Sobre datação e atribuição de obras de arte: o caso do ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa

On dating and attribution of works of art: the case of *Trionfo della Morte* cycle in the Camposanto of Pisa

Tamara Quírico[*]
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

O artigo visa a levantar problemas relacionados à atribuição e à datação de obras de arte, discutindo-se a importância desses dois elementos para análises histórico-artísticas. Se nem sempre são problemas fundamentais para o historiador da arte, deve-se considerar, por outro lado, que determinar a autoria de um objeto pode significar, igualmente, alterações em relação à sua delimitação cronológica, e esta, por sua vez, poderá ter repercussões em diversas outras problemáticas. Para o desenvolvimento dessas questões, tomar-se-á como exemplo de análise o ciclo de afrescos do Trionfo della Morte do Camposanto de Pisa, pintado no século XIV.

Palavras-chave: Atribuição e datação; Camposanto de Pisa; Trionfo della Morte

Abstract

This paper aims to raise questions related to the assignment and to the dating of works of art, discussing the importance of these two elements to art-historical analysis. If they are not often fundamental problems to the art historian, we must consider, on the other hand, that determining the authorship of an object can equally imply changes regarding its chronological delimitation. The latter, in turn, may have repercussions on several other issues. For the development of these topics, we will take as a model of analysis the Trionfo della Morte frescoes' cycle of Pisa Camposanto, painted in the fourteenth century.

Keywords: Attribution and dating; Pisa Camposanto; Trionfo della Morte

● **Enviado em: 14/04/2015**
● **Aprovado em: 26/06/2015**

[*] Formada em Pintura pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestre em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (2003), e doutora em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2009). Desde 2012 é professora adjunta do Departamento de Teoria e História da Arte (DTHA) do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ART/UERJ). Contato: tquirico@gmail.com.

No campo da História da arte, muitas vezes duas perguntas são colocadas inicialmente quando se está diante de um objeto artístico: quem fez?, e quando fez? A atribuição de uma obra a um determinado artista e o estabelecimento de uma data ao menos aproximativa em que a executou são de fato uma preocupação não apenas para os historiadores da arte. Como escreve Gigetta Dalli Regoli,

> A atribuição, isto é o reconhecimento do autor de uma obra de arte, é um dos componentes fundamentais do estudo da obra mesma. A integridade de um produto, os materiais que o constituem, as modalidades de realização, as condições de conservação, a destinação e as passagens de propriedade, o registro do apreço que o mesmo teve ao longo do tempo, a responsabilidade de execução, são todos elementos determinantes de um acontecimento histórico-crítico que trouxe o objeto até os nossos dias.[1]

Deve-se considerar, porém, que este pode não ser um problema fundamental[2]. Com efeito, caso não se pretenda fazer um estudo nos moldes de uma monografia biográfica – nos quais a trajetória do artista e sua produção são, sem dúvida, essenciais, e nos quais, portanto, as questões da atribuição e da cronologia se tornam primordiais –, mas se preocupa especialmente com questões intrínsecas ao próprio objeto artístico, ou a pontos históricos a ele relacionados, pouca diferença poderá fazer o conhecimento de que determinada obra deve ser atribuída ao artista X ou ao Y, ou se a obra foi realizada em um ano específico ou uma década depois. No entanto, nem sempre a atribuição de um trabalho a um determinado artista deve ser desprezada, mesmo pelo historiador da arte que se debruça sobre outros problemas ligados à obra. Determinar a autoria de um objeto pode significar, igualmente, alterações em relação à sua delimitação cronológica, e esta, por sua vez, poderá ter repercussões em diversas outras problemáticas. Esse tema já foi levantado por Carlo Ginzburg a respeito do ciclo executado por Piero della Francesca na Igreja de San Francesco, em Arezzo:

> O amplíssimo consenso obtido (...) em torno da cronologia interna proposta por Longhi contrasta com a total divergência de opiniões entre os estudiosos no que diz respeito ao início e à conclusão do ciclo em termos absolutos, 'calendariais'. O objeto dessa divergência é um punhado de anos – sete, oito, no máximo uma década. Mas trata-se de anos decisivos. Supor que a obra maior de Piero tenha estado pronta *antes* (Longhi), *depois* (Battisti) ou *antes* e *depois* (Clark, Gilbert) da viagem a Roma e da estada na corte de Pio II implica, cada vez mais, reconstituições muito diversas do itinerário pictórico de Piero.[3]

---

1 *L'attribuzione dell'opera d'arte*. Itinerari di ricerca fra dubbi e certezze. Pisa, Plus – Università di Pisa, 2003, p. 07.

2 Como escreve Carlo Ginzburg, "a datação [e a atribuição, poderia ser complementado] constitui obviamente só o primeiro passo em direção a uma leitura histórica de uma obra de arte". *Indagações sobre Piero* (trad. Luiz Cappellano). São Paulo, Paz e Terra, 1989, p. 24.

3 *Idem*, p. 64.

Essa questão também é levantada em função de um ciclo de afrescos cuja datação *ante quem* ou *post quem* giraria exatamente ao redor do grande surto de Peste Negra em 1348 – o ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa, cuja datação varia em um arco temporal que vai de 1330 até ao menos 1365[4]; isto, por sua vez, poderia significar também a alteração da atribuição da obra: após os nomes de vários artistas que poderiam ter realizado o ciclo – como Andrea Orcagna ou Ambrogio Lorenzetti –, os nomes mais citados desde meados do século XX são os de Francesco Traini (ou Francesco di Traino, como o preferem chamar alguns historiadores italianos) e, a partir de 1974, também o de Buonamico Buffalmacco.

O problema inicial que foi colocado em relação a esses afrescos se deve ao fato de que a Peste Negra parece ter sido um grande marco histórico. Supondo-se que o surto de peste em 1348 foi um grande divisor de águas para a Europa, e que parece efetivamente ter gerado mudanças significativas nas mentalidades religiosas[5], que se fizeram sentir ao menos até as primeiras décadas do século XV, seria possível considerar, como o faz Millard Meiss, que a grande epidemia tivesse levado igualmente a mudanças profundas na arte[6].

Em sua mais importante obra, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, publicada em 1951, Meiss defende a ideia de que o surto de peste em 1348 teria afetado profundamente as cidades toscanas de Florença e Siena, gerando também mudanças nas concepções artísticas do período; o autor associa esse fato a transformações nas sensibilidades culturais e religiosas que teriam ocorrido após o evento, o que parece ter sido comprovado por diversos estudos[7]. Tratando especificamente do campo artístico, Meiss toma como exemplo, dentre outros, um retábulo atribuído a Andrea Orcagna – o *Retábulo do Redentor* –, realizado em 1357 para a Capela Strozzi, na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, onde ainda hoje se encontra. Nesse retábulo, segundo o autor, estaria presente um abandono das inovações trazidas por Giotto à arte toscana, retornando a um esquema

4 A primeira menção aos afrescos – e que serve como *terminus ante quem* definitivo da conclusão do ciclo, ou pelo menos de um de seus afrescos, tendo em vista que se refere apenas ao *Inferno* – vem de um texto de 1374, uma data tardia demais para ser considerada na discussão da datação: *"1374 Giullelmus tornator de capella Sancte Margarite habuit a suprascripto domino Operario pro pretio unius speculi ponendi in pictoris inferni in Camposanto… s. sex"*. Apud MEISS, M. "The problem of Francesco Traini". In: *The Art Bulletin*, 15, n.º 1, março 1933, p. 152, nota 55.

5 Ver, a esse respeito, QUÍRICO, T. "Peste Negra e escatologia. Os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV" In *Mirabilia*. Vitória, 2012, vol. 14, pp. 136-155.

6 Sobre a possível influência da II Guerra Mundial sobre o pensamento de Millard Meiss e suas teorias sobre a Peste Negra, ver o capítulo "Meiss and method: historiography of scholarship on mid-Trecento Sienese painting", do livro de Judith Steinhoff *Sienese painting after the Black Death*. Artistic pluralism, politics and the new art market. Cambridge e Nova York: Cambridge University, 2014.

7 Como exemplo, podem-se citar os recentes trabalhos de Samuel Cohn (*Death and property in Siena, 1205-1800*. Strategies for the afterlife. Baltimore e Londres, 1988; *The cult of remembrance and the Black Death*. Six Renaissance cities in central Italy. Baltimore e Londres, John Hopkins University, 1992; *The Black Death transformed*. Disease and culture in early Renaissance Europe. Nova York: Oxford University, 2002)

compositivo mais "primitivo", mais de acordo com os padrões do século XIII. Abandono, ainda segundo Meiss, gerado pelo clima de pessimismo e medo que se instalara após o surto. Afirma ele que

> A representação na última parte do século XIV de temas como o da Trindade e do Cristo em Majestade em vez do da Madonna com o Menino surge da intenção de magnificar o reino do divino enquanto se reduz o do humano. Uma intenção semelhante é evidente (...) na pintura da história sagrada, que acentua o milagroso no lugar do natural, o misterioso em vez do familiar e humano.[8]

De acordo com a concepção de Meiss, seria apropriado que a arte renunciasse ao humanismo dos giottescos, desprezando o mundo natural, e buscasse uma ênfase maior no espiritual.

Ele também cita como exemplo do reflexo na arte provocado pela Peste Negra o ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa, discutindo de forma breve em seu livro especificamente o afresco do Juízo Final. O modo de representação do tema, segundo o autor, estaria diretamente relacionado ao surto: "(...) a atitude do Cristo é radicalmente distinta. Pela primeira vez na representação do Juízo Final dirige-se unicamente aos condenados, voltando-se para eles com um semblante enfadado, alçando seu braço em um poderoso gesto de denúncia"[9].



Juízo Final, do ciclo do *Trionfo della Morte*. Camposanto, Pisa. Fotografia: Tamara Quírico

8 *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton, Princeton University, 1978, p. 57.
9 *Idem*, p. 99 e 100.

De acordo com Meiss, se no fim do século XIII e início do XIV a figura do Cristo juiz parecia interagir tanto com os condenados quanto com os eleitos, rechaçando uns e recebendo os outros, a partir da segunda metade Ele se dirigiria apenas aos condenados, denunciando-os talvez como os responsáveis pela Peste Negra. Para Meiss, os afrescos teriam sido pintados por Francesco Traini, o mais importante pintor pisano do *Trecento*, "o único grande pintor toscano no século XIV que não era florentino ou sienense"[10]; ainda de acordo com Meiss, eles teriam sido realizados pouco após o grande surto de 1348, talvez já em 1350, expressando, portanto, de modo vívido uma tragédia recém-ocorrida.

O principal problema da hipótese levantada por Meiss reside no fato de estar fundamentada unicamente em análises estilísticas, que se iniciam com o tríptico de São Domingos realizado para a Igreja de Santa Caterina, em Pisa, e atualmente no acervo do Museo Nazionale di San Matteo, na mesma cidade; esse trabalho pode ser seguramente atribuído a Francesco Traini, por conta de uma inscrição nele existente[11]. Comparando as supostas semelhanças estilísticas entre esse painel e os afrescos do Camposanto, Meiss não tem dúvidas em atribuir esses últimos ao mesmo autor do painel de São Domingos.

Em diversas passagens do texto, entretanto, Meiss reconhece igualmente marcantes diferenças nas características de estilo entre o ciclo do Camposanto e o painel; essas variações, segundo ele, dar-se-iam em função das técnicas de execução (afresco no primeiro caso e têmpera no segundo), além de variações no estado de preservação das obras – o painel em 1933 estaria em excelente estado de conservação, ao contrário dos afrescos –, assim como na marcada diferença de escala das figuras e das composições[12]. Há, no entanto, uma séria objeção a essas ideias de Meiss, que já foi levantada, dentre outros, pelo historiador italiano Luciano Bellosi: deve-se supor que um artista – um *bom* artista, um mestre, enfim, a ponto de receber uma encomenda do porte do ciclo do Camposanto – tenha capacidade de realizar o que quiser na superfície que quiser, com a técnica que desejar, e não que sofra com algum tipo de limitação técnica. Como explicou Bellosi,

> Cada artista conhecia as técnicas com que trabalhava infinitamente melhor do que qualquer historiador da arte; o historiador da arte, por outro lado, gostaria de colocar em dúvida que ele fosse senhor de uma técnica tal que o permitisse alcançar qualquer efeito desejado. É como acusá-lo de não saber fazer em afresco o que teria sabido fazer em têmpera; ou então lhe atribuir

10 "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, p. 159.

11 "HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE DOMINI JOHANNIS COCI OPERARII OPERE MAIORIS ECCLESIE SANCTE MARIE PRO COMUNI PISANO PRO ANIMA DOMINI ALBISI DE STATERIIS DE PE... SUPRADICTE FRANCISCUS TRAINI PIN [XIT]". Apud *Idem*, p. 98, nota 06. Há uma reprodução do painel no artigo supracitado.

12 Cf. *Idem*, p. 128.

uma dupla vida estilística, para os afrescos e para os painéis.[13]

Meiss continua sua análise baseando-se nas similitudes fisionômicas das figuras e dos animais representados, mas especialmente nas semelhanças nos modos de se realizar os sombreados das figuras em painéis e afrescos. Entretanto, ao comparar o trabalho de luz e sombra de uma figura do painel de São Domingos ao do anjo que segura dois pergaminhos na parte central do afresco do Juízo Final, deve admitir, por exemplo, que parte do sombreado deste último foi "destruído por deterioração e retoques nos afrescos"[14].

Há duas questões que poderiam ser levantadas nesse momento. A primeira delas é: pode-se confiar em impressões baseadas em características estilísticas de obras que foram bastante danificadas? De fato, em seu artigo o próprio Meiss cita documentos que demonstram que já em 1379 os afrescos do Camposanto estariam sendo retocados[15]. Esses retoques continuaram ao longo dos séculos, e, mais recentemente, é preciso ter em conta, ainda, a grande destruição na Segunda Guerra Mundial causada por uma granada. Em 1944, com efeito, um grande incêndio decorrente da explosão derreteu o teto de chumbo do Camposanto, que escorreu sobre os afrescos. Intervenções na segunda metade do século XX tentaram salvar os afrescos. Infelizmente, atualmente, poucos estão em condições razoáveis – como é o caso do *Trionfo della Morte*, do Juízo Final e do Inferno. Infelizmente, mesmo nesses casos a superfície parece cada vez mais deteriorada, e alguns historiadores creem que em algumas décadas as obras poderão desaparecer.

Não se deseja invalidar a análise estilística, que pode ser efetivamente um instrumento importante na atribuição da obra. Na ausência de qualquer tipo de documentação que possa trazer alguma luz à autoria de um trabalho – como pareceria ser, a princípio, o caso do ciclo do Camposanto–, parece plausível e até mesmo necessário lançar mão de uma análise das características estilísticas da obra, em uma tradição que, sem dúvida, remete às ideias defendidas por Giovanni Morelli no século XIX[16].

---

13 *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turim, Einaudi, 1974, p. 13.

14 "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, p. 136.

15 Nessa data, Cecco di Pietro foi contratado *"per rachonciare in campo santo le dipinture delonferno quaste per li gharzoni"* ["para rearrumar no campo santo as pinturas do Inferno gastas pelos garotos"]. Apud *Op. cit.*, p. 159. Esses *gharzoni* são jovens que provavelmente jogavam bola no Camposanto, e que com isso danificavam os trabalhos ali executados. Desde 1300, e depois novamente em 1359, o governo pisano estabeleceu proibições aos jogos com bola no Camposanto. Cf. *Ibidem*.

16 É exatamente o que faz Meiss, de modo a se certificar do autor do ciclo do Camposanto: "a pequena adorável freira no painel de Princeton [Sant'Anna, Virgem e Menino Jesus] recordam a nobre – terceira a partir da esquerda na fileira mais baixa dos eleitos no Juízo Final – não apenas com relação às feições e o anormalmente longo e curiosamente articulado pescoço, característico de um grande número de figuras de Traini, mas também com relação ao gesto. Os braços estão cruzados sobre o peito; e as mãos (...) estão peculiarmente relaxadas. As mesmas mãos vacilantes e um tanto achatadas são encontradas em

O problema é que se ater apenas à análise do estilo de um artista pode não somente ser insuficiente, como também levar a graves equívocos. Afinal, ela, em última instância, está baseada em impressões pessoais, subjetivas, daquele que a realiza. Como afirma Regoli:

> (...) ainda que a identificação do autor se baseie em uma grande bagagem de experiências e de estudo, parece fora de questão que no resultado tenham um papel determinante fatores de que não é fácil avaliar o peso, como a peculiar predisposição do crítico e a sua capacidade intuitiva.[17]

Se, apesar de todos os problemas com relação às proximidades estilísticas entre os painéis de Traini e o ciclo de Pisa, Meiss insiste em atribuí-los ao mesmo autor, pode-se discutir outro ponto: se há dificuldades em se reconhecer de modo tranquilo as mesmas qualidades estilísticas nas obras, e se essas divergências devem ser explicadas por problemas externos à criação artística mesma – como a danificação do afresco –, ou ainda a uma incapacidade de adaptação do artista a meios expressivos diferentes, não seria mais correto supor atribuições diversas aos trabalhos? Uma hipótese que, embora perfeitamente aceitável, não pôde sequer ser levantada por Meiss, nem em 1933, e nem posteriormente, quando retoma a discussão, tanto estava absorvido e convencido de suas crenças com relação à autoria dos afrescos de Pisa. Afinal, sua análise parecia ser o ápice de uma longa tradição crítica que se perpetuava havia ao menos cinquenta anos, e que parecia conduzir de modo definitivo à atribuição trainiana dos afrescos. Havia, portanto, a *predisposição* a isso, o que o tornou cego a outras possibilidades[18].

A tese da autoria de Francesco Traini para o ciclo do *Trionfo della Morte* no Camposanto de Pisa, e sua datação por volta de 1350, permaneceu praticamente inalterada até as últimas décadas do século XX, embora houvesse outra linha crítica. Baseada nas ideias de Roberto Longhi, e aceita especialmente por estudiosos italianos, essa linha defendia a intervenção de um *maestro* bolonhês na execução dos afrescos, que teriam sido realizados entre 1360 e 1365[19].

Mais recentemente, no entanto, Luciano Bellosi propôs, enfim, uma nova atribuição ao ciclo do Camposanto. Em sua obra *Buffalmacco e il trionfo della morte*, publicada em 1974, o autor retorna a uma ideia antiga, que remonta a Lorenzo Ghiberti, e que concede a autoria de

---

muitos dos eleitos do Juízo Final, no Jeremias do painel [de São Domingos], e nas duas mulheres segurando cães no Triunfo da Morte. Essa mão é quase uma assinatura para Traini". "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, p. 140.

17 *Op. cit.*, pp. 07 e 08.

18 Sobre essa tradição crítica de finais do século XIX e princípios do XX, ver a já mencionada obra de Bellosi sobre o Camposanto.

19 Cf. BELLOSI, L. *Op. cit.*, p. 03.

ao menos alguns dos afrescos de Pisa a Buonamico Buffalmacco, artista florentino que trabalhou ativamente em várias cidades italianas ao longo da primeira metade do século XIV, dentre as quais Pisa[20].

Em sua análise dos afrescos, Bellosi também parte de um estudo estilístico. Por este, refuta de modo bastante preciso muitos dos argumentos de Meiss. Após analisar alguns traços característicos do pintor[21] que, inicialmente, é denominado simplesmente como *Maestro del Trionfo della Morte*, Bellosi comenta:

> Debruçamo-nos sobre o modo sumário, rápido de conduzir a pintura que caracteriza o nosso artista. Esse é, a meu ver, o aspecto que mais o distingue do refinado pintor pisano Francesco Traini. A atribuição dos afrescos do Camposanto a Traini foi, creio, um dos maiores equívocos em que caiu a crítica moderna.[22]

As aproximações com figuras executadas por Buffalmacco, em contrapartida, parecem muito mais convincentes do ponto de vista estilístico[23]. Bellosi chegou ao nome desse pintor florentino ao entrelaçar informações fornecidas por Vasari na *Vita* do artista e por um documento de 1341, que indicaria que um certo *Bonamicum pictorem* teria realizado alguns afrescos na catedral de Arezzo, felizmente ainda preservados. Bellosi percebe grande semelhança estilística entre o autor dessa obra e a produção do pintor que executou o ciclo do *Trionfo della Morte* em Pisa.

É nesse ponto, porém, que Bellosi mais se distancia da análise de Meiss, que permanece, como visto, puramente na discussão estilística. Com efeito, a aproximação entre os estilos de ambos os afrescos não indicaria, por si só, o autor do afresco, mas apenas que se

---

20 Como escreve Meiss, "a tradição de que Buffalmacco trabalhou no Camposanto remonta a Ghiberti, que não especifica, no entanto, quais afrescos ele teria pintado". "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, p. 164. Ghiberti, de fato, afirma que Buffalmacco *"fece in Pisa moltissimi lavorij. Dipinse in Campo Santo a Pisa moltissime istorie"*. Apud BELLOSI, L. *Op. cit.*, p. 31. Vasari, na segunda edição de suas *Vite*, atribui a Buffalmacco os afrescos da parede leste do Camposanto: *"Buonamico fece, in testa dove è hoggi la sepoltura del corte, tutta la passione di Cristo (...) e seguitando la storia fece la resurrezione e l'apparire di Cristo agli Apostoli"*. Apud MEISS, M. "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, pp. 163 e 164. O ciclo em discussão foi realizado na parede sul do Camposanto.

21 Dois exemplos destacados por Bellosi: ao representar figuras com longos cabelos, o pintor gira ao redor da orelha uma grande mecha; ademais, para acentuar a expressão do olhar, o artista marca a pálpebra inferior com uma grossa sombra escura, ressaltando assim, por contraste, o branco do olho. Cf. *Op. cit.*, p. 11. Nenhuma dessas características encontra um paralelo em Traini, a não ser em alguns afrescos no Batistério de Parma, cuja atribuição a ele, porém, também é contestada por Bellosi, uma vez que esses últimos foram evidentemente realizados pelo mesmo artista que executou o ciclo do Camposanto de Pisa, devido às proximidades estilísticas entre as obras – fato com o qual a crítica parece de acordo.

22 *Idem*, p. 13. Bellosi, em contrapartida, afirma que, no Camposanto de Pisa, o afresco que mais se aproximaria do estilo de Traini seria o da *Crucificação*, que a crítica moderna – e, por ironia, também Meiss – de maneira unânime parece atribuir a um artista diferente daquele que executou o ciclo do *Trionfo della morte*. Cf. *Idem*, p. 14. Meiss afirma explicitamente que "a maior divergência em relação ao estilo de Traini aparece na Crucificação". "The problem of Francesco Traini". In: *Op. cit.*, p. 143

23 Sobre os modos pelos quais Bellosi aproxima os afrescos de Pisa a Buffalmacco, ver *Op. cit.*, pp. 25 e 26.

tratava do mesmo pintor – afinal, a atribuição do afresco de Arezzo a Buffalmacco também não pode ser comprovada. Essa falta de certeza poderia comprometer a proposta de Bellosi. É preciso, assim, ir além da análise estilística.

É o que faz Bellosi. O historiador italiano parte para o estudo de uma documentação secundária, como o poema *Le mirabili et inaldite bellezze e adornamenti del Campo Santo di Pisa*, de Michelangelo di Cristofano da Volterra, escrito no final do século XV. Cruzando as informações dadas por esse poema e as fornecidas por Ghiberti, Bellosi conclui que, com maior probabilidade, o grupo de afrescos que inclui o *Trionfo della Morte*, o *Juízo Final*, o *Inferno*, a *Tebaide*, assim como a *Ressurreição*, a *Verificação dos estigmas* e a *Ascensão* representaria as *moltissime istorie* que, segundo Ghiberti, Buffalmacco teria realizado no Camposanto[24].

Após as comparações estilísticas e a análise da documentação – ainda que indireta – trazida por Bellosi, a atribuição do ciclo do Camposanto a Buonamico Buffalmacco parece ser quase certa, e essa linha é seguida pela maior parte dos historiadores da arte da atualidade.

Retomando as questões levantadas no início desse estudo, deve-se ter em conta que em muitos casos não faz diferença a autoria de uma obra para uma análise histórico-artística. É o que explica Regoli sobre outro estudo de Luciano Bellosi:

> Por vezes a proposta de atribuição pode resultar superada em poucos anos, mas a linha interpretativa permanece geralmente fundada (...). É o caso daquela qualitativa *Flagelação* do Oratorio dei Disciplinati de Perugia, que Luciano Bellosi resgatava nos anos setenta de uma situação de obscuridade propondo reconhecer nela a intervenção de Bramante (...): ainda que o autor da pintura tenha sido depois convincentemente identificado por Francesco Mancini com aquele que era um nome sem obras e hoje é uma identidade mais certa – Pietro di Galeotto – isto não invalida a análise fornecida por Bellosi, e sobretudo a certeza da relação da pintura com um mestre de formação umbro-urbinata.[25]

Não é esse o caso do ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa. A nova atribuição concedida por Bellosi retira a autoria do afresco do círculo artístico pisano de Traini, de influência sienense, para o círculo florentino de Buffalmacco, que possui, ademais,

---

24 Poder-se-ia questionar, no entanto, a validade das afirmativas de Ghiberti, um dos grandes pontos de apoio na teoria de Bellosi. Para refutar dúvidas, o autor realiza um levantamento estatístico com relação às informações fornecidas pelo autor florentino sobre o século XIV. Por este estudo, percebe-se que há uma probabilidade de 79% de que os dados sejam verdadeiros "sob qualquer ponto de vista", e 21% de probabilidade de conterem ao menos uma boa dose de verdade. Segundo Bellosi, "nenhuma daquelas informações examinadas resultou de todo errônea". *Op. cit.*, p. 36. Os dados fornecidos por Ghiberti, portanto, teriam um grau de confiabilidade muito maior do que as informações dadas, por exemplo, por Vasari no que se refere ao *Trecento*. Para as estatísticas completas de Bellosi, ver o apêndice de seu livro. *Idem*, pp. 113 a 120.

25 *Op. cit.*, pp. 09 e 10.

relações estreitas com a arte emiliana e especificamente bolonhesa, como de resto já havia afirmado Longhi. Essa alteração, sobretudo, implica mudanças também com relação à datação da obra, e esse é o ponto mais importante a ser discutido a seguir.

...

Millard Meiss, conforme discutido anteriormente, baseando-se em supostas mudanças ocorridas na arte após o surto de peste, concede ao ciclo do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa uma data posterior a 1348 – uma vez que a Peste Negra deveria ser necessariamente um evento *post quem* para sua execução.

Por que o problema da datação é posto agora? Buonamico Buffalmacco é um pintor relativamente pouco conhecido, e seus dados biográficos são bastante escassos. Sabe-se que já era um pintor ativo no segundo decênio do século XIV; suas primeiras menções remontam a 1315, o que possivelmente o colocaria como um artista nascido ainda no século XIII. Mais importantes, porém, para essa discussão, são as informações que dele provêm de Boccaccio; no *Decameron*, de fato, onde é citado, Buffalmacco aparece como um homem do passado, portanto já falecido – com efeito, as notícias sobre ele cessam de todo em 1341, quando está documentado em Arezzo. Vale recordar que as histórias do texto se passam em 1348, e Boccaccio, com toda probabilidade, não as teria iniciado antes dos anos 1350[26].

A se considerar, portanto, a atribuição do ciclo a Buffalmacco – e quanto a isso parece haver poucas dúvidas atualmente – não apenas a datação dos afrescos deveria ser retrocedida, como ela necessariamente deveria ser anterior a 1348, antes, portanto, do surto de Peste Negra. Exatamente o limite *post quem* definido em 1951 por Millard Meiss. O próprio Meiss, entretanto, revisa na década de 1970 sua famosa tese, admitindo que as mudanças estilísticas teriam ocorrido antes de 1348, depois, porém, de 1340, data da primeira grande epidemia de peste em Florença[27]. Para ele, portanto, as premissas de sua tese continuariam

---

26 Sobre a datação do *Decameron*, ver o resumo quanto a uma crítica mais recente em BATTAGLIA RICCI, L. *Ragionare nel giardino*. Boccaccio e i cicli pittorici del Trionfo della morte. Roma, 1987, p. 19, nota 01. De qualquer modo, os críticos tendem a crer que a redação do texto estaria em curso ainda em 1353; a mais antiga menção a ele está em uma carta de 1360. Cf. BATTAGLIA RICCI, L. "Il 'Trionfo della Morte' del Camposanto pisano e i letterati". In: *Storia ed arte nella piazza del Duomo*. Conferenze 1992-1993. Quaderno n.º 4. Pisa, Vigo Cursi, 1995, p. 200.

27 Essa revisão foi feita no seguinte artigo: "Notable disturbances in the classification of Tuscan Trecento painting". In: *Burlington Magazine*, 113, 1971. Assim se refere o cronista Giovanni Villani a respeito do evento de 1340: *"che incontanente cominciò grande mortalità, che quale si ponea malato, quasi nullo ne scampava; e morinne più che il sesto di cittadini pure de' migliori e più cari, maschi e femmine, che non rimase famiglia ch'alcuno non ne morisse, e dove due o ttre e più; e durò quella pestilenza infino al verno vegnente. E più di XV^M corpi tra maschi e femmine e fanciulli se ne sepellirono pure nella città, onde la città*

válidas, ainda que retrocedidas de alguns anos. Especificamente com relação aos afrescos do Camposanto, entretanto, essa nova proposição de Meiss poderia não ser suficiente – com efeito, se as notícias sobre o pintor se limitam a 1341, é possível que ele tenha morrido não muito depois, e assim poderia não ter sido capaz de realizar o ciclo pisano – recorde-se que no início dessa década ele estaria em Arezzo –, que seria, desse modo, também anterior ao primeiro surto de 1340.

Buscando meios de corroborar uma datação tão anterior – embora ela já tivesse sido proposta igualmente por outros historiadores, que, no entanto, não conseguiram explicá-la de modo convincente –, Bellosi, lança mão de um estudo que nem sempre é recordado, mas que pode esclarecer um campo obscurecido por falta de evidências: a análise do tipo de indumentária usado pelas figuras nas cenas. Como explica o autor,

> A moda: outro elemento que não havia jamais sido levado em consideração. E, no entanto, nos afrescos do Camposanto de Pisa ela tem uma parte macroscópica e é aliás uma das maiores razões de seu fascínio. Ora, no Trecento como no Novecento, ninguém se veste genericamente segundo a moda de seu tempo, mas de um preciso momento do seu tempo. É próprio da moda superar-se continuamente e ainda que alguém seja pouco atento a essas coisas, o seu traje de hoje não será jamais como aquele de dez anos antes. Por que portanto não usar esse elemento, quando presente em uma obra de arte, para estabelecer o tempo de execução?[28]

De fato, o gosto na moda sofre alterações, às vezes em poucos anos, certamente em algumas décadas, e a comparação entre exemplos diversos pode ser de grande auxílio no estabelecimento de uma data, ainda que aproximada, de uma obra. E, nos afrescos em questão, a moda parece ser efetivamente um ponto de grande relevância, considerando-se não

---

era tutta piena di pianto e di dolore, e non si intendea apena ad altro, ch'a sopellire morti" ["que repentinamente começou grande mortalidade, [de modo] que quem caísse doente, quase ninguém escapava; e morreram mais do que a sexta parte dos cidadãos mesmo dentre os melhores e mais queridos, homens e mulheres, [de modo] que não sobrou família em que alguém não morresse, e em algumas dois ou três e mais ; e durou aquela pestilência até o inverno seguinte. E mais de quinze mil corpos entre homens e mulheres e jovens foram sepultados na cidade, [de modo] que a cidade estava toda cheia de pranto e de dor, e não se fazia outra [coisa] que não sepultar os mortos". *Nuova cronica*, volume III (org. Giuseppe Porta). Parma, Fondazione Pietro Bembo/ Ugo Guanda, 1991, p. 226. As reações a essa epidemia foram assaz próximas às do surto de 1348: *"per questa mortalità, a dì XVIII di giugno, per consiglio del vescovo e di riligiosi si fece in Firenze generale processione, ove furono quase tutti i cittadini sani maschi e femmine col corpo di Cristo ch'è a Santo Ambruogio, e con esso s'andò per tutta la terra infino a ora di nona, con più di CL torchi accesi"* ["por causa desta mortalidade, no dia 18 de junho, pelo conselho do bispo e de religiosos se fez em Florença geral procissão, à qual foram quase todos os cidadãos sãos homens e mulheres com o corpo de Cristo que fica em Santo Ambrósio, e com esse se andou por toda a terra até a hora nona, com mais de 150 tochas acesas"]. *Idem*, p. 227. Sobre as reações à Peste Negra, ver QUÍRICO, T. "Peste Negra e escatologia. Os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV" *Op. cit.*.

28 *Op. cit.*, p. XXII.

apenas os jovens que se divertem no jardim no afresco do *Trionfo della Morte*, como também algumas personagens, distribuídas entre eleitos e condenados, figuradas no Juízo Final. Todas essas figuras parecem se vestir não apenas de acordo com o seu tempo, mas com a última moda de seu tempo.

Bellosi parte assim do princípio de que, se os afrescos tivessem sido realizados por volta de 1360, como já havia sido proposto, as roupas representadas deveriam ser semelhantes aos trajes de outras obras do mesmo período – e cuja datação, sem dúvida, fosse comprovada, e não simplesmente conjetural. Comparando, desse modo, o ciclo pisano e os afrescos do Cappellone degli Spagnoli, na Igreja de Santa Maria Novella, em Florença, e pintados por Andrea Bonaiuti entre 1366 e 1368, constata que "estamos (...) diante de dois modos de vestir completamente diversos"[29]. É possível perceber que, entre a realização do ciclo do Camposanto e o do Cappellone degli Spagnoli, a moda sofreu alterações. Analisando a indumentária em outras obras datadas, Bellosi conclui que os primeiros indícios da moda presente no afresco de Buonaiuti aparecem em um painel de Giovanni Baronzio, de 1345 – como, por exemplo, o *becchetto*, tipo de chapéu "sutil e muito longo que caía sobre as costas". Afirma, por fim, que "é esse, em nosso conhecimento, a mais antiga pintura de data segura em que seja discernível algum elemento da nova moda"[30]. O ano de 1345 poderia, portanto, ser considerado, em princípio, um limite *ante quem* para a execução dos afrescos do Camposanto[31].

Qual seria então o limite *post quem*? Bellosi procede à mesma análise das indumentárias, e percebe que a indumentária encontrada no ciclo do Camposanto começa a se tornar comum nos anos de 1330. Percebe, enfim, que as roupas dos afrescos pisanos são bastante semelhantes àquelas encontradas nos afrescos de Ambrogio Lorenzetti realizados no Palazzo Pubblico de Siena entre 1338 e 1340. Conclui, por isso, que os afrescos do Camposanto foram provavelmente executados entre 1336 e 1340, no mais tardar até 1341, quando as notícias sobre Buffalmacco desaparecem. Deve-se ponderar, por outro lado, que essa análise dos trajes observados nos afrescos é criticada por alguns historiadores, ou aceita com ressalvas por outros. Com efeito, escreve Chiara Frugoni que "permito-me observar que

29 *Idem*, p. 43.
30 *Idem*, pp. 43 e 46.
31 Essas mudanças na indumentária parecem ter sido bastante marcantes – quiçá chocantes – para muitos no século XIV, uma vez que muitos cronistas, os mais velhos especialmente, não deixaram de notar – e criticar – a moda adotada pela juventude. Em Roma, a anônima *Vita di Cola di Rienzo* comenta essas mudanças após narrar fatos ocorridos em 1338 e logo antes de tratar da morte de Robert d'Anjou, ocorrida em 1342. Outras crônicas, como a do florentino Giovanni Villani, apontam essa mesma mudança nos tipos de indumentária, e todas parecem verificar esse novo gosto a partir dos primeiros anos da década de 1340. Cf. *Idem*, pp. 47 e 48.

os trajes na Idade Média se herdavam e que as atualizações não eram nem homogêneas nem fulminantes como nos nossos tempos"[32].

Buscando, por fim, corroborar essa datação com outro tipo de documentação, Bellosi apresenta um documento de 1336 em que se afirma que *Bonamicus pictor (...) de Florentia* trabalhava em Pisa, e que estava alojado na Capela de Santa Maria Maggiore, onde normalmente viviam os *maestri* que trabalhavam na *Opera della cattedrale*, de que dependia também o Camposanto[33]. Embora seja uma notícia indireta, que a princípio pouco diz, salvo que Buffalmacco se encontrava em Pisa nessa data, o cruzamento dos dados levantados pela análise estilística por um lado, pelas informações de Ghiberti e de Michelangelo di Cristofano da Volterra de outro, pelo estudo dos trajes e, por fim, por mais esse documento parecem apontar para uma única direção. No atual estado da questão do conhecimento histórico, portanto, Buonamico Buffalmacco é o nome mais plausível para o *Maestro del Trionfo della Morte*; também parece haver agora poucas dúvidas com relação à datação dos afrescos do *Trionfo della Morte* do Camposanto de Pisa: o artista os teria executado a partir de 1336.

As ideias de Bellosi, especificamente no que se refere à datação do ciclo, vêm sendo debatidas mais recentemente por outros historiadores, que buscam também análises de cunho sócio-político. Michele Luzzati, por exemplo, não contesta a atribuição ou a datação propostas por Bellosi em sua pesquisa; discorda, por outro lado, do fato de que ele estaria "sugerindo implicitamente uma 'comitência' laica" dos afrescos[34], ao destacar que o ciclo pisano teria sido realizado no "decênio da esplêndida senhoria do Conde Fazio Novello della Gherardesca"[35]. Luzzati destaca que, se o Camposanto é um local religioso, "a autoridade mais alta que aqui exerce seu poder é indiscutivelmente aquela do titular da cátedra arquiepiscopal pisana"[36].

Luzzati acompanha as atividades de Simone Saltarelli – o referido arcebispo no período em que os afrescos foram, com toda probabilidade, executados – desde sua nomeação como procurador-geral da ordem dominicana junto à Sé Apostólica, em 1316. Segundo ele,

32 "Altri luoghi, cercando il paradiso (il ciclo di Buffalmacco nel Camposanto di Pisa e la committenza domenicana)". In *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*. Série III, vol. XVIII, n.º 4. Pisa, 1988, p. 1558, nota 03.

33 Cf. *Op. cit.*, p. 54.

34 "Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della morte". In: *Idem*, p. 1645.

35 BELLOSI, L. *Op. cit.*, p. 91.

36 "Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della morte". In *Op. cit.*, p. 1646.

> É presumível que tenha se tratado de uma recompensa pelo apoio dado pelos representantes dos Dominicanos à eleição do Pontífice, eleito em Lyon um mês antes, e que na mesma cidade havia sido consagrado dois dias antes de Saltarelli ser nomeado bispo.[37]

Seu prestígio político junto ao papa era evidente; para Luzzati, o arcebispo pisano foi certamente *longa manus* do pontífice nas lutas políticas que ocorreram entre 1318 e 1322. Sua ação culminou na entrega ao papa João XXII, em janeiro de 1330, do antipapa que se estabelecera em Pisa em 1327[38].

Deve-se passar neste momento a uma breve análise da concepção temática e iconográfica do ciclo que, por sua vez, remete à própria encomenda das pinturas. É preciso ter em conta que Saltarelli foi uma personalidade de destaque nos campos político e religioso de Pisa, sem dúvida; poderia ele ter tido algum tipo de participação na elaboração iconográfica do ciclo do Camposanto? Talvez; porém, como escreve Luzzati, essa não seria, em princípio, função de um administrador eclesiástico, ainda que de grande prestígio: "nada nos consente em substância afirmar positivamente que os afrescos realizados no Camposanto em torno ao quarto decênio do Trecento tenham sido por ele pessoalmente comissionados e muito menos inspirados"[39].

Deve-se ponderar, por outro lado, o fato de Saltarelli ser um dominicano, e "a inspiração dominicana nos afrescos foi repetidamente sublinhada, em particular com menções a fra Domenico Cavalca"[40]. Desse modo, a formação religiosa de Saltarelli – enquanto membro da ordem dominicana, e prior tanto do convento de Santa Maria Novella em Florença como, posteriormente, do convento de Santa Caterina em Pisa – indicaria a "'compatibilidade', cronológica e ideológica, entre a realização figurativa e as atitudes gerais dos homens e das instituições que presidiram"[41]. Ainda que não tenha sido ele a elaborar o programa iconográfico do ciclo, é certamente plausível que possa ter exercido influência sobre o frade dominicano responsável pela elaboração.

É preciso considerar, enfim, que Simone Saltarelli era florentino, e que se cercou de uma *entourage* quase em totalidade provinda de Florença. Em função disso, escreve Luzzati que seria bastante "plausível que também para as atividades artísticas o arcebispo tenha recorrido a mestres de sua cidade"[42]. Isto, por sua vez, poderia conduzir uma vez mais à

37 Cf. *Idem*, p. 1651.
38 Cf. *Idem*, pp. 1652 e 1655.
39 *Idem*, pp. 1656 e 1657.
40 *Idem*, p. 1657.
41 *Idem*, p. 1647.
42 *Idem*, p. 1650.

discussão da atribuição ao florentino Buffalmacco, que se reforçaria por outro dado: Saltarelli, antes de ser transferido para Pisa, estava encarregado da diocese de Parma – localidade em cujo Batistério, segundo Bellosi, o artista havia trabalhado[43].

Maria Lucia Testi Cristiani, por sua vez, propõe a presença de um segundo *maestro* na execução do ciclo, que teria começado a ter uma participação mais efetiva na pintura ainda no afresco do *Trionfo della Morte*, realizando por outro lado os outros afrescos sozinhos[44]. Ela sugere, assim, a possibilidade de que a execução do ciclo, ainda que iniciada com Buffalmacco, possa ter se prolongado não apenas ao longo dos anos 1340, mas até mesmo após o surto de 1348.

Alguns problemas, no entanto, se colocam em relação a essa hipótese. O primeiro é a uniformidade estilística das pinturas, incluindo aquelas que teriam sido realizadas pelo artista que Testi define como *I Maestro*. Ademais, quem seria esse *maestro*? Buffalmacco, cujo estilo parece transparecer em todo o ciclo? Ou seria ele o *II Maestro*, que substituiu o primeiro? E a questão da morte do pintor? Testi afirma, corretamente, que o fato de a última menção ao artista remontar a 1341

> Não autoriza em modo algum (...) a considerá-lo defunto em 1342, tendo por base uma pura e simples ilação, ou seja de que ele é recordado no tempo passado (...) no *Decameron*, composto porém após a Peste Negra de 1348, e presumivelmente entre 1349 e 1351. A única correta dedução a respeito é, quando muito, que Buffalmacco morreu em um período impreciso, entre 1341 e 1349-51.[45]

Embora pareça uma proposta tentadora – especialmente quando se desejaria explicar os afrescos pisanos em função do surto de Peste Negra de 1348 –, deslocar a morte de Buffalmacco para um período tão próximo à composição do *Decameron* pode ser forçada; é mais provável que o artista tenha morrido antes de 1348, o que não impediria, por outro lado, que tivesse executado o ciclo do Camposanto na década de 1340.

O ponto que Testi não aborda, no entanto, e que é o mais importante no que se refere a essa discussão, é o fato de que a concepção dos afrescos certamente remonta a um período

43 Cf. *Op. cit.*, p. 11. Sobre as possíveis vias de inter-relação entre Simone Saltarelli e Buonamico Buffalmacco – que vão além da presença de ambos em Parma –, ver o texto de Luzzati. "Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della morte". In: *Op. cit.*, pp. 1658 a 1661.

44 A autora chega a essa conclusão analisando as sinópias dos afrescos, que se tornaram evidentes quando as pinturas foram destacadas da parede após os danos da II Guerra Mundial. Cf. "Il 'Trionfo della morte' nel Camposanto monumentale di Pisa – e la cultura artistica letteraria religiosa di metà Trecento". In: *Italia 1350-1450: tra crisi, trasformazione, sviluppo*. Atti del tredicesimo Convegno Internazionale di studio tenuto a Pistoia. Pistóia, Editografica, 1991, pp. 406 a 409.

45 *Idem*, p. 398.

anterior a 1348; se a comissão do ciclo for mesmo dada ao arcebispo de Pisa Simone Saltarelli, também anterior a 1342, data de sua morte, conforme defende Luzzati[46]. Decerto os afrescos poderiam ter sido encomendados após 1340 – ano do primeiro grande surto de peste na Toscana, o que relacionaria o tema do ciclo ao clima de pessimismo gerado pela epidemia. Ainda assim, outro problema persiste: o que faria Buffalmacco em 1336, ano em que certamente se encontrava em Pisa desenvolvendo alguma obra relacionada aos trabalhos da catedral?

A cronologia do ciclo do Camposanto se torna ainda mais importante quando se considera que os afrescos parecem ter exercido grande influência sobre outros artistas[47] – e é possível que essa influência tenha extrapolado o campo pictórico. De fato, tradicionalmente se considerava que o *maestro* do Camposanto houvesse se inspirado no *Decameron* de Boccaccio para a realização do afresco do *Trionfo della Morte*; percebe-se aqui também a visão tradicional pela qual a literatura, o texto escrito, deveria ter necessariamente precedência em relação ao documento visual. Esse é um posicionamento que não se mantém face às evidências. Com efeito, como escreve Battaglia Ricci, "difícil acreditar que de um texto vulgado possivelmente por volta da metade dos anos Cinquenta dependa, ainda que em parte, o autor de um ciclo que fez sucesso em plenos anos Quarenta"[48]. Atualmente, considerando-se a possível datação do afresco – certamente anterior a 1348 –, compreende-se que, nesse caso, o eixo de influência deve ter ocorrido no sentido inverso: possivelmente Boccaccio, ao ver o afresco, teria se inspirado para compor sua obra mais famosa: de fato, no *Decameron* não somente os *novellieri* são dez – três homens e sete mulheres –, assim como no grupo de jovens do *Trionfo*, como é no afresco que se instituiu, pela primeira vez, a associação entre a fuga da morte e um jardim – recorde-se que, no texto de Boccaccio, é por causa da mortandade provocada pelo surto de 1348 que os jovens decidem fugir da cidade, buscando refúgio em locais amenos e ajardinados.

O ciclo de Pisa parece, portanto, ser efetivamente uma obra fundamental para a compreensão da iconografia do tema do Juízo Final no século XIV e mesmo no século XV. Se as novidades iconográficas e compositivas não derivariam do surto de peste, a tese proposta por Millard Meiss perderia sua força, embora não pudesse ser completamente descartada; se uma

46 "Simone Saltarelli arcivescovo di Pisa (1323-1342) e gli affreschi del Maestro del Trionfo della morte". In: *Op. cit.*.

47 Sobre isso, ver QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso*, *Op. cit.*, especialmente o terceiro capítulo, e QUÍRICO, T. "A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do *Trecento* ao *Cinquecento*". *Concinnitas*, vol. 2, 2013.

48 "Il 'Trionfo della Morte' del Camposanto pisano e i letterati". In: *Op. cit.*, p. 200.

mudança nos modos de representação já tivesse se manifestado nos anos 1330[49], é possível que a grande epidemia de 1348 pudesse ter intensificado e mesmo acelerado as mudanças iconográficas, estabelecidas, porém, a partir de outras premissas que não a Peste Negra. Como escreve Diana Norman, "quaisquer que sejam as restrições quando examinada contra as evidências de casos locais e particulares, a tese [de Meiss] como um todo insiste na importância vital da relação entre prática artística e experiência concreta"[50]. Experiência concreta que, neste caso, estaria ligada de algum modo à religiosidade da Toscana do *Trecento*.



[49] Para uma análise dessas mudanças, ver QUÍRICO, T. *Inferno e Paradiso*, *Op. cit.*

[50] NORMAN, D. et alii. *Siena, Florence and Padua: art, society and religion 1280-1400*. Volume 1: interpretative essays. Londres, Yale University, 1995, p. 195.