

ANAIS DO
V SIMPÓSIO NACIONAL DOS PROFESSORES
UNIVERSITÁRIOS DE HISTÓRIA

Organizado pelo PROF. EURÍPEDES SIMÕES DE PAULA

**PORTOS, ROTAS E
COMÉRCIO**

VOLUME I

XXXV
Coleção da *Revista de História*
sob a direção do Professor
E. Simões de Paula.



São Paulo — Brasil
1971

UM ASPECTO DAS RELAÇÕES ARTÍSTICAS NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XV (*).

WALTER ZANINI.

Professor de História da Arte da Faculdade de Filosofia,
Ciências e Letras e Diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Reflexo da dinâmica social de seu tempo, as contínuas deslocamentos de artistas no século XV, são um dos fatores profundos da proliferação de centros atualizados com os princípios da *ars nova*. As mais variadas razões originavam esse costume itinerante, que contribuiu para uma das características sociológicas essenciais da atividade artística da primeira Renascença: a elevação profissional de quem a exerce, cada vez mais autorizado a assumir uma posição intelectual ao nível dos humanistas. Desde o envio de artistas a outras províncias e países, hábito que assegura o prestígio da cidade e do governante em condições de o fazer, até a pura e simples procura de mercado de trabalho, as infra-motivações no atendimento de encargos suscitados pela Igreja e o mecenatismo burguês ou principesco apresentam, com efeito, toda a sorte de nuances. São ainda fatos comuns as viagens de formação e/ou de busca de conhecimento. O estudo dessas questões, pelas quais a História da Arte demonstra um empenho crescente, tem lançado uma luz nova na compreensão dos componentes da estética visual da época, com suas fortes peculiaridades mas também com suas analogias, em parte explicáveis pela imensa e seguida troca de idéias e soluções efetuadas pelos próprios indivíduos, decididos a ganhar a estrada e/ou os mares.

Na cosmopolita Ferrara da segunda metade do século XV podemos situar notável exemplo de um núcleo que inicialmente na absoluta dependência da contribuição de mestres visitantes e necessitando da cata à distância de estímulos criadores, sabe elevar-se de

(*) . — Comunicação apresentada na 2ª sessão de estudos, Equipe A, no dia 2 de setembro de 1969 (Nota da Redação).

uma posição inexpressiva, afirmar-se pelo tirocínio da absorção que o revela à sua própria idiossincrasia poética e projetar-se a seguir pela capacidade de realizar uma arte de exportação.

Confrontada com as cidades vizinhas — Bolonha, por exemp'lo, ou Rimini — era por demais obscura a situação das artes na áustera urbe do Pó na primeira metade do século, embora a densidade cultural que o meio adquirira em outras áreas, sobretudo desde a criação da Universidade “sacra e profana” em 1391, momento em que se vai buscar ao longe homens de letras, gramáticos, juristas, médicos, teólogos, etc. Quase tudo o que resta da pintura da época, marcada a partir da Casa Romei (iniciada em 1442), pela presença de elementos da Renascença sobrepostos ao sofisticado estilo “gótico internacional”, indica a procedência estrangeira (1).

Se com a vinda do veronês Pisanello (desde 1432 ligado por amizade ao príncipe Lionello d'Este) e do veneziano Jacopo Bellini (cujo *Livro de desenhos*, documentando aspectos da vida ferraresa data de 1445), começavam a se efetivar relações da refinada côrte dos Este com artistas de maior renome (2), é sòmente com a vinda de Piero Della Francesca, em 1449 (3), que os pintores locais podem dar o passo decisivo ao encôntro dos métodos renascentistas. Piero fôra ali levado em 1449 por Borso d'Este, quando de sua longa viagem de trabalho através de alguns centros regionais (Urbino, Rimini, etc.). Essa atividade volante do excepcional artista (de efeitos imediatos e fundamentais) enquadra-se na antiga tradição dos artistas toscanos que, desde Giotto, no século anterior, divulgavam sua linguagem de rigoroso equilíbrio conceptual pelas fechadas comunas italianas. E' básica a influência exercida pela sua obra de raízes matemáticas na pintura ferraresa, particularmente em Bono, Galasso e na notável tríade composta por Cósimo Tura (1430-1495), Francesco del Cossa (1435-1478) é Ercole de Roberti (c. 1450-1496), todos artistas de estranha sensibilidade (4).

(1). — Ver D. Zaccarini, *Casa Romei e la vita ferrarese nel secolo XV*, Ferrara, s/d, e A. Neppi, *Osmo Tura*, Milão, 1952, p. 20-21. Para uma bibliografia ampla sôbre esta comunicação, que procura enfatizar o problema das viagens dos artistas e suas conseqüências, ver a tese do autor: *La peinture a Ferrara et ses rapports avec les écoles du XV siècle*, Paris, 1961 (parcialmente publicada).

(2). — Cf. carta de Lionello d'Este a Meliadusa d'Este, transcrita por G. F. Hill, in *Pisanello*, Nova York, 1911, p. 51-52; A. Venturi, *I primordi del Rinascimento artistico a Ferrara* in “*Rivista Storica Italiana*”, 1881, p. 604; *Dessins de Jacopo Bellini au Louvre et au British Museum*, com “Notas preliminares” de V. Goloubew, Bruxelas I e II, 1908-12.

(3). — G. Vasari, *Le Vite*, ed. Milanesi, 1906, vol. II, págs. 491-492.

(4). — Sôbre os artistas de Ferrara, embora os vários livros e artigos anteriores e posteriores, permanece como fundamental a obra de R. Longhi, *Officina Ferrarese*, Roma, 1934 (2ª ed. com “Amplamenti” (1940) e “Nuovi Amplamenti”, Florença, (1955).

Não se poderia dizer o mesmo da passagem bastante breve de outro destacado pintor da época, o flamengo Roger van der Weyden, que, em sua viagem de devoto a Roma, no “ano santo” de 1450, com certeza se detivera em Ferrara (5). Em apôio desta tese, entretanto muito discutida, dispomos da afirmação do humanista Bartolomeo Facio no contexto de sua nota biográfica de Gentile da Fabriano, segundo a qual o mestre flamengo viajara naquele ano à Itália. Para Panofsky (6) a viagem teria ocorrido entre meados de julho e fins de setembro, ao passo que Kantorowicz, apoiado em certos registros de contas sobre um quadro que representa Francesco d’Este — filho ilegítimo de Niccolò d’Este enviado à corte de Borgonha em 1444 — nega a presença de Roger na península (7). Todavia, a amizade que ligava os Este ao grande artista, o testemunho de Facio e as indiscutíveis influências italianas em Weyden são argumentos muito convincentes para que não se dê crédito a sua deslocação temporária para o sul. Segundo Panofsky o peregrino utilizara a rota direta Bolonha-Florença-Roma. Mas tudo é a favor de uma sua excursão rápida, de Bolonha a Ferrara, cidades situadas a poucos quilômetros de distância. O caráter ao mesmo tempo misterioso e excêntrico, não raro desumano de Tura e seus colegas, sem dúvida forma um contraste muito grande com o humanismo inclinado a sentimentos afáveis do sucessor de Campin. Mas a ressonância de seu grafismo nervoso e em particular sua concepção facial são de toda evidência nas obras dos diversos pintores que outrora provavelmente decoravam o *studio* da casa de vilegiatura em Belfiore (onde estava exposto um tríptico de Weyden), ou ainda em certas representações de Tura como a *madona* de Academia de Veneza e a luneta do Museu do Louvre. Outros traços peculiares de Roger e da arte das Flandres — como o naturalismo descritivo resultante da aperfeiçoada técnica da pintura a óleo, incidem claramente no paisagismo ferrarês que conserva, porém, um inóspito caráter, reflexo da desolada região palustre em que se situava a cidade. Acresça-se que à sombra de van der Weyden não poucos artesãos e artistas flamengos, fixados em Ferrara, dos quais vários dedicados à tapeçaria, colaboraram para a formação da visualidade local (8).

(5). — Ver A. von Wurzbach, “Niederlandisches Künstler-Lexicon”, II, Viena e Leipzig. 1910, pág. 875.

(6). — E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge (Massachusetts). 1953, págs. 272-3 e págs. 467.

(7). — E. Kantorowicz, *The Este Portrait by Roger van der Weyden*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, vol. III (1939-40), p. 165-180.

(8). — W. Zanini, *Les Tapisseries franco-flamands à la cour des Este*, in “Vasari”, 1967.

À lista dêsses artistas, que traziam uma contribuição decisiva ao florescimento da pintura local, poderíamos acrescentar outros, entre o fim da década de '40 e os anos '50, como o dificilmente recuperável Alfonso de Espanha (cuja remuneração em Ferrara era maior que a auferida pelo próprio van der Weyden) (9), o sienês Maccagnino (Angelus Senensis), bastante influenciado por Piero (10), e o arcaizante Miguel Panônio — destacado, senão o principal pintor magiar da época, um dos nomes que aparecem quando estudamos as intensas relações mantidas no decorrer de numerosas viagens no plano humanístico e artístico, entre os príncipes Este e a corte de Matias Corvino (11).

As assimilações *in situ* de Piero e van der Weyden, somam-se, na afirmação local, às aquisições feitas à distância. Pádua, que emergia aos poucos, na primeira metade do século, de uma situação muito medíocre para tornar-se a sede do desenvolvimento renascentista da alta Itália, assegurara-se da presença do escultor Donatello durante quase um decênio (1443-1452) e ali se detiveram outros florentinos como Filippo Lippi (a partir de 1434) e Paolo Uccello (1445). Em data anterior, muitos outros artistas dessa origem haviam partido para o norte, como Masolino da Panicale e Dello Delli. Ao lado da emulação possibilitada pela presença dessas personalidades, um outro fator do desenvolvimento da situação paduana está no papel representado pelo *impresario*, colecionador, viajante e pintor Francesco Squarcione que já nos anos '20 montara um próspero *ateliê* freqüentado por mais de uma centena de jovens procedentes de várias províncias. No ambiente extravagante dêsse *ateliê* remanejou-se o racionalismo toscano através de achados inesperados entre os polos de imaginativas soluções maneirísticas e uma arqueologia excêntrica. Essa atmosfera *sui generis* de trabalho e ensino, de onde emerge destacadamente Andrea Mantegna, repercutiu em todos os muitos artistas que então tomavam a prestigiosa rota de Pádua, como aquela capaz de abrir melhores perspectivas à sua carreira.

“Tudo o que acontece entre Pádua, Ferrara e Veneza entre os anos '50 e '70” — afirma Longhi — “das loucuras mais ferozes de Tura e de Crivelli, à dolorosa elegância do jovem Bellini, à apa-

(9) . — A. Venturi, *North Italian Paintings of the Quattrocento*, Emilia-Florença-Paris, 1931, p. 29.

(10) . — H. Beenken, *Angelo del Maccagnino und das studio von Belfiore*, in “Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen”, Berlin, 1940, p. 147-162.

(11) . — Ver G. Gruyer, *L' Art Ferrarais à l'époque des Princes d'Este*, Paris, 1897, vol. II, p. 37-38; A. Venturi, *I Quadri di Scuola Italiana nella Galleria Nazionale di Budapest*, in “Archivio Storico dell'Arte”, V-VIII (1900), pág. 185 e segs; Helena Berkowitz, *Ferrara e il Rinascimento Ungherese*, Budapest, 1941.

rentemente rigorosa gramática mantaguesca — teve a sua origem na brigada de vagabundos desesperados que passou naquêlo vintênio pelo studio de Squarcione” (12).

Uma fração substancial da linguagem muito original de Tura deriva dêsse meio em que se educou entre c. 1453-1456. Ali então se completava o ciclo de afrescos da capela Ovetari, na igreja dos Ermitões (1449-1457), destruída em 1944, obra de primordial e ponto de referência obrigatório para os rumos da “romântica” Renascença do norte. A arte de Tura, resultado de uma série de assimilações sensíveis e inteligentes de Pisanello, Piero della Francesca, Roger van der Weyden, Donatello, Andrea del Castagno, Mantegna e o *ateliê* de Squarcione, não deixa de ser basicamente irreduzível. De um humanismo captado numa cidade menos avançada que Pádua, sua dimensão anímica apóia-se em simbolismos de desconcertante enigmatismo e em barroquismos decorativos

“quase comparáveis àquêles das orgulhosas babeis dos medos e da Pérsia” (13).

Um exemplo eloqüente do universo turesco é a imagem ao mesmo tempo hermética e demoníaca da “Primavera” da National Gallery (Londres) (1458-1463). A instauração visionária de Tura, servindo-se de formas duras e metálicas e de cores frias e reluzentes como esmalte, repassa-se da ambiência supersticiosa da velha cidade medieval em que nasceu, diante de cujos muros, como afirma um escritor,

“anjo e demônio devem ter travado um combate igual para dividir-se as almas...” (14).

De seu colega e discípulo Francesco del Cossa, podemos falar como um temperamento mais controlado e taciturno, próximo do espírito contemplativo e transcendente de Piero. Os afrescos de Março, Abril e Maio (êste último parcialmente), na parede setentrional do “Salão dos Meses” do Palácio Schifanoia, como os retábulos de Bolonha, alinham-se entre suas obras mais conhecidas, permitindo uma compreensão de seu estilo lúcido de grande vigor formal, convincente pelo desenho preciso e escultural, tanto quanto pela diafaneidade da

(12) . — R. Longhi, “Vita Artistica”, n° I (1928), p. 138-9. Ver também de G. Fiocco, *ibid.*, págs. 144-148 e *L'Arte di Andrea Mantegna*, Bolonha, 1927, págs. 134 (2° ed. Veneza, 1959, p. 59-72).

(13) . — B. Berenson, *Les Peintres de la Renaissance* (trad. de L. Gillet), Paris, 1935.

(14) . — S. Ortolani, *Cosmè Tura, Francesco del Cossa, Ercole de'Roberti*, Milão, 1941.

côr. O conjunto monumental da Schifanoia (orientado certamente por Tura), onde colaboraram além de Cossa, o jovem Ercole de' Roberti e outros artistas de envergadura menor, constitui um exemplo único no gênero na pintura mural da Renascença e sua grande repercussão motivou inúmeras viagens não somente de artistas mas também de estudiosos de astrologia e curiosos de um modo geral. Ao bonachão Borso d'Este, interessado em demonstrar e perpetuar as boas ações de seu governo, coubera a idéia de realizá-lo numa *delizia* urbana da corte. Fôra concebido como um calendário gigantesco em que, numa síntese dialética admirável, os temas realistas relatando os atos do príncipe, a existência diária do povo e dos nobres, se articulam a representações mitológicas, correspondentes aos meses do ano e a 36 signos-figuras zodiacais de afastada origem egípcia. Dessa obra incomum, participa, como registramos, Ercole de' Roberti que, embora dependente de Tura e Cossa, na sua formação, afirma-se através de uma própria *terribilità* na pesquisa da sensação física e espiritual dos movimentos assim como na pesquisa espacial, de qualidades pré-impressionistas. E' êle o terceiro grande artista da "oficina". O "mês de Setembro" de Schifanoia, uma obra da juventude, revela desde logo tôda a amplitude de seu gênio agressivo, dedicado ao registro de uma humanidade, depois reafirmada numa longa série de quadros e afrescos.

Com três valores de nível internacional e uma série de outros de média excelente, a exemplo de *Vicino*, Baldassare d'Este, do anônimo autor da Madona do Museu de Edimburgo e miniaturistas como Giorgio Tedesco, Guglielmo Giral di (dal Magro), Ferrara soubera impor-se como um dos centros vitais da pintura da Itália e do Ocidente, embora isso não acontecesse senão por um período dos mais efêmeros. Certamente, nenhuma outra confraria contemporânea fôra tão longe na "maneira seca, dura e cortante" (segundo a crítica de Vasari) (15). Não compartilhando do interesse histórico de Mantegna, nem do racionalismo *stricto sensu* dos florentinos, nem ainda do epicurismo veneziano, impondo-se por uma eidética autêntica e original entre o expressionismo mais crispado e uma surrealidade imponderável — a arte ferraresa mudara-se de órbita entre c. 1455 e c. 1480-1485 (anos de seu fastígio) passando de uma posição tributária para aquela de uma invejável situação influente, observável em artistas venezianos de *terra ferma*, da Emília, Romanha, Marcas, Lombardia assim como de Florença, Siena, Pérúgia e outras cidades da Itália central e meridional e ainda de países germânicos, da Espanha e Hungria. Para que êsse fenômeno ocorresse, não apenas dê-

(15). — G. Vasari, *op. e loc. cit.*

tes países e províncias chegavam à cidade dos Este artistas que na sua obra traem induções caracterizáveis e por vêzes mesmo uma assimilação completa da imaginária ali formulada mas, de seu lado, os “gênios de coração sêco” de Ferrara também se mostravam pouco sedentários e levavam para longe a marca de sua peculiar e dura visão do mundo, sem que isto signifique que não tirassem proveito dos complexos contactos estabelecidos.

Em relação à contígua Bolonha, a velha situação de inferioridade de Ferrara era inteiramente desfeita. São artistas ali radicados — Cossa, descontente com os magros salários pagos por Borso d’Este em Schifanoia e Roberti, o discípulo solidário — que enriquecem o quadro de vida da côrte de Bentivoglio II. Ambos deixaram em Bolonha obras capitais como o políptico Griffoni (1473 e s.), a *pala* de São Lázaro (1480) e a decoração da desaparecida Capela Garganelli (1485), à qual Miguel-Ângelo se refere como *una mezza Roma di bontà* (16). Anteriormente a êles, fôra um ferrarês, Galasso, autor de *molte eccellenti cose* (17) e em quem ressoa decisivamente a obra de Piero, o introdutor da linguagem da Renascença na cidade.

Os reflexos dessa presença se fazem sentir no plasticismo vigoroso do escultor de origem dalmática Niccolò dell’Arca (1435-1494), inicialmente educado na Apúlia e em Nápoles (onde se aproveitara dos contactos com o espanhol Sagrera) e que levando longe sua índole itinerante excursionara até a Borgonha (18). Em particular, os estímulos recebidos de Roberti são evidentes em sua célebre *Pietà* da igreja de Santa Maria da Vida. Em outros artistas locais o desenvolvimento estilístico não se poderia explicar sem considerar a arte de Ferrara a exemplo do que ocorre com Pelósio (pintor nascido em Murano porém muito ativo na região emiliana), o eclético Bartolomeo Bonascia e os dois mestres da *tarsia*, em Modena, os irmãos Lendinara, cujos trabalhos eram solicitados também em Ferrara, Parma e Réggio. Nessas cidades e ainda na ampla área provincial romanhola, visitada por Piero e pelo teórico e arquiteto Leon Batista Alberti é incontestável em não raros pintores a *forma mentis* ferrarese que aparece incisivamente numa primeira fase de Melozzo da Forlì, artista importante que soube retribuir influências (19).

(16). — P. Lamo, in “Graticola di Bologna”, 1560, publ. in Bolonha 1844, pág. 51.

(17). — P. Agostini Superbi, *L’Apparato Degli Huomini Illustri della Città di Ferrara*, Ferrara, 1620, pág. 121.

(18). — A. Venturi, in *Storia dell’Arte Italiana*, Milão, 1914, vol. VI, pág. 763 e s., foi o primeiro a examinar a influência da arte borgonhesa em Niccolò dell’Arca.

(19). — C. Gamba, *Ercole da Ferrara*, in “Esposizione della Pittura Ferrarese”, Março, 1933, II, pág. 3 e G.C. Argan, *De Van Eyck a Botticelli*, Genebra, 1949, págs. 200-201.

A íntima e durável amizade que une os Sforza e os Este — famílias que praticam uma verdadeira política de alianças matrimoniais nos últimos 30 anos do século é uma causa determinante do assíduo intercâmbio artístico entre as duas províncias, assinalado pelo número e a importância das encomendas assim como pelas viagens incessantes de pintores, iluminadores, etc. Num país, onde por vezes as cidades não tem relações entre si e em que durante muito tempo se conserva zelosamente o caráter cultural da comuna, as trocas artísticas entre essas duas regiões setentrionais permanecem como um dos exemplos eloqüentes de integração cultural da época (20).

Não é nossa intenção esmiuçar aqui essas conotações, até há pouco escassamente estudadas. As pesquisas sobre os escultores Mantegazza, o pintor Bramante, entre outros, todavia, dependem de um *approach* com os artistas de Ferrara. Esta intercomunicação entre os dois centros tem, na figura de Baldassare d'Este (virtuoso do retrato, que realiza constantes estadas nas duas côrtes), um de seus principais agentes. *Half milanese half ferrarese*, como afirma Cook, possui um ácido caráter ferrarês abrandado pela freqüentação do meio lombardo (21). A nosso ver, Baldassare não deve ser confundido com *Vicino da Ferrara* — suposição de Longhi — pintor de espírito muito mais acerbo como o demonstra a "Crucifixão" do Museu de Artes Decorativas de Paris (22). Entre os eventos principais dessa interação emiliano-lombarda não se poderia negligenciar a visita de Tura a Bréscia em 1469. De Cremona, politicamente reivindicada pelas potências, veneziana e lombarda, porém centro artístico dominado por Ferrara, afluíam a Milão estímulos vários. Antônio da Ciconara, que podemos considerar como um valor de segundo plano da escola ferrarese, é de origem cremonesa, como o são numerosos outros pintores, a exemplo de Gerolamo da Cremona e Antônio della Corna em quem são notórios os influxos da grande escola a par de outros, essencialmente dos paduanos. Outras influências, advindas da Emília, percorrida laboriosamente pelos Lendinara, são de anotar. Recordemos um *cassone* por eles decorado em 1457 e enviado por Borso a Galeazzo, exemplo de uma correspondência possível entre os

(20) . — Ver particularmente, *Relazioni artistiche tra le corti di Milano e Ferrara nel secolo XV*, in "Archivio Storico Lombardo", série II, Milão, 1885, págs. 225-280; C.L. Ragghianti, *Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento*, in "La Critica d'Arte", XXX (1949), págs. 298-299 e nota n° 29; *Catálogo da Exposição da Arte Lombarda*, Milão, 1958, págs. 129-130; W. Zanini *La diffusion de la peinture ferraraise en Lombardie dans la seconde moitié du XVe siècle*, Maio-Junho, 1967, págs. 307-318.

(21) . — H. Cook, *Baldassare d'Este*, in "The Burlington Magazine", XIX (1911), pág. 233; A. Venturi, *Storia*, VII, III, pág. 723.

(22) . — R. Longhi, 1955, págs. 50-51, questão retomada in "Amplamenti", pág. 138 e "Nuovi Amplamenti", págs. 182-184.

dois marcheteiros e o meio dos Sforza. Ainda de se referir é o movimento dos gravadores nos últimos anos do século, entre Ferrara, Pavia e Milão que, paralelamente à penetração da gravura de Mantegna, ajuda a explicar a presença ferraresa no noroeste da Itália. Um modelo essencial nesta conotação inter-provincial é a reprodução no metal de um desenho de Bramante com indícios evidentes da morfologia de Mantegna e Melozzo no tipo de ilusionismo da perspectiva e de Roberti na gesticulação dinâmica da figura (23). Nos vitrais de Niccolò da Varallo para a catedral de Milão reside outro testemunho das influências aqui em foco, e mais ainda se poderia dizer da miniatura, indispensável para o conhecimento profundo dessas relações (24).

Os *ateliês* lombardos há tempos pouco reconhecidos no período anterior à chegada de Leonardo da Vinci (1482), certamente devido à ausência de um caráter menos referencial embora não isento de vitalidade, tem em Foppa um pintor de elevado índice criativo. Capaz de uma expressão naturalística simples e direta, este artista fleugmático acumula com grande discernimento influências toscanas e paduanas assim como franco-flamengas e posteriormente de Leonardo, para impor-se pelo seu “humanismo doméstico” (25). O contraste chega a ser considerável entre a figuração tranqüila de Foppa e a corrente pré-leonardesca, empenhada numa formulação dramatizada onde se incluem Niccolò da Varallo e os Mantegazza. Dentre eles é necessário registrar os pintores de Treviglio, Bernardo da Butinone e Bernardo Zenale, ambos estreitamente associados à morfologia de Tura e outros artistas ferrareses (como também a Mantegna, Foppa, Bramante, etc.), influências que se explicariam não apenas pela disseminação da pintura e da gravura de Ferrara na região mas pela própria formação realizada seja em Pádua, seja em terra emiliana. A irradiação que aqui estudamos dirige-se também para as regiões limítrofes do Piemonte, como a Valsésia: em Varallo, os afrescos da Capela das Graças e a de n.º 45 do Santuário do Monte Sacro, acusam na sua iconografia o *pathos* inconfundível de Tura.

As vinculações de Ferrara e Pádua, que haviam sido principalmente no sentido de absorção pela primeira dos princípios renascentistas implantados e desenvolvidos nesta última, se haviam modificado depois da partida de Mantegna em 1460 para a corte dos Gonzaga em Mântua.

(23) . — P. Rotondi, *Contributi Urbinati al Bramante pittore* in “Emporium”, Março, 1951, págs. 109-129.

(24) . — V. H. Monneret de Villard, *Le Vetrare del Duomo di Milano*, Milão, 1918; G. Marchini, *Le Vetrare Italiane*, Milão, 1956; cf. Catálogo de 1958, cit.; G.C. Sciolla, *Niccolò da Varallo*, in “Critica d'Arte”, fasc. 78, Abril, 1966.

(25) . — Cf. Fernanda Wittgens, *Vicenzo Foppa*, Milão, 1948, pág. 35 e segs.

Enfraquecida, Pádua contaria a partir de então com artistas de menor projeção, embora por vezes capazes de iniciativa — como Bernardo da Parentino — os quais dão uma certa continuidade ao prestígio do meio local, todavia incapaz de manter a anterior situação de liderança. Parentino, em cuja obra conflui uma série de influências entrecruzadas já foi considerado como o “primeiro e maior artista da região extremo-norte” oriental da península italiana (26). Próximo de Mantegna, sem que todavia a assimilação ultrapasse os esquemas formais exteriores, afim ao bolonhês Marco Zoppo, ao dálmata Schiavone, identificado às experiências venezianas, mas também inclinado a receber elementos formais lombardos, este artista do grotesco e do bizarro, não deixa de ser atingido pelo *virus* dos acerados ferrareses, cuja cultura passava a afluir numa cidade onde decênios antes seus artistas iam buscar elementos básicos para sua formação.

E’ sobretudo através de Veneza, cidade cujas perseverantes tradições bizantinas a tornam pouco disposta a aceitar as inovações renascentistas e cuja situação insular no Adriático a impelem naturalmente para o intercâmbio com o mundo do leste, que, em certa medida, se explica a penetração de elementos orientalizantes na arte ferraresa (27). Um colecionador de *anticaglie*, como o cardeal Pietro Barbo (papa em 1464), possuía um acervo de objetos do Oriente em sua residência veneziana (inventariado em 1457) e outros *amateurs* certamente existiam na cidade. Desde os tempos da rainha Matilde era freqüente a presença dos Este na Sereníssima, os quais dali importavam artefatos de vidro, além de perfumes e outros produtos de longínquas procedências. No mercado da cidade lagunar, os pintores da região mais ao sul iam por sua vez procurar o azul ultramarino e vernizes de boa qualidade. Além de Veneza, certamente também através de Ancona estabelecia-se o comércio entre os artistas ferrareses e o Oriente.

Do mesmo modo que Veneza e as cidades de terra firme em sua possessão eram não raro percorridas pelos artistas da província dos Este, que ali deixavam até vestígios de afeição (Tura, em seu testamento de 1471, lembra-se dos indigentes da cidade, o que pode ser uma prova de que ali tenha habitado) (28), também vênets e venezianos mantiveram longa tradição de presença em Ferrara. Já nos referimos a Pisanello e Jacopo Bellini que nada mais faziam do que renovar contactos muito antigos com a cidade meridional. No

(26) . — R. Marini, *Mostra di Pittori Istriani*, in “Arte Veneta”, 1950, pág. 136.

(27) . — A. Venturi, *North Italian Painting of the Quattrocento*, Emilia-Florença-Paris, 1931, pág. 7.

(28) . — Ver C. Padovani, *La Critica d'Arte Ferrarese*, Rovigo, 1954, pág. 303.

século XV eram um fato comum a chegada de veroneses, vicentinos, paduanos, etc. Matteo da Pasti, o autor da célebre medalha do templo malatestiano, por três vezes empreendera a viagem a chamado dos Este. Pequenos mestres veroneses como Francesco della Biava e Domênico Gherardo da Vincenza, Tito Lívio da Pádua, etc., ocuparam-se entre 1470-1480 de inúmeros trabalhos de arte aplicada em Ferrara.

Uma confrontação entre vários e importantes pintores venezianos das novas gerações, como Bartolomeo Vivarini e seus contemporâneos ferrareses, apresenta por vezes pontos específicos comuns embora ambos os lados guardem ciosamente sua irredutibilidade criativa. Um paralelo dos mais elucidativos, para demonstrar que as linhas de força que caracterizam as escolas do Quattrocento deixam em aberto toda sorte de iniciativas individuais, é aquele que se pode fazer entre Carlo Crivelli e Cósimo Tura. No aspecto semântico da utilização dos elementos decorativos, sobretudo, o antagonismo se manifesta agudamente: enquanto o arcaizante pintor de Murano é um obsessionado do *décor* como *décor* — o que usualmente contradiz seus propósitos dramáticos — Tura e seus colegas exploram-no não como um elemento de prazer visual mas como uma semiótica críptica capaz de suscitar fértil gama de interpretações na mente do espectador.

Nestas breves referências, tomando por base a cultura artística ferraresa da I Renascença, iríamos ao encontro inevitável de outros nós de influências e afinidades quer dirigindo a atenção para o sul dos Apeninos, quer para o norte dos Alpes ou outro lado do Tirreno. Naquela primeira direção nos envolveríamos nos complexos problemas do autor dos “quadros Barberini”, a cuja personalidade cifrada há 85 anos se vem dedicando constantes pesquisas, e ainda nos teríamos a preocupar com o eixo de comunicação existente entre Ferrara e Siena e sobretudo com uma série de comparações pivotando em torno de pintores toscanos posteriores à primeira grande geração — Botticelli e Signorelli, por exemplo — que acusam hábitos mentais oriundos das cidades do norte diante das quais a situação de superioridade de seus antecessores fôra sempre incontestável. Nosso problema desloca-se mesmo até mais ao sul e ganha colorido especial em Nápoles, onde as incidências dos artistas setentrionais certamente se fazem sentir num meio de preponderantes acentos flamengo-espanhóis, como consequência da política de aproximação cultural empreendida por Eleonora de Aragão.

As conexões com os países germânicos setentrionais incluem no plano da crônica largamente conhecida as viagens norte-sul e sul-norte, respectivamente, realizadas por Dürer e Jacopo de' Barbari

(Welch Jacob), que trabalhou para o imperador Maximiliano. Mas é muito significativa na história dessas relações, a fixação de inúmeros artistas alemães em Pádua, Verona, Ferrara, Treviso, Bérnago, Bolonha e Veneza — sobretudo nos últimos decênios do século, quando se desgasta o longo período de influência da arte flamenga e borgonesa na pintura transalpina.

A um dos principais mestres da iluminura em Ferrara é dado o nome de sua origem: Giorgio Tedesco. Em Pádua, modestos artistas nórdicos inscreveram-se no *ateliê* de Squarcione e seu inato sentido expressionista colaborou sem dúvida para o tipo de percepção local. Da atividade do vitralista Jacopo Griesinger da Ulma em Bolonha não deixaram de se beneficiar artistas como Cossa e Roberti. No trabalho conjunto de Giovanni d'Alemagna e Antônio Vivarini em Veneza e Pádua, acha-se, porém, um exemplo maior de perfeita identificação entre dois pintores de origem muito diversa.

O estudo comparativo entre a arte desses países conduz sem dúvida a resultados distanciados daqueles produzidos pelo espírito de sistema apoiado em antagonismos raciais, por muito tempo vigente na História da Arte. Os aspectos áusteros e/ou excêntricos das invenções peduanas, a áspera morfologia ferrareza a serviço de fascinantes montagens emblemáticas, como as liberdades formais a que se permitia Liberais da Verona, no terreno de uma virulência exacerbada, provam que o *eon* expressionista não estava fora de seu elemento na península (29).

Devido à proximidade geográfica, as relações artísticas e culturais entre a Áustria e a Itália — de um passado que remonta ao Império — precederam logicamente as conotações em referência. É aqui que surge o nome de Michael Pacher, o principal pintor e escultor tirolês do período e o primeiro a compreender e a assimilar todas as possibilidades da forma tectônica e do espaço ordenado da Renascença sem que essa aculturação resultasse em sacrifício de seu *pathos* nórdico essencialmente analítico e decorativo. Não renunciando a certos elementos autográficos vitais, próprios de seu meio, Pacher é um artista internacional onde se adaptam criticamente métodos originais de estrutura definidos inicialmente na Capela Ovetari, em Pádua, e a seguir em Schifanoia e na Capela Portinari em Milão. Outros artistas dessa nacionalidade como o irmão de Michael, Friedrich Pacher e o Mestre de São Corbiniano, podem ser avizinados das escolas italianas (30).

(29) . — R. Longhi, *Arte Italiana e Arte Tedesca*, Florença, 1941 e *Un Apice expressionistico di Liberale da Verona*, in "Paragone", 1955, págs. 3-4.

(30) . — Ver, entre outros autores, R. Stlassny, *Michael Pachers Saint Wolfgang Altar*, Viena, 1919, págs. 163 e 169.

Na Espanha também assistimos no século XV à passagem de um período em que seus pintores sofrem preponderantes efeitos da arte flamenga para aquêle de acentuadas influências italianas. Esta penetração renascentista se fizera, inicialmente a partir de Valência, onde se constata a penetração de elementos figurativos derivados sobretudo de Pádua e Ferrara. Abordando estas assimilações deve-se ressaltar todavia a originalidade dos primitivos espanhóis do século XV, assimilada sobretudo por um expressionismo exacerbado e o gôsto da policromia a mais exuberante. Diversos pintores ibéricos entram nesta ordem de problemas internacionais como Rodrigo d'Osona e os mais importantes, Barmejo e Gallego. Mas Pedro Berruguete, em quem a pintura espanhola do Quatrocentos encontra a

“primeira personificação realizada de nossa arte nacional e o verdadeiro precursor dos Ribera e dos Zurbaran” (31)

é um nome de primeira ordem a evocar nas relações em causa. Fôra êle o substituto do flamengo Justo de Gand na execução dos “homens ilustres” do estúdio de Federico de Montefeltro na cidade de Urbino, em 1477, certamente devido à sua sólida formação, influenciada pela arte flamenga, adquirida no meio castelhano, e aprimorada talvez quando de uma sua estada no meio aragonês de Nápoles. No estudo dêste artista, a quem se confiam obras de grande responsabilidade, quando de seu retôrno à Espanha (1482-1483), são múltiplas as referências que se podem estabelecer com seus contemporâneos da Itália do Norte.

De um exame mais detido das relações aqui estabelecidas, emergiriam, certamente, resultados variáveis, indo das absorpções as mais exteriores até a amalgamação profunda, determinante de um comportamento definitivo de linguagem.

O período em que se inscreve a atividade dos artistas que foram objeto central destas referências, prolonga-se até o decênio final do século. Mas desde os anos '80, seu *kunstwollen* cedia a uma outra percepção que aos poucos se unia à insopitável corrente de âmbito nacional, caracterizada pela forma sintética e o espaço concentrado. Integrado a esta situação mental nova, dominada pela calma e a mansuetude dos sentimentos — de que Pietro Perugino e Francesco Francia são os primeiros representantes — encontramos o próprio Ercole de' Roberti da fase tardia (influenciada por Giovanni Bellini) e seu discípulo Lorenzo Costa. Em Ferrara, certos eventos sociais podem ter contribuído para a humanização de seus artistas, como a

(31) . — M. Gomez-Moreno, *Un trésor de peintures inédites du XV siècle*, in “Gazette des Beaux-Arts”, Outubro, 1908, pág. 313 (trad. de E. Bertaux).

influência do espírito religioso de Eleonora d'Este, a mulher de Ercole d'Este. Mas o problema tem uma dimensão bastante vasta e é visível em muitos núcleos regionais. A velha cidade, nesses anos, adquiria, ampliando-se, uma fisionomia urbana revolucionária, inaugurava a história do teatro clássico na Europa, impunha-se pelos músicos de sua *Cappella di corte*, dominada por Joaquim de Prés, afirmava-se em poesia por obra de Boiardo e logo de Ariosto. Mas o grande movimento de sua idiosincrasia pictórica, embora com ecos persistentes em numerosos artistas do início do século XVI, já dominados pelo classicismo, se tinha cumprido.

Na análise crítica global destes artistas que não obstante a forte individualidade que acusam constituem um grupo homogêneo — uma “oficina” como afirma Longhi — torna-se assim indispensável o enfoque de suas conotações com vários meios peninsulares e/ou mais afastados, episódio dos mais sugestivos da cultura plástica da Primeira Renascença, na iminência das grandes transformações que diluem os diferentes dialetos e impõem uma sintaxe unificada de escala nacional.

*
* *

INTERVENÇÕES.

Da Profa. *Júlia Scarano* (Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Rio Claro. SP).

Pergunta em que medida se deu a influência da arte flamenga na Itália durante a primeira Renascença.

*

Do Prof. *Miguel Schaff* (Faculdade de Filosofia de Jacarézinho. PR).

Indaga do Autor qual o seu entendimento de Renascença.

* *
*

RESPOSTAS DO PROF. WALTER ZANINI.

À Profa. *Júlia Scarano*.

Diz que no século XV a penetração flamenga nos centros italianos foi muito menos profunda e durável que a registrada nas re-

giões setentrionais e/ou na Península Ibérica. Mas o naturalismo empírico dos artistas dessa origem, célebres pelos aperfeiçoamentos introduzidos na pintura a óleo, incidem em numerosos pintores italianos — sobretudo na paisagística — sem que isso possa alterar os princípios estruturais de uma arte teòricamente mais desenvolvida.

*

Ao Prof. *Miguel Schaff*.

Afirma que produto da *ratio latina*, o Renascimento consiste em trazer uma dimensão humana a tôdas as coisas. Entretanto, não foi um movimento de sentido espiritual único, reduzido a algumas fórmulas codificadas em trados. No plano das artes, os valores que serviram de base a êste estudo demonstram aspirações que caracterizam todo um aspecto “ante-renascentista” do Renascimento se tivéssemos que entender por êste exclusivamente os resultados de uma ordenação racional do mundo exterior, analisado e representado.