

Documento I

JORGE COLI

Um manuscrito inédito de

**Tommaso Minardi**

ou sobre os poderes da Geometria

In italiano pp. 336-343

## *T*ranscrevemos a primeira *Lezione agli scolari*

sull'importanza dello studio della geometria, de duas que foram proferidas por Tommaso Minardi para seus alunos da romana *Accademia di San Luca*. O manuscrito, conservado no Archivio di Stato, da Sapienza<sup>1</sup>, é interessante por várias razões, e a primeira, sem dúvida, justificada pela simples autoria: a de um dos grandes artistas do século passado. Entretanto, ele sugere ainda interrogações vinculadas não apenas a uma estética minardiana, mas ao *purismo* romano, e mais, a algo que poderíamos chamar da questão da linearidade, suscitada desde o final do século XVIII. Enfim, para o público brasileiro, não será indiferente conhecer aspectos de uma pedagogia que teve, sem dúvida, fortes incidências sobre um de nossos pintores mais altos, Victor Meirelles<sup>2</sup>.

As duas *Lezioni* são mencionadas e resumidas por Ovidi, em sua biografia do pintor<sup>3</sup>. Elas insistem sobre esse princípio essencial, que surge como uma espécie de alma ontológica das artes: a geometria. Os biógrafos referem-se, de modo mais ou menos aprofundado, à importância que lhe atribui Minardi. De Sanctis<sup>4</sup>, por exemplo, notava: "Egli, con tutto antico zelo, si pose ad ammaestrare i suoi discepoli inculcando loro di apprendere innanzi tutto geometria e prospettiva (...)". E, no discurso proferido por Minardi sobre as qualidades essenciais da pintura italiana<sup>5</sup>, projetada numa dimensão temporal, a geometria toma o papel de motor histórico e ontogênico, núcleo mínimo e irredutível daquilo que se poderia chamar uma verdade em arte.

Tal modo de conceber o papel da geometria ultrapassa o âmbito das convicções singulares do artista e se amplia como primordial princípio de uma didática purista ao ser enunciado com clareza por Pietro Selvatico, em *Del Purismo nella pittura*<sup>6</sup>: "Cominciano prima a por

<sup>1</sup>. ASR, Fondo Minardi/Ovidi, busta 12, fasc. 88 - Manoscritti Minardi.

<sup>2</sup>. Meirelles vai para Roma com prêmio de viagem em 1853, Permanecerá na Itália até 1856, seguindo então para Paris, onde permanecerá até 1861. Depois de um breve contacto com Minardi, passa a estudar com um dos mais próximos e dos mais talentosos discípulos deste último, Nicola Consoni - herdeiro dos princípios puristas. Para algumas referências, cf. ROSA, Ângelo de Proença e PEIXOTO, Elza Ramos - "Biografia", in *Victor Meirelles de Lima*, Ed. Pinakothek, Rio de Janeiro, 1982. Note-se que o conhecimento sobre a estada de Meirelles em Roma até agora é tão precário que, neste texto, por erro de leitura certamente, Consoni vem grafado Couronni.

<sup>3</sup>. OVIDI, Ernesto - *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Pietro Rebecca, Roma, 1902, pgs. 176/7.

<sup>4</sup>. DE SANCTIS, Guglielmo - *Tommaso Minardi e il suo tempo*, Forzani, Roma, 1900, cap. V, pgs. 57 a 61.

<sup>5</sup>. MINARDI, Tommaso - "Delle qualità essenziali della pittura italiana dal suo risorgimento fino all'epoca della perfezione", Discorso del prof. Tommaso Minardi Già Presidente e Cattedratico di pittura nell'Insigne e Pontificia Accademia Romana delle Arti denominata di San Luca. Letto nella solenne adunanza delle Pontificie Accademie di Archeologia, e di San Luca il 4 settembre 1834. Extraído de: *Scritti del cavaliere Prof. Tommaso Minardi sulle qualità essenziali della pittura italiana dal suo risorgimento fino alla sua decadenza pubblicati per opera di Ernesto Ovidi*, Roma 1864 (pp. 1-41). Apud *Disegni di Tommaso Minardi*, 2 volumes, catálogo da Exposição *Disegni di Tommaso Minardi (1787 - 1871)*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 1982/1983, curadoria de Stefano Susinno, De Lucca ed., Roma, 1982.

<sup>6</sup>. SELVATICO, Pietro Estense - "Del Purismo nella pittura". Extraído de: *Scritti d'Arte*, Barbèra, Bianchi e Cia., Florença, 1859, pgs. 135 e segs. apud catálogo *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pgs. 61 a 70. Para outros textos sobre o Purismo, ver BAROCCHI, Paola - *Testimonianze e Polemiche figurative in Italia: L'Ottocento Dal Bello ideale al Preraffaellismo*, G. D'Anna, Florença, 1972, onde o texto em referência se encontra também parcialmente transcrito. Selvatico (Pádua 1803-1880), muito próximo da cultura romântica alemã (Schlegel, Novalis, Wackenroder), foi um dos primeiros a reavaliar a qualidade dos afrescos de Giotto na capela Scrovegni. Escreveu *Pensieri sull'architettura civile e religiosa*, editado em 1840, onde milita pelo neogótico. Celebra a formação dos pintores medievais em ateliês, opondo-a à educação convencional das academias, e milita por uma arte clara, límpida, onde forma e idéia se juntem. Torna-se empenhado defensor teórico do Purismo, que percebe como o antídoto à "vulgaridade" de um certo naturalismo (cf. ficha biográfica in BAROCCHI, op. cit. pg. 413). A importância da geometria como formadora da verdadeira arte será objeto de vários textos seus, dentre os quais, particularmente: *Intorno alle condizioni presenti delle arti del disegno e all'influenza che vi esercitano le accademie artistiche*, Pietro Naratovich, Veneza, 1857.

dinanzi a questi allievi le figure geometriche piane e solide perchè s'avvezzino a comprendere la geometria della forma, il valore e la relazione degli angoli coi lati, e quindi afferrino, per tal via, negli esemplari che dovranno copiare in progresso, la loro figura elementare. Tutti questi delineamenti geometrici vogliono poi che dagli alunni sieno tracciati senza aiuto di seste o di righe, affinchè l'occhio si acconci alla misura, e la mano s'avvezzi a segnare con sicurezze le linee più difficili, quali sono la retta o l'altra costituente una curva continua determinante una forma regolare."

"Condotto così il Purismo alla matematica sicureza della scienza...", escreve Selvatico. Mas de que matemática, de que segurança e de que ciência se trata? O autor concentra os tópicos da lição minardiana aqui transcrita, onde o resultado nos leva a perceber a geometria não como ciência abstrata, mas como saber do corpo: a capacidade de produzir formas rigorosas sem auxílio de instrumentos. Geometria assimilada poder-se-ia dizer de modo orgânico ao ser dos artistas, geometria imanente ao gesto, geometria ingênita ao ato artístico. Seria enganoso interpretar este princípio como mera habilidade. O círculo de Giotto, a linha de Protógenes e Apeles só superficialmente podem ser tomados como centro de episódios anedóticos, historietas curiosas, *fattarelli*, para retomar a expressão de Minardi, onde se destacaria uma proeza de saltimbanco. Eles encerram, em verdade, um poder que mantém a natureza elevada e verdadeira da arte. Quando este poder se ausenta, o essencial está perdido porque a geometria é a chave para o entendimento da natureza: neste caso, pode-se cair num maneirismo de convenção<sup>7</sup>, pode-se cair em facilidades de imitações exteriores: "Pel contrario più tardi, perduta questa vera intelligenza del linguaggio della natura, ne sorsero le tenebre e la confusione per ogni dove (...) ... dalla confusione all'errore, dall'errore alla follia si giunse al Bernini, a Pietro da Cortona e ad altri"<sup>8</sup>. Bernini, Cortona, hábeis simuladores das aparências, esqueceram o talismã legítimo que, de Giotto a Rafael, os pintores possuíram: "una rappresentanza quasi magica, perchè dalla sua geometria fatta, distinta, chiara, e semplice ti mostra senza involucri davanti gli occhi il significato del subbietto rappresentato"<sup>9</sup>.

Nos episódios de Giotto, Protógenes e Apeles, algo de absoluto e de misterioso - gestos mágicos implicados no diálogo que o sensível mantém com o inteligível, no acesso possível ao essencial através da percepção, onde o visível, supremamente rarefeito e insuflado pelo rigor, pode ser engendrado pelo artista. Este se transforma numa espécie de meio, de *medium* espiritual: é pela absorção de tais faculdades supremas de abstração, conseguidas por uma prática convicta, que ele *incorpora* em si próprio uma geometria cujo valor desaparece se for produzida com régua e compasso.

Note-se que é mais importante aqui a pedagogia do que a teoria. As palavras são inúteis: trata-se, Minardi o avançou, do domínio da mágica. Em verdade, não é pela consciência que os alunos poderão atingir esse *numeno* indizível. É pelo exercício e, assessoriamente, pelo exemplo que convence. O saber do músico e o saber do pintor possuem, segundo a aula minardiana, a mesma natureza conformadora de um fazer que está fora da consciência<sup>10</sup>.

Examinemos um pouco mais de perto, os dois apólogos sobre os quais a primeira *Lezione* se constrói. A arte surge neles concentrada numa quintessência. Com o episódio vasariano do círculo de Giotto vale, mais do que qualquer obra, o testemunho da perfeita figura geométrica traçada a mão livre. A geometria intuída se torna imanente ao ser do artista - onde físico e intelecto se misturam, bem evidentemente - e é capaz de tanto aderir ao corpo, que ela se torna gesto, braço, mão. Geometria encarnada, portanto, onde não existe consciência ou ciência dela para o artista, mas a sua manifestação na arte que ele engendra.

Mas há geometria: não é ela, diz-nos o texto, luz e fundamento da arte de Giotto, ele próprio fundamento e luz da Arte do Ocidente? E quando Selvatico afirma a culpa dos historiadores da

<sup>7</sup>. MINARDI, Tommaso - "Delle qualità...", op. cit., pg. 59.

<sup>8</sup>. MINARDI, Tommaso - Segunda "Lezione agli scolari sull'importanza dello studio della geometria", apud OVIDI, Ernesto - *Tommaso Minardi e la sua scuola*, op. cit., pg. 177.

<sup>9</sup>. Idem, pg. 176.

<sup>10</sup>. Minardi é sem dúvida apaixonado pela música, familiarizado com os artistas de seu tempo, como revela o texto de sua aula. Com frequência, referências musicais voltam em seus textos. Um dos mais belos encontra-se em "Due ciechi cantastorie", in catálogo *Tommaso Minardi disegni taccuini lettere nelle collezioni pubbliche di Forlì e Faenza*, curadoria de Monica Manfrini Orlandi e Attilia Scarlini, CLUEB, Bolonha, 1981, pg. 152 e segs. Note-se que para ele a música não se configura como metáfora, mas como substancial equivalente da pintura.

arte que se preocupam demais com os meios técnicos, desleixando o pensamento artístico<sup>11</sup>, está distinguindo um gesto essencial de um gesto hábil, e pressupondo, no primeiro um caráter espiritual, "pensante", que preside ao movimento da mão e que se incorpora a ela. Não há cisão entre gesto e pensamento. Há cisão entre o gesto técnico e o gesto pensante.

Outro ponto: Giotto desenha com precisão miraculosa, mas não está dito que o faça com a rapidez do ilusionismo barroco. Ao mencionar Luca Fa Presto, Minardi vai além da ironia sobre o acúmulo de comparações destinadas a exaltar um medíocre pintor moderno: assinala também a confusão de valores que consiste em associar Giordano a Michelangelo, Rafael e da Vinci. Quando o jovem faentino chega a Roma, espanta-se diante da facilidade no desenho de seus colegas, e o diz em carta a Zauli, seu velho mestre de Faenza. A resposta lhe vem numa máxima definitiva: "E di ciò scrissi al mio maestro, il quale subito mi sovvene di amorevoli consigli facendomi avvertito: che il merito del disegno non consisteva già nel fare con speditezza, ma sibenne nella paziente ed accurata imitazione del vero"<sup>12</sup>. A lentidão meditada é propiciatória da verdade.

Projetada no tempo, a geometria essencial cria uma história que não é regida por progressos, mas definida pela presença desta alma abstrata e espiritual nas obras. Selvatico traça um esboço nítido e percuciente: " - E voi, giovanetti che alacrememente studiate l'arti del bello, voi che pretendete l'avidio desiderio entro al vasto e fecondo avvenire, guardereste allora con più confidente speranza all'immenso pensiero dei trecentisti; ne più vedrei alcun di voi (miserabile treviamento) copiar le opere dei Carracci e dei Procaccini. Allora imparereste che per camminare la sublime via dell'Urbinate bisogna prima intenderlo; e per intenderlo è mestieri salir la scala un gradino per volta *μμητικε τεχνε* come egli fece, e meditar lungamente quegli stessi trecentisti su cui il divino ingegno pose si lungo studio e tanto amore, prima di guardare il vero. - Oh! credetemi, giovani dilette, egli non cercava no il bel colore, nè il correto disegno, nè in quelle forme istecchite ravvisava imitabile bellezza; ma vi cercava il pensiero, vi cercava la parola del cuore; e cuore e verità ed affetto vedeva sgorgare abundantissimi dalle teste e dagli atteggiamenti di Giotto e dell'Angelico."<sup>13</sup>

A história da arte, vista por Minardi, exposta em *Delle qualità della pittura italiana dal suo rinascimento fino all'epoca della perfezione*<sup>14</sup>, não desmente este princípio, mas traça uma trajetória mais complexa. Nela se entrelaçam dados que pertencem à natureza intrínseca do homem e à natureza da arte. Ou antes, a natureza da arte é devedora aos princípios humanos elementares e fundamentais. Na infância do homem e na infância da arte encontra-se o mesmo dado substancial do qual tudo depende: a criança não sabe escolher o complicado e o múltiplo, diz Minardi, mas vai ao simples e "à perfeita unidade". Pouco importa, ou antes, tanto melhor que, pelo desconhecimento dos artifícios, existam imperfeições: estas infâncias estão junto à verdade. "E siccome nei corpi l'uomo prima di tutto distingue le esterne forme geometriche ed essenziali, e ne acquista le idee più o meno esatte in ragione della bontà ed efficacia de' propri sensi; e siccome ancora alla cognizione geometrica e caratteristica di dette forme congiunge immediatamente le idee che va acquistando delle loro modificazioni, e dei movimenti analoghi alle loro espressioni; così questa prima pittura nella parte esecutiva consisterà solo e principalmente in una semplicissima naturale rappresentanza dei corpi nella loro generale forma caratteristica con una ingenua geometria formata: perciocchè l'uomo maravigliosamente è portato sempre in tutto a *geometrizzare* prima assai della cognizione della scienza. E non solo tutto, che gli riescirà di fare, ti dimostrerà ad evidenza senza equivoco, ma con diletto, perché in un modo spontaneo e senza convenzione"<sup>15</sup>.

O círculo de Giotto traz o momento iluminador de uma essência instaurada e fundadora. Minardi mostrará que o enriquecimento posterior da arte manter-se-á ligado, em cada passo, ao princípio geométrico: "E notisi, questa virtù geometrica non essere limitata soltanto, come nella prima epoca, alle forme generali esterne: ma qui è regola, si diffonde, e domina spontaneamente

11. SELVATICO, Pietro - *Con quali mire si debba scrivere una storia delle arti del bello visibile specialmente in Italia*, Padova, tip. del Seminario, 1844, pg. 11.

12. DE SANCTIS, op. cit., pg. 20, 21.

13. SELVATICO, Pietro - *Con quali mire...*, op. cit. pg 29.

14. Op. cit. pg. 49 e segs. Aqui, *rinascimento* significa o duecento, Cimabue e Giotto; a época da perfeição aquilo que compreendemos habitualmente por renascimento clássico: Michelangelo, Rafael, Leonardo, Correggio, Ticiano, Giorgione.

15. Op. cit, pg. 51.

in ogni interna parte e minima in guisa, che questo disegno ha in special maniera quell'alto preggio, che i pittori chiamano di ben modellato"<sup>16</sup>. Se a geometria e a arte tornam-se complexas, o ponto inicial, o fundamento e a luz, encontram-se no círculo de Giotto. Os desdobramentos da História, o desenvolvimento temporal, pressupõem o imutável, o eterno, do qual aquilo que se dá no tempo depende para escapar do efêmero. Mais: pressupõe o uno capaz de absorver as partes, e portanto, de anulá-las.

Compreende-se melhor a idéia de convenção e de decadência: a arte que não possui em si incorporada a essencial Geometria é jogo superficial, é ilusão, é habilidade ôca. Melhor, não possui existência enquanto arte, porque esta é garantida por uma substância ontológica que se perdeu. E fica evidente que a geometria barroca, instrumento externo de artifícios indignos, é outra, diversa desta alta, espiritual, metafísica Geometria à qual se refere Minardi. Se se quiser: os prodígios prospéticos do Baccicia ou do padre Pozzo não valem o círculo de Giotto porque a geometria empregada ali é apenas um simulacro de prestidigitador que não participa da Verdade, instaurada pela Geometria essencial.

O círculo de Giotto instaura a metafísica Geometria na História. O gesto seguro sabe materializar a abstração que o habita, e define assim o caráter mais essencial da arte. A linha de Protógenes e Apeles revela melhor a natureza mesma desta Geometria, porque vai indagar além, sobre os pressupostos que a fundamentam.

O episódio, narrado no livro XXXV da *História Natural* de Plínio, é bastante simétrico ao de Giotto. Trata-se também de uma proeza aparentemente simples, mas cuja execução é prodigiosa. Da mesma forma que o círculo, esta linha vale tanto ou mais que obras complexas: os Césares, como o Papa, souberam conferir honras supremas àquilo que é apenas um traço. Agora, porém, a disputa não é sobre a maior ou menor perfeição geométrica de uma forma: a questão é a espessura da marca deixada pelo pincel sobre uma superfície.

O círculo é o mínimo ao que se reduz a arte de Giotto, mas é bastante, porque contém nele o princípio geométrico que garante a verdade artística: ele demonstra que as pinturas a serem realizadas participarão dessa elevada Geometria sem a qual a Arte não é possível. No caso de Protógenes e Apeles, o paradoxo parece ir mais longe: no palácio dos Césares, as linhas fazem concorrência às mais notáveis obras e, quase invisíveis, destacam-se porém: "Consumptam eam priore incendio Cesaris domus in Palatio audio, spectatam nobis ante spatiosse nihil aliud continentem, quam lineas visum effugientis, inter egregia multorum opera inani similem et eo ipso adicientem omnique opere nobiliorem"<sup>17</sup>.

Se o círculo de Giotto é o pressuposto absoluto para a Arte, as linhas de Apeles e Protógenes revelam-se como sua manifestação metafisicamente primordial. Note-se que estamos além da própria superior Geometria: nem Minardi, nem Plínio, referem-se a figuras e não sabemos sequer se as linhas eram verticais ou horizontais. Eram linhas, isto é, o fundamento constituinte da Geometria: o constituinte do constituinte, o fundamento do fundamento.

O círculo nos oferecia a armação ideal da forma; as linhas referem-se à própria substância da forma. De que ela é feita? de nenhuma matéria: ela é pura abstração, é Idéia. Aqui entra o sentido do concurso: qual dos dois pintores é capaz de produzir a menos material das linhas? Isto é: qual dos dois pintores desprende-se mais do mundo sensível, e aproxima-se, portanto, mais da abstração, da Idéia? Este é o mérito máximo e o máximo exercício: fazer o visível chegar à fronteira do invisível, espiritualizar o sensível pela dessubstanciação; e sobre a superfície vazia traçar o sinal mínimo por força: quanto menos matéria, mais forma - quanto menos visível, mais espiritual.

A ambiguidade reside no fato de que esta depuração do sensível que nos encaminha ao invisível superior, à Verdade abstrata, depende, entretanto, do próprio sensível: *quam lineas visum effugientis*. O traço é mínimo, mas necessário. Quase invisível, espiritualizado diante da superfície vazia: no quase encontra-se a proeza. Ele instala o limite extremo, e as linhas de Protógenes e Apeles são o máximo a que se pôde chegar. Há, talvez, implícita, uma carga suplementar de angústia, pois nada indica a impossibilidade de um vencedor do vencedor. Volta aqui a importância do gesto artístico, supremamente controlado: é por ele que se chega a esses limites, que nenhum parâmetro mensurável, assinala. O ato, o gesto, o traço, são os únicos meios desta experiência metafísica conduzida pela arte.

<sup>16</sup>. Op. cit., pg. 53.

<sup>17</sup>. Agradeço a Pedro Paulo Abreu Funari a elucidação de alguns pontos no que se refere à compreensão do texto de Plínio.

Estamos, é claro, navegando há muito tempo em águas das tradições platônicas. Stefano Susinno se refere às reflexões teóricas de Minardi sobre a Verdade e o Belo Ideal. Ele cita o pintor: "Il bello è lo splendore del vero, dice Platone: quindi è che una mente filosofica può bensì penetrare fino all'ultima profondità (essenza) di esso vero, ma per essere capace del suo splendore ossia per avere un giusto e adeguato sentimento abbisogna di un senso squisito e cuore suscettibile ai più teneri (grandi) e delicati affetti. Quindi mente grande da se sola può costituire un gran filosofo: ma per costituire un gran poeta, un gran pittore abbisogna gran mente e più gran cuore insieme (e insieme un grande e sensibilissimo cuore)"<sup>18</sup>. Estes instrumentos da sensibilidade que se sobrepõem à compreensão intelectual criam uma espécie de procedimento filosófico pleno, ligado à contemplação e, certamente, à produção artística. E se Minardi não é filósofo, ele participa de uma prática filosófica superior: a da arte verdadeira.

Nesta prática encontramos sinais emblemáticos - que podem parecer superficiais diante dos gestos supremos de Protógenes, Apeles e Giotto, mas que testemunham sobre a constituição do universo de preocupações intelectuais de Minardi. É a sua iconografia platônica, cujo testemunho maior de identidade e importância é revelado pelo desenho *Socrates ensinando Alcibiades*, de 1807, e pertencente ao acervo da Pinacoteca Comunale de Faenza<sup>19</sup>. Ali, o filósofo toma os traços do mestre Giuseppe Zauli, de olhar inspirado e vibrante, que não parece ver, no entanto, aquilo que o rodeia. Apoiado num camarada, fixando o espectador com uma seriedade tensa, o próprio Minardi lança um convite à escuta.

Ele fará ainda uma *Escola de Platão e Uma escola de matemática*: neste último desenho, o mestre antigo maneja um compasso<sup>20</sup>. Ovidi ainda se refere a uma grande composição sobre a Escola de Platão, que Minardi teria realizado em 1806<sup>21</sup>.

Estes temas muito presentes, com um forte efeito de identificação, assinalam complementarmente a importância do pensamento platônico para Minardi. Seria inútil, entretanto, tentar estabelecer a partir de seus escritos, uma qualquer estética - é no ato artístico que encontramos a sua presença<sup>22</sup>. Ato que, por isso mesmo, não pode ser analisado, mas somente dado como modelo: Giotto, Protógenes, Apeles. Dai também a importância de uma pedagogia que não passa - que não pode passar - pelos procedimentos discursivos, pela explicação, mas pelo exemplo. O artista refaz o gesto ao mesmo tempo artístico e metafísico, reincarna Giotto, Protógenes, Apeles. Como Zauli reencarnou, no desenho, Sócrates.

As leituras dos textos platônicos sobre a arte formam uma camada espessa: Erwin Panofsky, em *Idea* retrçou o trajeto dos laços complexos que, no curso da história, foram tecidos, através das reflexões sobre a arte, entre sensível e inteligível. É certamente possível buscar as afinidades entre a natureza filosófica do gesto artístico de Minardi e configurações de pensamento que se inserem nesta tradição. O que agora podemos, é - mesmo se grosseiramente - perceber Minardi entre os dois extremos que o princípio da *Idea* pôde tomar. Um, polarizar-se-ia em torno daquilo que seria possível chamar, para utilizarmos uma conceituação aparentemente contraditória, de idealismo empírico, mais estreitamente vinculada à *μημητικε τεχνη*. O outro gravitaria à volta da noção de arte como coisa mental, dependente de uma *cogitata species*.

O princípio de um idealismo empírico serviu, em alguns pensamentos, para escapar à condenação platônica da arte como imitação. Ele parte da observação do mundo, mas introduz um acréscimo, ao mesmo tempo sintético, corretivo e generalizador. O episódio certamente o mais célebre referente a este procedimento vem mencionado por Plínio e narrada longamente

18. Minuta in ASR. AO. b. 12, apud SUSINNO, Stefano - "Introduzione" ao Catálogo *Disegni di Tommaso Minardi...*, op. cit., pg. XXV.

19. Também reproduzido na pag. 74 do catálogo *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit.

20. As duas *Escolas*, desenhadas na mesma folha, constituem o n. 18 do Catálogo da exposição romana de 1982, pg. 138, datam de 1808 e pertencem à Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma. Os temas gregos na iconografia minardiana são muito numerosos, e frequentes os pertencentes ao universo platônico. Entre eles, um outro *Socrates e Alcibiades*, de 1805 c., do qual existem duas versões, uma em Faenza e uma em Forli (cat. *Tommaso Minardi Disegni taccuini...*, op. cit. pg. 5, além de mais um *Socrates e um grupo de ouvintes com o retrato de Zauli* (cat. vol. I, n. 21), *Socrates que afasta Alcibiades do lupanar* (cat. vol. I, n. 38), *Alegoria do amor platônico na poesia de Petrarca* (cat. vol. II, 126), além de um *Arquimedes em meio a seus estudos é surpreendido pelos soldados romanos* (cat. vol. II, 152), que ensina a geometria, mais uma vez com o compasso.

21. Apud SUSINNO, Stefano - n. 18 do vol I, do catálogo *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pg. 138.

22. Stefano Susinno menciona, com felicidade, uma "fita tra anime affinni" e de "osmosi artistica", em relação ao mestre Zauli e ao colega Michele Sangiorgi, também figurados no desenho de Faenza. Mas este tipo de relação alcança também todas as almas fraternas, através da história.

por Cícero<sup>23</sup>: trata-se de Zeuxis e as cinco mais lindas donzelas de Crótona: para figurar Helena, o pintor extraiu de cada uma aquilo que possuíam de mais belo. A arte, deste modo, rivaliza, e, de certa forma, supera a natureza, apresentando um produto perfeito, que aquela não pode produzir.

Este processo idealizante conheceu provavelmente um grande interesse no momento da renovação neoclássica: Angelika Kauffmann retratou *Zeuxis e as moças de Crótona*, mas sobretudo François-André Vincent, com o mesmo tema, realizou em 1789, o admirável quadro pertencente ao Louvre. Já foi bastante assinalada a importância das concepções de Winckelmann que se ligam a estas questões<sup>24</sup>. A convicção de promover a síntese do belo desmembrado em partes existentes na natureza e deste modo produzir uma natureza superior, espiritualizada, segundo a formulação de Winckelmann, instalava-se nos espíritos: "Essas numerosas oportunidades de observar a natureza fizeram com que os artistas gregos fossem mais longe ainda: começaram a conceber, a propósito das belezas particulares das partes isoladas dos corpos, bem como das proporções dos corpos no seu conjunto, certas noções gerais que deviam se elevar acima da própria natureza; uma natureza espiritual, concebida somente pela inteligência constituiu seu modelo ideal"<sup>25</sup>.

É certo, entretanto, que este processo de correção espiritualizante faz com que o artista dependa do sensível. Minardi, já o vimos, desdenha os imitadores fáceis, os Luca Fa Presto, os Bernini, os Cortona. É significativo o fato de que ele tenha ido buscar, para sua lição, um episódio aparentemente secundário e raro nas artes da antiguidade<sup>26</sup>, ao invés de trazer os incontáveis, e incansavelmente repetidos, que falam sobre os *trompe l'oeil* capazes de enganar homens e animais. A arte, dizia Zauli, é "imitazione del vero", não do mundo sensível. Além disso, Giotto, Protógenes, Apeles não aparecem na aula minardiana mariscando belezas parciais, como Zeuxis, para fabricar um belo mais alto.

Ora, em Minardi o acento não está neste tipo de observação proposta por Winckelmann, capaz de fabricar o ideal com partes do sensível. Não que ele exclua o princípio da imitação da natureza, mas isto se faz numa direção muito diversa da que acabamos de enunciar. No seu discurso de 1834 há uma longa peroração conclusiva sobre as virtudes do exercício da cópia - e justamente o primeiro dos ataques ao qual o manifesto *Del purismo nelle arti* vai responder é o "Di ricopiar la natura miseramente e continuamente con ogni diffetto"<sup>27</sup>. A imitação da natureza é salutar terapia contra a imitação de outras obras, mesmo a dos mestres mais elevados: "Quindi con tutto l'animo dandosi e slanciandosi allo studio, e al formare la sua pittura solamente sulle opere degli uomini che al colmo la portarono, si riempi soltanto di idee di cognizioni generali, le quali in lui si gerano incomplete, anzi finte e false necessariamente; perchè non formate, non conesse, e non basate sull'idee esatte degli individui della natura"<sup>28</sup>. Mas a imitação da natureza, se combate os efeitos de um maneirismo convencional, não vem desprevenida, não se reduz a uma atividade que se baste a si própria. E aqui retornamos à pedagogia minardiana cuja proposta é incorporar (no sentido mais estrito da palavra que lhe dá a noção de *corpo*) a geometria no ser do artista, e retrazar as etapas que estiveram presentes tanto na formação dos grandes gênios quanto - já o vimos - na formação da história da arte do ocidente. Quando, em 1825, Minardi propõe, juntamente com Landi e Thorvaldsen uma reforma do ensino das artes<sup>29</sup>,

<sup>23</sup>. PLINIO, *Hist. Nat.*, XXXV, 64; CÍCIRO, *De Invent.*, II, 1, 1-3.

<sup>24</sup>. ROSEMBLUM, R. - *Transformations in Late Eighteenth Century*, Princeton, 1967. Ver também MICHEL, R. - "L'art des Salons", in BORDES, P. e MICHEL, R., *Aux armes aux arts*, Paris, 1989.

<sup>25</sup>. WINCKELMANN, J. J. - *Reflexões sobre a arte antiga*, Movimento/URGS, Porto Alegre, 1975 (Trad. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop). Como se sabe, Winckelmann privilegia isto que chamei de empirismo idealista, mas não de modo absoluto: o próprio exemplo que fornece para ilustrar a passagem citada - Rafael dizendo que para conceber sua Galatéia serviu-se "de uma idéia precisa nascida na minha imaginação" porque, completa o pintor, "as belezas são tão raras entre as mulheres" (pg. 44, 45) é contraditório com a afirmação precedente.

<sup>26</sup>. Como traço sintomático, Agnes Rouveret, que traduz e anota a edição bilingue do Recueil Miliet, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, Macula, 1985, assinala em nota ao episódio das linhas de Protógenes e Apeles: "On admet que cette anecdote dérive des ouvrages d'Apelle sur l'art; mais aurait-il narré tellement au long une anecdote de si peu d'intérêt?".

<sup>27</sup>. BIANCHINI, Antonio, *Del Purismo nelle arti* ou *Manifesto del Purismo*, endossado por Overbeck, Minardi e Tenerani, in catálogo *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pg. 59.

<sup>28</sup>. MINARDI, Tommaso, *Delle qualità essenziali...*, op. cit. pg. 58.

<sup>29</sup>. OVIDI, Ernesto - op. cit., pg. 36 e segs.

aparece em primeiro lugar, "che nelle scuole del disegno figurativo non fossi ricevuto alcuno, il quale non avesse imparato i primi elementi di geometria; e ciò non solo, com'egli dice, perchè tale disciplina forma il linguaggio del disegno, ma più ancora per appoggiare a principii certi et ad idee positive le regole del disegno stesso". Imitação da natureza sim, "fundamento essencialissimo dell'arte", mas antes disto vem o círculo de Giotto e a linha de Apeles e Protógenes. Isto é - o artista imita o mundo, mas ele incorporou antes a Geometria. E por isso, ainda, Minardi propõe, - no mesmo sentido do texto de Selvatico que conclamava os jovens a subir degrau por degrau a escada da arte, como fez Rafael, e observar os mestres primitivos - a não partir, não começar a viagem ali, onde os mais altos gênios a terminaram. Cada um deve refazer o percurso pois só assim poderá encarnar essa geometria fundamental que garante as grandes obras. Desta maneira, é muito claro, o modelo não se encontra nelas, nas grandes obras, mas nos grandes artistas. Imitá-las é produzir um efeito vazio, porque o imitador não possui os poderes que o criador, o verdadeiro artista, conseguiu através de uma formação conquistada por meio da Superior Geometria. Vale mais, portanto, retrair este caminho de conquista.

Fica evidente que, por si só, a imitação da natureza, ou mesmo de suas belas partes, não é a boa escolha. Estaria ela no princípio da imitação de um belo ideal interno ao artista - que permaneceria mais alto do que qualquer realização concreta? Também não.

A questão se arma à volta da paradoxal relação entre o visível, revelador do invisível, mas inferior a este: velho tema plotiniano, que Panofsky formularia lapidarmente: os pensamentos de um "Rafael sem mãos" deveriam ser, em última instância, mais valiosos do que as pinturas do verdadeiro Rafael<sup>30</sup>. Os objetos artísticos, participando imperfeitamente da beleza por causa de sua natureza sensível, serviriam de ascese para a contemplação do Belo.

Com Minardi, esta dicotomia desaparece, porque não existe a idéia de cópia consciente, nem das belezas dispersas no mundo, nem de uma beleza interior ao artista. Nele, a idéia de um Rafael sem mãos é impossível. Pela boa razão de que a Geometria, a Linha, não se encontram num abstrato, mas na mão do artista que desenha. Aliás, que exista, ou não, uma geometria puramente mental, mesmo que a possamos considerar abstrata e superior, não entra aqui em conta. Na arte, ela se dá através da mão. E é a mão capaz de instaurar a passagem entre o visível e o invisível: porisso a linha é tenue, porisso ela surge quase imperceptível no vazio luminoso da superfície. O processo espiritualizante acontece na rarefação da matéria, nesta percepção mínima, habitada já pelos caminhos do invisível. E se "è certo che questo bello ideale è costituito dal recarsi in piena evidenza in pittura il migliore stato, la migliore essenza degli esseri visibili ne' loro rapporti vicendevoli"<sup>31</sup>, esta exposição da essência se dá através dos meios que o artista já incorporou em si. O artista não necessita buscá-la, pois ele é, por definição, seu revelador.

Mais do que teorizado, este fascínio metafísico exercido pela linha evanescente - que parece trazer, em sua pouquíssima materialidade, um vestígio do invisível - surge, no final do século XVIII, através de obras. E o nome inaugural, pela repercussão que obteve, é Flaxman.

A linha de Protógenes e Apeles preside os desenhos do mestre inglês como arquétipo primeiro. De sua natureza nos limites do visível, Ferruccio Ulivi<sup>32</sup>, ao interrogar-se sobre o papel do decalque na arte de Flaxman, pôde caracterizar com felicidade esse traço portador, como um hálito, do imaterial no sensível, descrevendo algumas de suas ilustrações. Mas ressalva: "Certo, non tutto arriva a certe estreme, traslucide rarefazione". O que conta, no entanto, é este princípio presente como uma escolha, que define a natureza da linha, e por ela, a natureza da arte.

Seria necessário retrair os percursos dessa linha - de temporalidade longa e de alcance internacional. Há uma história do traço inefável ainda por ser escrita. De Flaxman aos *Barbus*, lembrando a grande leva de quadros espantosamente abstratos, admiráveis de síntese, grandes obras durante muito tempo esquecidas e ainda, com frequência, não amadas: além de Suvée, de Régault e outros que a nova apresentação do Louvre conferiu importância e coerência, o *Ossian*, de Duqueylar, do Museu de Aix, concebido através de geometria secreta e prodigiosa; o *Apolo e Jacinto*, de Broc, de 1801, do museu de Poitiers; a *Safo*, de Grandin, do museu Marmotan, medalha no salão de 1808, testemunhando uma voga duradoura e um impacto que

<sup>30</sup>. PANOFSKY, Erwin - *Idea*, Catedra, Madri, 1985, p. 30, 31 (trad. de Maria Teresa Pumarega).

<sup>31</sup>. MINARDI, Tommaso - "Delle qualità essenziali...", op. cit., pg. 58.

<sup>32</sup>. ULIVI, Ferruccio - "Flaxman, l'ideale e il suo calco", in *Flaxman e Dante*, catálogo a cura de GIZZI, Corrado, Mazzotta, Milão, 1986.



sem dúvida atingiu o *Amor e Psiquê*, de Gérard, de 1797, e o próprio David, das *Sabinas*. Sem nos estendermos sobre a genialidade de Girodet e de Ingres.

Existe ainda o meio romano, Carstens, os Nazarenos e Puristas. Existe o papel da gravura de contorno, etérea tradutora dos primitivos, em recolhidos como os de Sérroux d'Agincourt - que Maria Antonietta Scarpatti colocou tão precisamente em relação com Minardi colecionador e restaurador<sup>33</sup> e, além, intérprete fiel de modernos, de Flaxmann, ao admirabilíssimo *Evangelho* ilustrado por Overbeck, onde o pressentimento do traço submerge na luminosidade da folha revelando a persistência da metafísica purista num período muito avançado. O que faz também Gebhard Flatz, em sua obra da pinacoteca de Vaduz, *Fra Angelico pintando a Madona*, em 1860. Aí o quadro dentro do quadro mostra a pintura nascendo através de um desenho que aflora, mal e mal, quase invisível, na superfície plana do painel virgem.

É verdade que esta linha transcendente ao sensível liga-se frequentemente, em sua história, a uma concepção purificada da religião. Surgem, amiúde, nos textos minardianos, os vínculos entre o ideal e o divino e a concepção da arte como descobridora da espiritualidade contida na matéria: "L'uomo fatto adulto (...) sente nascere in sè dagli oggetti esterni materiali dei rapporti totalmente spirituali, da cui si genera in lui nuovo ordine d'idee, ed è elevato a un nuovo genere di sentimenti ben d'assai diverso e superiore a quelli dei soli oggetti fisici. Io parlo dei sentimenti religiosi (...)"<sup>34</sup>.

Percebe-se os conflitos com os neoclássicos. Este processo espiritualizante se fez, em parte, como uma dissidência do neoclassicismo, que termina por ser revelado enquanto impostura. Daí as críticas dos puristas - e, em particular, de Selvatico, ao desenho davidiano; de lá, certamente, muito dos antagonismos que opuseram Minardi a Camucini. A linha de David é um instrumento iluminista, enciclopédico, capaz de retratar todos as manifestações visíveis do mundo. Ela se vincula, antes de tudo, a um realismo da observação, ela serve como continente dos corpos, ela corrige e fixa os seres em instantes de eternidade, mas para lhes aumentar ainda mais o grau de realidade: uma realidade indestrutível, emblemática, feita de formas plásticas, palpáveis. A linha de Minardi - isto é, a de Protógenes, a de Apeles; e as formas de Minardi - menos as de Giotto que as do círculo de Giotto; não são instrumentos de qualquer realismo: são moradas de uma espiritualização.

Jorge Coli, Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

<sup>33</sup>. SCARPATTI, Maria Antonietta - "L'ottocento di Tommaso Minardi: collezioni aquisizioni restauri", in *Disegni di Tommaso Minardi*, op. cit., pg. 1 e segs.

<sup>34</sup>. MINARDI, Tommaso - *Delle qualità essenziali...*, op. cit. pg. 50.

### Ilustrações

- Fig. 01 - Primeira página do manuscrito *Lezione N\* agli Scolari: Sull'importanza dello studio della Geometria*.
- Fig. 02 - Tommaso MINARDI - *Sócrates e um grupo de ouvintes com o retrato de Zauli*, lápis, caneta, tinta escura aquarelada s/ papel claro, 295 X 425 mm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
- Fig. 03 - Tommaso MINARDI - *Sócrates e Alcebíades com o retrato de Giuseppe Zauli e o próprio autorretrato com Michele Sangiorgi*, 1807, Pinacoteca Comunale, Faenza.
- Fig. 04 - Tommaso MINARDI - *Escola de Platão; Escola de Matemática*, lápis, caneta, tinta escura aquarelada, leves traços de alvaiade na parte superior, s/ papel branco, 350 X 250 mm, 1808, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
- Fig. 05 - *Tommaso Minardi com um grupo de alunos*, daguerreótipo, 1850 c., Pinacoteca Comunale, Faenza.

Lezione

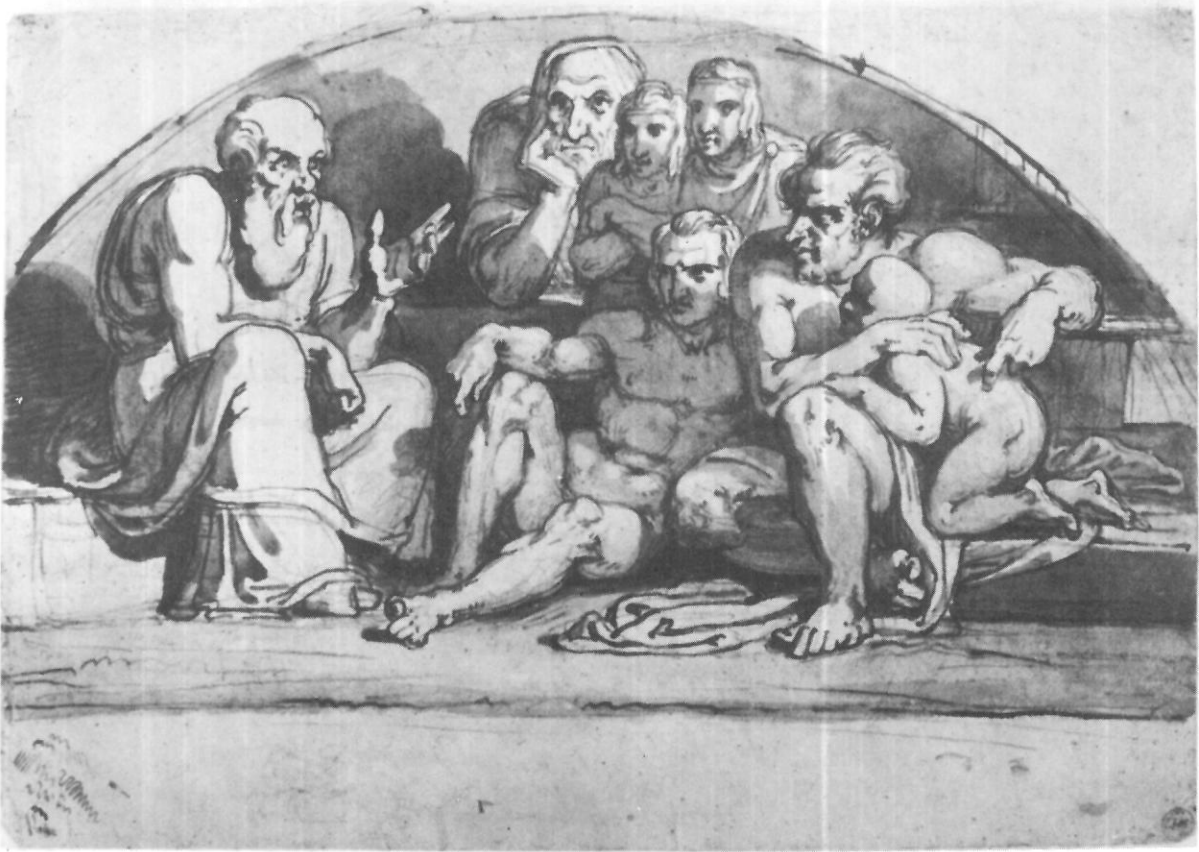
70  
71.

Oggi, o Giovani, io voglio parlarvi di una cosa, che è parva una inezia: e infatti da molti fu tenuta per tale sì, che spensieratamente non ne fecero verun caso. E a prima giunta sembra una inezia.

Avete voi mai scritto parlare della linea di Protogene, e di Apelle, che era solo ~~ta~~ una linea dritta, e del famoso O di Giotto? che era un circolo perfetto fatto a mano.

Ma se per avventura ciò vi fosse ignoto, sarà bene che in prima vi esponga il fatto.

Protogene, ed Apelle, pittori greci famosissimi; erano emali, e di persona non si conoscevano. Apelle recatosi nell'Isola di Rodi, patria di Protogene, con desiderio grande di vederne le opere, si <sup>Protogene</sup>filamentaria andò allo studio. Non v'era, bensì una vecchia <sup>eravi</sup> guardiana del luogo, ed ivi <sup>era</sup> una gran tavola preparata a dipingersi. Apelle, preso un pennello, tirò una linea di colore sopra quella tavola di maravigliosa sottigliezza e andò via. Torna Protogene, e riferitogli dalla vecchia il fatto guarda, e considerata la sottigliezza <sup>ed equale</sup> della linea, ben tosto s'avvisò non poter ciò essere se non opera di Apelle; e preso il pennello d'altro colore, Protogene tirò sopra quella un'altra più sottile linea, e voltosi alla vecchia: dirai a quel buon Uomo, se ritorna, che questa è fatta da quegli che era venuto cercando. Tornato poi Apelle, e la vecchia contrastogli il detto da Protogene, <sup>si</sup> <sup>giurò</sup>



2



3



