



VII Simpósio Nacional de História Cultural  
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,  
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

***IDEA DEL TEMPIO DELLA PITTURA (1590) DE GIOVANNI PAOLO  
LOMAZZO***

Gabriela Paiva de Toledo\*

A presente comunicação tem como objetivo apresentar em linhas gerais a obra de autoria de Giovanni Paolo Lomazzo intitulada *Idea del Tempio della pittura*, pesquisa que venho desenvolvendo no mestrado com apoio da Fapesp e orientação do prof. Dr. Luiz Marques, mas que se encontra ainda em estado de amadurecimento. O *Idea del Tempio*, obra de fulcral importância para se compreender as questões que dizem respeito ao ambiente artístico da segunda metade do *Cinquecento* italiano e para a historiografia artística desse período, foi posto à margem pela crítica artística durante muito tempo, considerado continente de ideias fora da conformação dos princípios racionalistas da chamada *High Renaissance*. Foi apenas no século XX que o referido tratado foi resgatado e sua importância trazida para o debate da crítica por nomes de grande relevância como Robert Klein, Julius Von Schlosser e Roberto Ciardi. Contudo, trabalhos com abordagens monográficas sobre o *Idea del Tempio* até este momento são escassos, sendo que a ossatura propriamente conceitual da obra ainda não foi largamente explorada, principalmente no cenário nacional, o que atesta a importância do trabalho que pretendo perpetrar.

---

\* Graduada em História pela Unicamp (2013). Atualmente é mestranda no programa de pós-graduação em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp com o projeto de pesquisa "Idea del Tempio della pittura (1590) di Giovanni Paolo Lomazzo - Estudo crítico da obra e tradução comentada" sob orientação do prof. Dr. Luiz Marques e apoio e financiamento da Fapesp.

Giovanni Paolo Lomazzo, nascido em Milão em 26 de abril de 1538, legou-nos muito poucos documentos com informações sobre sua vida. Alguns dados biográficos de Lomazzo podem ser encontrados em sua obra *Rime ad imitazione dei Grotteschi* (1587), que contém versos autobiográficos com informações a respeito de sua data de nascimento, sua primeira formação, e sua formação e tirocínio como pintor. Seus anos de intensa atuação como pintor compreendem o período de 1560 à 1571, durante os quais recebeu inúmeras encomendas para realização de pinturas murais e retábulos, sendo que a maioria de suas obras foi perdida ou destruída ao longo do tempo, e não chegou aos dias de hoje. Dentre as primeiras encomendas, ao que se sabe, estão o ciclo de afrescos para a *Chiesa della Purificazione* em Caronno Pertusella (*Esponsais da Virgem, Adoração dos Pastores, Adoração dos Magos* e uma *Fuga para o Egito*), comuna próxima de Milão, e uma cópia da *Última Ceia* de Leonardo da Vinci para o refeitório da igreja de *Santa Maria della Pace* em Milão. Nelas, o pintor demonstra sua formação local sob influência da escola lombarda (Bernardo Luini, Della Cerva, Gaudenzio Ferrari, Aurelio Luini). Roberto Ciardi <sup>1</sup> dá ênfase à intensa produção artística de Lomazzo comprimida em menos de quinze anos (já que a partir de 1572, Lomazzo começa a sofrer de cegueira), nos quais realizou um grande número de obras, sobretudo retratos, ganhando destaque dentro desse gênero e sendo considerado entre os primeiros pintores de Milão:

“(…) in quello stupefacente elenco di quasi cento ritratti nei quali il L. dichiara di essersi cimentato fin dagli anni di apprendistato, per dedicarsi poi con continuità una volta diventato pittore affermato, prima e dopo il viaggio a Roma, fin quando gli fu possibile dipingere. E se anche è lecito supporre che non sempre si sia trattato di vere e proprie opere pittoriche, ma anche di disegni di elevato grado di completezza, lumeggiati e cromaticamente definiti, secondo un uso assai vivo in quel periodo a Milano, occorre dire che si è di fronte a un caso raro in Italia (...)”<sup>2</sup>.

Ainda, nesse período, Lomazzo se tornou uma personalidade bastante conhecida nos círculos intelectuais de Milão: foi nomeado líder e representante da Academia do Vale Blênio em 1568, uma academia literária que reunia todo tipo de artesãos e artistas, e que tinha como objetivo se opor às “invasões” artísticas estrangeiras em Milão <sup>3</sup>,

<sup>1</sup> CIARDI, Roberto. *Giovanni Paolo Lomazzo* [SI]: Dizionario Biografico degli Italiani, 2005. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo_(Dizionario-Biografico)).

<sup>2</sup> Ibidem.

<sup>3</sup> CHAI, Jean Julia. *Idea del Tempio della pittura*. The Pennsylvania State University Presss, 2011. Introdução pp.8

principalmente a referente aos representantes da escola de Cremona, os Campi. Também, realizou viagens pela Itália e pela Flandres para observar as diversas produções artísticas e enriquecer seu repertório, já que sua formação era até o momento baseada nos pintores que vira em Milão, como Leonardo da Vinci e Gaudenzio Ferrari. Assim, durante sua viagem, entrou em contato com outros pintores, adquirindo especial admiração por Rafael Sanzio e Michelangelo Buonarroti. Também, chamaram sua atenção os mestres venezianos com suas cores e as obras de Dürer. O conhecimento de diversos estilos e sua apreciação são elementos que constituiriam a característica polivalente de Lomazzo como pintor, e, sobretudo como teórico, presente tanto no *Trattato* quanto no *Idea*. Em 1569, Lomazzo recebeu uma encomenda para a decoração da abóbada, dos pendentives, das paredes, do altar e da abside da Capela Foppa em São Marco (Milão). Esse trabalho viria a ser uma de suas obras plásticas mais importantes e que marcou o auge de seu amadurecimento como pintor, no qual se pode notar a utilização de técnicas de iluminação da Escola Lombarda somadas a uma linguagem formal romana, com figuras que remetem a Michelangelo. A abóbada foi decorada com profetas e sibilas e os pendentives com os evangelistas; Nas paredes foram pintadas as cenas da queda do mago Simão (*Caduta di Simon Mago*), pertencente ao livro apócrifo Atos de Pedro, e *S. Paolo risuscita Eutico*, dos Atos dos apóstolos. No altar, *La Madonna col Bambino e i ss. Pietro, Paolo e Agostino*, e na abside, *Gloria Angelica*. Seus afrescos representaram a modernização da arte lombarda. Ainda, no ano de 1571, realizou inúmeras obras, contudo, no início do ano de 1572, Lomazzo começou a perder progressivamente sua visão, o que levaria ao fim sua atuação como pintor.

A partir de 1571, assim, inicia-se uma longa fase de produção escrita, tanto de poesia quanto de teoria de arte. Sua primeira e principal obra foi o *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* publicado em Milão em 1584, que tinha como objetivo instruir os pintores em cada uma das sete partes da pintura – proporção, *motto* (expressão<sup>4</sup>), cor, luz, perspectiva, composição e forma. O *Trattato*, uma obra extensa, exaustiva e enciclopédica, foi considerado por Schlosser “a bíblia do maneirismo”<sup>5</sup>. Dividida de forma intencional em sete partes (o número sete é um número místico e se repete inúmeras vezes nas obras de Lomazzo), seus livros abordam as sete partes da

<sup>4</sup> Jean Julia Chai, na introdução de sua edição traduzida para o inglês do *Idea del Tempio* (2011) realiza uma discussão sobre o termo e seu significado na obra de Lomazzo.

<sup>5</sup> SCHLOSSER, Julius Von. (trad) Esther Benitez da terceira edição italiana realizada por Otto Kurz, *La literatura artistica*. Madrid: Cátedra, c1993. Pp.340

pintura na seguinte ordem: primeiro capítulo, a proporção; segundo capítulo, os *motti*; terceiro capítulo, a cor; quarto, a luz; quinto, a perspectiva; sexto, a prática da pintura; sétimo, as matérias. Em 1587, Lomazzo publica *Rime ad imitazione dei grotteschi*; Em 1589, o *Rabisch*; Em 1590, Lomazzo conclui o *Idea del Tempio della pittura*, que junto com o *Trattato* continha suas ideais principais a respeito da arte da pintura. No ano seguinte, em 1591, publicou sua última obra, *Della forma delle muse*. Vale lembrar que a inclinação literária de Lomazzo, tanto para a poesia quanto para a reflexão teórica que envolvia a arte do seu tempo, era anterior a esse período, apesar de sua cegueira precoce ter impulsionado o início de um período de intensa produção escrita. Antes mesmo do *Trattato*, Lomazzo escrevera uma obra bastante extensa, que nunca fora publicada e nem concluída, no ano de 1563, o *Libro dei Sogni*, uma obra bastante emblemática que, assim como o *Rime* e o *Rabisch*, misturava a linguagem verbal e visual resultando no que Lomazzo definiu como grotescos poéticos.

Os escritos de Lomazzo se inserem em um ambiente em que as primeiras academias começam a surgir, ambiente esse que pretendia organizar dentro de um esquema bem definido os pressupostos da pintura. Lomazzo, claramente preocupado com a situação da arte de seu tempo, escreve na intenção de instruir os artistas e preservar a *bella maniera*, e, ademais, produz uma obra de história da arte louvando os grandes mestres da primeira metade do século XVI. Nesse sentido, o intuito de Lomazzo não se distancia de autores como Vasari e Armenini, que escrevem obras inventários de períodos gloriosos das artes figurativas e temem pela arte que se aproxima. Contudo, enquanto Armenini e Vasari enxergam uma decadência da arte a partir da segunda metade do século XVI, Lomazzo se propõe instrutor para as próximas gerações e supõe um futuro. Para além da instrução do pintor, tanto o *Idea* quanto o *Trattato* demonstram uma preocupação em se pensar uma questão problema de seu tempo, a expressão pessoal do artista ou a *maniera* pessoal, e é nesse tema que o pensamento de Lomazzo ganha notoriedade. Jean Julia Chai discorre sobre o assunto na introdução da recente edição em Inglês do *Idea* (2011), afirmando que Lomazzo ao abordar o tema da expressão pessoal, transferiu o interesse em direção ao artista, e é aí que reside sua importância para a História da Arte.

Para se compreender a teoria de Lomazzo e os pressupostos teóricos nos quais ele se baseia, é preciso atentar para uma das questões que ocupava o centro do debate estético de seu tempo: o conceito de Beleza, e por conseguinte a definição de arte. Na passagem para o século XV, uma transformação do conceito de arte figurativa ocorre

vinculada a uma nova concepção de beleza, e é com Leon Battista Alberti que as novas ideias seriam anunciadas e sistematizadas. Baseado na ideia de *eurythmia* vitruviana, que para as artes figurativas está associada à noção de simetria, Alberti relaciona a beleza à harmonia e à proporção das partes em relação ao todo, concebendo a arte como um processo fundamentado em regras e leis e estabelecendo o que viria a ser o dogma da arte como ciência. O corpo humano passa a ser concebido como modelo para as proporções e estruturas artísticas, e o que surge é uma estética com tendências ao prático e ao racional. Nesse contexto, a arte é completamente objetivada, assim como a beleza, e pouca importância se dá ao sujeito e à psicologia da arte. Contudo, como afirma Julius Schlosser (1924), o próprio Alberti percebia o quão complexa era essa definição da beleza e as dificuldades que ela propunha, o que viria a se tornar mais claro nos debates do século seguinte: as questões subjetivas da arte seriam problematizadas com a retomada do Neoplatonismo de Plotino com maior intensidade no século XVI, anunciando uma futura orientação teórica distinta da albertiana. Antes disso, alguns contemporâneos de Alberti já haviam elaborado fundamentos em seus tratados que indicavam uma estética que só se realizaria plenamente mais de um século depois, como é o caso de Filarete, que possuía a convicção de que a personalidade do artista era transmitida para a obra, o que era possível perceber observando as formas artísticas de cada um.

Quando, no século XVI, teorias medievais como a Magia Natural e o Neoplatonismo começam a ser resgatadas e trazidas para o campo da reflexão teórica, a questão da Beleza experimenta novos horizontes, transitando entre distintas estéticas, que por vezes se misturam, como no caso de Lomazzo. Enquanto que o Aristotelismo empregado pelos humanistas apresentava uma concepção de beleza intelectual, na qual a beleza se originava de um processo racional, a Magia Natural introduzia a imaginação como parte do processo artístico. Essa, um campo da linguagem dos afetos, colocava o Homem como um agente capaz de acelerar ou desencadear processos que estariam latentes na natureza: A alquimia é um exemplo disso. Por meio da Magia Natural, podia-se inferir, então, que o artista era aquele capaz de captar a beleza e fazê-la se manifestar no mundo físico por meio da imaginação e de seus afetos. É na Magia Natural em que Lomazzo se apoiaria para pensar a questão da expressão pessoal, sem deixar de lado o pensamento Aristotélico. Outrossim, a Astrologia, outro campo de estudo retomado no período, também forneceria a Lomazzo recursos para se pensar a *maniera*, já que ela era capaz de explicar as diferenças do gosto, do estilo e das inclinações pessoais, o que não

cabia na ideia de *tékne* de Aristóteles. O resultado é uma teoria na qual o artista teria suas inclinações pessoais fixadas pelo horóscopo, refletindo assim o seu lugar na ordem cósmica. Deste modo, Lomazzo dá lugar em uma ordem universal ao artista e sua *maniera*, justificando assim sua existência. Contudo, pode-se notar que a expressão pessoal ainda é uma limitação ao artista, já que Lomazzo, ao longo de toda sua obra, afirma a importância do artista em conhecer a si mesmo para saber explorar corretamente suas inclinações, além de constantemente frisar que a obra deve ser muito bem preparada antes de ser executada, para que o artista consiga atingir seus objetivos com perfeição. Aí também se pode encontrar presente um dos princípios da Magia Natural, a necessidade de se possuir o afeto para poder transmitir esse afeto, o que a máxima horaciana “é preciso estar emocionado para emocionar” também reforçava. Nesse ponto, a teoria de Lomazzo gera um paradoxo, o que Robert Klein elucida com bastante clareza: a estética “expressionista” de Lomazzo é enfraquecida na medida em que a obra é transformada em tradução desejada da ideia:

“Isso porque, se o artista comum obedece à lei comum e possui um estilo pessoal fixado por seu horóscopo, o artista ideal, perfeito, instruído por Lomazzo, saberia utilizar cada uma dessas determinações, que são limitações, nos espaços da obra em que elas racionalmente têm o seu lugar, dando a cada figura e a cada ação ou objeto a forma, a cor e o movimento que lhe convém segundo a astrologia e a razão, criando assim uma obra inteiramente justificável, que deveria agradar a todos.<sup>6</sup>”

O problema enfrentado por Lomazzo é um problema enfrentado por toda a estética maneirista: a tentativa de unir uma concepção aristotélica e humanista da arte com a diversidade de temperamentos artísticos. E é nessa tentativa de conciliar estéticas distintas que reside o perigo de se cair em pensamentos paradoxais e confusos. Todavia, a teoria e a estética de Lomazzo são muito importantes na medida em que elabora e propõe questões e problemas essenciais de sua época.

*O Idea del Tempio della pittura di Gio. Paolo Lomazzo pittore : nella quale egli discorre dell'origine, & fondamento delle cose contenute nel suo trattato dell'arte della pittura* foi publicado pela primeira vez em Milão, no ano de 1590, impresso por Paolo Gottardo Pontio. A proposta de Giovanni Paolo Lomazzo no *Idea del Tempio della pittura* era explicar as questões apresentadas no *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et*

<sup>6</sup> KLEIN, Robert. Trad. Cely Arena. *A forma e o inteligível*. São Paulo, SP: EDUSP, 1998. Pp.155

*architettura* e aprofundar seu pensamento filosófico sobre a arte, além de criar uma estética que compreendesse a expressão pessoal, constituindo, assim, o corpus textual principal de sua teoria junto com o *Trattato*.

“Mentre il Trattato si presenta con ambizioni dichiaratamente enciclopediche (vi "si contiene tutta la teoria e la pratica d'essa pittura"), l'Idea appare orientata verso una dimensione più teorica (vi "si discorre dell'origine e fondamento delle cose contenute nel trattato")<sup>7</sup>.

Segundo Robert Klein<sup>8</sup>, o *Idea del Tempio della pittura* se originou de restos de notas não utilizadas no *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* somados a leituras que Lomazzo fizera quando mais jovem. Originalmente, o *Idea del Tempio* faria parte do *Trattato* sob o título de *Libro della discrezione*. Esse seria, então, a primeira parte do *Trattato* na qual o plano da obra seria exposto, seguido pelos sete livros sobre as sete partes da pintura, que seriam dispostas em sete partes de um edifício alegórico, algo que era comum ao pensamento do período<sup>9</sup>. Dessa maneira, Lomazzo condensaria toda sua teoria e crítica sobre a pintura em uma estrutura arquitetônica, em um procedimento mnemônico próximo ao que fizera Giulio Camillo em seu *Idea del Theatro*. Entretanto, essa primeira parte não fora incluída no *Trattato*, e tais fundamentos teóricos foram deixados para serem expostos e aprofundados em um segundo livro, o *Idea del Tempio della pittura*. Algo que viria ocorrer a Lomazzo, e que não ocorrera na época em que escrevia o *Trattato*, foi dispor os sete artistas canônicos (os sete governantes da arte) na estrutura do edifício alegórico ocupando o lugar das sete colunas do templo da pintura.

Em sua análise do *Libro de Sogni*, Chai percebe que muitas das ideias que apareceriam mais tarde no *Idea* já aparecem esboçadas naquela obra, porém de uma forma mais obscura e não tão madura quanto no *Idea*. No *Libro de Sogni*, o conceito de *discrezione* já aparece como base fundamental para a arte. Esse conceito, compreendido como o processo de discernimento do artista para realizar uma verdadeira obra de arte revela a importância pessoal do artista para Lomazzo desde cedo. O discernimento seria composto de duas partes: a imitação – retomando ideias platônicas – e a capacidade de invenção, a fim de elaborar uma composição próxima do “que se deveria ser”, do

<sup>7</sup> CIARDI, Roberto. *Giovanni Paolo Lomazzo* [SI]: Dizionario Biografico degli Italiani, 2005. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo_(Dizionario-Biografico)).

<sup>8</sup> KLEIN, Robert. *La forme et l'intelligible*. Gallimard, 1970. Pp 175.

<sup>9</sup> A concepção de uma estrutura arquitetônica, o Templo da pintura, foi influenciada por Giulio Camillo, *Idea del Theatro*, 1550. (KLEIN, 1970).

adequado e do possível, remetendo assim à noção de *decorum* própria do período. Ainda, no *Libro de sogni*, Lomazzo já apresenta influências neoplatônicas e astrológicas, quando afirma o poder emotivo da música e associa os sete tipos musicais aos sete planetas, aproximando-se das ideias de Marsilio Ficino (*De vita coelitus comparanda*).

Outro importante autor que recebeu influências de teorias tardomedievais ao qual Lomazzo faz referências quase diretas é Cornélio Agrippa<sup>10</sup>, principalmente no que se refere à sua obra *De occulta philosophia* (1533). Nessa obra emblemática, Agrippa descreve os deuses planetários e o fenômeno da influência de suas emanções nos temperamentos, fórmula que encontra suas origens em célebres autores ocultistas como Hermes Trismegistus e na obra Picatrix. É possível perceber que esse pensamento se mantém em Lomazzo, quando ele explica a inspiração, o aspecto e o caráter do indivíduo, o talento, a inclinação pessoal e o gosto por meio do mecanismo da influência astral resultando em diferentes modos de expressão dos diversos artistas (*maniera* pessoal). Ainda, Agrippa vincula os deuses planetários a cores, o que Lomazzo aplicaria, com algumas modificações, na teoria da arte: cada cor está relacionada a um planeta correspondente, sendo capaz de produzir um efeito psicológico. O valor simbólico das cores não era novidade, atribuído anteriormente no processo de invenção de brasões e librés (KLEIN, 1970). Também, Agrippa havia classificado as cores de acordo com seu caráter astrológico. Porém, a noção introduzida por Lomazzo de que uma determinada cor causasse um determinado efeito psicológico era algo novo. A cor era considerada pelos artistas e teóricos da arte um elemento do domínio da subjetividade, sensível e afetivo, em contraposição ao *disegno*, de essência intelectual. Lomazzo, então, modifica o status da cor através do pensamento astrológico e mágico.

A obra se inicia com uma introdução geral, do capítulo I ao VIII, que, segundo Klein, era sem dúvida destinada ao *Trattato*<sup>11</sup>, na qual Lomazzo discorre sobre o valor da instrução artística, a importância do discernimento (*discrezione*) para o pintor, a natureza e a utilidade da pintura, os teóricos da arte antigos e modernos e sobre as ciências necessárias ao pintor. Nesse último item, seguindo a tradição vitruviana universalista, enumera da seguinte maneira as áreas do conhecimento que deveriam ser dominadas pelo pintor: Ler e escrever (fundamentos de toda a ciência segundo Vitruvius); A história sacra

<sup>10</sup> Tanto Turner (c1996), Klein (1970), Ciardi (1966) e Chai (2011) apontam para essa influência.

<sup>11</sup> O agrupamento e a classificação dos capítulos seguem a divisão de Robert Klein, *La forme et l'intelgible* (1970).

e a teologia para conhecer as questões iconográficas; A matemática (acima de tudo, seguindo os pressupostos de Vitruvius, Alberti e Leonardo); A astrologia; A geometria – perspectiva, sombra, luz – que diz respeito a tudo que engana os olhos e faz ver aquilo que não é; A aritmética – a harmonia, proporção dos corpos -; A arquitetura; A música; Os filósofos<sup>12</sup>.

Do capítulo IX ao XVII, apresenta-se o templo dos governantes e as características de cada mestre canônico, cujo temperamento artístico aparece ligado a sua respectiva deidade planetária que influencia sua maestria em cada uma das sete partes da arte, cada um demonstrando excelência em um determinado campo: Michelangelo, perfeito no desenho, relacionado a Saturno; Gaudenzio Ferrari, perfeito na expressão, relacionado a Júpiter; Rafael, perfeito na *grazia*, relacionado a Vênus; Polidoro, perfeito na força, relacionado a Marte; Leonardo, perfeito na Luz, relacionado ao Sol; Mantegna, perfeito na perspectiva, relacionado a Mercúrio; e Tiziano, perfeito na cor, relacionado a Lua. Ainda, ao longo do texto, cada governante aparece associado a uma série de atributos correspondentes ao seu deus planetário, incluindo as estações, os sete metais e os sete animais. Cada parte arquitetônica do templo corresponde às sete partes da pintura. As paredes do templo são construídas em ordem ascendente – proporção, movimento/expressão (*Moto*), cor, luz e perspectiva (as cinco teorias da pintura), enquanto que a cúpula e a lanterna são formadas pela composição e a forma (as duas partes práticas). Sua planta é redonda, coberta por uma cúpula com uma lanterna, assemelhando-se à obra de Bramante, S. Pietro in Montorio, em Roma<sup>13</sup>. As colunas do peristilo são formadas pelas estátuas de cada um dos sete governantes da arte e cada uma é feita do material correspondente ao seu deus planetário – Michelangelo/chumbo, Gaudenzio/estanho, Polidoro/ferro, Leonardo/ouro, Rafael/cobre, Mantegna/mercúrio e Tiziano/Prata – revelando uma apropriação de ideias da Alquimia. Ainda, cada uma das estátuas se ergue sobre um pedestal cuja superfície apresenta a iconografia referente aos vícios relacionados a seu temperamento. Segundo Julius Schlosser (1924), isso provém de um motivo antigo da velha iconografia cristã, na qual os vícios eram representados em contraposição ao triunfo da virtude correspondente.

<sup>12</sup> LOMAZZO. Trad. Jean Julia Chai. *Idea del Tempio della pittura*. The Pennsylvania State University Press, 2011. Cap. 8.

<sup>13</sup> TURNER, Jane. *The dictionary of art*. London: Grove, c1996.

Como já foi mencionado, *O Idea del Tempio* muito bebeu da obra de Cornelio Agrippa, *De occulta philosophia*, apesar de Lomazzo não o afirmar em nenhum momento (talvez fosse uma obra muito subversiva para ser mencionada abertamente (CHAI, 2011)). A associação dos elementos (metais, animais, cores) a uma deidade planetária já havia sido feita por Agrippa. A novidade que Lomazzo introduz é a sua associação aos artistas canônicos, que por sua vez são associados aos deuses planetários. Dessa forma, Lomazzo utiliza a Magia e a Astrologia para explicar a expressão artística, dando a cada um dos mestres o seu lugar na ordem universal. Pautado na astrologia, então, era possível elaborar uma teoria que previa e explicava a diversidade de artistas cada qual com uma determinada forma de expressão, inclinação pessoal e iguais em perfeição, algo com o que o pensamento aristotélico não lidava. Nesse sentido, a concepção da beleza ideal é substituída pelos mestres canônicos no tratado de Lomazzo indo de encontro ao cânone único de beleza, da pintura como ciência, e inserindo assim o reconhecimento da *maniera* pessoal na teoria da arte.

Do capítulo XVIII ao XXXVII, o autor se ocupa das questões que envolvem as sete partes da pintura e suas subdivisões (cada uma subdividida em sete partes), aplicando o exercício da *discrezione* a cada uma delas e no momento de unir as sete partes. Por fim, no capítulo XXXVIII, apresenta uma espécie de catálogo crítico dos artistas contemporâneos, no qual é possível perceber suas inclinações críticas e importantes informações históricas a respeito da questão artística.

Segundo Robert Klein (1970), as ideias de Paolo Lomazzo veiculadas por seus dois principais trabalhos literários, o *Trattato dell'arte della pittura* e o *Idea del Tempio della pittura*, não foram muito bem recebidas pelo público da época. Tanto a tradução para o inglês quanto a tradução para o francês do *Trattato* foram fracassos comerciais e não ultrapassaram o primeiro dos sete livros. As minúcias a que seus preceitos técnicos desciam dificultavam seu uso prático e sua crítica não gerava muita simpatia por parte dos críticos e artistas da época, que acusam a obra de parcialidade. Jean Julia Chai (2011) avança a hipótese de que talvez seu insucesso tenha se devido ao fato de que, tanto o *Trattato* quanto o *Idea*, discutiam questões já antiquadas para a época de sua publicação, isto é, final e início das décadas de 1580 e 1590 respectivamente. Seus interlocutores faziam parte da geração das décadas de 1550 e 1560, período no qual Lomazzo era ativo como pintor e ainda não havia perdido a visão. Outra conjectura poderia ser sua indisposição com seu antigo aluno Figino, influente nos círculos intelectuais de Milão no

período em que as obras de seu antigo mestre são publicadas, além de sua oposição artística aos Campi, o que o deixava isolado em Milão. Lomazzo foi mal compreendido pela historiografia da arte sendo por vezes tachado de pedante, defensor do ecletismo ou um romântico *avant la lettre*<sup>14</sup>, e pode-se dizer que somente no século XX suas obras foram objeto de outras interpretações. Mas poucos propuseram abordagens monográficas de suas obras, principalmente do *Idea del Tempio*, muitas vezes separando seu curioso sistema da crítica e teoria contidas nele.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMILLO, Giulio. *L'Idée del Theatro dell'eccellent. M.* Giulio Camillo. Florença, 1550.

CHAI, J J. (trad). *Idea del Tempio della piturra*. The Pennsylvania State University Presss, 2011.

CIARDI, Roberto. Giovanni Paolo Lomazzo [SI]: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2005. Disponível em: [http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-paolo-lomazzo_(Dizionario-Biografico))

KLEIN, Robert. *La forme et l'inteligible*. Gallimard, 1970.

\_\_\_\_\_. (trad). *Idea del tempio della pittura / Giovan Paolo Lomazzo ; edizione commentata e traduzione di Robert Klein*. Firenze: Palazzo Strozzi, 1974.

\_\_\_\_\_. Trad. Cely Arena. *A forma e o inteligível*. São Paulo, SP: EDUSP, 1998.

SCHLOSSER, Julius Von. *Die Kunstliteratur. Ein Handbuch zur Quellenkunde der neueren Kunstgeschichte*, 1924.

\_\_\_\_\_. (trad) Esther Benitez da terceira edição italiana realizada por Otto Kurz, *La literatura artistica*. Madrid: Cátedra, c1993.

TURNER, Jane. *The dictionary of art*. London: Grove, c1996.

YATES, Frances, *The Art of Memory*, Londres, The Warburg Institute, 1966. Tradução portuguesa, Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

<sup>14</sup> CHAI, Jean Julia. *Idea del Tempio della piturra*. The Pennsylvania State University Presss, 2011. Pp15