

OS LEONARDIANOS: A INFLUÊNCIA ARTÍSTICA DE LEONARDO DA VINCI NO SÉCULO XVI EM FLORENÇA E MILÃO.

Sara Tatiane de Jesus¹

Esse artigo tem como propósito discutir a influência de Leonardo Da Vinci (1452-1519) na Itália tendo em foco as duas cidades em que ele viveu por um período de tempo maior e desenvolveu boa parte das suas pesquisas e obras, sendo Florença, onde residiu de 1464 á 1482 depois retornou de 1500 á 1506 e Milão de 1482 á 1499 retornando em 1506 a 1513. Sendo assim, será analisado especificamente um grupo de jovens pintores que tiveram suas obras influenciadas diretamente por Da Vinci, como: Giovanni Ambrogio de Predis (1455-1508), Francesco Melzi (c.1491-1570), Salaí (1480-1524), Bernado Luini (1482-1532), Marco d' Oggiono (c.1470-1549), e também pintores que a priori iriam ter como referência o Mestre renascentista, Rafael Sanzio (1483-1520) a título de exemplificação. Não obstante, será possível vislumbrar as múltiplas interpretações de um mesmo ponto, e como essas interpretações podem gerar obras diversas e originais, regadas de particularidades e especificidades de cada artista, sendo possível presenciar o Leonardismo nos mínimos detalhes pictóricos, baseado na perspectiva, forma, e anatomia, típico do renascimento, como também, poderá ser constatado que o leonardismo se estendeu do mundo das artes plásticas, para o teatro, anatomia, engenharia de guerra, botânica dentre outros até a contemporaneidade.

¹ Graduanda em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG – Unidade de Divinópolis).

O MESTRE SUPERA O ALUNO

Ao longo do aprendizado de um aluno cria-se essa expectativa que ele supere seu mestre, porém, sabe-se que na prática isso nem sempre acontece. No mundo da arte ocidental verificamos alguns casos em que foi afirmado que o aluno havia superado seu mestre, podemos pensar em um exemplo clássico, como: Andrea Del Verrocchio (1435-1488) que manteve seu ateliê ativo por muitos anos na Itália, em Florença, e teve alunos como: Donatello, Botticelli e Leonardo Da Vinci. Esses alunos tiveram grande impacto no mundo das artes plásticas, arquitetura, perspectiva e anatomia dentre outros. No caso de Da Vinci, segundo Giorgio Vasari (1511-1574), quando ele se deparou com os avanços de seu pupilo ele “decidiu largar o pincel”, pois, podemos supor que ele finalmente havia o superado. Claro que não devemos entender isso como verdade absoluta, pois, segundo Isaacson², Vasari tendia a mitificar e romantizar os eventos.

Não obstante, podemos pensar em como os alunos carregam em si um pouco daquilo que apreenderam com seu mestre, técnicas, valores, estilos dentre outros. Da Vinci no ateliê de Verrocchio onde viveu e aprendeu por mais de dez anos, desenvolveu o gosto pela anatomia das formas, a curiosidade exagerada com a beleza e a estética dos animais, das plantas, as máquinas e objetos; tudo aquilo que podia ser observado por ele era motivo de análise para um esboço em seus fiéis companheiros, os cadernos de anotações, dos quais escreveram mais 7.200³ mil folhas ao longo da vida. Leonardo em sua ânsia por conhecimento daquilo que não podia ser explicada, como a “língua do pica-pau”⁴⁵ fez com que ele escrevesse muito e inclusive criasse normas e métodos de como fazer e executar certas coisas, como dietas vegetarianas, técnicas de pintura como o *Sfumatto*; como fazer um espetáculo de teatro etc; Toda essa bagagem de saberes que ele trouxe consigo ao longo da vida foi repassada aos seus pupilos, em especial no quesito de artes plásticas.

Gian Giacomo Caprotti, conhecido e apelidado como Salaí, que significa "O Diabo". Devido a seu hábito de furtar e fazer bagunça; Foi morar juntamente com Leonardo em Milão dia 22 de julho de 1490, quando tinha dez anos de idade. E a partir daí apesar de seu comportamento desordeiro e exasperado, ele conseguiu desenvolver alguns quadros, que denotam sua técnica e capacidade artística ainda em formação e fortes traços leonardescos. Em sua obra *Monna Vanna*, pode-se ver claramente uma versão da Mona Lisa feita por Leonardo, os braços alinhados na frente do corpo, o sorriso enigmático, as paisagens no fundo representando as montanhas e o corpo proporcionalmente alinhado conforme as leis anatômicas tão

² WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 73.

³ WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 128.

⁴ WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 556.

⁵ Leonardo estudou a estrutura de suporte da língua dos pica-paus e de que forma eles funcionavam, descobrindo que as línguas dos pica-paus protegem o cérebro, uma espécie de amortecedor, protegendo o cérebro do choque.

estudadas por Da Vinci; Salai usou das técnicas aprendidas com Leonardo em Milão para conseguir desenvolver essa obra. Para alguns Salai era apenas uma versão ruim de Leonardo, como afirma Walter Isaacson⁶, “Salai nunca passou de um artista medíocre e produziu poucas telas originais”, porém, talvez essa seja uma análise reducionista, pois, faltou analisar Salai por ele mesmo, respeitando aquilo que ele pintou e até onde ele foi capaz de ir, aceitando sua limitação como artista em crescimento, pois, para muitos *Monna Vanna*, seja apenas uma versão mais escandalosa de Monalisa, porém se voltarmos o olhar para o artista em sua trajetória, verificaremos que sua obra reflete muito sua personalidade; O corpo exposto e sexualizado da figura feminina, os cabelos presos e um penteado, olhando diretamente para o observador, são traços particulares de Salai comparado a Gioconda, ele acrescentou a sua cópia de Monalisa o que ele considerou que faltasse na obra original, um pouco mais de sensualidade e menos enigmas. Isso nos denota sua originalidade e seu olhar sensível aos detalhes que lhe interessam.

Assim como Verrocchio, Leonardo criou em Milão uma oficina á qual ocorria às confecções artísticas das encomendas e onde seus pupilos trabalhavam. Na coleção Grandes Mestre: Leonardo Da Vinci, é apontado o fato de “[...] os aprendizes, [...] não tiveram uma real identidade artística fora do relacionamento de trabalho com o Mestre”⁷ apontando que os artistas que ali conviviam e desenvolviam suas obras apenas reproduziam cópias, sem aprimoramento individual que fosse voltado para as particularidades de cada um, apenas pintar aquilo que seria Leonardesco. Entretanto, “mesmo baseadas nos modelos, nos ensinamentos teóricos do mestre, as interpretações de cada aluno tinham importância, a ponto de permitir distinguir de vez em quando sua paternidade do trabalho”⁸, Além do mais, pintores como Marco d’ Oggiono já eram mestre qualificados muito antes de ter contato com Leonardo.

Essa relação de dependência criada entre mestre e aluno, não era em grande medida uma verdade absoluta, assim como Salai, conforme já explicado, outros pintores tiveram seu espaço no mundo da arte, como Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516), que segundo Vasari “foi uma pessoa pratica e conhecedora”⁹ que ingressou na oficina 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”¹⁰. Boltraffio interpretou e reproduziu 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 das invenções do Mestre, que se torna evidente na maneira como os perfis da Virgem e do Menino se retalham no fundo escuro, inscrevendo-se perfeitamente entre as duas janelas em formas de arcos. A

⁶ WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 155.

⁷ DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 23.

⁸ DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 22.

⁹ VASARI, Giorgio. Vidas dos Artistas. Ed.1. São Paulo. 2011. Pag. 452.

¹⁰ DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 22.

Boltraffio, é atribuída também a Virgem da Flor, do Museu Poldi Pezzoli, com data da metade da década de 1480.

INFLUÊNCIA NA CULTURA MILANESA

Marco d'Oggiono testemunha bem a forte ligação do pintor com a escultura do Leonardismo milanês do período sforzesco. Oggiono já era Mestre qualificado, antes mesmo de ingressar na oficina leonardiana. Um dos temas recorrentes na produção dos alunos de Leonardo durante a década de 1490 é a Virgem e o Menino como meia figura, foram obras que se realizaram no estúdio de Leonardo sob a sua tutela, mas sem sua participação direta na execução¹¹. A maneira de modelar formas tridimensionais para suscitar efeitos de envolvimento emotivo no espectador é o aspecto da arte pictórica de Leonardo que mais fascinou os seus seguidores Lombardos.

A pintura de aspecto religioso mais famoso proveniente do estúdio de Leonardo por volta de 1490 é a *Virgem Litta*, cuja execução está no centro de um inacabável debate, pois:

Raramente atribuída somente a Leonardo, foi atribuída ele com a assistência de um aluno ou, ao contrário, a um aluno de Leonardo com a assistência do Mestre. Ou, ainda, inteiramente a um dos seus pupilos mais, próximos, como os citados Boltraffio ou Marco d'Oggiono¹².

Se as habilidades de seus pupilos fossem tão insignificantes e medíocres porque Leonardo permitiria a participação dos mesmos na execução de suas obras? Por que arriscar a sua fama e carreira de grande Mestre á aprendizes? Assim como Leonardo pintou junto com seu Mestre Verrocchio o quadro *O batismo de Cristo* na metade da década de 1470, esperasse que Da Vinci tivesse o feito o mesmo para com seus aprendizes, pois podemos supor que ele confiava na execução de seus trabalhos.

Da mesma forma que há diversos exemplos na história em que a criatividade se convertem em produto, o ateliê de Leonardo em Florença combinava a genialidade de um indivíduo com o trabalho de uma equipe. Eram necessárias tanto visão quanto execução para que desse certo¹³

¹¹ DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag.23.

¹² DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 24.

¹³ WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 73.

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 detalhadíssimos quanto esboços, estudos e rascunhos. Leonardo fazia a composição, os esboços, estudos e rascunhos. Os alunos então os copiavam 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 pupilos de Leonardo estavam pintando alguns retratos, aos quais ele vez por outra acrescentava um toque”¹⁴. Os aprendizes e alunos de Da Vinci não eram meros copiadores de suas imagens; uma exposição no Louvre¹⁵ 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

O ambiente artístico milanês reagiu às propostas que foram introduzidas e desenvolvidas por Leonardo com grande intensidade e com uma vitalidade nova. Pois, na sua primeira estadia as suas lições só haviam encontrado eco no círculo restrito dos alunos, comprometidos na produção de obras de pequeno formato, destinadas em sua maioria a devoção particular e fora das encomendas das ordens religiosas. O interesse dos Franceses e da aristocracia para com Leonardo e seu grupo tiveram por efeito incrementar os seguidores e admiradores do mestre; “[...] tanto que transformou o leonardismo no fenômeno mais representativo da cultura artística milanesa das primeiras décadas do século XVI¹⁶”.

Uma nova geração era formada pelo restrito grupo de alunos e pelos primeiros seguidores, que depois da partida de Leonardo do ducado, em 1499, reconheceram em Bramantino (1455-1530) e na sua interpretação da pintura Leonardiana a novidade mais estimulante no cenário milanês no início de 1500. Foi o que aconteceu com Andrea Solario, que logo após passar a juventude em Veneza, ele voltou para a Lombardia e demonstrou uma crescente atenção aos modelos Leonardianos.

Bernardo Zenale (1460-15260) “[...] embora estranho a oficina de Leonardo e mais velho em relação aos alunos do mestre florentino, demonstra durante a primeira década de 1500 uma constante atualização sobre as novidades leonardianas”¹⁷. Isso ressalta a enorme influência artística de Leonardo em Milão, que não se estendeu apenas a jovens iniciantes ao mundo da arte, mas também a pintores que já havia seu modo de pintar diferente de Leonardo e optaram por aderir às técnicas pictóricas do mestre. Durante a

¹⁴ WALTER, Isaacson. Leonardo Da Vinci. 1. Ed. Rio de Janeiro. 2017. Pag. 258.

¹⁵ Fiorani. “Reflections on Leonardo Da Vinci Exhibitions in London and Paris”; Delieuvin

¹⁶ DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 33.

¹⁷ DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 35.

primeira década do século XVI, outros artistas, também expoentes da segunda fase do leonardismo milanês, que seria quando Leonardo regressa a Milão, ainda se encontram ativos. Eles pertencem a uma geração mais jovem, formada nas obras de Da Vinci do seu segundo período em Milão: sendo, Cesare da Sesto (1477-1523), Giampietrino (1495-1521) e Bernardo Luini. A importância do leonardismo na cultura milanês se estendeu do mundo das artes plásticas, ao teatro, anatomia, engenharia de guerra, botânica, arquitetura e escultura, sendo persistente mesmo depois da morte, entre 1523 e 1524.

LEONARDISMO TARDIO

Durante esse período final de sua vida, Leonardo influenciou Rafael Sanzio, a quem já havia conhecido durante a sua permanência em Florença, essa influência de Leonardo evidenciou-se no dramático claro-escuro que caracteriza o estilo tardio de Rafael em obras como Sagrada Família de Francesco I e a Transfiguração. Depois do anúncio do nascimento de um estilo pós-clássico, “feito” por Rafael, foram os novos alunos romanos: Giulio Romano, Giovan Francesco Penni e Polidoro Caravaggio, que prosseguiram o processo de reinterpretação da arte Leonardiana, porém, “ironicamente, acabaram criando uma linguagem cheia de exageros e uma ênfase trágica que se revelaria, em muitos aspectos, oposta àquela de Da Vinci”¹⁸. Porém essa é uma afirmação problemática, se pensarmos que essa era apenas mais uma das muitas formas de interpretar Leonardo, pois, os artistas tendem a pintar aquilo que lhes toca absorvendo e introjetando em suas obras aquilo que lhes interessa, aperfeiçoando técnicas, desenvolvendo métodos próprios, e buscar Leonardo como referência em uma obra não significa reproduzir novamente o que ele fez, pois, onde ficaria então paternidade do artista? Se tudo se resumisse a recriar o que já foi feito por alguém aonde caberia à originalidade e a inovação? O mundo da arte andaria em círculos rodeados de cópias e réplicas.

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. Rer ler 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. Rer ler é interpretar a obra, é colocar sua visão de mundo, suas críticas, sua linguagem e suas experiências sobre a obra escolhida¹⁹.

¹⁸ DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 37.

¹⁹ RANGEL, Valeska Bernardo. Releitura não é Cópia: Refletindo uma das Possibilidades do fazer Artístico. CEFETST. ST. 1999. Pág. 48.

Rafael por sua vez, não deixou de ser influenciado 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, sendo mais indulgente na descrição dos trajes e das joias como em *Maddalena 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*. Até mesmo a maior novidade da pintura de Leonardo, a estreita comunicação que a mulher consegue estabelecer com o espectador, só foi captada em parte por Rafael.

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 direta²⁰.

CONCLUSÃO

Quando se pensa em Leonardo Da Vinci e toda a aura de gênio em torno dele é difícil imaginar quem conseguiria supera-lo em suas obras, mesmo estando aprendendo diretamente com ele. Criou-se uma aura divina em suas obras com o passar dos anos, que ninguém, nem mesmo aqueles treinados por ele seriam capazes de supera-lo em técnica, estilo e formas. Entretanto, podemos nos questionar enquanto estudiosos da arte, será que o propósito de todo artista é superar uns aos outros? Será que o simples fato de pintar, criar e recriar e aprender não são o suficiente? Leonardo realmente acharia que seus pupilos não eram capazes de produzir grandes obras? Afinal, o fracasso do aluno também não é o fracasso do Mestre? À essas perguntas só podemos fazer suposições como respostas e refletir. Esse artigo é uma tentativa de contribuir minimamente para essa discussão que há anos é debatida no mundo da arte, de um período em que o mundo era dividido em: Leonardiano e o que não era bom suficiente para ser categorizado como tal. E mesmos aqueles que eram denominados como Leonardianos, tiveram sua autoria questionada, foram comparados e subjugados pelas críticas, e somente conhecidos por fazerem cópias ou auxiliar o mestre.

²⁰ DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011. Pag. 136.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

DA VINCI. Abril Coleções; tradução de José Ruy Gandra. São Paulo. 2011.

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

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

FIGURAS



Figura 01 - Gian Giacomo Caprotti. Monna Vanna. Sec. XVI. Louvre, Paris.



Figura 02 - Giovanni Antonio Boltraffio. A Virgem com o Menino. 83 x 63. 1490. Szépművészeti Museu. Budapest, Hungary.



Figura 03 - Giovanni Antonio Boltraffio. Virgem da Flor. Cerca de 1485-90. Museo Poldi Pezzoli, Milão.



Figura 04 - Giovanni Antonio Boltraffio. Virgem Litta. 1490. Museu Ermitage, São Petersburgo.



Figura 05 - Andrea del Verrocchio e Leonardo Da Vinci. Cerca de 1470-76. Galleria degli Uffizi, Florença.



Figura 06 - Rafael Sanzio. Sagrada Família de Francesco I. 1518. 207 x 140 cm. Louvre, Paris.



Figura 07 - Rafael Sanzio. Transfiguração. 1518-1520. 405 × 278 cm. Pinacoteca Vaticana. Vaticano.



Figura 08 - Rafael Sanzio. Madalena Doni. Cerca 1505-1506. Galleria Palatina. Florença.