

Cavaliere Giorgio Vasari: a Coleção Vasari e o novo ethos do artista no Renascimento

Italiano

Pedro Henrique de Moraes Alvez¹

Giorgio Vasari nasceu em 1511 na pequena cidade de Arezzo, próxima à Florença, na Itália. Descendente de uma família de ceramistas locais, seu próprio sobrenome é derivado da palavra *vasi* (vaso em italiano). Em 1550 escreveria um livro que o deixaria conhecido como o “pai da história da arte”: as *Vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*. Foi também um proeminente artista de seu período, responsável por importantes ciclos decorativos como o do Palazzo Vecchio em Florença. O artista foi um dos primeiros a gozar das novas possibilidades que se abriam para os artistas do período, adquirindo em 1571 um título de nobreza concedido pelo próprio papa: o de Cavaleiro da Espora de ouro, adquirido também por Ticiano alguns anos antes.

Seu sucesso talvez não deva-se à qualidade de sua arte, tida pela crítica como excessivamente convencional e repetitiva, mas pela sua enorme habilidade em posicionar-se em meio a cultura paternalista toscana do século XVI e a de responder a encomendas com rapidez e eficiência. Também deve-se destacar seu sucesso em propagandear a própria imagem por diferentes formas, como sua autobiografia, inserida na segunda edição das vidas em 1568 e em algumas pinturas como o seu auto-retrato.

Segundo Joana Woods-Marsden, durante o Renascimento novas possibilidades de ascensão social abrem-se para o artista, que busca legitimar sua posição por meio da imitação do ethos de seus nobres patronos. Giorgio Vasari, dono de duas casas na Toscana, decoradas por sua própria mão, exprime essa tendência de viver de forma principesca, seja por meio da decoração de suas moradas, seja pela formação de uma coleção de obras de arte que ele montou ao longo da vida e contava com obras de Botticelli, Caroto e Piero di Cosimo. O presente trabalho procura rastrear as obras que pertenciam à Coleção Vasari bem como ilustrar a forma como essas obras foram adquiridas e expostas, visando reconstituir o trabalho de construção da imagem de um dos mais importantes artistas do período.

Em 1540, Vasari adquiriu uma casa em Arezzo, na “melhor área da cidade”, segundo ele próprio conta na sua autobiografia das *Vite*. Em seu testamento, Vasari estipulou que a casa deveria ficar com seu irmão Pietro e seus descendentes até que o último membro da família morresse, ocasião na qual ela deveria ser repassada para a Pia Fraternità di Santa Maria, uma ordem leiga de Arezzo. A transferência acabou ocorrendo em 1687, devido não à morte do último membro da família, mas à incapacidade desse de manter casa financeiramente. Desde

então, a casa passou por diversos donos, muitos dos quais não são bem documentados, até que em 1945 foi aberta ao público como um museu, agregando uma nova asa a sua estrutura que serve como arquivo.

A casa possui três andares: o porão, o segundo andar e o *piano nobile*. Esse andar é composto por sete peças: as câmaras da Fama, de Abraão, da Fortuna, de Apollo, o Corredor de Cerees a Cozinha e a capela. Destas, as quatro primeiras são comprovadamente pintadas pelo próprio Vasari. A cozinha foi pintada por Raimondo Zaballi apenas em 1827, a capela nunca foi pintada e o corredor de Ceres permanece uma incógnita. No seu conjunto, o ciclo decorativo apresenta pinturas cujos temas estão ligados a vida artística, como a competição, o aperfeiçoamento técnico e a exemplaridade. Também há o caráter encomiástico do ciclo que louva artistas famosos e alguns temas mais pessoais como o casamento e a progeneritura.

A casa de Florença, por sua vez, foi adquirida por Vasari em 1557 como favor de Cosimo de Medici, que a concedeu ao artista para que fosse usada como alojamento. Cosimo I havia confiscado-a de Niccolo Spinelli através da *Legge Polverina* em 1548 e em 1561, após inúmeros pedidos, ele decidiu poupar Vasari de seu aluguel anual. Desta casa, construída em fins da Idade Média e ainda privada, apenas uma das instalações foi decorada antes de sua morte: a chamada *Sala Vasari*, pintada entre 1561-69. Seu programa decorativo é composto pelo amigo de Vasari e erudito Vincenzo Borghini.

Uma análise das casas só se torna completa se tivermos em mente os objetos que lá estiveram e a dimensão que poderiam dar do proprietário aos visitantes. Sabe-se que formação de coleções de arte estava em voga entre a nobreza das cidades-Estado italianas, que buscava o refinamento pela decoração dos interiores de suas casas, que constituíam um patrimônio de curiosidades para serem mostradas aos visitantes. Há indícios de que os desenhos da coleção vasariana permanecessem expostos na casa aos visitantes, talvez mesmo emoldurados. Em uma entrada do inventário da casa Florentina feito logo após a morte do artista em 1574 aparece uma seguinte menção a "Muitos desenhos da mão do Cavaliere presos ao redor desse cômodo".

Essa entrada deixa algumas perguntas quanto ao gênero de desenhos que ficavam nas paredes e à forma como ficavam expostos. Em geral, coleções desse tipo eram guardadas em volumes e portfolios até o século XVIII, mas um conterrâneo de Vasari, Teofilo Torri dispunha sua coleção de desenhos em proteções de vidro. No chamado *Libro dei disegni*, hoje disperso, Vasari demonstrava excessivo cuidado ao emoldurar seus desenhos com belas bordas desenhadas (Fig. 1).



Figura 1. Giorgio Vasari. *Il Libro dei disegni*, desenhos de Filippino Lippi, Botticelli e Rafaellino dal Garbo. 567 x 457 mm.

Há várias menções em diferentes documentos ao cuidado, interesse e conhecimento que Vasari possuía das coleções e a posse de obras. Na edição de 1550 das *Vidas* Vasari atribui o painel do Louvre dos Cinco Homens Ilustres a Masaccio e localiza a obra na casa de Giuliano da San Gallo em Florença. Já em 1568, ele é atribuído a Paolo Uccello, que a teria em sua própria casa. Pode-se notar aqui, como em outros documentos, um vivo interesse pela posse das obras de arte e seu local de resguardo, que era motivo de frequente busca por novas e mais acuradas informações.

Na *Vida* de Giulio Romano, Vasari aparece impressionado não apenas pelos modos cortesãos do artista, que ele visitou pessoalmente, mas pela grande quantidade de antiguidades romanas que o pintor recebeu do duque para decorar sua casa. Vasari demonstra também admiração pelo cuidado que Giulio teve com as peças, talvez referindo-se à sua forma de exposição.

Na Vita di Batista Franco, por exemplo, Vasari comenta como agiu de intermediário para Ottaviano de' Medici para conseguir uma obra de Andrea Schiavone. Sem dúvida, uma análise da correspondência entre Vasari e seu amigo Vincenzo Borghini pode trazer novos dados, já que ambos parecem ter entre seus assuntos principais a troca tanto de desenhos quanto de informações sobre eles.

Rastrear os itens que pertenciam à sua coleção não é uma tarefa simples e é talvez impossível. Existem um inventário da casa de Florença em que ele residia, feito por ocasião de sua morte em 1574, um inventário feito no século XVII por ocasião da venda da casa e as entradas em seu livro de contas. Apesar disso, na maioria das vezes não é possível saber quais itens ele possuía que não estavam no primeiro inventário mas que aparecem no segundo e quais foram adquiridos por seus sucessores. Diversas vezes é necessário recorrer às *Vite*, em que aparecem referências às obras que ele possuía, dando inclusive testemunho de como as adquiriu. Na ausência dessas, é possível apenas conjecturar através do cruzamento de fontes.

Em todo caso, é preciso dividir a coleção nos tipos de itens que ela continha, e esses são: desenhos, pinturas, esculturas, antiguidades e gemas. Alguns desses materiais, se é certo que os possuía, não sabemos de quais itens específicos compunham a coleção – especialmente para o caso das gemas. Raghianti Collobi estima a coleção entre mil e dois mil itens somente para os desenhos.

É necessário também diferenciar, seja para os desenhos, seja para as esculturas, quais eram itens de coleção e quais eram objetos de estudo e aprendizagem. Ao que parece, geralmente Vasari não costumava usar os desenhos de seu *Libro* como forma de inspiração ou estudo. Há, no entanto, casos conhecidos de reproduções suas a partir de desenhos de mestres como Parmigianino, do qual ele reproduziu um desenho da Sagrada Família cujo original ele mesmo possuía. Ambas as obras encontram-se hoje no museu do Louvre.

De toda forma, o status desse material parece ser diferente de simples material de estudo, já que sabe-se que ele não era apenas recolhido, mas classificado, ordenado e, como já afirmado, emoldurado. A ordem em que eles estavam originalmente em seu *Libro* é ainda um mistério, mas há algumas pistas, como pequenos números nas páginas, dos quais é difícil tirar conclusões. Apesar disso, alguns especialistas sugerem que as obras eram ordenadas segundo o esquema cronológico das *Vite*, já que alguns desenhos de Antonello da Messina e Alessio Baldovinetti parecem seguir esse padrão, como indicado pelos números nas bordas.

O desejo de formar uma coleção parece ter surgido ainda cedo na vida do pintor, já que em 1541, antes mesmo do sucesso profissional, Vasari adquiriu em Bologna uma *Madonna* de Parmigianino, hoje na Courtauld Gallery de Londres e conhecida como a *Madonna Vasari*. No seu livro de contas, ele exibe orgulhosamente o valor pago e o cuidado que teve quando a mandou embrulhar e na *Vita di Parmigianino* relembra como a comprou e a colocou em sua casa “nova e por ele fabricada honradamente” junto com “outras nobres pinturas, esculturas e mármore antigos”. (Fig 2).



Figura 2. (c. 1529) Parmigianino. *Madonna Vasari*. Óleo sobre madeira, 63,5 x 50,7 cm.

Também é sabido que ele possuía a obra, hoje em Berlin, de Piero di Cosimo, *Venus e Marte* (Fig. 3), fato que ele revela na *Vita* do pintor:

Pintou ainda um quadro onde há uma Vênus nua com um Marte também nu que dorme sobre um prato cheio de flores [...] Este quadro está em Florença, na casa de Giorgio Vasari, tido em memória dele [Piero di Cosimo], porque sempre lhe agradaram os caprichos desse mestre.



Figura 3. (c. 1505) Piero di Cosimo. Vênus e Marte. Óleo sobre painel. 72 x 182 cm.

Esse quadro foi provavelmente adquirido da família Vespucci, uma das maiores possuidoras de obras de Piero di Cosimo e que tinha longas relações com Vasari através de Niccolò Vespucci, que o acolheu em Florença já em 1525.

No caso das pinturas, sabe-se que Vasari possuía o Retrato de um Monge, de Giovanni Caroto (Fig. 4) que lhe foi enviado pelo próprio Caroto como um modelo do monge Don Cipriano da Verona, que ele iria representar em uma Ceia de São Gregório. Mesmo assim, não é de se descartar que objetos adquiridos para fins práticos como esse, que hoje está no Castelveccchio Museum, figurassem depois como objetos de colecionador.

Um visitante da casa Florentina, Cinelli, descreveu em 1677 a presença de outras pinturas, entre elas duas de Durer. Novamente, não há maneiras de afirmar com certeza que essas obras pertenceram ao antigo dono da casa, já que foram vistas mais de cem anos após sua morte. O fato, no entanto, não é impossível.

Há nas Vidas diversos registros de posse de esculturas pelo autor. Na *Vita* de Verrocchio, o autor afirma que “de relevo de terracota foi comprada por mim uma cabeça de cavalo retratada ao antigo, que é coisa rara”. Essa cabeça é provavelmente o modelo usado para os Estudos de Cabeças de Cavalo do pintor hoje no Louvre.

Também em sua posse estava um Galba em terracota (fig. 5), ainda conservada na Casa Vasari de Arezzo, feito por Andrea Sansovino, que ele lembra na segunda edição das Vidas:

duas cabeças de terracota admiráveis, retratadas a partir de medalhas antigas: umas é de Nero, a outra de Galba, imperadores; as quais serviam para ornamentar uma lareira; mas o Galba hoje está em Arezzo na casa de Giorgio Vasari”



Figura 4. (século XVI) Giovanni Caroto. Retrato de um Monge. Óleo sobre tela, ? x ?.



Figura 5. Andrea Sansovino. Cabeça de Galba.

As constantes referências à posse de obras de arte precisam ser entendidas num contexto em que a busca de obras da antiguidade era prática comum entre as pessoas de alta classe. O colecionismo das antiguidades era sinônimo de riqueza e refinamento, algo a ser imitado pelos artistas, que ganhavam cada vez mais prestígio e dinheiro e procuravam legitimação social. Essa prática, aliada a admiração crescente pelos artistas italianos do período, propagandeada em diversos escritos, inclusive nas *Vite*, fez surgir um interesse pelas obras também dos mestres do período, muito embora as obras da Antiguidade tivessem maior valor. Há registros nas cartas de Michelangelo de um fato curioso: um de seus encomendantes, Pier Francesco, impressionado com a perfeição de um Cupido Adormecido executado pelo artista, pede a ele que prepare a escultura para que pareça antiga, fazendo-a ser vendida por um preço maior. A obra foi vendida a Baldassare del Milanese, e revendida ao cardeal Raffaello Riaria por 200 ducados. A farsa acaba sendo descoberta e a obra é devolvida a Baldassare, que engana Michelangelo e Pier Francesco sobre o valor da venda, segundo ele de apenas 30 ducados.

Esse não parece ser um caso isolado, já que na vida de Leone Leoni, Vasari demonstra preocupação com a questão ao afirmar que Tommaso della Porta:

trabalhou em mármore excelentemente, e particularmente falsificou cabeças antigas de mármore, que foram vendidas como antigas; e as máscaras as fez tão bem que ninguém lhe igualou, e eu tenho uma de sua mão em mármore, colocada na lareira de minha casa em Arezzo, que todos tem por antiga.

Vemos aqui uma preocupação digna de um colecionador interessado com a autenticidade dos objetos que possui, assim como o conhecimento de um circuito de pessoas que buscavam obras antigas e de artistas que matinhavam esse mercado em movimento seja como intermediários e avaliadores, seja como falsificadores.

As obras que possuía denotam o interesse e a admiração pelo magnífico Michelangelo, com quem trocou correspondência e que aparece nas duas edições das Vidas como o expoente máximo das artes do período. O artista aparece retratado nas decorações das duas casas de Vasari, e há menção a uma obra do mestre. Na *Vita di Fra Giovann'Agnolo Montosorli* ele conta que o frade fez com grande estudo

Um modelo daquela grande figura, que foi retocado por Buonaroti em muitas partes: de fato Michelangelo fez de sua mão a cabeça e os braços de terra, que estão hoje em Arezzo tidos por Vasari entre suas coisas mais caras, pela memória de tal homem.

A figura em questão é o São Cosme da Sagrestia Nuova, que aparece ao lado da Virgem e de São Damião, de execução de Michelangelo e Salvatore da Montelupo, respectivamente.

Há uma última obra digna de nota (Fig. 6), uma noite, feita por Tribolo a partir da famosa obra de Michelangelo, hoje no *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*. Na vida de Tribolo ele conta como o artista retratou na sacristia de San Lorenzo

Todas as obras que Michelangelo havia feito em mármore, isto é: a Aurora, o Crepúsculo, o Dia e a Noite e lhes fez tão bem feitas que o Monsignor Giovanni batista Figiovanni, prior de San Lorenzo, para quem deu a Noite, pois lhe abria a sacristia, julgando-a coisa rara, a doou ao Duque Alessandro, que depois a deu ao dito Giorgio que estava com Sua Excelência.

Resta dizer que infelizmente a coleção está hoje dispersa, e obras como o modelo de São Cosme estão perdidos, assim como boa parte dos desenhos. Seria interessante para os públicos acadêmico e geral que houvesse a reunião de todos esses materiais em um único local, já que somente assim eles adquirem o sentido original de uma coleção, algo que é evidentemente



Figura 6. Tribolo. Noite, 29 x 31 x 13

impossível. Seja como for, com os amateriais aqui apresentados, acredito que se tenha realizado um breve prospecto da identidade do colecionador Vasari, e evidenciado sua preocupação não apenas com a recolha desses materiais, mas também sua ânsia em alardear a posse desses objetos sempre que oportuno nos registros materiais e, é de se imaginar, na vida cotidiana. Não é de se admirar que o homem que foi um dos primeiros a preocupar-se ativamente na promoção dos artistas socialmente fosse também um dos primeiros a preocupar-se em resguardar e venerar o fruto de seu trabalho.

Pedro Alvez é licenciado em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atualmente mestrando em História da Cultura e das Representações pela mesma instituição. Foi bolsista de iniciação na pesquisa: "Pintura paisagística como raiz identitária nacional", sob orientação do professor José Augusto da Costa Avancini e trabalhou na tradução de textos clássicos da História da Arte sob a orientação da professora Daniela Kern. Atualmente, concentra suas pesquisas no Renascimento Italiano, com atenção especial para a vida e a obra do pintor, arquiteto, historiador e cortesão aretino Giorgio Vasari (1511-1574). Professor na rede pública estadual do Rio Grande do Sul.

Notas

¹ Mestrando UFRGS.