IX, 1935, 121-150. Italian translation in *Quaderni di Palazzo Te*, I, 1, 1984, p. 23-79 and in *Giulio Romano. Il Palazzo Te*. Mantua: Tre Lune, 1999. After Gombrich, the monograph by HARTT, F. *Giulio Romano*. 2 v. [New Haven, 1958] New York: Hacker Art Books, 1981, consolidated the artist's revalorization.

³ VASARI-MILANESI, 1906, V, p. 523.

also his clientele and a sort of quality mark ineluctably linked to the name of the master. Among the “innumerable”, he was only the one who knew how to distinguish and impose himself, being able to survive in Rome in the hard days of Adrian VI’s pontificate. Short after, under Clement VII, he left Rome due to an invitation by the marquis of Mantua, Federico II of Gonzaga, which he attended after much hesitation.

In the Po Valley’s flourishing city, ruled by the Gonzaga, Giulio Pippi, now “Romano”,⁴ wrote his name, orchestrating a huge team of auxiliaries, projecting and finishing countless works of architecture, painting and urban reforms. It was in Mantua that he accumulated offices, some wealth and much fame. And it was there that, already at the end of his life, Giulio met Vasari for the first and only time.

In 1544, on one of his Italian wanderings to gather information for his book, Vasari – so he himself tells us –, while going to Venice, went purposely through Mantua, to meet Giulio Romano and to see his works. That primordial relationship established by Vasari with the available and possible resources is taken up on that that was his main attitude in relation to the knowledge of his subjects: the direct contact with the works and monuments, when the objects were seen and the Aretine took note of his impressions and descriptions – and that is the great novelty of the *Vite*, of an art history focused on its objects.

But the fact is that, although Vasari had never been personally with Giulio and both did not know each other “except by name and by letters”, they would have recognized each other as if they “were together a thousand times”. According to the author of the *Vite*, Giulio welcomed him with much “satisfaction and joy”, and, for the four days that he spent on that city, the artist would not let him alone even for an instant. On that occasion, the artists showed him his works and many drawings and floor plans of ancient and modern buildings, those later ones done possibly since Raphael’s days.⁵

From the narrative of the meeting (which is placed in the chronological sequence of the artist’s life, that is, at the end of his *Vita*), Vasari’s fascination remains evident not only for the talented and polyvalent artist but also for the “gracious” and educated man. The epithets dedicated to Giulio’s moral description must have been thought out at this moment, but they curiously are only shown in 1568: “dolcissimo nella conversazione”, “ioviale”, “affabile”, “grazioso”,

velmente vinculada ao nome do mestre. Entre os “inumeráveis”, foi tão-somente aquele que soube se destacar e se impor, conseguindo sobreviver em Roma nos difíceis tempos do pontificado de Adriano VI. Pouco depois, sob Clemente VII, deixou Roma por um convite do marquês de Mântua, Federico II Gonzaga, que atendeu após muita hesitação.

Na florescente cidade *padana* comandada pelos Gonzagas, Giulio Pippi, agora “Romano”,⁴ escreveu seu nome, orquestrando uma imensa equipe de auxiliares, projetando e levando a termo um sem-número de obras de arquitetura, pintura e de reestruturação urbana. Foi em Mântua que acumulou cargos, alguma riqueza e muita fama. E foi ali, já no final de sua vida, que Giulio encontrou Vasari pela primeira e única vez.

Em 1544, numa de suas andanças italianas em busca de informações para seu livro, Vasari – assim ele próprio nos conta –, ao ir para Veneza, fez propositadamente o caminho por Mântua, para encontrar Giulio Romano e ver suas obras. Essa relação primordial estabelecida por Vasari com as fontes disponíveis e possíveis é retomada naquela que é sua principal atitude em relação ao conhecimento de seus objetos: o contato direto com as obras e monumentos, quando as peças eram vistas e o aretino anotava suas impressões e descrições – e essa é a grande novidade das *Vite*, a de uma história da arte focada em seu objeto.

Mas o fato é que, embora Vasari nunca tivesse estado antes pessoalmente com Giulio e ambos não se conhecessem “senão de nome e por cartas”, teriam reconhecido um ao outro como se “mil vezes tivessem estado juntos”. Segundo o autor das *Vite*, Giulio o recebeu com muito “contentamento e alegria”, e, pelos quatro dias em que esteve naquela cidade, o artista não o teria deixado um só instante. Nessa ocasião, o artista mostrou-lhe suas obras e muitos desenhos e plantas de edifícios modernos e antigos, estas últimas realizadas possivelmente desde os tempos de Rafael.⁵

Da narração do encontro (que é colocada na seqüência cronológica da vida do biografado, ou seja, no final de sua *Vita*), fica evidente o encantamento de Vasari não apenas pelo artista talentoso, polivalente, mas também pelo homem “gracioso” e de bons costumes. Os epítetos dedicados à descrição moral de Giulio devem ter sido pensados nesse instante, mas curiosamente aparecem apenas em 1568: “dolcissimo nella conversazione”, “ioviale”, “affabile”,

⁴ The native adjective “Roman” will be employed more commonly just when Giulio would have settled residence in Mantua. In fact, one can find, in 1526, the writing “Julio Pippi Romano”, and only in 1528 the shortened version “Julio Romano” will be shown.

⁵ VASARI-MILANESI, Op. cit., v, p. 552.

⁴ O adjetivo pátrio “Romano” será empregado mais comumente apenas quando Giulio tiver estabelecido residência em Mântua. De fato, pode-se encontrar, em 1526, a escrita “Julio Pippi Romano”, e apenas em 1528 aparecerá a forma reduzida “Julio Romano”.

⁵ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 552.

“grazioso”, “pieno d’ottimi costumi”⁶. Vasari abre a *Vida de Giulio Romano* giuntina com o elenco dessas características que tratam, todas, sem exceção, do aspecto de desenvoltura social, cuja importância poderia ser analisada a partir de um paralelo com a obra de Baldassare Castiglione, *O livro do cortesão*.⁷ Inclusive o adjetivo “grazioso” cabe a Giulio somente nesse instante, porque é comumente negado em relação ao aspecto artístico.

Vasari também faz uma breve descrição física de Giulio, apresentada como mais uma inserção em 1568. E mesmo essa descrição fica à sombra do caráter social do artista. Ele diz: “Fu Giulio di statura nè grande nè piccolo, più presto compresso che leggeri di carne, di pel nero, di bella faccia, con occhio nero, ed allegro, amorevolissimo, costumato in tutte le sue azioni, parco nel mangiare, e vago nel vestire e vivere onoratamente⁸.” Um estudo para auto-retrato perdido de Giulio encontra-se nos Uffizi. E este mostra uma face que corresponde à descrição feita por Vasari. Hartt, analisando o auto-retrato, nota um rosto “tipicamente romano”, com “barba e cabelos negros e encaracolados, amplos olhos escuros ... sobrancelhas muito arqueadas e nariz aquilino ... e a testa inclinada e curta”⁹.

Em 1550, Vasari dedica uma biografia compacta a um “Giulio Romano, pintor e arquiteto”. Nessa biografia da edição torrentiniana, Giulio é apresentado num nível que poderíamos dizer semelhante àquele em que figura também seu mestre, ou até mais elevado, como se a linha contínua e ascendente da história da arte imaginada por Vasari – mas paralela à que é comandada por Michelangelo – tivesse colocado Giulio Romano na superação de seu mestre. Ora, 18 anos mais tarde, não é sem surpresa que nos deparamos com mudanças significativas na biografia de nosso artista: cortes violentos – como a supressão do preâmbulo –, a alteração da epígrafe, inserções ecrásticas deliciosas, mas talvez longas demais em alguns pontos. Por outro lado, compreende-se que Vasari, ao ampliar sua edição e publicá-la após quase duas décadas, é naturalmente forçado a uma reinterpretação de vários passos. Não se trata de deixar de lado idéias e posturas adotadas anteriormente, para substituí-las simplesmente por outras muitas vezes antitéticas. Trata-se de uma adaptação do olhar à distância de mais de 18 anos sob profundas transformações culturais, sobre as quais muito já se escreveu.¹⁰

⁶ Id., *ibid.*, p. 524.

⁷ O *Libro del cortegiano* foi escrito entre 1513 e 1518, publicado em Veneza em 1528.

⁸ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 556.

⁹ HARTT, F. Op. cit.

¹⁰ Cf. BAROCCHI, P. / BETTARINI, R. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568.*, 6 v. Florença: Sansoni Editore, [1966] 1987. Giulio

“pieno d’ottimi costumi”⁶. Vasari starts the Giuntine edition of the *Life of Giulio Romano* with the list of those characteristics that deal, all of them, with no exception, with the social resourcefulness aspect, whose importance could be analyzed with the help of a comparison with Baldassare Castiglione’s work, *The Book of the Courtier*.⁷ Inclusive the adjective “grazioso” fits Giulio only at this moment, for it is generally denied in relation to the artistic aspect.

Vasari also does a brief physical description of Giulio, which is shown with more emphasis in 1568. And even that description rests in the shades of the social character of the artist. He says: “Fu Giulio di statura nè grande nè piccolo, più presto compresso che leggeri di carne, di pel nero, di bella faccia, con occhio nero, ed allegro, amorevolissimo, costumato in tutte le sue azioni, parco nel mangiare, e vago nel vestire e vivere onoratamente.”⁸ A study for a lost self-portrait by Giulio is in the Uffizi. And this shows a face that corresponds to Vasari’s description. Hartt, while analyzing the self-portrait, sees a “typically Roman” face, with “beard and black and curled hair, wide dark eyes ... much arched eyebrows and aquiline nose ... and the inclined and short forehead”⁹.

In 1550, Vasari dedicates a compact biography to a “Giulio Romano, painter and architect”. On this Torrentinian edition’s biography, Giulio is presented on a level that, we could say, is similar to that on which stands his master, or even more highly elevated, as if the continuous and ascending line of art history imagined by Vasari – but parallel to that which is ruled by Michelangelo – had placed Giulio Romano excelling his master. Now, 18 years later, it is not without surprise that we find meaningful changes in the biography of our artist: violent cuts – as the suppression of the preamble –, the alteration of the epigraph, and delicious, but perhaps in some points, too long, ekphrastic insertions. By the other side, it is understandable that Vasari, while augmenting his edition and publishing it after almost two decades, is naturally induced to reinterpret several passages. It is not about letting aside ideas and attitudes previously adopted, to simply replace them by others that are many times antithetical. It is about an adaptation of perception at a distance of more than 18 years under deep cultural transformations, on which much has already been written.¹⁰

⁶ Id., *ibid.*, p. 524.

⁷ The *Libro del cortegiano* was written between 1513 and 1518, published in Venice in 1528.

⁸ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 556.

⁹ HARTT, F. Op. cit.

¹⁰ Cf. BAROCCHI, P. / BETTARINI, R. *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568.*, 6 v. Florence: Sansoni

Already at the artist's presentation, Vasari transforms a "Giulio Romano, painter and architect" in a "Giulio Romano, painter", placing a question that we will discuss as follows. The architect simply disappears. Raphael, previously considered "painter and architect", keeps his identification in the Giuntine edition. And that would suffice to understand the immediate reframing of the text. However, paradoxically, the Aretine increase significantly Giulio's participation in important works of architecture that he had previously attributed, in 1550, solely to Raphael. That is the case of the *Villa* Madama and the Alberini Palace. Why? If in Mantua Vasari has the opportunity to listen from Giulio his stories, then it is because, somehow, he manipulates the information. Why then he introduces drastic and paradoxical changes in the biography of an artist that he had interviewed personally?

In the two editions, Giulio is presented immediately and recurrently as Raphael's heir. However, in the 1550's edition, Giulio seems to outdo his master, which is later inverted, not without reason, but perhaps at the expense of a deliberate erasing of the traces of that "outdoing", many times to Giulio's prejudice. The reframing of the entire *Life of Giulio Romano* occurs, in part, to follow the rightful revaluation and revalorization of the *Life of Raphael of Urbino*. Giulio's final artistic stature is lower than that of Raphael's, and that is acknowledged in 1568.

Besides the elimination of the qualifying "architect", another radical suppression is felt immediately: that of the beautiful proem that opened with a literary court-dress Giulio's Torrentinian biography. As it is known, each one of the biographies of the *Vite* is ordinarily introduced by a proem (or preamble) that is distinguished from the rest of the text both formally and as in content. These are passages with a frank encomiastic tone, framed by a style of scripture that stand back from the dominant colloquial tone of Vasari's discourse. Those proems, however, are not simply adornments made of literary juggling, but show generally to be coherent with the set they introduce, announcing, in but a concentrated way, a master-idea about the biography. In these proems and also in the epitaphs – that is, at the opening and the closing – is concentrated the major part of the laudatory charge of a biography. It is between these two poles that a life happens to be; therefore, inside a well marked symmetry structure.

In the case of Giulio Romano, the 1550 proem and the epitaph, instead of being fixed out, are both taken away in 1568. So, we lose the text's symmetric structure, we lose the provident announcement – and very eloquent – of the artist's most laudable qualities. If, by

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

Nas duas edições, Giulio é apresentado imediata e reiteradamente como o herdeiro de Rafael. Contudo, na edição de 1550, Giulio parece superar seu mestre, o que é invertido depois, e não sem razão, mas talvez à custa de um apagamento deliberado dos traços dessa "superação", muitas vezes em prejuízo de Giulio. O redimensionamento da inteira *Vida de Giulio Romano* ocorre, em parte, para acompanhar a justa reavaliação e revalorização da *Vida de Rafael de Urbino*. A estatura artística final de Giulio é menor que a de Rafael, e isso é reconhecido em 1568.

Além da eliminação da qualificação de "arquiteto", outra supressão radical é sentida imediatamente: a do belíssimo proêmio que abria com vestes de gala literária a biografia torrentiniana de Giulio. Como se sabe, cada uma das biografias das *Vite* é ordinariamente introduzida por um proêmio (ou preâmbulo) que se destaca do restante do texto tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. São trechos de tom francamente encomiástico, moldados por uma escrita que se afasta da dominante nota coloquial do discurso vasariano. Esses proêmios, porém, não são apenas adornos feitos de malabarismo literário, mas normalmente se mostram coerentes com o todo que introduzem, anunciando, mas de forma concentrada, uma idéia-mestra a propósito do biografado. Nesses proêmios e também nos epitáfios – ou seja, abertura e fechamento – está concentrada a maior parte da carga laudativa de uma biografia. É entre esses dois pólos que uma vida acontece; portanto, dentro de uma estrutura de simetria bem marcada.

No caso de Giulio Romano, o proêmio e o epitáfio de 1550, em vez de sofrerem ajustes, são ambos amputados em 1568. Assim, perde-se a estrutura simétrica dos textos, perde-se o anúncio providente – e muito eloqüente – das qualidades mais louváveis do

artista. Se, por um lado, essa amputação aproxima o tratamento da biografia de Giulio Romano da de outros artistas incluídos em 1568, justamente os artistas vivos,¹¹ por outro é o indício de uma clara pretensão de revisão da estatura de Giulio Romano. Vasari não poderia deixar permanecer o longo trecho em que o pintor e arquiteto, abençoado pelo céu, é apresentado como possuidor de qualidades que serão criticadas posteriormente.

O preâmbulo da torrentiniana é uma paráfrase de uma carta a Giulio Romano escrita, em 1542, pelo amigo Pietro Aretino (1492-1556),¹² o literato conterrâneo de Vasari. No preâmbulo, “se Apelles e Vitruvius vivessem entre os artistas, seriam vencidos por sua maneira [de Giulio], sempre antigamente moderna e modernamente antiga”.¹³ Nesse passo, o autor menciona Apelles e Vitruvius, expoentes máximos da pintura e arquitetura antigas respectivamente. Ao fazê-lo, Vasari indica a superação dos antigos pelo moderno Giulio Romano, e, com a frase paradoxal “antigamente moderna e modernamente antiga”, cunhada originalmente por Pietro Aretino na mencionada carta, aponta mais um núcleo de destaque na vida e obra de Giulio na presença inextricável do antigo. Mas, em Giulio, essa será sempre uma antiguidade revisada, repensada, bem ao gosto dos oxímoros tanto de Aretino quanto da arte do próprio Giulio.

A relação de Giulio com a antiguidade é relevada em muitos momentos do texto vasariano. Aparecem várias remissões à influência da arte imperial romana, principalmente à coluna Trajana e ao Arco de Constantino.¹⁴ Vasari destaca o aspecto de busca filológica com que Giulio marca a criação de seus personagens.¹⁵

¹¹ A edição de 1568 tem essa característica da inclusão das biografias de artistas contemporâneos de Vasari, artistas vivos. São biografias comumente mais longas, pela óbvia facilidade na aquisição de informações, onde as introduções longas e encomiásticas são eliminadas (a exceção é Michelangelo) e os epítafios, evidentemente, inexistentes. No caso de Giulio Romano, o fato de o artista estar morto já quatro anos antes da publicação da torrentiniana, não contribui para um entendimento da supressão do preâmbulo e do epítáfio como vontade de harmonizar, em forma, as biografias dos contemporâneos.

¹² ARETINO, P. / CAMESASCA, E. *Lettere*. 1957, v. I, p. 214-5, carta LXLII: “Voi siete grato, grave e giocondo nella conversazione, e grande mirabile e stupendo nel magistero. Onde chi vede le fabbriche e istorie uscite dallo ingegno e dalle mani vostre, ammira non altrimenti che s’egli scorgesse le cose degli iddii in esempli e i miracoli della natura in colori. Preponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio s’eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata dallo spirito dei vostri concetti anticamenti moderni e modernamente antichi”.

¹³ VASARI, 1986, p.829 (883).

¹⁴ Giulio Romano, como escreve Vasari, nasceu e foi criado numa casa na esquina do antigo Macel de’ Corvi com a via di Loreto, uma região demolida para dar lugar ao monumento a Vittorio Emanuel. Assim, Giulio era vizinho de monumentos, entre outros, como a Coluna Trajana, uma forte influência em sua arte.

¹⁵ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 530.

one side, that amputation brings near the treatment given to Giulio Romano’s biography to that of the other artists included in 1568, justly the living artists,¹¹ by the other side, it is the indication of a clear intention to review Giulio Romano’s stature. Vasari could not let intact the long passage in which the painter and architect, blessed by the heavens, is presented as having qualities that will later be criticized.

The Torrentinian preamble is a paraphrase of a letter addressed to Giulio Romano and written, in 1542, by the friend Pietro Aretino (1492-1556),¹² the literate fellow countryman of Vasari. In the preamble, “if Apelles and Vitruvius were alive among the artists, they would be outdone by his manner [of Giulio], always anciently modern and modernly ancient”.¹³ In this passage, the author mentions Apelles and Vitruvius, maximum exponents of ancient painting and architecture, respectively. In doing so, Vasari indicates the ancient’s outdoing by the modern Giulio Romano, and, with the paradoxical phrase “anciently modern and modernly ancient”, originally coined by Pietro Aretino in the above-mentioned letter, he points out that another distinctive element in Giulio’s life and works are the inextricable presence of the antique. But, in Giulio, that will be always a revised, reframed antiquity, well to the taste of Aretino’s oxymora as well as of the art of Giulio himself.

Giulio’s relationship with antiquity is put in relief on several moments in Vasari’s text. Several references to the influence of the Roman imperial art are made, especially to Trajan’s Column and to the Arch of Constantine.¹⁴ Vasari highlights the aspect of philological search with which Giulio marks the creation of his characters.¹⁵ Later on, reviewing his

¹¹ The 1568 edition has this characteristic of including the biographies of Vasari’s contemporary artists, which were still alive. They are commonly longer biographies, for the obvious facility in the acquisition of information, where the long and encomiastic introductions are eliminated (the exception is Michelangelo) and the epitaphs, evidently, inexistent. In the case of Giulio Romano, the fact that the artist had died four years before the publication of the Torrentinian does not contribute to an understanding of the suppression of the preamble and the epitaph as a wish to harmonize, in shape, with the biographies of the contemporaries.

¹² ARETINO, P. / CAMESASCA, E. *Lettere*. 1957, v. I, p. 214-5, letter LXLII: “Voi siete grato, grave e giocondo nella conversazione, e grande mirabile e stupendo nel magistero. Onde chi vede le fabbriche e istorie uscite dallo ingegno e dalle mani vostre, ammira non altrimenti che s’egli scorgesse le cose degli iddii in esempli e i miracoli della natura in colori. Preponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio s’eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata dallo spirito dei vostri concetti anticamenti moderni e modernamente antichi”.

¹³ VASARI, 1986, p.829 (883).

¹⁴ Giulio Romano, as Vasari writes, was Born and raised in a house on the corner of the ancient Macel de’ Corvi with the via di Loreto, a region demolished to give place to the monument for Vittorio Emanuele. That way, Giulio was neighbor of monuments like, among others, the Trajan’s Column, a strong influence in his art.

¹⁵ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 530.

visit to Mantua, he will tell about the several floor plans and drawings of ancient buildings that Giulio had with him; some of these are certainly from the time that he followed Raphael in the undertaking of reconstructing ancient Rome. And we shall still be remembered about the collection of antiquities and medals, with which Giulio “spent much time and money”.¹⁶ The relationship with Rome will be concluded, at the end of the two biographies, when Giulio wants to accept the invitation from the directors of the Saint Peter building site and so be repatriated with due honor and glory.

A new aspect that emerges still in the preamble of the Torrentinian edition deals, at once, with two of the fundamental points of the critical revision showed in the Giuntine edition: “Veggonsi miracoli ne’ colori da lui operati, la vaghezza de i quali spira una grazia ferma di bontà e carca di sapienza ne’ suoi scuri e lumi, che talora alienati e vivi si mostrano”.¹⁷ In 1550, the work of the colorist Giulio Romano is graced (forgive our quibble) with the adjective *grazzia*, and his colors would be “loaded with wisdom in its *chiaroscuro*”. In 1568, it is justly the treatment given to the *chiaroscuro* that will turn Giulio’s paintings “cacciate di nero”,¹⁸ what would take from them precisely “the grace and the beauty”.¹⁹

The negative criticism of Vasari on the employment of the *nero di fumo* in the pigments is a constant in Giulio’s biography in 1568, and Vasari will underline it in the description of the *Fugger* Panel. Raphael showed that same inclination at the end of his life, and a similar critic, in the same terms, was already dedicated by Vasari to the master in relation to the *Transfiguration*:

E se non avesse in questa opera, quase per capriccio, adoperato il nero di fumo da stampatori; il quale, come più volte si è detto, di sua natura diventa sempre col tempo più scuro, ed offende gli altri colori, coi quali è mescolato; credo che quell’opera sarebbe ancor fresca come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti.²⁰

The count Carlo D’Arco reacts to Vasari’s comment, protecting Giulio with the idea that that “deficiency”

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 551.

¹⁷ Id., *ibid.*

¹⁸ Id., *ibid.*, p. 533. The expression “cacciate de nero” refers to the use – that is presumed “excessive” – of dark pigments, giving to the paintings a shadowy general aspect, besides creating, in some passages, a strong highlight to the luminous points. The expression “cacciata di neri” comes cited by the *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, v. II, 1886, p. 349, item II, which takes as example the Vasarian text of the *Vite*, just on this passage of Giulio Romano’s life and precisely at this passage. The definition of the term made by the *Vocabolario* is more simple than we could think: “cacciato di nero, di scuro e simili trovati detto di pittura, e valle ‘che ha le ombre molto forte e scure’”.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 529.

²⁰ Id., *ibid.*, IV, p. 378.

Mais tarde, revendo sua visita a Mântua, contará sobre as muitas plantas e desenhos de edifícios antigos que Giulio tinha em seu poder; alguns desses certamente do tempo em que acompanhava Rafael no empreendimento da reconstituição da Roma antiga. E ainda é preciso lembrar a coleção de antiguidades e de medalhas, com o que Giulio “gastou muito tempo e dinheiro”.¹⁶ A relação com Roma será concluída, no fim das duas biografias, quando Giulio quer aceitar o convite da direção do canteiro de São Pedro e assim repatriar-se com devidas honra e glória.

Um novo aspecto que surge ainda no preâmbulo da torrentiniana trata, de uma só vez, dois dos pontos fundamentais da revisão crítica mostrada na giuntina: “Veggonsi miracoli ne’ colori da lui operati, la vaghezza de i quali spira una grazia ferma di bontà e carca di sapienza ne’ suoi scuri e lumi, che talora alienati e vivi si mostrano”.¹⁷ Em 1550, a obra do colorista Giulio Romano é agraciada (perdoem-nos o trocadilho) com o adjetivo *grazzia*, e suas cores seriam “carregadas de sabedoria no seu claro-escuro”. Em 1568, justamente o tratamento do claro-escuro vai tornar as pinturas de Giulio “cacciate di nero”,¹⁸ o que lhes tiraria precisamente “a graça e a beleza”.¹⁹

A crítica negativa de Vasari sobre o emprego do *nero di fumo* nos pigmentos é uma constante na biografia de Giulio em 1568, e Vasari a destacará na descrição do painel *Fugger*. Essa mesma inclinação já mostrava Rafael ao final de sua vida, e uma crítica semelhante, nos mesmos termos, Vasari já havia dedicado ao mestre a propósito da *Transfiguração*:

E se non avesse in questa opera, quase per capriccio, adoperato il nero di fumo da stampatori; il quale, come più volte si è detto, di sua natura diventa sempre col tempo più scuro, ed offende gli altri colori, coi quali è mescolato; credo che quell’opera sarebbe ancor fresca come quando egli la fece, dove oggi pare piuttosto tinta che altrimenti.²⁰

¹⁶ Id., *ibid.*, p. 551.

¹⁷ Id., *ibid.*

¹⁸ Id., *ibid.*, p. 533. A expressão “cacciate de nero” refere-se ao emprego – que se subentende “excessivo” – de pigmentos escuros, dotando as pinturas de um aspecto geral sombrio, além de criar, em algumas passagens, forte destaque dos pontos luminosos. A expressão “cacciata di neri” vem citada pelo *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, v. II, 1886, p. 349, item II, que toma como exemplo o texto vasariano das *Vite*, justamente nesta passagem da vida de Giulio Romano e precisamente neste trecho. A definição do termo feita pelo *Vocabolario* é mais simples do que se poderia imaginar: “cacciato di nero, di scuro e simili trovati detto di pittura, e valle ‘che ha le ombre molto forte e scure’”.

¹⁹ Id., *ibid.*, p. 529.

²⁰ Id., *ibid.*, IV, p. 378.

Sobre o comentário vasariano, o conde Carlo D'Arco pronuncia-se, defendendo Giulio com a idéia de que esse “defeito” das obras, muito carregadas de tintas escuras, poderia ser atribuído a “toda a escola” de Rafael.²¹ De fato, em 1518, Sebastiano del Piombo já criticava asperamente as figuras de Rafael que pareciam ter sido expostas à fumaça.²² A questão, porém, torna-se mais complexa quando lemos estudos como o de L. Ravelli, em que o autor sugere, a propósito do claro-escuro, a influência de Sebastiano sobre a escola de Rafael, de Giulio em especial.²³

Essa crítica iniciada por Vasari foi perpetuada naquela sucessiva até o século XIX, e impediu que pinturas como a *Batalha de Constantino* e o painel *Fugger* fossem consideradas obras-primas. Vasari também critica Rafael pelo uso do negro na *Transfiguração*, mas o faz como se fosse um *capriccio*, como se fosse um experimento técnico que, ao contrário de suas expectativas, não dá certo. O que é um erro técnico no trabalho do grande mestre torna-se, no trabalho do discípulo, uma “maneira”, mas reprovada. Como herança vasariana, o julgamento negativo sobre o uso dos tons escuros nas obras de Giulio parece ter sido unânime entre os historiadores. Mas é interessante ver como, por exemplo, Quatremère de Quincy²⁴ enxerga a interferência de Giulio nas obras de Rafael justamente nesse ponto do emprego da tinta preta, invertendo a noção de um ponto de partida nas obras do mestre.²⁵ Para Quatremère, os tons escuros de Giulio apareceriam já como que contaminando as últimas obras de Rafael, tornando-se um testemunho evidente, inclusive, de sua participação em determinadas obras dessa fase.²⁶

Além da questão dos tons escuros, outra de fundamental importância é entrevista no preâmbulo de 1550: aquela concernente à “graça”, distintivo maior de Rafael. Sublinhado na torrentiniana, não mais pertencerá a Giulio no texto da giuntina. Em 1568, a “graça” é atributo legado a outro dos discípulos do *urbinate*, Perin del Vaga.²⁷

²¹ D'ARCO, C. *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano; scritta da Carlo d'Arco*. Mantova: Fratelli Negretti, [1838] 1842, p. 17.

²² BAROCCHI, P. /RISTORI, R. *Il carteggio di Michelangelo*. Florença, 1967, p. 32; carta de 2 de julho de 1518: “figure di ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere”.

²³ RAVELLI, L. “Riflessioni sui caratteri espressivi e pittorici di Giulio Romano”. In *Giulio Romano – Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*. Mântua, 1989, p. 254.

²⁴ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C. *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*. Paris, 1824, p. 436.

²⁵ BELLUZZI, A. “Giulio di Raffaello da Urbino”. In *Quaderni di Palazzo Te*, 8, IV, janeiro a junho de 1988. Mântua: Edizioni Panini, p. 12.

²⁶ QUATREMÈRE DE QUINCY, Op. cit.: “Il est assez reconnu qu'on doit mettre sur le compte de Jules Romain cet abus de l'emploi du noir, d'imprimeur dans les ombres, qui déjà peu d'années après la mort de Raphaël, avoit ravi a quelques-uns de ses plus beaux tableaux l'harmonie qu'on y avoit d'abord admiré”.

²⁷ Também a Parmigianino cabe a “grazia”, mas este não engrossa a fileira de alunos de Rafael.

of the works, much loaded with dark colors, could be attributed to the “whole school” of Raphael.²¹ In fact, in 1518, Sebastiano del Piombo had already hardly criticized Raphael's figures that seemed to have been exposed to the smoke.²² The question, however, becomes more complex when we read studies like those of L. Ravelli, in which the author suggest, in relation to the chiaroscuro, the influence of Sebastiano on the school of Raphael, and of Giulio in especial.²³

That criticism initiated by Vasari had continued in those that followed until the nineteenth century, and had restrained that paintings like *The Battle of Constantine* and the *Fugger Panel* could be considered masterpieces. Vasari also criticizes Raphael for the use of black in the *Transfiguration*, but he does it as if it was a *capriccio*, as if it was a technical experiment that, contrary to his expectations, fails to succeed. What is a technical mistake in the work of the great master becomes, in the disciple's work, a *maniera*, but a reprovved one. As Vasari's heritage, the negative judgment on the use of the dark tonalities in Giulio's work seems to have been unanimous among the historians. But it is interesting to see how, for instance Quatremère de Quincy,²⁴ sees Giulio's interference in Raphael's works justly on that point of the use of the black colors, turning upside down the notion of a starting point in the works of the master.²⁵ For Quatremère, Giulio's dark tonalities had already appeared as if affecting Raphael's last works, becoming even an evident testimony of his participation in determinate works of that period.²⁶

Besides the question of the dark tonalities, another one of fundamental importance is foresee in the 1550 preamble: that concerning the “grace”, Raphael's highest distinctive quality. Being underlined in the Torrentinian edition, it will no longer pertain to Giulio in the Giuntine text. In 1568, the “grace” is an attribute bequeathed to another of the disciples of the *urbinate*, Perin del Vaga.²⁷

²¹ D'ARCO, C. *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano; scritta da Carlo d'Arco*. Mantua: Fratelli Negretti, [1838] 1842, p. 17.

²² BAROCCHI, P. /RISTORI, R. *Il carteggio di Michelangelo*. Florence, 1967, p. 32; letter from July 2 of 1518: “figure di ferro che luceno, tutte chiare e tutte nere”.

²³ RAVELLI, L. “Riflessioni sui caratteri espressivi e pittorici di Giulio Romano”. In *Giulio Romano – Atti del Convegno Internazionale di Studi su Giulio Romano e l'espansione europea del Rinascimento*. Mantua, 1989, p. 254.

²⁴ QUATREMÈRE DE QUINCY, A.-C. *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*. Paris, 1824, p. 436.

²⁵ BELLUZZI, A. “Giulio di Raffaello da Urbino”. In *Quaderni di Palazzo Te*, 8, IV, January to June of 1988. Mantua: Edizioni Panini, p. 12.

²⁶ QUATREMÈRE DE QUINCY, Op. cit.: “Il est assez reconnu qu'on doit mettre sur le compte de Jules Romain cet abus de l'emploi du noir, d'imprimeur dans les ombres, qui déjà peu d'années après la mort de Raphaël, avoit ravi a quelques-uns de ses plus beaux tableaux l'harmonie qu'on y avoit d'abord admiré”.

²⁷ Also to Parmigianino is valid the “grazia”, but that is not part of Raphael's roll of pupils.

Immediately preceding the conception of the term “grace” according to Vasari’s formulation, there happen to be a re-elaboration of the concept through the contribution of Neo-Platonism. Leone Ebreo had defined grace as the mysterious movement, coming from the first form, which is in God, is perceived by the noble senses (vision and audition) and is capable to cause love in the soul.²⁸ Later, Benedetto Varchi had stated that grace would be beyond beauty, which is measurable in measures and proportions; but grace would be only accessible to the soul, fulfilling it with love.²⁹ Therefore, beauty could exist without grace. Next, L. Dolce refines the vocabulary, establishing the equivalence between *charis*, *venusta* and *gratia*. Vasari did a sort of synthesis between these ideas and those of the ancients. For the Aretine, Giulio Romano’s painting is lacking on grace, and this is perhaps on of the greatest contrasts in relation to the master, Raphael, who is the absolute and insuperable exemplum of that concept in the *Vite*. Giulio’s painting was lacking in *sprezzatura* [“easiness”], capable of hiding the *fatica* that hampers grace.

The meaning of the term *fatica* in Vasari is strictly linked, as in opposition, to the idea of “grace” in Vasari’s overtones that comes from an interpretation of the ancients. From Pliny to Quintilian, we can perceive the emergence of the notion of something unspeakable, impalpable, beyond the rules and techniques, which withdraws from the application’s excesses and is exclusive to the “genius”; something that speaks to us as much better as it is capable to suggest us easiness, hiding and dissimulating all effort – the *fatica* – and the not so little work of the quest. *Fatica*, therefore, is approximately the contrary of *sprezzatura* in the definition made by Castiglione of the social form of “grace”.³⁰

It is on the drawing that the artist’s genius emerges in Vasari’s thinking. The analysis of the treatment that Vasari gives to the drawer Giulio allow for the counterpoint between the notions of *grazia* and *fatica*, according to Vasari’s criticism.³¹ The “grace”, which appears in the preamble of the Torrentinian edition in relation to drawing as much as in relation to architecture, linked to the heritage of a “grazioso Raffaello”, and in works of markedly Raphaelian character, will be predominantly attributed by Vasari to Giulio in 1568 in relation to the drawings and the act of drawing, and in short allowances.³² The “grace”, in Giulio, can be seen in the drawings, so that a cardboard representing Pope Sylvester I, made for the Room of Constantine, would have more grace than the painting itself.³³

Precedendo imediatamente a concepção do termo “graça” conforme o entendimento vasariano, houve uma reelaboração do conceito que passava pelo caminho do neoplatonismo. Leone Ebreo definira a graça como o movimento misterioso, procedente da forma primeira, que está em Deus, percebido pelos sentidos nobres (visão e audição) e capaz de provocar o amor no espírito.²⁸ Depois, Benedetto Varchi colocara que a graça estaria além da beleza, que é mensurável em termos de medidas e proporções; mas a graça só seria acessível ao espírito, enchendo-o de amor.²⁹ Poderia, portanto, haver beleza sem graça. A seguir, L. Dolce refina o vocabulário, colocando a equivalência entre *charis*, *venusta* e *gratia*. Vasari veio realizar uma espécie de síntese entre essas idéias e a dos antigos. Para o aretino, a pintura de Giulio Romano resulta esvaziada de graça, e isso talvez constitua um dos maiores contrastes em relação ao mestre, Rafael, que é o exemplo absoluto e insuperável desse conceito nas *Vite*. À pintura de Giulio faltaria a *sprezzatura* [“desenvoltura”], capaz de esconder a *fatica* que tolhe a graça.

O significado do termo *fatica* em Vasari está estritamente vinculado, como que por oposição, à idéia de “graça”, na tonalidade vasariana que resulta de uma interpretação dos antigos. De Plínio a Quintiliano, percebe-se a emergência da noção de algo indizível, impalpável, além das regras e da técnica, que foge ao excesso da aplicação e é exclusivo do “gênio”; algo que nos toca tanto mais quanto mais for capaz de nos sugerir a facilidade, escondendo e dissimulando todo o esforço – a *fatica* – e o não pouco trabalho da busca. *Fatica*, portanto, é aproximadamente o contrário da *sprezzatura* na definição feita por Castiglione da forma social da “graça”.³⁰

É no desenho que o gênio do artista emerge no pensamento vasariano. A análise do tratamento que Vasari dá ao Giulio desenhista permite o contraponto entre as noções de *grazia* e *fatica*, conforme a crítica vasariana.³¹ A “graça”, que aparece no preâmbulo da torrentiniana tanto em relação ao desenho quanto à arquitetura, vinculada à herança de um “grazioso Raffaello”, e em obras marcadamente rafaescas, será predominantemente atribuída por Vasari a Giulio, em 1568, em relação ao desenho e ao desenhar, e em breves concessões.³² A “graça”, em Giulio, surge nos desenhos, de modo que um cartão representando *São Silvestre*, para a sala de Constantino, teria bem mais graça que a própria pintura.³³

²⁸ EBREO, L. *Dialoghi d'amore*, 1535.

²⁹ VARCHI, B. *Libro della belt e grazia*, 1543.

³⁰ CASTIGLIONE, B., *Op. cit.*, I, XXVI.

³¹ VASARI-MILANESI, *Op. cit.*, V, p. 528.

³² Id., *ibid.*, p. 528, 534 e 537.

³³ Id., *ibid.*, p. 528.

²⁸ EBREO, L. *Dialoghi d'amore*, 1535.

²⁹ VARCHI, B. *Libro della belt e grazia*, 1543.

³⁰ CASTIGLIONE, B., *Op. cit.*, I, XXVI.

³¹ VASARI-MILANESI, *Op. cit.*, V, p. 528.

³² Id., *ibid.*, p. 528, 534 e 537.

³³ Id., *ibid.*, p. 528.

Enquanto louva, nesta e noutras passagens, admirado, a capacidade expressiva de Giulio Romano nos desenhos – o desenho entendido como expressão visual de uma idéia formada no espírito –, Vasari ressaltará a ausência de graça nas obras pictóricas do artista mediante a comparação com seus desenhos. Subjacente à oposição *fatica* – *sprezzatura*, Vasari deixa entender uma oposição entre “idéia” – “operação”, criando um *paragone* individual para Giulio, onde o trabalho prático, reforçado pelo emprego do verbo “lavorar...”, é colocado em desvantagem. E isso pode ser dito para sua obra de arquitetura, em que o desenho define, por si, a obra, e faz o artista. O curto período romano entre a morte de Rafael e a partida para Mântua é o único no qual Giulio cria e executa, projeta e realiza; depois disso, a dissociação será completa.

Contudo, não é verdade que Vasari jamais brinde um trabalho de pintura ou escultura de Giulio Romano com o adjetivo *grazioso*. Ele o faz. Mas, comumente, isso acontece na obra de cunho marcadamente rafaelesco, como, por exemplo, no elogio dedicado ao painel de *Santo Estevão*,³⁴ inspirado em protótipos do mestre, e onde a graça aparece tanto em 1550 quanto em 1568. O palácio que constrói para Turini da Pescia, a *villa Lante*, é exemplo de graça e conforto no princípio da atividade arquitetônica independente de Giulio.³⁵ “Graciosa” é também a fachada da casa romana de Giulio,³⁶ onde o artista-arquiteto dá os mais fortes sinais de sua emancipação da personalidade artística do mestre. Depois, a graciosidade retorna, mas aliada ao desenho, na *sala de Psiqué* do palácio Tè, em Mântua – temática rafaelesca, impossível de não se vincular ao ciclo precedente da Farnesina Chigi, onde Giulio trabalhara sob o comando de Rafael.³⁷ E volta, finalmente, com *Os amantes*,³⁸ de São Petersburgo, pintura de cavalete, não vinculada a um grande ciclo pictórico. No restante da obra mantuana, não ocorre mais nenhum emprego do termo.

Mas voltando ao preâmbulo da edição de 1550, ressaltamos que este foi inspirado a Vasari, como se disse, de uma carta de Pietro Aretino. E esse amigo de Giulio tem um destaque em sua *Vida* de 1550 que se perde na giuntina, quando seu nome é mencionado *en passant* somente no episódio da morte de Giovanni delle Bande Nere.³⁹ Neste ponto, talvez possa ser dito que Vasari, escrevendo logo após a Contra-Reforma, teria procurado minimizar os even-

While he praises, on these and in other passages, Giulio Romano’s expressive capacity in the drawings – the drawing understood as the visual expression of an idea formed in the soul –, Vasari will highlight the lack of grace in the pictorial works of the artist through the comparison with his drawings. Behind the opposition between *fatica* – *sprezzatura*, Vasari points out to the opposition between “idea” – “operation”, creating an individual *paragone* for Giulio, where manual work, reinforced by the use of the verb “lavorar...” is placed at a disadvantage. And the same can be said about his architectural works, in which the drawing defines, by itself, the work, and creates the artist. The short Roman period between Raphael’s death and the leave to Mantua is the only in which Giulio is the creator and the executor, in which he projects and accomplishes; after that, the dissociation will be complete.

However, it is not true that Vasari never grants to a work of painting or sculpture by Giulio Romano the adjective *grazioso*. He does it. But, commonly, that happens to the markedly Raphaelian works as, for instance, in the eulogium dedicated to *Saint Stephen’s Panel*,³⁴ inspired on the master’s prototypes, and where the grace can be seen as much as in 1550 as in 1568. The palace that he builds for Turini da Pescia, the *Villa Lante*, is an example of grace and comfort in the beginnings of Giulio’s independent architectonic activity.³⁵ “Graciosa” is also the façade of Giulio’s Roman house,³⁶ where the artist-architect shows the stronger signs of having emancipated from the master’s artistic personality. After that, the gracefulness returns, although allied to the drawing, in the Palazzo Tè’s *Room of Psyche*, in Mantua – a Raphaelian subject, about which it is impossible that it had not been linked to the Farnesina Chigi’s preceding cycle, where Giulio had worked under Raphael’s command.³⁷ And returns, finally, with *The Lovers*,³⁸ from Saint Petersburg, an easel’s painting, not linked to a great pictorial cycle. For the rest of the Mantuan works, the term is not used anymore.

Returning to the preamble of the 1550 edition, we had said that on it Vasari was inspired by a letter from Pietro Aretino. And that friend of Giulio has a prominence in his 1550’s *Life* that will be lost later in the Giuntine edition, when his name is mentioned *en passant* only at Giovanni delle Bande Nere’s death episode.³⁹ At this point, maybe one could say that Vasari, writing just after the Counter-Reform, would have

³⁴ Id., *ibid.*, p. 532. *O apedrejamento de Santo Estevão*. Óleo sobre madeira; 402 x 287cm. Gênova, igreja de Santo Stefano.

³⁵ Id., *ibid.*, p. 534.

³⁶ Id., *ibid.*, p. 535. O termo não aparece na edição de 1550. Cf. VASARI, 1986, p. 831 (886).

³⁷ Id., *ibid.*, p. 524 e 537.

³⁸ Id., *ibid.*, p. 546.

³⁹ Id., *ibid.*, p. 547.

³⁴ Id., *ibid.*, p. 532. The stoning of St. Stephen. Oil on wood; 402 x 287cm. Genoa, Church of Santo Stefano.

³⁵ Id., *ibid.*, p. 534.

³⁶ Id., *ibid.*, p. 535. The term does not appear in the 1550’s edition. Cf. VASARI, 1986, p. 831 (886).

³⁷ Id., *ibid.*, p. 524 e 537.

³⁸ Id., *ibid.*, p. 546.

³⁹ Id., *ibid.*, p. 547.

sought to minimize the eventual negative effects that a relation of friendship with Aretino could bring. At no point, in Giulio's biography, neither in 1550 nor in 1568, Vasari mentions his participation in the episode of the *Modi* drawings. Created by Giulio under the legitimization allowed by the ancient paradigm,⁴⁰ the 16 drawings show 16 scenes of a couple during the sexual act: to each *modo*, a position. Marcantonio Raimondi, Raphael's engraver, made engravings from these scenes (given the success that the drawings reached), and then they were reproduced at large. Clement VII and his court did not have good eyes to the images, and Raimondi got arrested. To Giulio, who worked at the great work of the *Room of Constantine*, at the Vatican, nothing happened. It was Pietro Aretino whom interceded at the engraver's releasing process and, later, ravished by the images, he elaborated himself the 16 sonnets based on the scenes,⁴¹ at an episode that stimulated his definitive depart from Rome. Having a rich personality and being hard to affront, Aretino was not among those with the best fame.

The problem of the *Modi* is that it is not mentioned in Giulio's *Life*, but it is, however, in that of Marcantonio Raimondi's, where Giulio's name is explicitly cited and is exposed to Vasari's condemnation, who said not to know which were more ugly: "whether the spectacle of images before his eyes, or the sonnets to his ears".⁴² But there is not a single commentary in Giulio's life about this misfortunate episode, which could perhaps maculate indelibly, as a moral fault, the affable and pleasant personality that Raphael loved rightly for that and even more than if he was his own son. It is in Raimondi's biography, therefore, that the spot is hidden – forgivable, as that of Raphael himself, condemned to death for loving too much, in Vasari's text –, but present.⁴³

In the Giuntine edition, the opposite happens with Baldassare Castiglione (1478-1529), another *amicissimo*⁴⁴ of Giulio. Castiglione, Federico II Gonzaga's ambassador in Rome, is among those friends of our artist that were "inherited" from Raphael. His role wins prominence in 1568: he is cited as the "author of *The Courtier*", which Giulio would have portrayed as a character in the *Donation of Constantine*.⁴⁵ Castiglione,

tuais efeitos negativos que uma relação de amizade com Aretino pudesse trazer. Em nenhum momento, na biografia de Giulio, nem em 1550, nem em 1568, Vasari menciona sua participação no episódio dos desenhos dos *Modi*. Criados por Giulio sob a legitimação dada pelo paradigma do antigo,⁴⁰ os 16 desenhos figuram 16 cenas de um casal em ato sexual: cada *modo*, uma posição. Marcantonio Raimondi, o gravador de Rafael, passou essas cenas à gravura (pelo sucesso que haviam feito os desenhos), que foram então reproduzidas em quantidade. Clemente VII e sua corte não receberam bem as imagens, e Raimondi acabou preso. A Giulio, que trabalhava a grande obra da *sala de Constantino*, no Vaticano, nada aconteceu. Foi Pietro Aretino quem se empenhou no processo de soltura do gravador e, depois, entusiasmado com as imagens, elaborou ele mesmo os 16 sonetos baseados nas cenas,⁴¹ num episódio que impulsionou sua saída definitiva de Roma. Personalidade rica e difícil de afrontar, Aretino não se encontrava entre os de melhor fama.

O problema dos *Modi*, não mencionado na *Vida* de Giulio, o é, contudo, na de Marcantonio Raimondi, onde o nome de Giulio é citado explicitamente e exposto à condenação de Vasari, que dizia não saber o que era mais feio: "se o espetáculo das imagens aos seus olhos, ou se o dos sonetos aos seus ouvidos".⁴² Mas desse episódio infeliz, nenhum comentário na vida de Giulio, o que talvez pudesse imprimir alguma mácula indelével, como falha moral, à personalidade afável e agradável que Rafael amou justamente por isso e até mais que se fosse um filho seu. Na biografia de Raimondi, portanto, é que se esconde a mancha – perdoável, como a do próprio Rafael, condenado à morte pelo excesso amoroso, na escrita vasariana –, mas presente.⁴³

Na edição giuntina, o contrário se dá com Baldassare Castiglione (1478-1529), outro *amicissimo*⁴⁴ de Giulio. Castiglione, embaixador de Federico II Gonzaga em Roma, está entre aqueles amigos do nosso artista que foram "herdados" de Rafael. Seu papel ganha destaque em 1568: vem citado como "o autor d'*O cortesão*", que Giulio teria retratado como personagem da *Doação de Constantino*.⁴⁵

⁴⁰ See the excellent work about the *I Modi* done by TALVACCHIA, B. *Taking Positions. On the Erotic in the Renaissance Culture*. Princeton: Princeton University Press, p. 3-100.

⁴¹ About the series of drawings, engravings and sonnets, see yet LAWNER, L. *I Modi*. Milan: Longanesi, 1984. See also BRAGLIA, R. *I Modi e i soneti lussuriosi secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527*. Mantua: Editoriale Sometti, 2000.

⁴² VASARI-MILANESI, Op. cit., IV, p. 418.

⁴³ Id., *ibid.*, p. 381.

⁴⁴ Id., *ibid.*, V, p. 531, 535. In a letter from Castiglione to Giulio, dated February 12 of 1523, Castiglione starts with a "Giulio carissimo mio"; see SHEARMAN, J. "Giulio Romano and Baldassare Castiglione". In *Giulio Romano – Atti del Convegno...* 1989, p. 293.

⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 531.

⁴⁰ Ver o excelente trabalho sobre *I Modi* feito por TALVACCHIA, B. *Taking Positions. On the Erotic in the Renaissance Culture*. Princeton: Princeton University Press, p. 3-100.

⁴¹ Sobre a série de desenhos, gravuras e sonetos, ver ainda LAWNER, L. *I Modi*. Milão: Longanesi, 1984. Veja-se também BRAGLIA, R. *I Modi e i soneti lussuriosi secondo l'edizione clandestina stampata a Venezia nel 1527*. Mantua: Editoriale Sometti, 2000.

⁴² VASARI-MILANESI, Op. cit., IV, p. 418.

⁴³ Id., *ibid.*, p. 381.

⁴⁴ Id., *ibid.*, V, p. 531, 535. Em uma carta de Castiglione a Giulio, datada de 12 de fevereiro de 1523, Castiglione começa com um "Giulio carissimo mio"; ver SHEARMAN, J. "Giulio Romano and Baldassare Castiglione". In *Giulio Romano – Atti del Convegno...* 1989, p. 293.

⁴⁵ Id., *ibid.*, p. 531.

Castiglione, aqui, significa muitas coisas: vínculo com Rafael, com Mântua, com a formação literária do mais alto nível, que é, inclusive, a formação cultural do próprio Rafael. Teria sido Castiglione, como diz Vasari em 1568, o responsável pela negociação da transferência do artista para Mântua. Portanto, é personagem dos principais nessa biografia: por meio dele, Giulio teria conhecido o senhor de Mântua. Na torrentiniana, em vez disso, Giulio é vinculado a Federico II por intermédio de Aretino.⁴⁶

Importante é sublinhar que Castiglione e Aretino são personalidades absolutamente opostas. O máximo do ideal cortês do homem do Renascimento opõe-se – a despeito da qualidade literária de suas obras – ao devasso, ao libertino, ao chantagista. Um escreve *O cortesão* e outro, *A cortesã* (1525). Ambos amigos de Giulio, como também o era – diz Vasari – o bispo Gian Matteo Giberti (1495-1543), braço direito de Clemente VII, um dos preparadores da Contra-Reforma e inimigo extremado de Aretino, que teria tentado matá-lo após o episódio dos sonetos.⁴⁷ Para Vasari, Giulio, exatamente como Rafael, encarna o ideal do cortesão expresso na obra de Castiglione. Por isso ele transita com desenvoltura entre opostos como Giberti e Aretino.

Castiglione e Aretino. Sobre essas duas importantes figuras que se apresentam quase como pólos contrários, Vasari oscila, e de um modo que o próprio Giulio, diga-se de passagem, parecia oscilar. É preciso lembrar ainda as diferenças mais profundas entre essas duas personalidades passíveis de influência sobre Giulio e para as quais Vasari deve ter atentado. Castiglione é o literato e diplomata, auxílio fundamental para o desenvolvimento das idéias de Rafael sobre a colocação em desenho da Roma antiga, o redator da carta a Leão X; portanto, alguém que remete diretamente ao vínculo de Giulio Romano com Rafael e, desta maneira, a alguns aspectos fundamentais do classicismo do último Renascimento. E Aretino, o amigo de Ticiano, que passa o resto de sua vida em Veneza, é aquele partidário da pintura, cujas idéias sobre a arte, revestidas de poderosa retórica, influenciaram o desenvolvimento artístico da Itália setentrional (portanto, um ambiente mais próximo daquele mantuano) e cuja defesa da mistura herética entre gêneros e de experimentos inusitados não deve ter passado indiferente e sem conseqüências pelo pensamento artístico do *capriccioso*, do bizarro, do *genio licenzioso* que foi o Giulio Romano ativo em Mântua.⁴⁸

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 535, e VASARI, 1986, p. 831 (886).

⁴⁷ Para a relação entre Giulio Romano e Giberti, ver TAFURI, M. “Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti”. In *Giulio Romano*. Milão: Electa, 1989, p. 15-20.

⁴⁸ Tal observação foi sugerida pelo prof. Luciano Migliaccio, a quem agradeço.

here, means a lot of things: bond with Raphael, with Mantua, with the highest level literary tradition that is, inclusively, Raphael’s own cultural formation. It would have been Castiglione, as Vasari says in 1568, the responsible for the negotiation for the transference of the artist to Mantua. Therefore, he is one of the main characters in this biography: through him, Giulio would have met the lord of Mantua. In the Torrentinian edition, instead of that, Giulio is linked to Federico II through the medium of Aretino.⁴⁶

It is important to highlight that Castiglione and Aretino are absolutely opposite personalities. The highest courteous ideal of the man of the Renaissance is opposed – despite the literary quality of his works – to the dissolute, the libertine, and the blackmailer. One writes *The Courtier*, and the other, *The Courtesan* (1525). Both were Giulio’s friends, as also was – says Vasari – the bishop Gian Matteo Giberti (1495-1543), right arm of Clement VII, who have prepared the Counter-Reform and was Aretino’s extreme enemy, who would have tried to kill him after the episode of the sonnets.⁴⁷ To Vasari, Giulio, exactly like Raphael, incarnates the ideal of the courtier expressed in Castiglione’s work. For that reason he moves with easiness between opposites like Giberti and Aretino.

Castiglione and Aretino. Vasari oscillates on these two important figures that are presented almost as contrary poles, in a way that Giulio himself seemed to oscillate. We need to remember yet the deepest differences between these two personalities that could have influenced Giulio and to whom Vasari should have paid attention. Castiglione is the literate and diplomat, a fundamental aid to the development of Raphael’s ideas on the drawings of ancient Rome, the editor of the letter to Leo X; therefore, someone who alludes directly to the bond between Giulio Romano and Raphael and, that way, to some fundamental aspects of the classicism of the Late Renaissance. And Aretino, Titian’s friend, who spend the rest of his life in Venice, is that adherent of painting, whose ideas about art, coated by powerful rhetoric, had influenced the artistic development of northern Italy (therefore, a closer ambient to the Mantuan one) and whose defense of the heretic mixture between genres and of unusual experiments should not have passed unobserved and without consequences by the artistic thinking of the *capriccioso*, the bizarre, the *genio licenzioso* that was the Giulio Romano active in Mantua.⁴⁸

⁴⁶ Id., *ibid.*, p. 535, e VASARI, 1986, p. 831 (886).

⁴⁷ For the relationship between Giulio Romano and Giberti, see TAFURI, M. “Giulio Romano: linguaggio, mentalità, committenti”. In *Giulio Romano*. Milan: Electa, 1989, p. 15-20.

⁴⁸ Such observation was suggested by Prof. Luciano Migliaccio, to whom I wish to thank.

All the above questions were induced by the reading of the preamble of the Torrentinian edition, which was entirely suppressed in 1568. Of the ideas there contained, only one will be kept in the Giuntine edition: that of Giulio Romano as Raphael's best pupil. Vasari, who commonly starts the lives of the biographed with information about his ascendancy, does not speak about Giulio's parents, his Roman family or the humble origin that would turn to give more brilliance to the artist that makes himself great exclusively through his own *virtù*.

Giulio is then marked as the beloved "son" of Raphael of Urbino⁴⁹ and, since the first line of the Giuntine, as Raphael's best disciple, that one that better knew how to imitate him. Vasari creates an immediate bond between the two artists that goes beyond the mere master-pupil relationship. The intention, under the "affective patina"⁵⁰ that covers the text, seems to be to reinforce Raphael's artistic heritage and to limit the artistic stature of Giulio under that of the master. Giulio's place in the history of Italian art written by Vasari is fixed since his first words: no disciple of Raphael was better than him, but also no one was better than Giulio. The immediate sequence to the preamble of the Torrentinian edition rend conspicuous the same idea using other words.⁵¹

That Giulio identified himself with Raphael and admired him, this is a settled issue. And, according to the evidences, Raphael was an uncommon master, who allowed for the participation of his pupils in his works – a practice that he enjoyed in Perugino's atelier – and, at the same time, he knew how to encourage, with sensibility and intelligence, the development of their individual artistic personalities. However, if Raphael "was so much tolerating to the point as to see virtues in quite different styles...", Giulio "was ready to change Raphael's plans, which demonstrated an independent intelligence, even before the master's death".⁵² We can say that Raphael's best pupil, having a strong personality and, seemingly, naturally distinguished, formed himself on grounds in which could flourish only the

Todas as questões acima foram induzidas pela leitura do preâmbulo da edição torrentiniana, totalmente suprimido em 1568. Das idéias ali contidas, apenas uma permanecerá na edição giuntina: a de Giulio Romano como o melhor aluno de Rafael. Vasari, que comumente inicia as vidas de seus biografados com informações sobre sua ascendência, não nos fala de seus pais, de sua família romana ou da origem humilde que resultaria em maior brilho para o artista que se faz grande por meio exclusivo de sua própria *virtù*.

Giulio é assim marcado como o "filho" amado de Rafael de Urbino⁴⁹ e, desde a primeira linha da giuntina, como o melhor discípulo de Rafael, aquele que melhor soube imitá-lo. Vasari cria um vínculo imediato entre os dois artistas que ultrapassa a esfera da relação mestre-aluno. O intuito, sob a "pátina afetiva"⁵⁰ que cobre o texto, parece ser o de reforçar a herança artística de Rafael e limitar a estatura artística de Giulio sob a do mestre. O lugar de Giulio na história da arte italiana escrita por Vasari está definido desde suas primeiras palavras: nenhum aluno de Rafael foi melhor que ele, mas também nenhum foi melhor que Giulio. A seqüência imediata ao preâmbulo da torrentiniana realça a mesma idéia em outras palavras.⁵¹

Que Giulio se identificava com Rafael e o admirava, é ponto pacífico. E, de acordo com as evidências, Rafael foi um mestre incomum, que permitia aos alunos a participação em suas obras – prática que vivenciara no ateliê de Perugino – e, ao mesmo tempo, sabia encorajar, com sensibilidade e inteligência, o desenvolvimento de suas personalidades artísticas individuais. No entanto, se Rafael "era de uma tolerância capaz de ver virtudes em estilos muito diferentes...", Giulio "tinha prontidão para mudar os planos de Rafael, o que demonstrava uma inteligência independente, mesmo antes da morte do mestre".⁵² Pode-se dizer que o melhor aluno de Rafael, dono de uma personalidade potente e, ao que parece, naturalmente destacada, formou-se num solo em que só vingariam os mais arrojados (concordando com os adjetivos *fiero*, *sicuro*, de

⁴⁹ VASARI-MILANESI, V, p. 524.

⁵⁰ ERBESATO, G. M. Giorgio Vasari – *Le Vite di Raffaello e Giulio Romano*. Mantua: Tre Lune, p. 24.

⁴⁹ VASARI-MILANESI, V, p. 524.

⁵⁰ ERBESATO, G. M. Giorgio Vasari – *Le Vite di Raffaello e Giulio Romano*. Mantua: Tre Lune, p. 24.

⁵¹ VASARI, 1986, Op. cit., p. 829 (883): The expression "loved as a son", however, is here, also, the variation of a common-place in the *Vite*. The master's love by the pupilo and/or vice-versa is shown on several perspectives. Vasari, in the *Vita* de Giovanfrancesco Penni, speaks: "...nelle quali [opere] si portò tanto bene, che meritò più l'un giorno che l'altro da Raffaello essere Amato", and still: "... che Raffaello da Urbino se lo prese in casa, ed insieme con Giulio Romano se l'allevò, e tenne poi sempre l'uno e l'altro como figliuoli; dimonstrando alla sua morte quanto conto tenesse d'amendue, nel lasciargli eredi delle virtù sue, e delle facultadi insieme". Or, on Perino del Vaga's: "Usò sempre [Perino] una sommissione et un'obediencia certo grandissima verso Raffaello, osservandolo di maniera, che da esso Raffaello era amato come proprio figliuolo".

⁵² HARTT, F., Op. cit., p. 140.

⁵¹ VASARI, 1986, Op. cit., p. 829 (883): A expressão "amado como um filho", no entanto, é aqui, também, a variação de um lugar-comum nas *Vite*. O amor do mestre pelo aluno e/ou vice-versa aparece em vários recortes. Vasari, na *Vita* de Giovanfrancesco Penni, fala: "...nelle quali [opere] si portò tanto bene, che meritò più l'un giorno che l'altro da Raffaello essere Amato", e ainda: "... che Raffaello da Urbino se lo prese in casa, ed insieme con Giulio Romano se l'allevò, e tenne poi sempre l'uno e l'altro como figliuoli; dimonstrando alla sua morte quanto conto tenesse d'amendue, nel lasciargli eredi delle virtù sue, e delle facultadi insieme". Ou, na de Perino del Vaga: "Usò sempre [Perino] una sommissione et un'obediencia certo grandissima verso Raffaello, osservandolo di maniera, che da esso Raffaello era amato come proprio figliuolo".

⁵² HARTT, F., Op. cit., p. 140.

Vasari), os que soubessem definir para si um caminho próprio, direcionados pelo sólido e rico aprendizado no ateliê, mas de forma independente, sem renunciar às suas inclinações artísticas pessoais, antes as cultivando.

Não importa, nessa questão, quando Giulio entra para o ateliê e casa de Rafael, mas é certo que Pietro Pippi, seu verdadeiro pai, ainda vivia, e que sobreviveu ao mestre, como mostra seu testamento, datado de 1521.⁵³ Forma-se, com isso, a imagem mista do pai-mestre, que só pode implicar uma maior complexidade de relações, e tanto mais complexas quanto forem seus reflexos nas obras do “filho”.

Vivendo Rafael, mas sobretudo após sua morte, quando as referências a Giulio evidentemente se ampliam, ele é constantemente citado como “garzone di Raffaello” ou “allevo di Raffaello”. E numerosas são também as vezes em que vem citado com o patronímico: “Giulio di Raffaello”, ou “Julius Raphaelis de Urbino”, o que, de resto, é relativamente comum dentro dos ateliês renascentistas. Parece-nos inevitável que o século XX tenha feito uma leitura em chave freudiana da relação entre Rafael e Giulio Romano, como já acentuara A. Belluzzi.⁵⁴ Primeiramente Gombrich, depois Hartt, analisam sob nova ótica a colocação vasariana do Rafael pai de Giulio, reconduzindo a tal relação a confusa identidade do aluno dentro do ateliê de seu mestre e segundo pai, e, depois, suas tentativas de libertação, numa espécie de insurgência contra o mestre, ao buscar o desenvolvimento e afirmação de um estilo pessoal.⁵⁵

Frommel, sobre a relação Giulio-Rafael no que diz respeito às obras arquitetônicas, fala que o afastamento do classicismo rafaelesco por Giulio, já na *villa* Madama, seguindo o próprio “capricho”, foi entendido como uma espécie de revolta contra o “pai”, Rafael, num “psicologismo que explicaria isso segundo a necessidade de “matar o pai” e de mostrar as diferenças”.⁵⁶ E é essa “diferença”, evidenciada num voltar-se do artista para si mesmo, que constituirá, no século XX, uma das caracterizações do Maneirismo.

É talvez justamente a obra arquitetônica de Giulio que vai promover de modo definitivo sua emancipação de Rafael, de quem

most audacious (agreeing with Vasari’s adjectives *fiero*, *sicuro*), those that knew how to build for themselves their own path, directed by the solid and rich learning at the atelier, but independently, without giving up their personal artistic inclinations, rather cultivating them.

It does not matter, on that question, when Giulio enters to Raphael’s atelier and house, but it is certain that Pietro Pippi, his true father, was still alive, and that he survived the master, as it is shown by his testament, dated from 1521.⁵³ With this, the mixed image of the father-master is built, which can only imply on a deeper complexity of relationships, particularly complexes as are his reflexes in the works of the “son”.

With Raphael alive, but above all after his death, when the references to Giulio evidently increases, he is constantly cited as “garzone di Raffaello” or “allevo di Raffaello”. And numerous are also the times in which he is cited with the patronymic: “Giulio di Raffaello”, or “Julius Raphaelis de Urbino”, which, for the rest, is relatively common among the Renaissance ateliers. It seems inevitable that the twentieth-century has read with a Freudian key the relationship between Raphael and Giulio Romano, as have already highlighted A. Belluzzi.⁵⁴ First Gombrich, then Hartt, had analyzed under a new perspective Vasari’s claim of Raphael as Giulio’s father, reconducting to such relationship the disciple’s confuse identity inside his master’s, and second father, atelier, and, later, his tentative to free himself, on a sort of insurgence against the master, while seeking for the development and the affirmation of a personal style.⁵⁵

Frommel, speaking about the Giulio-Raphael relationship in relation to the architectural works, says that the distance taken by Giulio from the classicism of Raphael, already in the *Villa* Madama, by following his own “whim”, was understood as a kind of revolt against the “father”, Raphael, in a “psychologism that would explain that according to the need to “kill the father” and to show the differences”.⁵⁶ And it is that “difference”, evidenced by the process in which the artist is turned to himself, which will constitute, in the twentieth-century, one of the characterizations of Mannerism.

It is perhaps justly Giulio’s architectural work that will promote in a definitive way his emancipation from

⁵³ Cf. BELLUZZI, A. /FERRARI, D. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali / Ufficio centrale per i beni archivistici, 1992, I, p. 23. Documento datado de 3 de fevereiro de 1521, Roma. Testamento de Pietro Pippi. ASRoma, 30 Notai Capitolini, uff. 1, notaio de Perellis Sanus, vol. 1, c. 4v.- 5v.; Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ferraioli, ms. 900.

⁵⁴ BELLUZZI, A., Op. cit., pp. 12 e 15.

⁵⁵ HARTT, F., Op. cit., v. I, p. 39. Um dos subtítulos do capítulo em questão é “Revolt against Raphael”.

⁵⁶ FROMMEL, C. L. “Giulio Romano architetto”. In *Giulio Romano*. Florença: Giunti, 1996, p. 5-21.

⁵³ Cf. BELLUZZI, A. /FERRARI, D. *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*. Roma: Ministero per i beni culturali e ambientali / Ufficio centrale per i beni archivistici, 1992, I, p. 23. Document dated from February 3 of 1521, Rome. Pietro Pippi’s testament. ASRoma, 30 Notai Capitolini, uff. 1, notaio de Perellis Sanus, vol. 1, c. 4v.- 5v.; Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Ferraioli, ms. 900.

⁵⁴ BELLUZZI, A., Op. cit., pp. 12 e 15.

⁵⁵ HARTT, F., Op. cit., v. I, p. 39. One of the subtitles of the chapter in question is “Revolt against Raphael”.

⁵⁶ FROMMEL, C. L. “Giulio Romano architetto”. In *Giulio Romano*. Florence: Giunti, 1996, p. 5-21.

Raphael, in relation to whom Giulio will remain as a son – guess right Vasari –, but on that in which the father’s traces are evoked, not as an artistic heir, which would suppose, says Belluzzi,⁵⁷ an equivalent final artistic stature, to which Giulio would not be apt. Vasari, however, mentions very briefly the architectural experiences of the two artists in their respective biographies. Giulio, in his *Vita*, having the qualification of “architect” being eliminated from the Giuntine edition, is much more Mantua’s rebuilder, by a work of engineering (mentioned inclusively in the preamble of the Torrentinian *Vita*), than the genial idealizer and constructor of the Palazzo Te. He is, in the Giuntine, the creator of the Palazzo Te, but mainly of its paintings. If Vasari underlines the architectural things that the “father” Raphael has told Giulio with “amorevolezza”,⁵⁸ he omits, in compensation, an adequate judgment to the most notable result from the art of his most notable disciple. The preamble’s omission in Giulio’s Torrentinian *vita* makes disappear the passage in which he was described as “...talmente dotato dalla natura ... che ... si poté chiamare erede del graziosissimo Raffaello, sì ne’ costumi quanto nella bellezza delle figure nell’arte della pittura...”⁵⁹ Raphael’s heir, in the habits and in the arts of painting. Later on, Vasari detach Giulio from the group of the other pupils through this way: “... per la natura di lui mirabile e ingegnosa meritò più degli altri essere amato da Raffaello, che ne tenne gran conto come quello che di disegno, d’invenzione e di colorito tutti i suoi discepoli avanzò di gran lunga”.⁶⁰ There was not then the mention to Raphael’s fatherly love, which, being emphasized in the Giuntine, will turn Giulio more son than heir, discarding from the beginning any possibility to establish a *paragone*. Anyway, it is yet a more comprehensive reading of Vasari, not only limited to Giulio’s *vita*, which will allow for the same Freudian twentieth-century to look at him as a son that will follow his own *virtù*, which will be understood not as a sign of rejection that make possible the cut of the umbilical cord and the artistic emancipation, but as manifestation and dominion of a sensibility tuned with his times. Definitively, Raphael’s best disciple is, also, repeating Gombrich, paraphrasing Goethe, “a pupil of his century”.⁶¹

Another characteristic much highlighted by Vasari in Giulio Romano’s artistic personality and equally learned from Raphael is the “universal” being:⁶² the polyhedral, versatile artist, capable to transit with easi-

Giulio permanecerá um filho – acerta Vasari –, mas naquilo que apenas evoca os traços do pai, não como um herdeiro artístico, o que suporia, diz Belluzzi,⁵⁷ uma estatura artística final equivalente, à qual Giulio não estaria apto. Vasari, contudo, menciona não mais que brevemente as experiências arquitetônicas dos dois artistas em suas respectivas biografias. Giulio, em sua *Vita*, tendo a qualificação como “arquiteto” já eliminada da giuntina, é muito mais o reconstrutor de Mântua, num trabalho de engenharia (mencionado inclusive no preâmbulo da *Vita* torrentiniana), do que o genial idealizador e construtor do palácio Te. É, na giuntina, o criador do Te, mas principalmente de suas pinturas. Se Vasari sublinha as coisas da arquitetura que o “pai” Rafael ensinara a Giulio com “amorevolezza”,⁵⁸ omite, em contrapartida, um julgamento adequado ao mais notável fruto da arte de seu mais notável discípulo. A omissão do preâmbulo da *vita* torrentiniana de Giulio faz desaparecer o trecho no qual este era descrito como “...talmente dotato dalla natura ... che ... si poté chiamare erede del graziosissimo Raffaello, sì ne’ costumi quanto nella bellezza delle figure nell’arte della pittura...”⁵⁹ O herdeiro de Rafael, nos costumes e na arte da pintura. Mais adiante, Vasari destaca Giulio do grupo dos outros alunos desta forma: “... per la natura di lui mirabile e ingegnosa meritò più degli altri essere amato da Raffaello, che ne tenne gran conto come quello che di disegno, d’invenzione e di colorito tutti i suoi discepoli avanzò di gran lunga”.⁶⁰ Não havia então a menção ao amor paternal de Rafael, que, enfatizado na giuntina, fará de Giulio mais filho que herdeiro, descartando de início qualquer possibilidade de instauração de um *paragone*. De qualquer modo, é ainda uma leitura mais abrangente de Vasari, não apenas limitada à *vita* de Giulio, que permitirá ao mesmo século XX freudiano enxergá-lo como um filho que seguirá sua própria *virtù*, o que será entendido não como um gesto de rejeição que permite o corte do cordão umbilical e a emancipação artística, mas como manifestação e domínio de uma sensibilidade afinada com seu tempo. Definitivamente, o melhor aluno de Rafael é, também, repetindo Gombrich, parafraseando Goethe, “um aluno do seu século”.⁶¹

Outra característica muito sublinhada por Vasari na personalidade artística de Giulio Romano e igualmente aprendida com Rafael é o ser “universal”:⁶² o artista poliédrico, versátil, capaz de

⁵⁷ BELLUZZI, A., Op. cit.

⁵⁸ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 525.

⁵⁹ VASARI, 1986, Op. cit., p. 829 (883).

⁶⁰ Id., ibid.

⁶¹ GOMBRICH, E. H., Op. cit., p. 12; ECKERMANN, E. P. *Gespräche mit Goethe*. Leipzig, 1836, dialogue of April 13 of 1829.

⁶² VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 524 e 551.

⁵⁷ BELLUZZI, A., Op. cit.

⁵⁸ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 525.

⁵⁹ VASARI, 1986, Op. cit., p. 829 (883).

⁶⁰ Id., ibid.

⁶¹ GOMBRICH, E. H., Op. cit., p. 12; ECKERMANN, E. P. *Gespräche mit Goethe*. Leipzig, 1836, conversa de 13 de abril de 1829.

⁶² VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 524 e 551.

transitar com desenvoltura de uma arte à outra, com um constante e elevado nível qualitativo. Giulio, como Rafael, é o artista múltiplo, e isso constitui um *topos* nas biografias vasarianas das *vidas* dos dois artistas. A “universalidade” de Giulio é uma de suas características mais louvadas e destacadas ainda hoje. Pode-se somá-la aos adjetivos “vário” e “abundante”, que todos trazem a mesma idéia nuclear da multiplicidade de talentos e capacidade de colocá-los em prática, com sucesso. Assim, esse “artista universal” pôde ser visto fazendo as vezes de pintor, desenhista, arquiteto, urbanista, criador de decoração, de mobiliário e de ourivesaria, organizador de banquetes, festas e triunfos.

Como o mestre, Giulio é ainda, sob o olhar de Vasari – e, na realidade, mais do que Rafael –, o artista-empresário, o chefe de escola que coordena uma legião de colaboradores nos mais diversos níveis e tarefas.

Os olhos de Vasari estão atentos à capacidade de imitação da natureza demonstrada por Giulio em inúmeros momentos. Há o espanto diante de elementos criados por Giulio com tanta habilidade e artifício, que Vasari não acredita que a mão de um artista pudesse imitar tão bem a natureza.⁶³ Na *Madonna della Gatta*,⁶⁴ o pequeno animal que dá nome ao quadro “parece vivíssimo”.⁶⁵ Vai dizer depois “imitar tão bem a natureza” sobre o leão do painel Fugger⁶⁶ e sobre a mulher com uma galinha e pintinhos ao fundo da mesma pintura, que “não pode ser coisa mais natural”.⁶⁷

Este é justamente um dos *topoi* vasarianos, uma influência proveniente da literatura de Boccaccio, no *Decamerão*.⁶⁸ Há um destaque e elogio para a habilidade do naturalismo em Giulio, habilidade essa vinculada ao desenvolvimento orgânico das *Vite* em suas três idades, quando Giotto, na primeira delas, traz essa potencialidade. Depois, Masaccio, inaugurando a segunda idade, a leva adiante, e o mesmo faz Leonardo, na terceira. Essa característica que o autor acentua compassadamente na obra de Giulio vai quase desaparecer depois, em Mântua. Na sala dos Cavalos, alguns corcéis da criação de Federico II são retratados por Giulio num cenário que imita outro cenário, e eles “parecem vivos”.⁶⁹ A última referência está nas pintu-

ness from one art to the other, with a constant and elevated qualitative level. Giulio, like Raphael, is the multiple artist, and that constitutes a *topos* in Vasari’s biographies for the *life* of the two artists. Giulio’s “universality” is still today one of his most praised and highlighted characteristics. We can add to it the adjectives “many sided” and “copious”, for all of them bring the same nuclear idea of the multiplicity of talents and the capacity to put them into practice, with success. So, this “universal artist” could be regarded likewise as a painter, a drawer, architect, urbanist, a creator of decoration, of furniture and of goldsmithery, and the planner of banquets, parties and triumphs.

Like the master, Giulio is still, under Vasari’s look – and, in reality, more than Raphael –, the artist-entrepreneur, the master of school that coordinates a legion of coworkers in so many levels and tasks.

Vasari’s eyes are open to the capacity demonstrated by Giulio in innumerable moments to imitate nature. There is the astonishment in front of the elements created by Giulio with so much ability and artifice, that Vasari almost does not believe that the hand of the artist could have imitated nature so well.⁶³ In the *Madonna della Gatta*,⁶⁴ the little animal that gives his name to the painting “seems pretty much alive”.⁶⁵ He will say later on the lion of the Fugger Panel that “imitate nature so well”⁶⁶ and on the woman with a chicken and the little chicks on the background of the same painting, that “it could not be a more natural thing”.⁶⁷

That is rightly one of Vasari’s *topoi*, an influence that comes from Boccaccio’s literature, in the *Decameron*.⁶⁸ There are a stress and an eulogium to the ability for naturalism in Giulio, ability that is linked to the organic development of the *Vite* in its three ages, when Giotto, in the first of them, brings about that potentiality. Later, Masaccio, opening the second age, takes it further, and the same does Leonardo, in the third. That characteristic that the author highlights measurably in Giulio’s work will later, in Mantua, almost disappear. In the Room of the Horses, some coursers from Federico II’s breeding are portrayed by Giulio in a scenario that imitates another scenario, and they “seem alive”.⁶⁹ The last reference is in the paintings in the *Room of Psyche*, in Mantua, where naturalism is

⁶³ Id., *ibid.*, p. 533.

⁶⁴ *Madonna della Gatta*. Óleo sobre madeira; 172 x 144cm, c. 1523. Museo Nazionale di Capodimonte, Nápoles, inv. Q.140.

⁶⁵ VASARI-MILANESI, *Op. cit.*, V, p. 531.

⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 533. *Painel Fugger* ou *Sagrada Família com São Marcos e São Tiago*. Óleo sobre madeira. Roma, igreja de Santa Maria dell’Anima, altar-mor, c. 1523.

⁶⁷ Id., *ibid.*

⁶⁸ *Decamerão* (1349-1353), obra em que Boccaccio delineou a personalidade de Giotto e estabeleceu uma relação de sua arte com a estética de Plínio. Cf. Schlosser, *Op. cit.*, p. 299-300.

⁶⁹ VASARI-MILANESI, *Op. cit.*, V, p. 537.

⁶³ Id., *ibid.*, p. 533.

⁶⁴ *Madonna della Gatta*. Oil on wood; 172 x 144cm, c. 1523. Museo Nazionale di Capodimonte, Naples, inv. Q.140.

⁶⁵ VASARI-MILANESI, *Op. cit.*, V, p. 531.

⁶⁶ Id., *ibid.*, p. 533. *Fugger Panel* or *Holy Family with St. Marcus and St. James*. Oil on wood. Rome, Church of Santa Maria dell’Anima, main altar, c. 1523.

⁶⁷ Id., *ibid.*

⁶⁸ *Decameron* (1349-1353), work in which Boccaccio delineated Giotto’s personality and established a relationship of his art with Pliny’s aesthetic. Cf. Schlosser, *Op. cit.*, p. 299-300.

⁶⁹ VASARI-MILANESI, *Op. cit.*, V, p. 537.

present, but artifice begins to surpass it, for it is necessary to exacerbate the naturalism up to the point of illusion, of the obfuscation of the intellect.

The *Room of Psyche* is described in 1550 and 1568 with the same judgment of critical values about Giulio's art. Nothing has essentially changed. But, in 1568, there is an addition of uncommon, huge, detailed description. The excellent Giulio in his capacity for "invenzione" provokes in Vasari the narrator. With the lack of precise memory, Vasari uses the engravings. And he is much mistaken in his second hand "descriptions".⁷⁰ But it was necessary to describe so much art and inventiveness. In these compositions, Giulio mix literary sources, recreates and manipulates the scenario of their actions. The details highlighted by the writer are from the order of naturalism and the unusual, and much related to the animals: a camel, an elephant, small satyrs sucking a she-goat, a bright buffet of silver and gold "made with a simple yellow paint", and so real. Giulio transfers to the land the nuptial banquet that Apuleius describes in the Olympus. He saturate the greens and the blues in a lively and potent nature, in a way that Vasari speak of soft whiffs, of vegetable festoons, of flower-spreading Graces, in a description that could anticipate the sixteenth and seventeenth century's pastorals. The subject, rooted in Neo-Platonism, highly spiritualized, is interpreted with dyes full of sensuality and eroticism. "Giulio Romano's coherence is manifested here through the apparent incoherence of the oscillation between 'norm' and 'license', 'nature' and 'artifice'. His coherence is on the almost measured application of the rhetorical formula of the oxymoron. Until the end of his days, he will play with the association of diverging polarities: eurhythmies and dissonances, the finished and the rustic, intellectualistic citations and tuff realism".⁷¹

Giulio, for Vasari, is essentially the artist of the "invention" and the "artifice": coordination for understanding the artist by the biographer. The capacity for invention is another point that is stressed by Vasari in Giulio. It is one of the qualities inherited directly from Raphael, enunciated just at the start of the biography. Of Raphael's pupils, no one was more "inventive"

ras da *sala de Psiquê*, em Mântua, onde o naturalismo está presente, mas o artifício começa a superá-lo, porque necessário para exacerbar o naturalismo ao ponto da ilusão, do ofuscamento do intelecto.

A *sala Psiquê* é descrita em 1550 e 1568 com o mesmo julgamento de valores críticos sobre a arte de Giulio. Nada é essencialmente alterado. Mas, em 1568, há um acréscimo de descrição incomum, enorme, detalhista. O Giulio excelente em sua capacidade de "invenzione" incita em Vasari o narrador. Na ausência da memória precisa, Vasari recorre às gravuras. E erra muito em suas "descrições" de segunda mão.⁷⁰ Mas era preciso descrever tanta arte e engenho. Nessas composições, Giulio mistura fontes literárias, reinventa e manipula o cenário de suas ações. Os detalhes destacados pelo escritor são da ordem do naturalismo e do inusitado, e muito relacionados aos animais: um camelo, um elefante, pequenos sátiros mamando numa cabra, um guarda-louça reluzente de prata e ouro "feitos com uma simples tinta amarela", e tão reais. Giulio transfere para a terra o banquete de núpcias que Apuleio descreve no Olimpo. Ele satura os verdes e azuis de uma natureza viva e potente, de forma que Vasari nos fala de suaves aragens, de festões de verduras, de Graças espargindo flores, numa descrição que poderia avançar a das pastorais seiscentistas e setecentistas. O tema, enraizado no neoplatonismo, altamente espiritualizado, é interpretado com tintas carregadas de sensualidade e erotismo. "A coerência de Giulio Romano manifesta-se aqui na aparente incoerência da oscilação entre 'norma' e 'licença', 'natureza' e 'artifício'. Sua coerência está na aplicação quase regrada da fórmula retórica do oxímoro. Até o fim de seus dias, ele brincará com a associação de polaridades divergentes: euritmia e dissonâncias, o acabado e o rústico, citações intelectualistas e realismo duro".⁷¹

Giulio, por Vasari, é, essencialmente, o artista da "invenção" e do "artifício": coordenadas para o entendimento do artista pelo biógrafo. A capacidade de invenção é outro ponto que Vasari enfatiza em Giulio. É uma das qualidades herdadas diretamente de Rafael, enunciada logo no início da biografia. Dos alunos de Rafael,

⁷⁰ Vasari had been in Mantua in 1544. Two are Battista Franco's engravings relative to the scenes on the walls, both denominated 'The council of the gods, to which he probably recurred. There are divergences observed in the confront with the painting, above all in the grouping in a same composition of the scenes of the preparation of the banquet and the bath of Mars and Venus. The Vasarian text says that Battista Franco would have engraved the scenes from his own drawings. However, more than an arbitrary reorganization of the figurative elements present in the paintings of the walls of the Room of Psyche, the changes shown would indicate the derivation from a drawing by Giulio Romano, testifying to the initial thought of the artist turned to the search of a bigger narrative unit. Cf. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*. Mirabilia Italia n. 8. Panini Franco Cosimo, 1998, p. 382-3.

⁷¹ Id., *ibid.*, 1998, p. 372.

⁷⁰ Vasari tinha estado em Mântua em 1544. São duas as gravuras de Battista Franco relativas às cenas das paredes, ambas denominadas *O concílio dos deuses*, às quais provavelmente recorreu. Há divergências observadas no confronto com a pintura, sobretudo no agrupamento numa mesma composição das cenas da preparação do banquete e do banho de Marte e Vênus. O texto vasariano diz que Battista Franco teria gravado as cenas a partir de seus próprios desenhos. Porém, mais do que uma reorganização arbitrária dos elementos figurativos presentes nas pinturas das paredes da sala de Psiquê, as alterações mostradas indicariam a derivação de um desenho de Giulio Romano, testemunhando o pensamento inicial do artista voltado à busca de uma maior unidade narrativa. Cf. BELLUZZI, *Palazzo Te a Mantova*. Mirabilia Italia n. 8. Panini Franco Cosimo, 1998, p. 382-3.

⁷¹ Id., *ibid.*, 1998, p. 372.

nenhum foi mais “inventivo” que Giulio.⁷² Vasari emprega outros dois conceitos que podem ser relacionados a este em suas nuances: *capriccio* e *varietà*. O ponto de partida para o pleno desenvolvimento dessas características parece ser o *painel de Santo Estevão*, cuja descrição vasariana indica a emergência dessa nova – e depois dominante – faceta da personalidade artística de Giulio Romano, que pode ser entrevista nas palavras de Vasari. Em 1550, Vasari fala dessa obra como “bela, de graça singular e tão bem composta...”.⁷³ Depois, o entusiasmo é dirigido às posturas diversas dos apedrejadores, com a feroz expressão dos rostos que, muitas vezes, se aproxima do caricato: são faces distorcidas, exageradas a ponto de quebrar o *decorum* dos quadros de mártires. É um momento em que Giulio, embora tenha partido presumidamente de um esboço de Rafael, afasta-se do mestre; uma obra em que o domínio da violência anuncia as representações de martírio barrocas. Vasari, com razão, está pontuando essa obra, marcando-a, na carreira de Giulio, como a melhor até então. Se o autor não fala mais em Rafael, a obra, que pode ser entendida como continuidade imediata e testamento de sua última maneira, traz de modo mais decisivo os traços da “individualidade vigorosa de Giulio e também de sua autoconfiança”.⁷⁴ Vasari, justamente, ressalta essas características individuais, importantíssimas para o desenvolvimento do estilo maduro de Giulio, esquecendo o nome por trás do resultado. É, de fato, um passo a mais para o corte do cordão umbilical que unia mestre e aluno.

A seguir, em Mântua, a “invenção” vai desabrochar completamente no palácio Te. Se Vasari omite um julgamento mais profundo sobre a arquitetura desse palácio, ele não o faz em relação à pintura. A “invenção” pontua a sala de Psiquê, é elogiada no “Ícaro”,⁷⁵ mas é na *sala dos Gigantes* onde ela explode, ao reunir-se ao “capricho”. O conjunto dessas pinturas é a “mais caprichosa invenção”⁷⁶ que se pudesse pintar. A longa e minuciosa descrição da *sala dos Gigantes* constitui o ponto alto do texto de 1568, inclusive em termos literários. É o momento em que prevalece a *ekphrasis*, ainda mais que na *sala de Constantino* e na de *Psiquê*. Vasari descreve imagens e as sensações que interpreta nelas e em si próprio. É a experiência do “terror”, da “obra de pincel mais horrível e pavorosa”, ou “mais apavorante e terrível”,⁷⁷ capaz de envolver e prender o observador e comovê-lo.

than Giulio.⁷² Vasari employs other two concepts that can be related to that one in its subtleties: *capriccio* and *varietà*. The starting point for the full development of these characteristics seems to be *Saint Stephen's Panel*, whose description by Vasari indicates the emergence of that new – an later on dominant – facet of Giulio Romano's artistic personality, which can be foreseen in Vasari's words. In 1550, Vasari speaks about that work as “beautiful, of singular grace and so well composed...”.⁷³ Later, the enthusiasm is directed to the many postures of the stone-throwers, with the fierce expression of the faces that, many times, get close to the caricature: they are distorted faces, exaggerated to the point of breaking the *decorum* of the paintings of the martyrs. It is a moment where Giulio, although having started presumably from a sketch of Raphael, stand back from the master; a work where the control of violence announces the representations of baroque martyrdoms. Vasari, with reason, is scoring that work, marking it, in Giulio's career, as the best until then. If the author does not speak of Raphael anymore, the work, which can be understood as immediate continuity and testament of his last manner, bring about in a more decisive way the traces of “Giulio's vigorous individuality and also of his self-confidence”.⁷⁴ Vasari, rightly, stresses these individual characteristics, much important for the development of Giulio's mature style, forgetting the name behind the result. It is, in fact, one more step for the cut of the umbilical cord that united master and pupil.

As following, in Mantua, the “invention” will blossom completely in the Palazzo Te. If Vasari omits a deeper judgment about that palace's architecture, he does not do so in relation to the painting. The “invention” that punctuates the *Room of Psyche* is praised on the “Icarus”,⁷⁵ but it is in the *Room of the Giants* where it explodes, while uniting to the “caprice”. The set of these paintings is the “most capricious invention”⁷⁶ that could be painted. The long and detailed description of the *Room of the Giants* constitutes the acme of the text of 1568, even in literary terms. It is the moment where the *ekphrasis* is prevalent, even more than in the *Room of Constantine* and in the *Room of Psyche*. Vasari describes the images and the sensations that he sees on them and in himself. It is the experience of the “terror”, of the “most horrible and frightful work of painting”, or

⁷² VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 523-4.

⁷³ VASARI, 1986, Op. cit., p. 830 (885).

⁷⁴ JOANNIDES, P. “The Early Easel Paintings of Giulio Romano”. In *Paragone*, n. 425, julho de 1985, ano XXXVI. Florença: Sansoni Editore, p. 19-20.

⁷⁵ A figura que Vasari identifica com Ícaro é, na realidade, Phaeton. O autor confunde esse quadro com uma pintura no palácio Ducal, de invenção semelhante.

⁷⁶ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 541.

⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 543.

⁷² VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 523-4.

⁷³ VASARI, 1986, Op. cit., p. 830 (885).

⁷⁴ JOANNIDES, P. “The Early Easel Paintings of Giulio Romano”. In *Paragone*, n. 425, July of 1985, ano XXXVI. Florence: Sansoni Editore, p. 19-20.

⁷⁵ The figure that Vasari identifies with Icarus is, in reality, Phaeton. The author confounds this painting with a painting from the Ducal Palace, of similar invention.

⁷⁶ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 541.

“more frightful and terrible”,⁷⁷ capable to involve and to capture the beholder and to affect him.

But Vasari's writing here reflects the pictorial set, and not only describes it. Despite the habitual subordinations, the text becomes more fluid and alive, dynamic as the object that it describes. Many are now the coordinate sentences, with which the text acquires an accelerated rhythm that does not allow us to stop the reading. The images go one after one with speed, concatenated. The focus changes rapidly from a terrified divinity to the next one, in a cycloramic movement. To the great Gonzaga epic, interpreted appropriately in political key as allusive to Charles V's imperial power, Vasari imprints, with his writing, the character of a parody. He describes an upside down Olympus, whereas the gods run away, frightened, with the expression of terror superimposed to their caricatured traces. An inside out Olympus, populated by gods without strength or courage. When we think on the *Battle of Constantine*, for instance, the contrast is clear. The recourse to the ancient models is absent, and the classical subject is destituted from its gravity.

From this point on, the author enumerates works and multiplies the list of Giulio's actions. We see our polyhedral artist creating scenographic apparatuses. We see Giulio urbanist, as the lord of the city, where no one could build without his consent. We see him transform the swampy city into a pleasant place, create tapestries, collect antiquities, draw and project to whoever asked. Here it is, again, the polyhedral Giulio Romano. But, for that, his instrument is the drawing.

It is in the field of drawing that Vasari will identify Giulio's capacity for invention. This is the great activity of our universal artist. “Someone had just opened his mouth to express him an idea, that Giulio already had understood it and made a drawing”.⁷⁸ Vasari says in full letters how much better was Giulio in the drawing, which he made in a fever state, with enthusiasm, while in a painting he could drag himself for months, for he did not had to it the passion that he had for drawing – Vasari's basement of all the arts.⁷⁹ The drawing is placed rightly in the center of Giulio's own artistic experience, a man that reveals to be not at ease by taking the pen to write,⁸⁰ but that could fully express himself through drawing. Giulio, to Vasari, was perhaps neither painter and architect, nor only painter, but the creator, the drawer. All the text is

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

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

É no domínio do desenho que Vasari identificará a capacidade de invenção de Giulio. É essa a grande atividade do nosso artista universal. “Mal um tinha aberto a boca para expressar-lhe uma idéia, que Giulio já a tinha entendido e desenhado”.⁷⁸ Vasari diz com todas as letras o quão melhor era Giulio no desenho, que fazia em estado febril, entusiasmado, enquanto numa pintura podia arrastar-se por meses, porque não tinha por ela a paixão que tinha pelo desenho – o fundamento vasariano de todas as artes.⁷⁹ O desenho é colocado acertadamente no centro da própria experiência artística de Giulio, um homem que se confessa pouco à vontade ao pegar a pena para escrever,⁸⁰ mas expressava-se plenamente ao desenhar. Giulio, para Vasari, talvez não fosse nem pintor e arquiteto, nem somente pintor, mas o criador, o desenhista. Todo o texto é marcado pelo estribilho do desenho de Giulio como a base de sua arte. Em um documento escrito por Federico II, o marquês lamentava-se

⁷⁷ Id., *ibid.*, p. 543.

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 551.

⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 528.

⁸⁰ On a letter to Aretino, Giulio writes: “... mai fu veduto da alcuno del mio cosa in penna; e per non averla io esercitata per la lunhezza sua, lo so mal guidare”, in *Lettere scrite al Signor Pietro Aretino, da molti Signori, Comunità, Donne di valore, poeti, et altri eccellentissimi Spiriti*. Venice, 1551, II, p. 67.

⁷⁸ Id., *ibid.*, p. 551.

⁷⁹ Id., *ibid.*, p. 528.

⁸⁰ Em carta a Aretino, Giulio escreve: “... mai fu veduto da alcuno del mio cosa in penna; e per non averla io esercitata per la lunhezza sua, lo so mal guidare”, in *Lettere scrite al Signor Pietro Aretino, da molti Signori, Comunità, Donne di valore, poeti, et altri eccellentissimi Spiriti*. Venezia, 1551, II, p. 67.

pelo roubo de desenhos do artista por um assistente seu, temendo que as criações de Giulio fossem executadas por outrem.⁸¹

Um aspecto ao qual Vasari dá bastante destaque é o da atuação do arquiteto na reestruturação de Mântua, apresentando-nos um Giulio Romano urbanista, responsável por uma radical transformação da cidade.⁸² Na edição giuntina, Vasari ressalta a importância da obra de Giulio Romano como superintendente das construções do Estado, conseguindo transformar Mântua, antes quase um pântano alagadiço, onde as rãs habitavam por boa parte do ano e as doenças abundavam, numa cidade totalmente limpa e sã.⁸³ Porém, na edição de 1550, Mântua aparecia, aos olhos de Vasari – condicionados pelos de Aretino – como uma “nova Roma”,⁸⁴ numa afirmação de que não resta vestígio em 1568. Essa ideia de Mântua transformada em uma nova Roma por obra de Giulio será repetida, mais tarde, por Armenini.⁸⁵

É mais o trabalho de engenharia que tem destaque nesse passo. O arquiteto Giulio Romano é negligenciado pelo também arquiteto Giorgio Vasari. Páginas antes, Vasari, em brevíssimas pinceladas, falara da obra romana de atribuição segura a Giulio: da delicadeza poética de *villa Lante* às obras em que o estilo mantuano já se delineia com maior nitidez e indica um afastamento deliberado das concepções classicistas da linha Bramante-Rafael. São citados os palácios romanos Adimari-Salviati e Stati-Maccarani, além do conjunto arquitetônico construído no Vaticano para Gian Matteo Giberti – destruído, mas testemunhado por desenhos – e da reforma da pequena fachada de sua própria casa – igualmente destruída e testemunhada por obras gráficas –, que mereceu de Vasari o raro elogio “molto grazioso”.⁸⁶

Mas há muitas contradições no texto de Vasari. Uma das maiores é apresentada na passagem referente à *villa Madama*. Eis aqui uma das questões mais debatidas no que concerne à ideação projetual e à própria realização da *villa*. Hartt acentua muito bem que Vasari, em relação à autoria dessa *villa*, “é mais inconsistente que de hábito”.⁸⁷ Na vida de Rafael, o aretino fala que este “for-

marked by the refrain of Giulio’s drawing as the base of his art. In a document written by Federico II, the marquis regretted for the steal of drawings of the artist by one of his assistants, fearing that Giulio’s creations could be accomplished by someone else.⁸¹

An aspect to which Vasari gives much relevance is to the architect’s acting in the restructuring of Mantua, presenting to us a Giulio Romano urbanist, responsible for a radical transformation of the city.⁸² In the Giuntine edition, Vasari highlights the importance of Giulio Romano’s work as a superintendent of the buildings of the State, being able to transform Mantua, from a marshy swamp, where the frogs lived all the year and the illnesses abounded, into an almost completely clean and healthy city.⁸³ However, in the 1550 edition, Mantua seemed, to Vasari’s eyes – conditioned by those of Aretino – as a “new Rome”,⁸⁴ in a saying that did not let traces in 1568. That idea of Mantua transformed into a new Rome by Giulio’s workings will be repeated, later on, by Armenini.⁸⁵

It is more the workings of engineering that are highlighted on that step. The Giulio Romano architect is neglected by the also architect Giorgio Vasari. Pages before, Vasari, in quick strokes, had said about the Roman work that is surely attributed to Giulio: of the poetic delicacy of *Villa Lante* to the works in which the Mantuan style is already being delineated with sharpness and indicate a deliberate standing off from the classicist conceptions of the Bramante-Raphael line. The Roman palaces Adimari-Salviati and Stati-Maccarani are cited, besides the architectonic setting built in the Vatican to Gian Matteo Giberti – destroyed, but testified by drawings – and of the reform of the small façade of his own house – equally destroyed and testified by graphic works –, which merited from Vasari the rare eulogium “molto grazioso”.⁸⁶

But there are many contradictions in Vasari’s text. One of the greatest is presented in the passage referent to the *Villa Madama*. Here is one of the most debated questions in relation to the project’s ideation and to the accomplishment of the *villa* itself. Hartt highlight very well that Vasari, in relation to the authorship of this *villa*, “is more inconsistent than usual”.⁸⁷ In Raphael’s live, the Aretine says that this “has furnished archi-

⁸¹ Cf. BELLUZZI /FERRARI, Op. cit., I, p. 347. Outro caso de roubo de desenhos de Giulio vem citado em id., ibid., p. 447.

⁸² Giulio Romano foi nomeado superintendente geral das obras do estado por um decreto datado de 20 de novembro de 1526, por meio do qual o então marquês entregava aos seus cuidados a tarefa da manutenção e pavimentação de todas as ruas da cidade.

⁸³ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 547-8.

⁸⁴ VASARI, 1986, Op.cit., p.828 (883).

⁸⁵ G. B. ARMENINI. *De’ veri precetti della pittura*. [Ravenna, 1587] Milão, 1820, p.216.

⁸⁶ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 535.

⁸⁷ HARTT, F., Op. cit., p. 58-62.

⁸¹ Cf. BELLUZZI /FERRARI, Op. cit., I, p. 347. Another case of Giulio’s drawings having been stolen comes cited in id., ibid., p. 447.

⁸² Giulio Romano was nominated the State superintendent for general Works by a decree dated from November 20 of 1526, through which the then marquis would transfer to his responsibility the task of maintaining and paving all the streets of the town.

⁸³ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 547-8.

⁸⁴ VASARI, 1986, Op.cit., p.828 (883).

⁸⁵ G. B. ARMENINI. *De’ veri precetti della pittura*. [Ravenna, 1587] Milan, 1820, p.216.

⁸⁶ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 535.

⁸⁷ HARTT, F., Op. cit., p. 58-62.

tectural drawings to the Pope's *vigna*”,⁸⁸ and that is, there, the only phrase that refers to the *Villa Madama*, which is considered the greatest architectonic work of Raphael in the two editions of the *Vite*; in Penni's biography, he says that, at Raphael's death, he and Giulio, as his disciples, “had finished together the works that were left unfinished, especially those that he had started in the Pope's *vigna*”,⁸⁹ in Giulio's biography, he says that the duty was given entirely to him.

Despite Vasari's contradictions, today there is no more doubt that the commission was directed to Raphael and that this one started the work. Frommel mentions the collaboration of Giulio in the projects, seeing his influence in one of the floor plans.⁹⁰ To this author, Giulio's engagement in *Villa Madama*'s project while Raphael was still alive would serve to explain the intention to attribute to him all the invention.⁹¹ With Raphael's death, Giulio substituted him, as his heir, and although he has counted with Sangallo's collaboration, it is possible that he had taken the workings further by himself, in the arch of time between Raphael's death and that of Leo X's.⁹² Giulio would be seen in the façade of the valley, where the order is substituted by a great arcade, in an amalgam of heterogeneous elements that will characterize his later works; in the garden's façade, creating, with his tight and pauseless relief, on a clear contrast with Raphael's airy lightness and his three ample arches. And it would be unmistakable in the portal turned to the backyard gardens, where the heavy shapes are adapted to the natural ambient and the artifices anticipate elements seen on the Te.

A second problem of attribution that refers to Giulio's architectonic work was created by the mention to the Alberini Palace. Vasari once more contradicts himself roughly. The Aretine writes in 1550: “Fece [Giulio] per Roma diverse cose d'architettura a diverse persone, come il disegno della casa de gli Alberini in Banchi, il quale disegnò Giulio per ordine di Raffaello”.⁹³ That is to say, Vasari attributes to Raphael the project of the work that Giulio would have carried further. In the 1568's edition, the author inverts the narrative saying that, even if one might think that it was from Raphael's creation, it was in fact from Giulio Romano's.⁹⁴ Vasari repeats the same situation that he presents to the *Villa Madama*, changing from Raphael to Giulio an architectonic work without worrying with the evident contradiction.

neceu desenhos de arquitetura para a *vigna* do papa”,⁸⁸ e esta é, ali, a única frase referente à *villa Madama*, que é tida como a grande obra arquitetônica de Rafael nas duas edições das *Vite*; na biografia de Penni, diz que, à morte de Rafael, ele e Giulio, como seus discípulos, “terminaram juntos as obras que ficaram inacabadas, principalmente aquelas que ele tinha começado na *vigna* do papa”,⁸⁹ na biografia de Giulio, que o encargo foi inteiramente dado a ele.

Apesar das contradições de Vasari, hoje não há dúvidas de que a encomenda foi dirigida a Rafael e que este começara a obra. Frommel menciona a colaboração de Giulio nos projetos, enxergando sua influência numa das plantas.⁹⁰ Para este autor, o empenho de Giulio no projeto da *villa Madama* enquanto Rafael ainda vivia serviria para explicar a intenção de atribuir a ele toda a invenção.⁹¹ Com a morte de Rafael, Giulio o substituiu, como seu herdeiro, e embora tenha contado com a colaboração de Sangallo, é possível que tenha levado os trabalhos adiante sozinho, no arco de tempo entre a morte de Rafael e aquela de Leão X.⁹² Giulio seria visto na fachada do vale, onde a ordem vem substituída por uma grande arcada, num amálgama de elementos heterogêneos que irá caracterizar sua obra posterior; na fachada do jardim, criando, com seus relevos comprimidos e sem pausa, um contraste nítido com a leveza aérea de Rafael e seus três arcos amplos. E seria inconfundível no portal voltado para os jardins do fundo, onde as formas pesadas se adaptam ao ambiente natural e os artificios antecipam elementos vistos no Te.

Um segundo problema de atribuição referente à obra arquitetônica giuliesca foi criado pela menção do palácio Alberini. Vasari mais uma vez se contradiz grosseiramente. Escreve o aretino em 1550: “Fece [Giulio] per Roma diverse cose d'architettura a diverse persone, come il disegno della casa de gli Alberini in Banchi, il quale disegnò Giulio per ordine di Raffaello”.⁹³ Ou seja, Vasari atribui a Rafael o projeto da obra que Giulio teria levado adiante. Na edição de 1568, o autor inverte a narrativa dizendo que, mesmo que se pense que fosse criação de Rafael, era de Giulio Romano.⁹⁴ Vasari repete a mesma situação que apresenta para a *villa Madama*, passando de Rafael a Giulio uma obra arquitetônica sem se preocupar com a evidente contradição.

⁸⁸ VASARI-MILANESI, Op. cit., IV, p. 363.

⁸⁹ Id., ibid., V, p. 645.

⁹⁰ FROMMEL, C. L. “Villa Madama. In Raffaello architetto. Roma: Electa Editrice, 1984, p. 343. The author refers to the floor plan kept in the Uffizi U314 A.

⁹¹ VASARI-MILANESI, Op. cit., IV, p. 363.

⁹² Cf. id., ibid.

⁹³ VASARI, 1986, Op. cit., p. 831 (886).

⁹⁴ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 534.

⁸⁸ VASARI-MILANESI, Op. cit., IV, p. 363.

⁸⁹ Id., ibid., V, p. 645.

⁹⁰ FROMMEL, C. L. “Villa Madama. In Raffaello architetto. Roma: Electa Editrice, 1984, p. 343. O autor refere-se à planta conservada nos Uffizi U314 A.

⁹¹ VASARI-MILANESI, Op. cit., IV, p. 363.

⁹² Cf. id., ibid.

⁹³ VASARI, 1986, Op. cit., p. 831 (886).

⁹⁴ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 534.

Outras obras de arquitetura são mencionadas, principalmente Marmiolo,⁹⁵ residência dos Gonzagas na localidade de mesmo nome, e que foi totalmente destruída. Vasari narra ainda o empenho do artista no projeto para a fachada da catedral de San Petronio, em Bolonha,⁹⁶ e fala brevemente das obras de reforma empreendidas em San Benedetto in Polirone e na Catedral de Mântua, quando Giulio recobriu os dois edifícios medievais com uma arquitetura clássica, retomando, inclusive, características desenvolvidas no seu primeiro período como arquiteto, em Roma.

Além do privilégio concedido às obras pictóricas com as quais Vasari define e justifica seu “Giulio Romano – pittore” e do laconismo com que trata as poucas referências à arquitetura de Giulio, uma outra grande lacuna é sentida nas biografias: a referência ao emprego da obra rústica, sobretudo ao grande *pátio da Mostra* – chamado simplesmente “a Rústica” – do palácio Ducal de Mântua.⁹⁷ O fato é que Vasari, com toda a probabilidade, não conseguiu ser admitido no “reino” dos Gonzagas, mostrando-se sumário e inconsistente em vários pontos.⁹⁸

Giulio Romano fará da obra rústica um elemento essencial de sua arquitetura, empregando-a em maior ou menor grau, e sempre com variedade, como se anunciava já em seus palácios romanos. Os protótipos têm de ser buscados, outra vez, na obra de Rafael e na de Bramante, dos quais o artista parte para um desenvolvimento ampliado, diverso, muitas vezes de caráter experimental ou exagerado até a bizarria. E a *Rústica* do Ducal é o exemplo extremo desse desenvolvimento. Foi Gombrich quem primeiramente postulou a existência de um conflito entre os elementos formais e as forças destrutivas naturais simbolizadas pelo tratamento rústico na obra de Giulio.⁹⁹ A “obra rústica” em Giulio seria, dali em diante, comumente contraposta à “ordem arquitetônica”, num confronto direto e criador de tensões entre “natureza” e “artifício”, e nos jogos de paradoxos em que se comprazia.

É no emprego da rústica que Giulio parece encontrar um modo alternativo de expressar suas idéias sobre a antiguidade: a antiguidade em ruína, em desequilíbrio, antes ou depois da “or-

Other architectural works are mentioned, mainly Marmiolo,⁹⁵ the Gonzaga’s residence in the locality of the same name, and which was entirely destroyed. Vasari narrates still the artist’s engagement in the project of the façade of San Petronio Cathedral, in Bologna,⁹⁶ and speaks briefly about the reformation works undertaken in San Benedetto in Polirone and in Mantua’s Cathedral, when Giulio covered the two mediaeval buildings with a classical architecture, re-summing, inclusively, characteristics that he developed in his first season as architect, in Rome.

Besides the privilege granted to the pictorial works with which Vasari defines and justifies his “Giulio Romano – pittore” and the laconism with which he treats the few references to the architecture of Giulio, another great lacuna is felt in the biographies: the reference to the use of rustication, above all to the great *Exhibition courtyard* – called simply “The Rusticated” – from the Ducal Palace of Mantua.⁹⁷ The fact is that Vasari, with all probability, was not able to be admitted into the “reign” of the Gonzaga, showing himself brief and inconsistent on several points.⁹⁸

Giulio Romano will make the rustication an essential element of his architecture, employing it on lesser or higher degree, and always with variety, as was already announced on his Roman palaces. The prototypes must be sought, again, on the work of Raphael and Bramante, from which the artist set forth to a widening, diverse, many times of experimental, or exaggerated up to the bizarre, character development. And the Ducal *Rusticated* is the extreme example of this development. It was Gombrich who first claimed the existence of a conflict between the formal elements and the natural destructive forces symbolized by the rustication in Giulio’s work.⁹⁹ The “rustication” in Giulio would be, from that moment on, commonly opposed to the “architectonic order”, in a direct confront and creating tensions between “nature” and “artifice”, and in the games of paradoxes with which he pleased himself.

It is in the rustication that Giulio seems to find an alternative way to express his ideas about antiquity: the antiquity in ruins, in disequilibrium, before or after the “order”, but always foreseeing its abo-

⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 545.

⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 554.

⁹⁷ Na realidade, Vasari não menciona essa obra – chamada ainda *Estivale*, *pátio da Mostra*, *Mostra* ou *cortile della Cavallerizza* – porque não teve a oportunidade de vê-la, muito provavelmente por não ter sido aceito no palácio Ducal quando de sua visita a Mântua. É datada de c. 1538-1539.

⁹⁸ Inclusive em descrições como a *Camera degli Sposi*, de Andrea Mantegna, no mesmo palácio. Ver AGOSTI, G. “Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano”. In *Prospettiva*, n. 91-92, julho-outubro de 1998, p. 184, nota 37.

⁹⁹ GOMBRICH, Op. cit.

⁹⁵ Id., *ibid.*, p. 545.

⁹⁶ Id., *ibid.*, p. 554.

⁹⁷ In reality, Vasari does not mention that work – called still *Estivale*, *Exhibition courtyard*, *Mostra* or *cortile della Cavallerizza* – for he did not have the opportunity to see it, much probably for not being accepted in the Ducal Palace at his visit to Mantua. It is dated from circa 1538-1539.

⁹⁸ Inclusive in descriptions of the *Camera degli Sposi*, by Andrea Mantegna, in the same palace. See AGOSTI, G. “Qualcosa su e di e intorno a Giulio Romano”. In *Prospettiva*, n. 91-92, July-October 1998, p. 184, note 37.

⁹⁹ GOMBRICH, Op. cit.

lition or subversion. The rustication, in Giulio, is definitely a vehicle for personal expression. Vasari would not let pass unnoted a work so powerful, if he dedicated a good portion of his description of *Villa Madama* – in the two editions, but especially in the first – to the rusticated fountains made by Giovanni da Udine.¹⁰⁰

Truly speaking, another minimal mention to the rustication is made, in 1568, in relation to the building of the Palazzo Te, in a passage in which Vasari demonstrates, as usual, his preoccupation with the materials and the techniques¹⁰¹. The Palazzo Te, undoubtedly Giulio's greatest deed and the work – among that of all the arts – through which the artist is best known, is seen at a glance in the Giuntine text. Vasari, in fact, describes the shape of the palace, the way in which the building is conceived by four equal wings, which forms a square with an open courtyard in the center, etc. However, there is no critical judgment here. Perhaps this judgment could be presupposed when the author says that, “from a small start”, Federico II, while he saw the “beautiful” model presented by Giulio, decided to make it “just as a great palace”,¹⁰² in a phrase that reveals a critical conception that is still today resumed in relation to the Te: a palace of relatively modest proportions, but a great work, independently of its dimensions. However, the Torrentinian edition is more eulogistic and consistent in critical terms in relation to the Te: “bellissime proporzioni”, “bellissima forma e grandezza”, and the architectural and decorative set is compared to the architecture of Rome: “non abitazioni di Mantova, ma di Roma paiono”.¹⁰³

Still about the role of the architect, and thinking about the question of the suppression of the epithet “architect” in Giuntine's heading, Vasari recalls with unusual notability the work of Giulio in the creation of scenographies. On the coming of the emperor Charles V to Mantua, the artists were called to make a scenography of which Vasari makes a very positive mention, especially in the Torrentinian edition.¹⁰⁴ According to Vasari, here the artist would have been unexcelled in “invention”. In Giulio's work, the presence of this kind of party apparatus, much common in the courts of northern Italy, incites us to analyze the relationship of his eminently scenographic and theatrical character with the tendency to the amalgamation of the roles of painter and architect in the Mantuan season of the artist.

dem”, mas sempre prevendo sua abolição ou subversão. A obra rústica, em Giulio, é definitivamente um veículo de expressão pessoal. Vasari não teria deixado passar em branco uma obra tão poderosa, se dedicara boa parte de sua descrição da *villa Madama* – nas duas edições, mas especialmente na primeira – às fontes rústicas executadas por Giovanni da Udine.¹⁰⁰

Em verdade, uma outra menção mínima à obra rústica é feita, em 1568, em relação à construção do palácio Te, numa passagem em que Vasari demonstra, como de hábito, sua preocupação com os materiais e as técnicas¹⁰¹. O palácio Te, indubitavelmente o grande feito de Giulio e a obra – entre as de todas as artes – pela qual o artista é mais conhecido, é visto de relance no texto da giuntina. Vasari, de fato, descreve a forma do palácio, a maneira como o edifício é concebido em quatro alas iguais, que formam um quadrado com um pátio aberto ao centro, etc. Contudo, nada aqui há de julgamento crítico. Talvez esse julgamento possa ser pressuposto quando o autor fala que, “de um baixo princípio”, Federico II, ao ver o “belíssimo” modelo apresentado por Giulio, decidiu-se por fazê-lo “à guisa de um grande palácio”,¹⁰² numa frase que revela uma concepção crítica ainda hoje retomada em relação ao Te: um palácio de proporções relativamente modestas, mas uma grande obra, independentemente de suas dimensões. No entanto, a edição torrentiniana é mais elogiosa e consistente em termos críticos a propósito do Te: “bellissime proporzioni”, “bellissima forma e grandezza”, e o conjunto de arquitetura e decoração é comparado à arquitetura de Roma: “non abitazioni di Mantova, ma di Roma paiono”.¹⁰³

Ainda sobre o papel do arquiteto, e pensando a questão da supressão do epíteto “arquiteto” no cabeçalho da giuntina, Vasari recorda com inusitado destaque o trabalho de Giulio na criação cenográfica. À vinda do imperador Carlos V a Mântua, o artista foi chamado a realizar uma cenografia de que Vasari faz menção bastante positiva, principalmente na edição torrentiniana.¹⁰⁴ De acordo com Vasari, aqui o artista teria sido insuperável em “invenção”. Na obra de Giulio, a presença desse tipo de aparato para festas, muito comum nas cortes do norte italiano, incita-nos à análise da relação de seu caráter eminentemente cenográfico e teatral com a tendência à fusão dos papéis de pintor e arquiteto no período mantuano do artista.

¹⁰⁰ VASARI, 1986, Op. cit., p. 831 (884).

¹⁰¹ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 536-7.

¹⁰² Id., *ibid.*

¹⁰³ VASARI, 1986, Op. cit., p. 832 (887).

¹⁰⁴ VASARI-MILANESI, p. 547; VASARI, 1986, Op. cit., p. 836 (891).

¹⁰⁰ VASARI, 1986, Op. cit., p. 831 (884).

¹⁰¹ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 536-7.

¹⁰² Id., *ibid.*

¹⁰³ VASARI, 1986, Op. cit., p. 832 (887).

¹⁰⁴ VASARI-MILANESI, p. 547; VASARI, 1986, Op. cit., p. 836 (891).

A arquitetura de Giulio Romano deve ter sido entendida por Vasari em seus aspectos predominantemente cenográficos,¹⁰⁵ como é possível sentir desde as descrições do ambiente circundante à *villa* Madama e as descrições das pinturas do próprio Te como cenografias. Além disso, o Vasari de 1568 tinha em mente um outro paradigma para a arquitetura, aquele oferecido por Michelangelo: uma arquitetura que se baseava na prevalência da forma plástica, capaz de gerar, por meio do domínio das proporções, a monumentalidade, o que Vasari diferencia muito bem da ideia de grandeza como dimensão.¹⁰⁶ Na obra arquitetônica de Giulio Romano, ao contrário, há o predomínio do *ornamento* e da *varietà*, geradores de linhas e superfícies, ainda que trabalhadas pela rústica – antes criadora de efeitos pictóricos –, mas não de volumes construtores e potentes. A rústica, aliás, opondo-se à noção de ordem arquitetônica, acaba por se apresentar como um princípio cenográfico. Talvez esteja aí o motivo da supressão, em razões que não passam pela consideração do papel social do artista, ao menos como entendido pelo próprio Giulio, que no belíssimo retrato feito por Ticiano [Fig. 1], exhibe, orgulhoso e altivo – mais senhor de Mântua que o próprio senhor de Mântua¹⁰⁷ – e como único atributo, a planta de um edifício.

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

Ao escrever sobre a morte de Giulio, Vasari termina por instaurar um amplo debate sobre o problema de sua data de nascimento, que, até hoje, resta uma incógnita. O debate ainda vivo em torno da questão revela sua importância na medida em que os estudiosos tendem a datar suas primeiras obras de acordo com a data de nascimento que acreditam ser a mais plausível. De acordo com o texto vasariano, Giulio teria morrido aos 54 anos, no dia 1º de novembro de 1546, o que indica o nascimento no ano de 1492. No entanto, a segunda fonte que nos chegou a respeito do

Giulio Romano’s architecture must have been understood by Vasari in its predominantly scenographic aspects,¹⁰⁵ as it is possible to guess since the descriptions of *Villa* Madama’s circundant ambient and the descriptions of the paintings from the Te itself as scenographies. Besides that, the Vasari from 1568 had in mind another paradigm for architecture, that given by Michelangelo: an architecture that was based in the prevalence of the plastic form, capable to generate, through the dominion of proportions, the monumentality, which Vasari differs very well from the idea of greatness as a dimension.¹⁰⁶ In Giulio Romano’s architectonic works, on the contrary, there are the predominance of the *ornamento* and of the *varietà*, generators of lines and surfaces, despite being worked out by the rustication – creating instead pictorial effects –, but not of constructing and potent volumes. Indeed, by being opposed to the notion of architectonic order, the rustication ends up by being presented as a scenographic principle. Perhaps the reason for the suppression could be there, reasons that does not consider the social role of the artist, at least as understood by Giulio himself, which in the beautiful portrait made by Titian [Fig. 1], exhibits, proud and noble – more lord of Mantua than the lord of Mantua himself¹⁰⁷ – and as a single attribute, the floor plan of a building.

Finally, the *Giuntine Life* of our artist comes punctuated, still, by frequent remissions to the Medici, to whom Vasari served. Many of the characters mentioned have some kind of bonds with this Florentine family. Vasari, differently from 1550, ends up Giulio’s life speaking about a work of Pagni, his “successor”, where the subject is that of an allegory of *Florence honoring the richness of the Medici house*. Giulio, likewise Raphael, does not belong to the Tuscan milieu where art is borne, grows up and reaches the acme. But, if Raphael is forgiven for that, Giulio is highlighted as “Roman” up to the end of his days, even in his epitaph.

While writing about Giulio’s death, Vasari ends up by instaurating a huge debate about the problem of his birthday date, which, until today, is unknown. The debate still alive around the question reveals its importance considering that scholars tend to date his first works according to the birthday date that they believe it is the most plausible. According to Vasari’s text, Giulio would have died with 54 years old, on November 1, 1546, which indicates the birthday in

¹⁰⁵ Ver CEVESE, R. “Asprezze e finezze nello scenografico palazzo del Te”. In *Giulio Romano – Atti...*, Op. cit., p. 109-25.

¹⁰⁶ Cf. GENGARO, M. L. “Il tema del rapporto tra le arti nella critica di Giorgio Vasari”. In *Studi Vasariani*. Florença: Sansoni, 1950, p.60.

¹⁰⁷ Conforme menção de VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 553.

¹⁰⁵ Ver CEVESE, R. “Asprezze e finezze nello scenografico palazzo del Te”. In *Giulio Romano – Atti...*, Op. cit., p. 109-25.

¹⁰⁶ Cf. GENGARO, M. L. “Il tema del rapporto tra le arti nella critica di Giorgio Vasari”. In *Studi Vasariani*.

Florença: Sansoni, 1950, p.60.

¹⁰⁷ According to a mention of VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 553.

the year of 1492. However, the second source that comes to us in relation to the subject, the Uffizio della Sanità di Mantova necrology, says that Giulio died on that same date, but “with 47 years old”,¹⁰⁸ which places his birthday on the year of 1499. These are, still today, the only sources relative to the subject: two contradictory dates, with which scholars are divided since the necrology document was cited for the first time by Giovanni Bottani, in 1783.¹⁰⁹

On the last days of Giulio’s life, Vasari is succinct regarding the information (which he probably did not have), but he manipulates them dramatically and even with some exaggeration. There are no meaningful changes between the two editions, and the author practically limits himself on giving a new writing to phrases of equal content. Vasari speaks to us simply that Giulio was suffering from a worsening of his state of health in the epoch that he intended to return to Rome, which supposes the existence of a previous disease. We know, through Giulio’s epistolary, that he suffered from an ocular disease that aggravated at the end of his life, but due to medicines. Besides the eye disease, it is believed that Giulio’s health has shown frequent problems. In February 1545, Pietro Aretino hears in Venice the hoax that Giulio would have died.

In the Torrentinian edition, Vasari writes that Giulio was “honorably” buried in San Barnaba. When he was rewriting Giulio’s life, 22 years after the death of the artist, he show himself to be profoundly vexed, for nothing had been done to transform the “honored” grave in a tomb worthy of Giulio’s stature, above all being buried in a city to whom he contributed so much. Vasari mentions Giulio’s family, which did nothing in relation to that. And, in fact, neither the family nor the city ever built to him an adequate monument in San Barnaba.

The history of Giulio Romano’s grave has a still more unhappy ending. As Vasari says, the family buried him, according to the artist’s manifest desire, in the Church of San Barnaba, half a block from his house, but at the opposite side. However, in 1712, under the command of the architect Doriciglio Moscatelli Battaglia, the church suffered a radical restructuring and, during the works, Giulio’s grave was lost. All and every indication of the place of his grave was lost. Today there is, therefore, no memory of his tomb.¹¹⁰

assunto, o necrológio do Uffizio della Sanità di Mantova, afirma que Giulio morreu naquela mesma data, porém “na idade de 47 anos”,¹⁰⁸ remetendo seu nascimento ao ano de 1499. São essas, ainda hoje, as únicas fontes relativas ao assunto: duas datas contraditórias, entre as quais os estudiosos se dividem desde que o documento do necrológio foi citado pela primeira vez por Giovanni Bottani, em 1783.¹⁰⁹

Sobre os últimos tempos de vida de Giulio, Vasari é sucinto quanto às informações (de que provavelmente não dispunha), mas as manipula de modo dramático e até com certo exagero. Não há alterações significativas entre as duas edições, e o autor praticamente se limita a dar nova redação a frases de mesmo conteúdo. Vasari nos fala simplesmente que Giulio vinha sofrendo um agravamento de seu estado de saúde à época em que desejava voltar a Roma, o que supõe a existência de uma doença prévia. Sabemos, pelo epistolário de Giulio, que ele padecia de uma doença ocular que se agravou ao fim da vida, mas por causa de medicamentos. À parte a doença dos olhos, acredita-se que a saúde de Giulio tenha apresentado problemas freqüentes. Em fevereiro de 1545, Pietro Aretino escuta em Veneza o boato de que Giulio teria falecido.

Na edição torrentiniana, Vasari escreve que Giulio teve “honrada” sepultura em San Barnaba. Quando ele reescreve a vida de Giulio, 22 anos após a morte do artista, mostra-se profundamente contrariado, porque nada tinha sido feito para que a “honrada” sepultura se transformasse num jazigo digno da estatura de Giulio, sobretudo estando enterrado numa cidade para a qual ele tanto contribuía. Vasari menciona a família de Giulio, que nada fez a respeito. E, de fato, nem a família e nem a cidade jamais lhe erigiram um monumento adequado em San Barnaba.

A história da sepultura de Giulio Romano tem um final ainda mais infeliz. Como diz Vasari, a família o sepultou, conforme manifesto desejo do artista, na igreja de San Barnaba, a meia quadra de sua casa, mas do lado oposto. Contudo, em 1712, sob o comando do arquiteto Doriciglio Moscatelli Battaglia, a igreja sofreu uma reestruturação radical e, durante as obras, o sepulcro de Giulio foi perdido. Toda e qualquer indicação do local de seu sepultamento perdeu-se. Hoje não há, portanto, nenhuma memória de sua sepultura.¹¹⁰

¹⁰⁸ Giulio Romano’s Death Recording. ASMN, A. G., b. 3081, c. 863v: “Illustre Iulio romano di Pippi, superior de le fabriche ducale, contrataUnichorno, morto de febra: infirmò giorni 15, morto di anni 47”. Cf. BELLUZZI /FERRARI, Op. cit., II, p. 1167-8.

¹⁰⁹ BOTTANI, G. Descrizione storica delle pitture del regio-ducale Palazzo del Te. Mantua, 1783.

¹¹⁰ Cf. D’ARCO, Op. cit., p. 90, n. 5.

¹⁰⁸ Registro de morte de Giulio Romano. ASMN, A. G., b. 3081, c. 863v: “Illustre Iulio romano di Pippi, superior de le fabriche ducale, contrataUnichorno, morto de febra: infirmò giorni 15, morto di anni 47”. Cf. BELLUZZI /FERRARI, Op. cit., II, p. 1167-8.

¹⁰⁹ BOTTANI, G. *Descrizione storica delle pitture del regio-ducale Palazzo del Te*. Mântua, 1783.

¹¹⁰ Cf. D’ARCO, Op. cit., p. 90, n. 5.

Há uma acentuação do tom dramático com que Vasari fala dos acontecimentos envolvendo a morte de Giulio, principalmente em relação ao desejo de repatriar-se. Mas Vasari é também muito amargo em relação à negligência geral que toma conta da cidade quanto à questão do monumento. Quando se lê, por exemplo, a carta do cardeal Ercole Gonzaga a seu irmão Ferrante, comunicando-lhe a morte de Giulio com tal sentimento de pesar, que se sentia como se tivesse perdido sua mão direita, fica mais clara a dimensão dessa negligência, que é quase como uma ingratidão.¹¹¹

Vasari, com o acréscimo dessa passagem sobre a sepultura, na edição de 1568, traz uma sobrecarga dramática à narração da morte de Giulio, que, ao encher de pesar o leitor, acaba por se engrandecer. Isso, contudo, não recompensa absolutamente o brilho perdido com a supressão do epitáfio torrentiniano, que traduzimos livremente assim:

Júpiter via as formas esculpidas e pintadas / Palpitantes de vida, e as moradas dos mortais iguais ao céu / Obra do talento de Giulio Romano./ Furioso, reuniu o concílio dos deuses / E o raptou da terra, não podendo suportar / Ser superado ou igualado por um habitante da terra.¹¹²

Neste epitáfio, “*elogium* de puro estilo pagão”,¹¹³ Giulio era equiparado à maior das divindades olímpicas; e sua morte, o rapto da terra, teria sido motivada pela inveja do deus. Dezoito anos depois, não há mais qualquer traço do artista que demonstrara um talento divino. A supressão do epitáfio, no entanto, acompanha coerentemente, em todos os aspectos, aquela do proêmio. Giulio, o arquiteto de moradas divinas do proêmio torrentiniano, está, em 1568, bem longe da divinização, que poderia ocorrer – como deduzimos – se ele tivesse voltado a Roma e assumido a direção do canteiro de São Pedro, realizando assim aquele que talvez tenha sido o seu maior desejo: o de voltar à pátria da forma mais honrada que se pudesse imaginar. Diz Vasari que sua morte teria sido apressada pelo desgosto, e de suas palavras resta-nos a imagem de Giulio Romano como uma possibilidade de grandeza frustrada.¹¹⁴

¹¹¹ 7 de novembro de 1546: Carta do cardeal Ercole Gonzaga ao governador de Milão, Ferrante Gonzaga. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Latino 5793, c. 183r.: “Perdissimo il nostro messer Giulio Romano con tanto mio dispiacere che in vero mi pare d’haver perduta la man destra...”, in BELLUZZI /FERRARI, Op. cit., II, p. 1168-9.

¹¹² VASARI, 1986, Op. cit., p. 837 (893-4).

¹¹³ CHASTEL, A. *La gloire de Raphaël, ou Le triomphe d’Eros*. Paris: Editions de la Reunion des musées nationaux, 1995, p. 267.

¹¹⁴ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 554-6.

There is an accentuation of the dramatic tone with which Vasari speaks about the events surrounding the death of Giulio, mainly in relation to the desire to be repatriated. But Vasari is also much bitter in relation to the general negligence that runs the city in relation to the question of the monument. When one reads, for instance, the letter of the Cardinal Ercole Gonzaga to his brother Ferrante, communicating to him Giulio’s death with such a feeling of regret that he felt that he had lost his right hand, the dimension of that negligence becomes clearer, which is almost as an ingratitude.¹¹¹

Vasari, with the addition of that passage about the grave, in the 1568 edition, brings a dramatic overcharge to the narration of Giulio’s death that, as fulfilling the reader with grief, ends up by exalting himself. That, however, does not reward absolutely the radiance lost with the suppression of the Torrentinian epitaph, which we translate freely as follows:

Jupiter saw the sculpted and painted forms / Thrilling with life, and the mortal’s dwellings equal to the sky / Work of Giulio Romano’s talent./ Furious, he assembled the council of the gods / And kidnapped him from earth, for he could not bear / Be outdone or equaled by an habitant of the earth.¹¹²

In this epitaph, “*eulogium* of pure pagan style”,¹¹³ Giulio was equaled to the highest of the Olympic deities; and his death, the kidnapping from earth, would have been motivated by the god’s envy. Eighteen years later, there are no traces of the artist that demonstrated a divine talent. The epitaph’s suppression, however, follow coherently, in all aspects, that of the proem. Giulio, the architect of the divine dwellings of the Torrentinian proem, is, in 1568, well away from divinization, which could occur – as we deduced – if he had returned to Rome and assumed the direction of Saint Peter’s building site, accomplishing then that that was perhaps his greatest desire: to return to his countryside through the most honored fashion that could be imagined. Vasari says that his death would have been hurried by displeasure, and from his words stays the image of Giulio Romano as a possibility of frustrated greatness.¹¹⁴

English version: Marcelo Hilsdorf Marotta

¹¹¹ November 7 of 1546: Letter from the Cardinal Ercole Gonzaga to the Governor of Milan, Ferrante Gonzaga. Biblioteca Apostolica Vaticana, Codice Vaticano Latino 5793, c. 183r.: “Perdissimo il nostro messer Giulio Romano con tanto mio dispiacere che in vero mi pare d’haver perduta la man destra...”, in BELLUZZI /FERRARI, Op. cit., II, p. 1168-9.

¹¹² VASARI, 1986, Op. cit., p. 837 (893-4).

¹¹³ CHASTEL, A. *La gloire de Raphaël, ou Le triomphe d’Eros*. Paris: Editions de la Reunion des musées nationaux, 1995, p. 267.

¹¹⁴ VASARI-MILANESI, Op. cit., V, p. 554-6.

1 Ticiano. *Retrato de Giulio Romano*. c. 1536

