

## Os Leonardianos: Debates acerca da importância histórica da arte lombarda renascentista em Milão no século XVI\*

The Leonardians: Debates about the historical importance of Lombardian Renaissance Art in Milan in the 16th century

Sara Tatiane de Jesus<sup>1</sup>

### RESUMO

Pretende-se analisar a trajetória artística de um grupo de pintores que tiveram suas obras inspiradas por Leonardo Da Vinci (1452-1519), sendo alguns deles: Giovanni Ambrogio de Predis (1455-1508), Francesco Melzi (1491-1570), Salaí (1480-1524), Bernado Luini (1482-1532), Marco d'Oggiono (1470-1549), Giovanni Boltraffio (1467-1516), Bernardo Zenale (1455-1530). Para que assim, possamos problematizar o percurso artístico desses pintores para com sua produção, tendo Leonardo Da Vinci como parâmetro estético e conceitual, porém, verificando em suas produções as diversas interpretações de cada artista para aquilo que ele entendia, compreendia e pensava do que era a arte no contexto da época. Tendo em vista que, muitos desses artistas viveram a sombra de Leonardo, e somente foram atribuídos a eles obras que foram consideradas como: “cópias” e “plágios”, surgiu a necessidade, de compreender e problematizar o fazer artístico. Assim como, vislumbrar e repensar as inúmeras releituras que podem ser feitas de um mesmo ponto. Não obstante, acreditamos que o Leonardismo milanês foi muito mais que um movimento artístico copista, devido a sua relevância histórica, tendo em vista que o ambiente milanês, reagiu às propostas introduzidas e desenvolvidas pelos artistas lombardos com grande intensidade, “que transformou o Leonardismo no fenômeno mais representativo da cultura artística milanese das primeiras décadas do século XVI”<sup>2</sup>.

**Palavras-chaves:** Lombardos, Leonardo Da Vinci, Milão.

---

<sup>1</sup> Mestranda em História pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG; Graduada em História-Licenciatura (UEMG -Divinópolis). Atualmente cursa mestrado na UFMG na Linha História Social da Cultura. <https://orcid.org/0000-0003-4980-0458> / [sarastatiane@gmail.com](mailto:sarastatiane@gmail.com)  
\*TCC apresentado ao curso de Licenciatura em História da Universidade do Estado de Minas Gerais, Unidade Divinópolis em 2019.

<sup>2</sup> BATTAGLIA, Roberta. **Da Vinci**. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 36

## ABSTRACT

It is intended to analyze the artistic trajectory of a group of painters whose works were inspired by Leonardo Da Vinci (1452-1519), some of them being: Giovanni Ambrogio de Predis (1455-1508), Francesco Melzi (1491-1570), Salaí (1480-1524), Bernardo Luini (1482-1532), Marco d'Oggiono (1470-1549), Giovanni Boltraffio (1467-1516), Bernardo Zenale (1455-1530). So that we can problematize the artistic path of these painters towards their production, having Leonardo Da Vinci as an aesthetic and conceptual parameter, however, verifying in their productions the different interpretations of each artist for what he understood, understood and thought of what he was. art in the context of the time. Considering that many of these artists lived in Leonardo's shadow, and only works that were considered as: "copies" and "plagiarism" were attributed to them, the need arose to understand and problematize the artistic making. As well as, glimpse and rethink the countless re-readings that can be made from the same point. Nevertheless, we believe that Milanese Leonardism was much more than a copyist artistic movement, due to its historical relevance, given that the Milanese environment reacted to the proposals introduced and developed by Lombard artists with great intensity, "which transformed Leonardism into the most representative phenomenon of Milanese artistic culture of the first decades of the 16th century".

**Keywords:** Lombards, Leonardo Da Vinci, Milan.

## INTRODUÇÃO

Florença no século XV e XVI se apresenta como o berço do renascimento, graças à efervescência do comércio estrangeiro que trazia a essa pequena cidade, traços de outras culturas. A importação de manuscritos em latim e grego, vieram a se tornar um aporte para muitos estudiosos, pesquisadores e mecenas daquela época.

[...] Florença, naqueles anos, era o centro da cultura da Europa; partia-se da Alemanha para ali aprender as ciências e as artes, e as novidades

florentinas eram esperadas e lidas em Paris, pelos doutores da Sorbonne, como um novo Evangelho.<sup>3</sup>

O apoio dos mecenas, banqueiros e admiradores da arte, foi de extrema importância para o financiamento dos artistas naquele período, pois esse suporte se estendia desde remunerações, por meio de contratos com os artistas, assim como, propriedades, terras, cortesias e prestígio mediante a sociedade. O renascimento movimentou não somente o mundo das artes, da pintura, escultura e arquitetura, como também influenciou o pensamento dos intelectuais, pois o ser humano passa a ser valorizado, dentro de uma perspectiva do antropocentrismo. Ou seja, o indivíduo passa a ser admirado, estudado em sua forma anatômica, se iniciando assim, a valorização da sua imagem e representação.

O Renascimento durou, portanto, cerca de dois séculos e meio; local de nascimento, sobre tudo de algumas cidades-estados de Itália. São estas as coordenadas onde se deve procurar, e situar, embora com características bem definidas, o homem do Renascimento, ou seja, uma série de figuras, que nas suas atividades, específicas põem em prática, de modo análogo, características novas: os artistas, que não é apenas artífice de obras, de artes originais, mas que através da sua atividade altera a sua posição social, intervém na vida da cidade, especializa as suas relações com os outros; o humanista, o notório, o jurista, que se tornam magistrados, e que com seus escritos influem na vida política; o arquiteto que negocia com o príncipe para construir a cidade.<sup>4</sup>

É nesse contexto de efervescência intelectual e artística que surge Leonardo da Vinci, nascido na pequena aldeia Anchiano, localizada na comuna de Vinci na Itália em meados de 1452. Mesmo sendo filho bastardo, Leonardo consegue ascender em Florença anos depois, como pupilo de Verrocchio; aprendendo e aperfeiçoando novas técnicas, conquistando prestígio e fama graças às obras que confeccionou. Porém, devido à crescente onda reformista, que posteriormente, daria ascensão ao Padre Girolamo Savonarola<sup>5</sup>; Leonardo mediante as acusações

---

<sup>3</sup> GARIN, Eugenio. **Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano**. Ed. UNESP. SP. 1993, p. 85

<sup>4</sup> GARIN, Eugenio. **O Homem Renascentista**. 1. Ed. Presença. Lisboa. 1991, p. 11

<sup>5</sup> Pregador na Florença renascentista que ficou conhecido por suas profecias, pela destruição de objetos de arte e artigos de origem secular e seus apelos de reforma da igreja católica.

de sodomia, se vê inclinado a deixar Florença em busca de um novo mecena, que pudesse financiar seus projetos, assim como se ver livre de tais das acusações.

Quando se pensa em Leonardo Da Vinci e toda a aura de gênio em torno dele, é difícil imaginar quem conseguiria superá-lo. Pois, criou-se uma aura divina em suas obras com o passar dos anos, (principalmente a partir do século XVIII-XIX) que ninguém, nem mesmo aqueles que aprenderam diretamente com ele, seriam capazes de superá-lo em termos de técnica, estilo e forma. Essa aura de gênio se alastrou principalmente durante suas idas e vindas a Milão<sup>6</sup>, onde passou boa parte da vida e criou sua oficina, desenvolvendo amplamente seus estudos, principalmente na área da engenharia de guerra. Leonardo, também se aventurou no mundo dos retratos e monumentos equestres para atender as demandas de Ludovico Sforza (1452-1508), como também no teatro, para entreter a corte milanese.

Ludovico Sforza era descendente da família Visconti no comando do Ducado de Milão, sendo sua mãe Bianca Maria Visconti. Seus pais foram considerados um grande casal do Renascimento milanês, pois tinham grandes ideias para melhorar a cidade, chegando até a solicitar ao arquiteto Filarete, um projeto de cidade ideal. Sob o ducado de Francesco Sforza, foram construídos o Castelo Sforzesco e o Ospedale Maggiore, também conhecido como *La Ca' Granda* e hoje sede da Universidade Estadual de Milão. Os pais de Ludovico deram início também às construções das igrejas de *Santa Maria delle Grazie* e *Santa Maria Incoronata*. O primogênito do casal, herdeiro do ducado depois da morte de Francesco, ampliou o castelo para torná-lo sua residência. É sob seu curto governo que foi construído também, a igreja de Santa Maria em *San Satiro*. No âmbito cultural, Milão no período sforzesco<sup>7</sup>, crescia em grande escala no mundo das artes, pois assim como seus vizinhos, Florença, Roma, Veneza e Pádua, Milão estava empreendendo financiamento á artistas de todas as áreas, assim como os Medicis faziam em Florença. Ludovico Sforza, se tornou um patrono da arte em Milão, o que fez com que Leonardo, atraído pela estabilidade e conforto, se sentisse

---

<sup>6</sup> Leonardo chegou a Milão por volta de 1481-1482, retornando a Florença 1500 e regressa a Milão em 1506 até 1513.

<sup>7</sup>Período Governado pela família Sforza em Milão de 1395 até aproximadamente 1540.

atraído para aquele lugar, onde poderia estudar e trabalhar em suas pesquisas, mesmo que, muitos desses empreendimentos experimentais não chegassem a se concretizar de fato.

Com 125 mil habitantes, Milão tinha o triplo do tamanho de Florença. Em Florença, os Medicis apoiavam as artes, mas eram banqueiros agindo nos bastidores. Milão era diferente. Por duzentos anos ela fora não uma republica mercantil, mas uma cidade-Estado feudal governada por ditadores militaristas que se autoproclamavam duques herdeiros – primeiro os Líderes da Família Visconti e, depois, os da família Sforza. Como suas ambições eram grandiosas, mas a legitimidade de seus títulos, muito frágil, os castelos estavam sempre repletos de cortesãos, artistas, atores, músicos, mestre de caça, governadores, domesticadores de animais, engenheiros e qualquer outro tipo de profissional ou adorno que pudesse lhes dar algum tipo de prestígio e legitimidade.<sup>8</sup>

Com o início da guerra entre Milão e França, muito do que era investido em arte e projetos ornamentais, foram interrompidos, pois Ludovico necessitava de todos os recursos necessários na guerra contra os franceses. Que naquele momento, detinham um poder militar superior em muitos aspectos, gerando apreensão em seus adversários. Não obstante, com o baixo investimento nos empreendimentos de Leonardo, assim como seu “salário”<sup>9</sup> frequentemente atrasado<sup>10</sup>, encomendas como o monumento equestre, em homenagem ao pai de Ludovico, tiveram que ser interrompidos, definitivamente (devido à necessidade do cobre para produção de armas). Portanto, Leonardo se viu obrigado a procurar outros patronos. Com a invasão francesa e a prisão de Ludovico, Leonardo acabou por se entrelaçar com os franceses, e nesse momento sua fama já era conhecida, de forma que, ele se muda para França acompanhado de Francesco Melzi, onde permanece até o fim de sua vida.

---

<sup>8</sup> ISAACSON, Walter. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017, p. 113-114

<sup>9</sup>O termo salário é utilizado aqui de forma anacrônica, pois não existia ainda essa nomeação nem mesmo a noção de pagamento na forma que entendemos hoje, as dinâmicas de pagamento nesse período eram muito particulares, dependendo exclusivamente da forma como os mecenas e artistas optavam por receber ou pagar por algum serviço. Sendo assim, para fins didáticos vamos nos apropriar desse termo, mas chamamos atenção para a complexidade da relação entre mecenas e artistas, ao qual Baxandall já evidencia em seu livro Padrões de Intenção.

<sup>10</sup>Sabemos dessa dinâmica de cobrança, pois Leonardo endereçava cartas a Ludovico solicitando sua remuneração e elencado dificuldades enfrentadas em seu ateliê devido a falta do pagamento em tempo hábil.

De acordo com a autora Stewart (2015), Milão passaria o restante do período moderno em conflito com ocupações estrangeiras, principalmente a francesa, e essas turbulências políticas “interrompiam redes tradicionais de patrocínio” como no caso dos artistas. Que desencadeou “êxodos temporários de artistas nas cidades, como em 1513, quando um número de artistas, incluindo Leonardo, deixou a cidade após a derrota final dos franceses<sup>11</sup>”.

A ausência de um centro de corte estável, combinada com a instabilidade política produzidas por essas mudanças de regimes, os danos causados pela ocupação militar, e os conflitos maiores e lutas de poder e guerras italianas, certamente tinham um efeito amortecimento na produção cultural milanesa nesse período<sup>12</sup>

Podemos pensar em como as inúmeras habilidades atribuídas a Leonardo, fizeram com que se desenvolvesse, ao longo do tempo, uma aura divina sobre ele, e como essa aura, vez ou outra, pesasse sobre seu trabalho e principalmente sobre seus seguidores. A utilização do termo genialidade poderia ser atribuída ainda pelo grande movimento religioso que se tinha presente na Europa no século XVI, e que mesmo com a forte presença da corrente humanista, podemos vislumbrar como a presença de um Deus, ainda é forte nos escritos de Maquiavel em á “História de Florença”<sup>13</sup>, como também no próprio livro de Giorgio Vasari (1511-1574), em que ele utiliza em seu livro “Vidas dos Artistas”, palavras como: “dom” e “divino”, para descrever as habilidades de um artista.

Às vezes, de forma sobrenatural, uma única pessoa é milagrosamente brindada pelos céus com beleza graça e talento em tamanha abundancia que o mais banal de seus atos se converte em algo divino e tudo que ela faz claramente emana de Deus, não da arte dos homens.<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup>[...] “triggered temporary exoduses of artists from the city, as in 1513 when a number of artists, including Leonardo, left the city following the final defeat of the French”. (Tradução minha). STEWART, Pamela A. V. **Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500- 1630: Image, Ritual, Performance**. Tese de Doutorado - University of Michigan. 2015, 7-8. Disponível em: [Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500-1630: Image, Ritual, Performance. \(umich.edu\)](https://www.umich.edu/~artlit/theses/1500-1630%20Image%20Ritual%20Performance) Acessado em 11 de setembro 2021

<sup>12</sup> *idem*. **Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500- 1630: Image, Ritual, Performance**. In University of Michigan. 2015, p. 10

<sup>13</sup> MAQUIAVEL. História de Florença. Ed. Martins Fontes. SP. 2007

<sup>14</sup> VASARI, Giorgio. **Vidas dos Artistas**. Ed.1. São Paulo. 2011, p. 4

Não obstante, ainda hoje é usada a denominação “gênio”, em que algumas traduções significam “aptidão natural para algo; dom<sup>15</sup>” (sendo sua origem no latim: *ETIM lat. genĭus,i*, ou divindade tutelar; porção espiritual de cada um; graça; inspiração, talento). Essa classificação, conforme veremos adiante, ainda hoje, séculos após a utilização de Vasari é utilizada. Portanto, não estamos tão distantes de Vasari quando optamos por usar denominações como essas, para descrever personalidades históricas, ao contrário, mostra como ainda estamos presos a conceitos antiquados que refletem diretamente nosso julgamento de valor sobre uma determinada obra ou indivíduo.

Diante do mito de Da Vinci, que aliás se estabelece bem tardiamente e de modo muito pouco útil para a compreensão histórica de um homem e de uma época, convém tentar definir com a maior exatidão possível sobre tudo o lugar que ele realmente ocupou no seu século.<sup>16</sup>

A palavra genialidade nos remete um ser acima do humano, alguém abençoado por uma graça, poder ou habilidade que os demais não possuem, ela separa o indivíduo do real, do tangível, e o coloca no campo do divino e glorioso. Distanciando assim, todos a sua volta, que não são agraciados com essa “benção”, colocando o sujeito em um “pedestal de mármore” em que não se existem falhas, somente acertos. Em seu livro sobre Da Vinci, Walter Issacson afirma que “[...] devemos ter cuidado com essa palavra. Ao darmos a Leonardo o rótulo de gênio, estranhamente o minimizamos, dando a entender que foi tocado por uma iluminação divina”<sup>17</sup>. A genialidade, muitas vezes usada como um elogio a uma determinada pessoa, pode sim, no caso dos artistas, ser uma forma de diminuir todo o percurso e a labuta que o artista enfrentou para conquistar e confeccionar suas obras, pois não existe esforço nem trabalho em algo que já está “dado” pelo divino. O artista é apenas um receptáculo de algo maior do que ele, sua habilidade vem dos céus, logo não pertence a ele.

---

<sup>15</sup> Gênio. Disponível em:

<https://www.google.com/search?lr=&biw=1366&bih=657&q=Dicion%C3%A1rio#dobs=g%C3%AAnio>. Acessado em: 04 de novembro 2019.

<sup>16</sup> GARIN, Eugenio. **Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano**. Ed. UNESP. SP. 1993, p. 82

<sup>17</sup> ISAACSON, Walter. **Leonardo Da Vinci**. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017, p. 21

Leonardo quase não frequentava a escola e mal sabia ler em latim ou fazer uma conta de divisão. Sua genialidade era o tipo que somos capazes de entender, do tipo que tiramos lições. Baseava-se em habilidades que podemos almejar desenvolver como a curiosidade e a observação incansável. Ele tinha uma imaginação tão fértil que chegava a flertar com os limites da fantasia [...].<sup>18</sup>

O gênio dentro de Leonardo era humano, e havia sido forjado por vontade, ambição própria e oportunidades, pois sua genialidade não vinha do fato de ele ser um recipiente divino de uma mente com poder de processamento que nós, meros mortais, não somos capazes de compreender. Pois, assim como nós, conforme aponta Issacson, Leonardo deixou uma trilha de projetos inacabados, entre eles estavam o modelo de argila da estátua de um cavalo que posteriormente, com a invasão dos franceses a Milão em 1499, arqueiros reduziram a ruínas. A cena da Adoração e o mural de uma batalha foram abandonados, assim como máquinas voadoras que jamais voaram, tanques que jamais saíram do lugar, um rio que jamais foi desviado e páginas de tratados que nunca eram compilados para publicação.

## **A RELAÇÃO ALUNO E MESTRE**

A relação entre Mestres da pintura e alunos aprendizes na Itália era bem comum no século XV e XVI. O ensino-aprendizagem acontecia no ateliê do pintor mestre que recebia seus pupilos em tempo integral para trabalhar e estudar. Os alunos não se prendiam somente ao ensino da pintura, escultura e etc; mas aprendiam todas as formas de arte que o professor estivesse disposto a ensinar. Podemos verificar isso em alunos como Michelangelo, que não somente foi um pintor como também escultor. O período de aprendizado dependeria do aluno caso ele quisesse permanecer no local por mais tempo do que o necessário, ou da corporação que poderia julgar se ele já estava apto a se tornar mestre independente. No caso de Leonardo, ele foi um dos alunos de Verrocchio que mais tempo permaneceu no ateliê, cerca de dez anos. Podemos inferir que, talvez

---

<sup>18</sup> *idem*. **Leonardo Da Vinci**. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017, p. 22



essa permanência esteja ligada, ao fato dele ter somente se ingressado no ateliê com dezessete anos, tendo em vista que, normalmente os alunos entravam com doze anos.

As oficinas ocupavam um lugar importante que, nas ruas das cidades, se divisava com facilidade. Era aí que as pessoas se forneciam de todos os objetos uteis [...]. As oficinas eram extremamente numerosas em cidades como Florença, Veneza e Milão [...].<sup>19</sup>

Um dos primeiros trabalhos feitos por Leonardo juntamente com seu Mestre Verrocchio foi quadro “O batismo de Cristo” na metade da década de 1470. Era típico que os alunos ajudassem seus mestres nas confecções de encomendas, principalmente para uma produção em grande escala. Quando Leonardo fundou sua oficina em Milão por volta de 1490, a serviço de Ludovico Sforza, ele segue os ensinamentos que aprendeu com Verrocchio, desenvolvendo uma linha de montagem com desenhos minuciosos. Os artistas milaneses, em sua maioria desenvolveram diversos quadros, alguns dentro do ateliê de Leonardo. Outras obras, já haviam sido feitas anteriormente a presença de Da Vinci<sup>20</sup>. Pois, alguns dos artistas Lombardos já eram mestres formados antes mesmo de se ingressarem na *bottega*, como: Bernardo Luini, Bernardo Zenale, Marco d’Oggiono. Outros alunos vieram a desenvolver suas obras fora da oficina posteriormente, quando conseguiram o título de mestre. Até mesmo o crítico da arte Kenneth Clark fala sobre os leonardianos terem um estilo: “Cesare fez algumas alterações na paisagem, que é característica de seu estilo”<sup>21</sup>, porem lamenta por termos “poucos testemunhos sobre os estilos individuais de cada um deles”<sup>22</sup>

Segundo Issacson, para ganhar dinheiro, Leonardo às vezes ajudava os aprendizes a produzir peças como se estivesse em uma “linha de montagem”, típico do ateliê de Verrocchio. As obras circulavam entre mestre e pupilo por meio de uma técnica de recortar e colar que envolve tanto desenhos

---

<sup>19</sup> GARIN, Eugenio. **O Homem Renascentista**. 1. Ed. Presença. Lisboa. 1991, p. 171-172

<sup>20</sup>Existem contratos ainda preservados hoje, das transações entre alguns artistas lombardos e mecenas para confecções de obras. Boltraffio e Luini, foram pioneiros em receberem encomendas por parte dos patronos, antes e depois de Leonardo.

<sup>21</sup> CLARK. Kenneth. **Leonardo da Vinci**. Ed. Ediouro. 1939, p. 223

<sup>22</sup> idem. **Leonardo da Vinci**. Ed. Ediouro. 1939, p. 209

detalhadíssimos quanto esboços, estudos e rascunhos. Ou seja, um trabalho colaborativo. Leonardo fazia a composição e esboços. Os alunos então os redesenhavam perfurando o papel e trabalhavam juntos na pintura na versão final, em geral com Leonardo acrescentando os próprios toques e fazendo correções. Havia variações e estilos diferentes que podem ser identificados em uma mesma tela. Um visitante de seu ateliê descreveu como: “dois dos pupilos de Leonardo estavam pintando alguns retratos, aos quais ele vez por outra acrescentava um toque”<sup>23</sup>. Os aprendizes e alunos de Da Vinci não eram meros copiadores de suas imagens; uma exposição no Louvre<sup>24</sup> realizada em 2012 exibiu versões das obras-primas do mestre feitas por eles, muitas inclusive são variações produzidas ao mesmo tempo em que as originais, indicando que ele e os colegas exploravam juntos várias abordagens alternativas para a pintura planejada.

Gian Giacomo Caprotti, conhecido e apelidado como Salaí<sup>25</sup>, foi o primeiro aprendiz de Da Vinci. Salaí mudou-se para juntamente de Leonardo em Milão dia 22 de julho de 1490, quando tinha dez anos de idade. E a partir daí, (apesar de seu comportamento) ele conseguiu desenvolver alguns quadros, que denotam e sua técnica a capacidade artística ainda em formação. Em uma das obras atribuídas á Salaí, intitulada *Monna Vanna*, podemos perceber uma reinterpretação de Monalisa. Os braços alinhados na frente do corpo, o sorriso enigmático, as paisagens no fundo representando as montanhas, nos remetendo ao seu conhecimento de perspectiva e profundidade. Assim como, o corpo proporcionalmente alinhado conforme as leis anatômicas tão estudadas por Da Vinci. Salaí utilizou das técnicas aprendidas com Leonardo, para conseguir desenvolver essa obra. Para alguns, Salaí era apenas uma versão ruim de Leonardo, como afirma Walter Isaacson: “Salai nunca passou de um artista medíocre e produziu poucas telas originais”<sup>26</sup>. Porém, talvez essa seja uma análise reducionista; Salai precisa ser analisado com base em sua própria

---

<sup>23</sup> ISAACSON, Walter. *Leonardo Da Vinci*. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017, p. 258

<sup>24</sup> Fiorani. “Reflections on Leonardo Da Vinci Exhibitions in London and Paris”; Delieuvin

<sup>25</sup> Seu apelido significa "The Devil", devido a seu habito de furtar e fazer bagunça.

<sup>26</sup> idem. *Leonardo Da Vinci*. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017, p.155

produção, respeitando aquilo que ele produziu e até onde ele foi capaz de ir. Se forcarmos no que o artista deixou de fazer, ao invés de nos ocuparmos com o que realmente foi feito, estaremos perdendo a oportunidade de analisar inúmeras obras, em relação a dados quantitativo.



PINTURA 1 – CAPROTTI, Gian Giacomo. Monna Vanna. 477 × 640 cm. Sec. XVI. Louvre.

Paris. Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monna\\_Vanna.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monna_Vanna.jpg)>.

Acessado em: 16 de junho 2019.

Analisar o artista com base em seu trabalho, não significa retirá-lo de seu contexto social e histórico. Pois, compreender o contexto de Salái é de suma importância, pois ele somente conseguiu se tornar um artista devido a seu contato com Leonardo, tendo em vista que ele não vinha de família abastada, nem ligada ao ramo da pintura. Entretanto, isso não significa que para engrandecer ou ressaltar os feitos de Leonardo ao longo do tempo, precisamos necessariamente, subjugar os demais artistas que tiveram resultados distintos dos dele. Pois, para muitos *Monna Vanna*, talvez, seja apenas uma versão mais escandalosa de Monalisa. Devido ao corpo exposto e sexualizado da figura feminina, os cabelos presos e um penteado sem a castidade do véu sobre os cabelos, olhando

diretamente para o observador. São traços particulares de Salaí, comparado a Gioconda. Ele ressignificou a Monalisa, acrescentando ou retirando aquilo que ele considerou que faltasse na obra de Leonardo. Podemos verificar em *Monna Vanna*, um pouco mais de sensualidade e menos enigmas. Isso nos denota sua originalidade e seu olhar sensível aos detalhes que lhe interessam. Sendo assim, Salaí pode ser considerado o primeiro Leonardiano, e para além disso, um artista lombardo.

## **O IDEALISMO ARTÍSTICO RENASCENTISTA**

O fazer artístico no renascimento se detinha a um conceito, esse conceito orientava os pintores a produzirem suas obras. Tinha-se o ideal<sup>27</sup> de se “copiar” a natureza, ou seja, representar as coisas como elas realmente são, ou da forma que nós a enxergamos. Com isso, temos o desenvolvimento dos estudos no campo anatômico, botânico, geológico, dentre outros. Esse conceito de copiar as coisas ao seu redor, natureza, objetos e pessoas, era entendido como uma forma do artista aperfeiçoar sua técnica, pois ele teria o modelo para analisar de diferentes ângulos e ser o mais fiel ao representar o indivíduo/objeto pintado.

A ideia de imitação da natureza é a mais antiga das definições de arte e aquela que vive ainda nos estratos inferiores da cultura. Natureza tem muitos significados. Se a entendermos como mundo físico externo, é evidente que uma sua cópia seria útil e que a fotografia é um meio muito mais eficaz que a pintura para fazer essa cópia. Se, por outro lado, se entende por natureza o carácter das coisas tal como se revela a imaginação do artista, então é evidente que, em arte, se trata de criação e não de imitação da natureza. E, neste caso, existe também uma preciosa sugestão no princípio de imitação da natureza como oposição do conceito de naturalidade ao de artifício, que nunca produz uma obra de arte. O importante é sublinhar que a segunda natureza, ou a natureza paralela, que é própria da arte são sinônimos ilustrativos daquele conceito segundo o qual a imaginação artística não trabalha

---

<sup>27</sup>Esse ideal carregava consigo algumas contradições, pois, por mais que existisse a preocupação de ser fiel a natureza e ao objeto representado, na prática o artista desenhava, pintava e esculpia através da idealização do ser ou do objeto. Ou seja, a representação do real não ocorria de forma fiel, ou “fotográfica”, e sim do jeito que deveria ser idealmente, presando por aspectos relacionados a beleza e a proporcionalidade, e não necessariamente a realidade fidedigna da coisa em si.

no vazio, mas está impregnada de sentidos e de sentimentos que pertencem à natureza do homem<sup>28</sup>.

O termo “cópia” é citado inúmeras vezes no tratado da pintura de Leonardo e também de Leon Batista Alberti. Hoje, o conceito de cópia que nos é apresentado, é diferente do conceito de cópia que se tinha no século XV-XVI. No renascimento, o aluno copiava do mestre não somente para apreender as diversas técnicas de pintura, ele copiava, pois muitas vezes não havia um modelo original para ser pintado, não havia o pássaro ou rochedo ao alcance dos jovens pintores. Assim como, os modelos humanos eram financeiramente inviáveis, pois era exigido pagamento para se ficar horas posando, muitas vezes caracterizados ou nus. Imaginar como poderiam ser as coisas não era um caminho aconselhável, já que o primordial nesse período, era justamente imitar a natureza o mais próximo possível da realidade. Sendo assim, o confiável e aconselhável, era pintar a partir de modelos feitos dos mestres. Leonardo e Alberti, eram contra permanecer somente nesse primeiro estágio do aprendizado, pois Leonardo era um exímio observador, como é bastante conhecido. Sendo assim, se ele queria pintar um rochedo, ele o estudava por longo tempo, considerando aspectos geológicos observando suas características e formas. Sendo visível em sua obra a “Virgem dos Rochedos”, onde ele estudou longamente as rochas e suas ramificações, para chegar nos resultados da pintura que temos hoje. Alberti cita sua opinião acerca do ato de copiar a partir de um modelo pronto:

El que se dedique á copiar las obras de outro, por ser, mas fácil que copiar del natural, respecto de que en la pintura estan los objetos firmes, mas bien quisiera yo que se ejercitara en copiar obras de escultura, aunque fuesen medianas, que nas pinturas, aunque fuesen muy buenas. Porque copiando un cuadro, solo aprendemos á imitar y sacar un traslado parecido; pero copiando del modelo, aprendemos á imitar y estudiamos al mismo tiempo el efcto de las nucas, para lo cual ayuda mucho el mirarlas com los ojos algo cerrados al traves de las pestanas, para que parezcan algo mas oscuras las luces<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Ed. 70. Lisboa, Portugal. 2007, p. 25

<sup>29</sup> “O que se dedica a copiar os trabalhos de outro, por ser mais fácil que copiar do natural, em relação ao qual na pintura são os objetos firmes, mais gostaria que fosse exercido em copiar obras de escultura, apesar de serem médias, que pinturas, mesmo que fossem muito boas. Porque copiar uma imagem, só aprendemos a imitar e fazer uma transferência semelhante; mas copiando do modelo, aprendemos a imitar e estudar ao mesmo tempo o efeito dos nus, para o

A partir disso, não podemos nos equivocar ao ponto de achar que o conceito de cópia que temos hoje, se assemelha ao conceito de cópia do renascimento no século XV e XVI. “Copiar” a partir de pinturas prontas, para os pintores muitas vezes era a única alternativa para se produzir certos temas, principalmente temáticas religiosas. Por isso, muitos pintores e escultores visitavam Roma, para vislumbrar os grandes modelos arquitetônicos e pinturas, como por exemplo Filippo Brunelleschi<sup>30</sup>. Ao deduzirmos que os artistas que pintavam a partir de um modelo pronto feito por outro artista eram meros copiadores no sentido contemporâneo da palavra, estamos alegando que todos os pintores renascentistas são copiadores. Pois, afinal o renascimento não significa um resgate aos clássicos? Basear-se nos modelos greco-romanos? Reviver o passado? Ou seja, um método de estudo, uma forma de aprender, criada pelos pintores do passado, pode ser simplesmente reduzida “a cópia” e “original”? Percebesse que, a não problematização dos conceitos pode levar, inequívocos por parte dos pesquisadores e em alguns casos, guiando-os a um reducionismo prático e anacrônico. Fazendo com que ainda hoje, figuras históricas do mundo da arte permaneçam esquecidas, subjugadas por esse fazer histórico crítico e excludente.

## OS LEONARDIANOS

A autora Roberta Battaglia afirma que “[...] os aprendizes, [...] não tiveram uma real identidade artística fora do relacionamento de trabalho com o Mestre”<sup>31</sup>. Apontando que os pintores que ali conviviam e desenvolviam suas obras na *bottega*, apenas reproduziam cópias, sem aprimoramento individual que fosse voltado para desenvolver uma técnica própria. Ou seja, as preocupações giravam em torno apenas em copiar as pinturas de Leonardo de forma serial. Esse tipo de

---

qual ajuda muito olhar para eles com os olhos meio fechados pelos cílios, para que as luzes pareçam mais escuras”. (Tradução minha). ALBERTI, Leon Bautista. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta **Real**. Madrid. 1827, p. 257.

<sup>30</sup> Filippo Brunelleschi foi um arquiteto e escultor renascentista que construiu a cúpula da Igreja Santa Maria del Fiore em Florença na Itália.

<sup>31</sup> BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 23

afirmação se apresenta um tanto quanto problemática, se pensarmos que, o fato de um aluno estar em um ateliê e aprender com um mestre das artes, não significa que um dia ele não possa ascender ao título de mestre, e ser independente, se igualando ou superando seu predecessor.

O próprio Leonardo teve um mestre que o ensinou, assim como boa parte dos pintores renascentistas, como: Donatello e Michellangelo e etc. Não obstante, não vemos esse tipo de alegação para com os demais pintores. Alguns Leonardianos produziram poucas telas em vida, mas o próprio Leonardo também não produziu uma grande quantidade, como também, praticamente não conseguiu entregar boa parte de suas encomendas. E se analisarmos a qualidade das produções dos leonardianos, basta-nos pensarmos que boa parte das obras desses artistas, foram atribuídas à autoria de Leonardo, e somente recentemente descobriram que quase todas elas pertenciam aos artistas Lombardos.

[...] se estibió mucho en milan el estudio de las bellas artes, y fue deshaciendose poco á poco la academia estabelecida, en la cua habian salido sobresalientes en la pintura Francisco Melzi, Cesar Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino, Marco Vegiono, Antonio Boltrafio, Paulo Lomazo y otros Milaneses, que todos seguian la escuela de Vinci; de tal manera que muchas veces no solo entonces, sino tambien ahora se estimaron y vendieron muchas obras [...]<sup>32</sup>

Para um observador desatento, olhando de uma forma geral para os quadros e as técnicas desenvolvidas dentro da *bottega* de Leonardo, poderia parecer, muitas vezes, que as produções ali confeccionadas remeteriam apenas a um único autor. Tendo em vista que a pintura renascentista no século XVI seguia seus dogmas, e adotava técnicas semelhantes em um âmbito geral, tendo em vista, que o tratadismo era um preceito já difundido. Por isso, alguns quadros pareciam-se semelhantes em sua composição. Porém, quando analisamos quadro por quadro, podemos chegar à conclusão que: “mesmo baseadas nos modelos, nos

---

<sup>32</sup>[...] o estudo das belas artes foi muito estimulado em Milão, e a academia estabelecida foi gradativamente desmembrada, na qual Francisco Melzi, César Sesto, Bernardo Lovino, Andrea Salaino e Marco Vegiono haviam se destacado na pintura. Antonio Boltrafio, Paulo Lomazo e outros Milaneses, todos seguindo a escola Vinci; de tal maneira que muitas vezes não só então, mas também agora eles foram estimados e venderam muitas das suas obras. (Tradução minha). VINCI, Leonardo. *El Tratado De La Pintura*. Reimpreso en Madrid en la Imprenta Real. Madrid. 1827, p. XI.

ensinamentos teóricos do mestre, as interpretações de cada aluno tinham importância, a ponto de permitir distinguir de vez em quando sua paternidade do trabalho”<sup>33</sup>.

A título de exemplificação pensemos no jovem Giovanni Antônio Boltraffio, que segundo Vasari “foi uma pessoa pratica e conhecedora<sup>34</sup>”. Ele se ingressou na *bottega* de Leonardo quando tinha aproximadamente vinte anos, permanecendo ao lado de Da Vinci por uma década, e “foi o interprete mais inteligente sensível das novidades leonardianas”<sup>35</sup>. Boltraffio produziu “A Virgem com o Menino” em 1490, onde utilizou do fundo das janelas para incrementar com uma paisagem, causando profundidade a obra, sendo uma opção altamente decorativa, que se torna evidente na maneira como os perfis da Virgem e do Menino adentram no fundo escuro. Adequando-se perfeitamente entre as duas janelas em forma de arcos, nos remetendo a seu domínio das noções de perspectiva. A Boltraffio é atribuída também a Virgem da Flor, do Museu *Poldi Pezzoli*, com data da metade da década de 1480.

Francesco Melzi ficou conhecido como o pupilo “favorito” de Da Vinci. Melzi, se destacou em vida por produzir uma quantidade significativa de obras, como também, por ajudar Leonardo na confecção de suas obras no final de sua vida, quando uma possível doença atacou a capacidade motora de Leonardo. Melzi teve grande prestígio ao ponto de receber uma remuneração fixa em 1516 do rei da França Luis XII<sup>36</sup>. Melzi se tornou mestre, teve alunos e adquiriu seu próprio ateliê, sendo um de seus alunos Girolamo Figino (1524-1569), que tinha como característica o uso de cores fortes em suas obras e presença do claro e escuro como contraste entre os personagens, como no caso de sua obra Salomé recebendo a cabeça de São João Batista, produzida por volta de 1530-1535.

---

<sup>33</sup> BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 22

<sup>34</sup> VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. Ed.1. São Paulo. 2011. Pag. 452.

<sup>35</sup> *idem*. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 22

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 36





PINTURA 2 – BOLTRAFFIO, Giovanni Antônio. A Virgem com o Menino. 83 x 63. 1490. Szépművészeti Museu. Budapest, Hungary. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/61538883@N04/6037557302>>. Acessado em: 16 de junho 2019.



PINTURA 3 –FIGINO, Girolamo. Salomé recebendo a cabeça de São João Batista. Óleo no painel. 39,8 x 31 cm (15 11/16 x 12 3/16 pol.). 1530-1535

Francesco Melzi é um exemplo quando pensamos na real identidade artística dos Leonardianos, pois ele conseguiu desenvolver seu estilo próprio, mesmo trabalhando ao lado de Leonardo, e após sua morte teve seu ateliê atuando como mestre e recebendo encomendas. A pintura de Francesco Melzi se projeta diante de nós com uma intensidade de cores, casando o azul o vermelho e o laranja, ele se aventura em suas pinturas com cores fortes, sendo extremamente detalhista quanto aos adornos da peça das roupas de seus personagens, sendo visível em sua obra “Vertumnus and Pomona”, confeccionada entre 1518-1528.



PINTURA 4 – MELZI, Francesco. Vertumnus and Pomona. Altura: 186 cm; Largura: 135,5 cm. 1517 a 1520. Museu Staatliche, Disponível em: Berlim.

[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Melzi - Vertumnus and Pomona.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Melzi_-_Vertumnus_and_Pomona.jpg) Acessado em:

11 de setembro 2021

Leonardo recebia visitantes em sua oficina e tinha um grande número de alunos e com isso, a difusão de seu trabalho e técnica, chegavam aos ouvidos dos grandes mecenas e dos apreciadores de arte. Durante o período final de sua vida, Leonardo inspirou Rafael Sanzio, a quem já havia conhecido durante a sua permanência em Florença. Essa inspiração de Leonardo, para com Rafael,

evidenciou-se no dramático claro-escuro que caracteriza o estilo tardio<sup>37</sup> de Rafael em obras como Sagrada Família de Francisco I e a Transfiguração.

Depois do anúncio do nascimento de um estilo pós-clássico, “feito” por Rafael, foram os novos alunos romanos: Giulio Romano, Giovane Francesco Penni e Polidoro Caravaggio, que prosseguiram o processo de reinterpretação da arte Leonardiana. Entretanto, para alguns autores como Roberta Battaglia, esses artistas “ironicamente, acabaram criando uma linguagem cheia de exageros e uma ênfase trágica que se revelaria, em muitos aspectos, oposta àquela de Da Vinci”<sup>38</sup> (mais tarde iríamos entender que esses “exageros” estavam ligados ao movimento maneirista). Porém, essa é uma afirmação problemática, se pensarmos que essa era apenas mais uma das muitas formas de interpretar e reinterpretar Leonardo. Pois, o artista tende a pintar aquilo que lhe toca, absorvendo e introjetando em sua obra aquilo que lhe interessa, aperfeiçoando sua técnica e desenvolvendo métodos próprios. Portanto, se inspirar em Leonardo enquanto referência para produção de obras de arte, não significa reproduzir novamente o que ele fez. Pois, aonde se enquadraria a visão pessoal do artista e a sua própria capacidade inventiva? Se tudo se resumisse a recriar o que já foi feito por alguém, aonde caberia à originalidade e a inovação?

Releitura no âmbito do Fazer Artístico significa fazer a obra de novo, acrescentando ou retirando informações. Não é cópia. Cópia é a reprodução da obra. Reler uma obra subentende adquirir conhecimento sobre o artista e contextualização histórica. É uma nova visão, uma nova leitura sobre a obra já existente, uma nova produção com outro significado. O produto final da releitura pode levar ou não ao reconhecimento da obra escolhida. Reler é interpretar a obra, é colocar sua visão de mundo, suas críticas, sua linguagem e suas experiências sobre a obra escolhida<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 37

<sup>38</sup> BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 37

<sup>39</sup> RANGEL, V. B. *Releitura não é cópia: Refletindo uma das Possibilidades do Fazer Artístico*. Revista NUPEART, Florianópolis, v. 3, n. 3, p. 48, 2012. DOI: 10.5965/2358092503032004033. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/nupeart/article/view/2534>. Acesso em: 11 set. 2021. Acessado em: 11 setembro 2021

Rafael por sua vez, não deixou de ser inspirado por Leonardo, e ainda sim, desenvolveu técnicas próprias e um estilo característico, tendo resultados distintos. Rafael revela sempre uma grande atenção ao definir os traços externos da figura que ele retrata, sendo mais atencioso na descrição dos trajes e das jóias como no caso de *Madalena Doni*. Não obstante, as luminosas vistas campestres da Toscana, diante das quais se sobressaem com destaques às figuras, estão muito distantes do misterioso cenário em que foi inserida *La Gioconda*. Rafael opta por utilizar em suas obras, em sua primeira fase, cores fortes, como vermelho e azul intercalando cores e seus contraste, utilizando menos sombras e valorizando os contrastes e a iluminação, assim como o artista lombardo Francesco Melzi, em sua obra *Vertumnus and Pomona*.

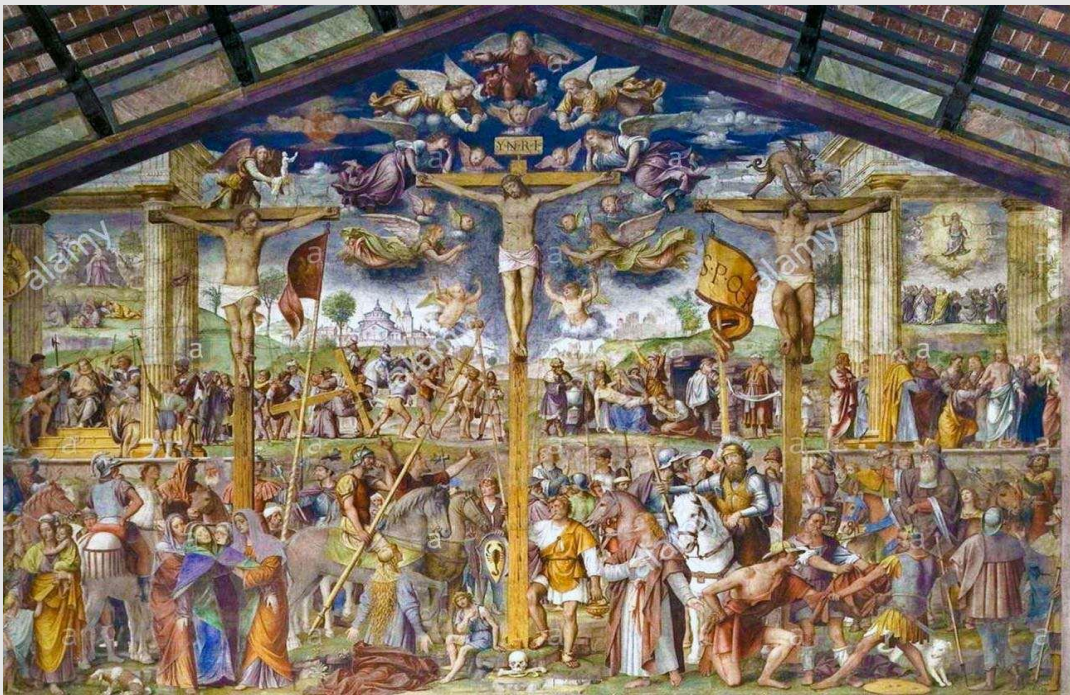
O sorriso que anima quase imperceptivelmente a figura feminina da Gioconda, em que a reação da mulher é deixada propositalmente ambígua, sem emoções salientes, não foi usado pelo pintor de Urbino, que preferiu uma situação emocional de interpretação mais clara e direta<sup>40</sup>

Estar ingressado em um ateliê e aprender com um mestre da pintura não determinará a forma como o artista irá pintar pelo resto de sua vida. Os estudos em um ateliê são a base para um artista em formação, aprender as principais técnicas e regras utilizadas por pintores que já possuem a titulação de mestre, e conseqüentemente, já detém um ateliê próprio. Quando o aluno adquire prática e segurança em seu trabalho, é natural que ele desenvolva uma maneira própria. Existem exemplos famosos em que o artista cria novas formas de pintar e novas técnicas, como é o caso de Leonardo e seu *Sfumatto*. Com a formação finalizada no ateliê, nada impede que o pupilo utilize em suas futuras obras, técnicas e modelagens dos quais seus mestres não ensinaram, ou até mesmo, não aprovariam. Pois, pressupõe-se que os mesmos, já desenvolveram os estudos considerados básicos para conseguirem se apropriar de novos conceitos, e conseqüentemente, produzirem inovações.

---

<sup>40</sup> BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011, p. 136

Apesar da arte renascentista ser considerada uma arte “fechada” em si, com regras de proporcionalidade, perfeição e representação do natural, não significa necessariamente que os artistas, na prática, ficavam presos ao estilo pré-estabelecido. Devemos pensar nessas regras como um parâmetro geral da arte, dentro daquele período e naquela região da Itália. E jamais deduzir com certeza que isso significava uma maneira absoluta e única do fazer artístico. Bernardo Luini, sendo um dos artistas que trabalhou com Leonardo, desafiou os ensinamentos explícitos de Da Vinci, ao pintar o afresco à *Gólgota*, em 1529 em *Santa Maria degli Angioli* em Lugano. Luini optou por retratar os personagens de forma que eles não estivessem somente acima dos olhos, do expectador, mas também abaixo dele. Luini preencheu todo o cenário com inúmeros personagens que ocupavam o cenário de forma proporcional, mas sem uma organização precisa das formas em seu espaço.



PINTURA 5 - LUINI, Bernardino. *Gólgota*. Afresco. *Santa Maria degli Angioli*. 243mm × 318mm. Lugano. 1529.

Sendo assim, para Leonardo cometer esse “erro” de retratar os personagens acima dos olhos, e os indivíduos organizados uns encima dos outros “era o

cumulo da estupidez”. Em seu livro o “Tratado da pintura”, Da Vinci deixa claro sua opinião referente a isso:

Por que o posicionamento de figuras umas acima das outras deve ser evitado: há um costume universal, seguido por aqueles que pintam em paredes de capelas, que em muito deve ser abominado. Eles retratam uma cena com sua paisagem e construções em um nível e então vão para cima e fazem outro, mudando o ponto de visão, e então mais um terceiro e um quarto de tal modo que uma parede parece ser feita com quatro pontos de visão, o que é o cumulo da estupidez (“somma stupidità”) por parte desses mestres. Nós sabemos que o ponto de visão deve corresponder á altura dos olhos de quem vê a cena<sup>41</sup>.

Pela data que foi confeccionada o afresco, Leonardo já havia falecido (1519). Sendo assim, Luini já era mestre e já havia encerrado seus estudos, de forma que, podemos imaginar que ele tinha conhecimento da técnica de Leonardo. Pois, o próprio já havia empregado essa técnica em “A Última Ceia” que foi produzida entre 1494-1497. Bernardino para alguns autores é visto como um dos maiores pintores de Milão, juntamente com outros Leonardianos:

[...] Bernardino Luini era giàuno dei maggiori pittori di Milano; dopo la definitiva sconfitta di Francesco I a Pavia nel 1525 e il ritorno di Francesco II Sforza e dopo l'uscita di scena di Cesare da Sesto nel 1523, di Andrea Solario e di Marco d'Oggiono nel 1524 nonché di Bernardo Zenale nel 1526, sem-bra essere stato il pittore più attivo insieme a Giampietrino e a Cesare Magni e, fra questi, quello più spesso impegnato in commissioni acarattere pubblico. Inevitabilmente si doveva avvalere di una bottega ditipo moderno in grado di attenersi fedelmente al suo stile. <sup>4243</sup>

Entretanto, Da Vinci era incisivo quanto a determinadas técnicas como no caso na produção de obras que envolvessem a superfície de uma parede, de forma que

---

<sup>41</sup> DA VINCI, Leonardo. *Tratado da Pintura*, ed. A. Philip McMahon (Princeton, Nj, 1956), no. 265 (Cod.Urb.47 r & v). Tradução de E.H Gombrich.

<sup>42</sup> CALDERARI, Lara. QUATTRINI, Cristina. *Novità per Bernardino Luinie l'opera sua a Lugano*. Revista Archivio Storico Ticinese, p. 80-81. Disponível [\(1\) \(PDF\) Novità per Bernardino Luini e l'opera sua a Lugano | Cristina Quattrini - Academia.edu](#) em: Acessado em 11 de Setembro 2021.

<sup>43</sup> Bernardino Luini já era um dos maiores pintores de Milão; após a derrota definitiva de Francesco I em Pavia em 1525 e o retorno de Francesco II Sforza e após a partida de Cesare da Sesto em 1523, de Andrea Solario e Marco d'Oggiono em 1524 e de Bernardo Zenale em 1526, ele foi o pintor mais ativo junto a Giampietrino e Cesare Magni e, dentre eles, o mais frequentemente envolvido em comissões de assuntos públicos. Inevitavelmente, era necessário usar uma oficina de estilo moderno, capaz de aderir fielmente ao seu estilo. (Tradução minha)

Gombrich<sup>44</sup> em seu livro “Os usos das imagens”, explica que graças aos “preconceitos” de Leonardo, as maiores criações italianas na pintura foram ridicularizadas dentro do círculo de Pierro dela Francesca no corte de S. Francesco em Arezzo.

Se você me perguntar: como devo pintar em uma parede a vida de um santo que é dividida em diversos incidentes? Minha resposta é a de que você deve colocar o primeiro plano a altura dos olhos de quem vê a cena e naquele plano representar a primeira cena em tamanho grande, e então diminuir as figuras e construções nas várias colinas e planos, e, enquanto faz isso, estabelece o ambiente par a história inteira. E quanto ao resto da parede, encha-a com grandes arvores, relacionando-as ás figuras, ou com anjos, se eles combinarem com a história, ou quem sabe pássaros e nuvens. Se você fizer de outra maneira, estará esforçando-se em vão, e todo o seu trabalho irá por água abaixo<sup>45</sup>.

## **SALOMÉ OU SALOMÉS?**

Os pintores Giampetrino, Cesare de Cesto e Andrea Del Solario, retrataram a história bíblica de Salomé, conforme consta no livro de Mateus (14:1-13) e Marcos (6:16-30)<sup>46</sup>. Sendo a temática da morte de Joao Batista, extremamente recorrente na cultura visual italiana, podendo ser encontrada, inúmeras releituras desse evento, nas obras de vários artistas. Na obra de Cesare, podemos verificar Salomé em um vestido vermelho quente<sup>47</sup>, essa cor pode ser interpretada como

---

<sup>44</sup> GOMBRICH. *Os Usos das Imagens: Estudos sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual*. 2012, p. 16-17

<sup>45</sup> DA VINCI, Leonardo. *Tratado da Pintura*, ed. A. Philip McMahon (Princeton, Nj, 1956), no. 265 (Cod.Urb.47 r & v). Tradução de E.H Gombrich.

<sup>46</sup>Bíblia utilizada para consulta: Tradução do Novo Mundo das Escrituras Sagradas. Versão Inglesa 1984, traduzida a partir dos textos hebraicos, aramaicos e grego.

<sup>47</sup> Sabemos que graças aos efeitos do tempo, associados a camadas de verniz e demais eventualidades, as pinturas hoje, podem não manter suas cores originais, ou até mesmo as tonalidades podem se alterar e a oxidação e degradação, assim como humidade, iluminação

associação a dignidade duvidosa da personagem, que como nos mostra a história bíblica sua mãe era adúltera. Cesare, favorece os seios da personagem deixando-os levemente expostos e acrescentando uma iluminação. Nas mãos de Salomé, podemos perceber que uma delas aponta para a cabeça decepada de João Batista. Portanto, se repararmos nessa mão que aponta para morte, verificaremos que ela está posicionada da forma como os artistas normalmente retratam as mãos que apontam para o céu, em um sentido de devoção e agradecimento ao divino. No sentido e contexto da pintura podemos supor que, a mesma rompe com as leis de Deus ao matar um de seus servos. A outra mão de Salomé está posicionada em suas partes íntimas, o que nos remete á outra inferência a acusação de adultério. Assim como podemos deduzir que, o homem que traz para ela a cabeça de João Batista pode ser não apenas um servo, como também pode representar, simbolicamente, o amante de sua mãe Antipas, ou a submissão do mesmo aos seus desejos, já que ele (Antipas) concedeu a cabeça do profeta á Salomé.



PINTURA 6 – SESTO, Cesare. Salome. Kunsthistorisches. Museum. Óleo de álamo. 135,3 x 80cm. Viena. Provavelmente cerca de 1510-20.

---

inadequada a fatores humanos podem interferir em nossa compreensão. Sendo assim, para essa análise confiamos nas informações disponibilizadas pelos museus assim como nas imagens disponíveis pelos mesmos, conforme consta no site online ao qual cada obra pertence.



Outro ponto digno de nota, é a opção de Cesare assim como de Giampetrino e Andrea de usar um fundo preto e favorecer a luz em certas partes dos personagens, esse jogo de luz e sombra nos remete ao estilo maneirista e posteriormente tenebrista, que ganharia folego com Cravaggio. Cesare, adorna os cabelos expostos de Salomé, como também trabalha com a leveza e caimento de seu vestido; ele demonstra habilidade com as curvas dos corpos e seus músculos, como podemos ver no servo, e no pé da mesa ricamente trabalhado em sua plasticidade. Na obra de Solário verificamos que o servo de Salomé não aparece desnudo como na obra de Cesare; Salomé é representada com o rosto angelical com os olhos fixados na bandeja<sup>48</sup> que será colocado a cabeça de São João Batista. Salomé não expressa arrependimentos nem horror a situação, seu rosto enigmático nos transmite paz mediante ao assassinato encomendado.

Em comparação com Cesare, a opção de Solário não adorna muito seus personagens, assim como a mesa em que é colocada a cabeça também não detém uma decoração ostentativa. Essa Salomé não apresenta um corpo exposto nem um vestido vermelho quente, seu vestido nos aparece quase uma cor salmão, porem seus cabelos sem véu podem nos indicar talvez, a falta de decoro da personagem, já que era incomum uma dama ser representada com os cabelos expostos.

---

<sup>48</sup> Essa bandeja utilizada nas pinturas de Salomé, de forma geral pode ser entendida como um sacrilégio ou ofensa a religiosidade e premissas cristã, pois essa bandeja é normalmente usada nas missas católicas como supositório para a hóstia sagrada. E não podemos esquecer que, a família de Salomé professava uma fé politeísta considerada barbará pelos cristãos da posteridade.



PINTURA 7 SOLARIO, Andre del. Salome with the Head of Saint John the Baptist. The Metropolitan Museum of Art. (57.2 x 47 cm). 1507–1509.

Na pintura do jovem pintor Giampietrino, se percebe uma atenção especial para forma como o tecido do vestido de Salomé se projeta em seu corpo, ele cai de forma harmoniosa em seus braços através das mangas bufantes. Ostentando assim, o poder aquisitivo da jovem que o veste. Giampietrino cobre a parte detrás do cabelo de Salomé, denotando, conforme já explicado, a intencionalidade de retratar uma dama. Entretanto, observemos como o servo de Salomé se apresenta, ao contrário das outras representações tratadas acima, esse servo não aparece como um guerreiro musculoso ou apresenta algum tipo de arma, ou ao menos, entrega a cabeça de São João Batista, sua mão esquerda, está para “enganar” o telespectador, ao confundir-nos se ele está entregando a cabeça do profeta, ou puxando uma parte do vestido de Salomé para si. Afinal, seu olhar está fixado em Salomé, como quem olha sem medo de represálias, nos lembra um olhar de amante ou cúmplice de delito, e não de apenas um simples servo. Salomé ostenta seu presente, porém não olha para a cabeça decepada, ela olha para o além, talvez para sua mãe, Herodias, a verdadeira mandante do crime.



avanços historiográficos a partir de 2001 a 2004, ainda sim a importância de Milão enquanto centro político, econômico e cultural na Itália, ainda permanece “subestudada por historiadores da arte”. Sendo a menos estudada das principais cidades européias modernas, afirmando que “a lacuna historiográfica, de certa forma, reflete preconceitos das convencionais representações de Milão, em grande parte derivando de Jacob Burckhardt”.

Carlo Ginzburg explana em sua obra a “A micro História e outras Análises”, quando ele trata do “atraso periférico ou atraso de método”, afirmando que, as artes vindas dos grandes centros artísticos, como Florença, eram usadas como parâmetro homogeneizante. De forma que, a arte de que vinha de outras cidades, (podemos pensar no caso de Milão, que ele classifica como periféricas) eram subalternizadas, e eram somente analisadas em relação ao “paradigma dominante” e por cânones e valores pré-estabelecidos. Ginzburg, ainda relata que a única forma de um artista ascender em vida como pintor, era indo aprender nos grandes centros artísticos, como no caso de Roma e Florença. E os patronos das demais cidades que quisessem ter uma arte do nível dos grandes centros artísticos, tinham que contratar os pintores de outras cidades, como é o caso de Ludovico para como Leonardo. Entretanto, ser um artista fora desses centros artísticos não significava que sua arte era retardatária:

[...] nem todas as periferias são retardatárias. Admitir o contrário significa adotar uma visão linear da história da produção artística que, por um lado, julga possível apurar uma linha de progresso (em todo o caso motivada do ponto de vista ideológico) e, por outro, tacha automaticamente, de atraso qualquer solução diferente da proposta pelo centro inovador. Deste modo, acaba-se por procurar na arte periférica aqueles elementos, aqueles cânones, aqueles valores que são estabelecidos tendo precisamente como base os caracteres das obras produzidas no centro; e no caso de se reconhecer a existência de cânones diferentes, esses são examinados só em relação ao paradigma dominante, com um procedimento que leva facilmente a juízos de decadência, de corrupção, de baixa qualidade, de rudeza.<sup>50</sup>

É perceptível que, ainda hoje a existência de análises e concepções em relações a arte dos pintores milaneses, baseadas em cânones que não lhes são próprios.

---

<sup>50</sup> *idem*. A micro História e outras Análises. Ed. Bertrand Brasil, S.A. RJ. 1991, p. 53

Ainda verificasse uma necessidade desde Clark (1939), de demonstrar sempre em outros pintores, traços que não lhes são próprios, como se tudo que eles fizessem de significativo, viesse por meio de uma relação externa com algum outro artista, florentino ou romano. E que as artes dos centros “periféricos”, não passavam de reproduções grotescas das obras dos grandes mestres.

O São João é a menos popular das obras de Leonardo. Ela desagradou de tal modo aos críticos que eles a declararam obra de assistentes. E isto é certamente falso. O São João é uma obra frustrante, mas cada um de seus centímetros tem o sopro de Leonardo<sup>51</sup>

Muitas obras consideradas ruins de Da Vinci foram atribuídas aos leonardianos, e algumas obras consideradas boas foram por muito tempo consideradas de Da Vinci. Isso se dá em grande parte, pela necessidade de alguns críticos e historiadores, de respaldarem e reafirmarem, as próprias análises prévias, que os mesmos possuem de um determinado agente histórico. De forma que, eles mesmos decidam “quem é bom demais” para realizar determinada obra e quem “não seria capaz” de fazê-la. Portanto, esse tipo de análise conforme já explicado por Ginzburg, leva facilmente a “juízos de decadência”, empobrecendo a pesquisa histórica e criando imagens e atribuições que não são reais. Ou seja, existe uma necessidade de se provar o que já foi dito, ou de validar certezas já preexistentes, e nunca analisar o artista e sua obra, seu contexto, seus cânones, levando em conta sua regionalidade e cultura nativa local. Criasse conceitos ou paradigmas dominantes, e a partir dele surge um método que julgara todas as demais produções independentes das particularidades que as mesmas possuem.

## **CONCLUSÃO**

Pensemos que, ao afirmarmos que os pupilos apenas produziam cópias, plágios dentre outros, das obras do mestre, estamos desconsiderando que eles podiam sim, ter escolhido não utilizar de técnicas, outrora, aprendidas no ateliê.

---

<sup>51</sup> CLARK. Kenneth. *Leonardo da Vinci*. Ed. Ediouro. 1939, p. 297-298

Entretanto, isso não significa que eles ignoraram todos os ensinamentos do mestre, ao contrário, entendeu-se que eles aprenderam com um mestre, de forma que, conseguiram despertar em si mesmos, a sua própria forma de pintar. Nos fazendo refletir que, não é um mestre ou uma corrente artística, rodeado por seus dogmas alicerçados em tratados, que determinará o fazer artístico. Pois, o artista não está inteiramente à mercê de seu tempo, ou preso em um lapso temporal, de forma a nunca fugir dos estilos de sua época. O artista enquanto indivíduo ativo e participativo,<sup>52</sup> contribuiu substancialmente para a sociedade artística e suas mudanças e rupturas.

Recebido em: 06/01/2022 – Aceito em 27/04/2022

#### **REFERÊNCIA:**

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. Ed. Companhia do Bolso. SP. 2009

BURKE, Peter. *El Renacimiento*. Ed. Novagrafik. Ltd. Barcelona. 1993

BATTAGLIA, Roberta. *Da Vinci*. Ed. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011

CALDERARI, Lara. QUATTRINI, Cristina. *Novità per Bernardino Luini l'opera sua Lugano*. Archivio Storico Ticinese. p. 62-89. 2012

CAUQUELIN, Anne. *Teoria da Arte*. Ed. Martins. SP. Julho 2005

CCBB. *Mestres do Renascimento: Obras-Primas Italianas*. 1. Ed. S.A. SP. 2013

DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. V. 1. Ed Estampa. Lisboa. 1983

---

<sup>52</sup> Pensando no conceito de individualidade usado por Burckhardt, e posteriormente citado por Delumeau, em que existe um indivíduo que está saindo de seu anonimato medieval e começando a se desembaraçar das “limitações coletivas. DELUMEAU, Jean. *A Civilização do Renascimento*. V. 1. Ed Estampa. Lisboa. 1983, p.23

- GARIN, Eugenio. *O Homem Renascentista*. 1. Ed. Presença. Lisboa. 1991
- GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. Ed. Companhia do Bolso. SP. 2016
- \_\_\_\_\_. *A micro História e outras Análises*. Ed. Bertrand Brasil, S.A. RJ. 1991
- \_\_\_\_\_. *Mitos Emblemas e Sinais: Morfologia e Sinais*. Ed. Schwarcz. SP. 1989
- GOMBRICH, E.H. *Os Usos das Imagens: Estudos sobre a Função Social da Arte e da Comunicação Visual*. RS. 2012
- GOMBRICH, E.H. *A História da Arte*. Ed. LTC. SP. 1 Ed. 1995
- \_\_\_\_\_. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. Pocket. 16ª Ed. 1995.
- GARIN, Eugenio. *Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano*. Ed. UNESP. SP. 1993
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Martins Fontes. 2ª Ed. 2010
- HALE, John R. *Dicionário do Renascimento Italiano*. Tradução: Álvaro Cabral. Ed. LTDA. RJ. 1988
- MAQUIAVEL. *História de Florença*. Ed. Martins Fontes. SP. 2007
- MIDLEJ, Dilson Rodrigues. *Apropriação de Imagens nas Artes Visuais no Brasil e na Bahia*. Curso de Doutorado em Artes Visuais. Linha de pesquisa: História e Teoria da Arte Salvador. 2017
- PANOFSKY, Erwin. *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*. Ed. Presença. Lisboa. 1952
- REIS, José Carlos. *História e Teoria: Historicismo, Modernidade, Temporalidade e Verdade*. Ed. FGV. 2003

RANGEL, Valeska Bernardo. *Releitura não é Cópia: Refletindo uma das Possibilidades do Fazer Artístico*. CEFETST. ST. 1999

STEWART, Pamela A. V. *Devotion to the Passion in Milanese Confraternities, 1500- 1630: Image, Ritual, Performance*. In University of Michigan. 2015

VENTURI, Lionello. *História da Crítica de Arte*. Ed. 70. Lisboa, Portugal. 2007

WALTER, Isaacson. *Leonardo Da Vinci*. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017