



FERNANDA FERREIRA MARINHO CAMARA

**EUGENIO BATTISTI E O LÉXICO CONCEITUAL E HISTORIOGRÁFICO DO
ANTIRRENASCIMENTO**

CAMPINAS
2013



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

FERNANDA FERREIRA MARINHO CAMARA

**EUGENIO BATTISTI E O LÉXICO CONCEITUAL E HISTORIOGRÁFICO DO
ANTIRRENASCIMENTO**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Arte do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutora em História, na área de concentração História da Arte.

Orientador: Luiz César Marques Filho

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA
ALUNA FERNANDA FERREIRA MARINHO CAMARA E ORIENTADA PELO
PROFESSOR DR. LUIZ CÉSAR MARQUES FILHO.
CPG, 22/05/2013**

CAMPINAS
2013

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/338

M338e Marinho, Fernanda, 1982-
Eugenio Battisti e o léxico conceitual e historiográfico do antirrenascimento /
Fernanda Ferreira Marinho Camara. – Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Luiz Cesar Marques Filho.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas.

1. Battisti, Eugenio, 1924-1989. 2. Historiografia. 3. Renascença. I. Marques
Filho, Luiz Cesar, 1952-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Eugenio Battisti and l'antirrinascimento's conceptual and
historiographical
lexicon

Palavras-chave em inglês:

Historiography
Renaissance

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Doutora em História

Banca examinadora:

Luiz Cesar Marques Filho [Orientador]
Luciano Migliaccio
Maurizio Ghelardi

Maria Cristina Louro Berbara

Cássio da Silva Fernandes

Data de defesa: 22-05-2013

Programa de Pós-Graduação: História



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, em sessão pública realizada em vinte e dois de maio de 2013, considerou a candidata FERNANDA FERREIRA MARINHO CAMARA aprovada.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora.

Prof. Dr. Luiz César Marques Filho

Handwritten signature of Prof. Dr. Luiz César Marques Filho in black ink.

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Handwritten signature of Prof. Dr. Luciano Migliaccio in black ink.

Prof. Dr. Maurizio Ghelardi

Handwritten signature of Prof. Dr. Maurizio Ghelardi in black ink.

Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes

Handwritten signature of Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes in blue ink.

Prof. Dr. Maria Cristina Louro Berbara

Handwritten signature of Prof. Dr. Maria Cristina Louro Berbara in black ink.

À memória, ao desconhecido e ao inevitável.
À saudade, à procura e à insistência.
À Vanessa Peçanha Marinho Alves e à fortaleza que construiu.

AGRADECIMENTOS

A solidão da vida do pesquisador é uma ilusão. Eu cheguei a acreditar nela durante os anos debruçados em leituras, mas preparar os agradecimentos de uma Tese de doutorado é perceber que o silêncio das bibliotecas, e dos portáteis gabinetes de leitura que se constroem ao longo da pesquisa, é apenas o *intermezzo* afônico de uma ópera barroca. Entre instituições e arquivos, mais do que documentos e livros, encontrei pessoas, muitas pessoas. E se eu investigava o passado, seja do remoto Renascimento, seja do recente Eugenio Battisti, o que mais testemunhei foi a construção de memórias e a pulsação do presente como coordenada ativa da história.

Agradeço acima de tudo àquela que nunca é ausente, minha mãe Lídia Marinho e a sua tranquilidade e otimismo que me inspiram. Ao meu orientador Luiz Marques, nestes seis anos juntos, desde o mestrado, agradeço pela paciência, pela amizade, pelo carinho e por ter sido a bússola que norteia as minhas confusas ideias. Aos membros da banca da defesa – a Luciano Migliaccio, quem me apresentou a *L'Antirinascimento*, por todo apoio e incentivo; a Cássio da Silva Fernandes, pela dedicada leitura desta Tese; a Maria Berbara, minha eterna orientadora, por confiar tanto em mim e por tanto inspirar os seus alunos; a Maurizio Ghelardi pelo acolhimento em Pisa durante a minha estadia do doutorado sanduiche, em 2012, e pela participação nesta defesa; a Alexandre Ragazzi, pela sempre agradável convivência no percurso profissional; e a Nancy Ridel Kaplan e Cláudia de Mattos Valladão. A Udine Tausz pela revisão das traduções dos capítulos 1 e 12 de *L'Antirinascimento*.

Agradeço também àqueles que me abriram as portas de suas casas e escritórios, compartilhando suas lembranças de um saudoso Eugenio Battisti. Primeiramente a Giuseppa Saccaro del Buffa, por toda atenção e simpatia, por ter me ajudado a estabelecer a grande maioria dos contatos. Ao falecido Beno Weiss e sua mulher Susi, pelo acolhimento em Nova Iorque, por me apresentarem a Penn State University e a tantos amigos e conhecidos de Battisti, registro aqui a minha imensa gratidão por todo carinho. A Alfred A. Triolo, Ronald Filippelli, Sandra Stelts e Susan Hills pela tarde que passamos juntos em State College. A Patricia Trutty-Coohill, por me receber em Albany e pelo seu contagiante entusiasmo por Battisti. A Marcello Fagiolo, Giovanna Rosso del Brena, Lucia Tongiorgi

Tommasi, Rossana Buono, Grigore A. Popescu e Liane Lefaivre pelos encontros e entrevistas. Um agradecimento muito especial a Alexander Tzonis, sempre tão disponível e interessado nesta pesquisa. À Scuola Normale Superiore di Pisa por todo o apoio e infraestrutura fornecidos durante o ano de 2012. Ao Institut National d'Histoire de l'Art de Paris; ao Kunsthistorisches Institut de Florença; à Biblioteca della Galleria d'Arte Moderna di Torino; ao Istituto Piemontese per la storia della resistenza e della società contemporânea; ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP; e ao CNPq e à CAPES.

Para além das atividades profissionais de desenvolvimento da pesquisa, na vida que transcorre além-muros, corredores e janelas de universidades, bibliotecas e arquivos existe um universo grandioso e primordial que eu não poderia deixar de registrar nesta lista. Por dividirem comigo as agonias e os prazeres da vida acadêmica agradeço a todos os membros e agregados da República Pajé Lara: Guilherme Calligaris, Rafael Oliveira, Martinho Alves, Letícia Badan Palhares, ao meu querido e incomparável Breno Marques de Faria e à insubstituível amiga Fanny Lopes, a quem agradeço também pela leitura desta Tese. A Mônica Villares Ferrer, Larissa Carvalho, Isabel Hargrave e Maíra Canina. Sem todos vocês essa estrada nunca teria sido tão prazerosa e eu não teria acumulado tantas boas lembranças de Barão Geraldo. A toda comunidade pisana pela intensa convivência durante o ano de 2012. A Paolo Natali pelas fundamentais recomendações de leitura e por compartilhar comigo a descrição mais mística que já ouvi da Torre de Pisa. A Giorgio Venturi pelas ajudas na pesquisa, pelo incentivo constante e, principalmente, por fazer do incógnito a beleza da naturalidade. Aos meus cariocas sempre de plantão, pela nossa amizade imprescindível: Nara Faria, Thiago Assis, Tui Villaça, Juana Amorim, Victor Autran, Joana Brazil, Felipe Longo, Mariana Stutz, Diogo Maia, Guilherme Serodio, Juliana Faria, Gustavo Rosa, Manoel Friques, Raphael Fonseca e Lorena Serafim. A Rafael Aloan, sempre e incondicionalmente. E a toda família Marinho.

RESUMO

O Antirrenascimento, de Eugenio Battisti, foi publicado pela primeira vez em 1962, durante um período no qual a cultura italiana, ainda com certa dificuldade devido aos resquícios do fascismo, batalhava por uma expansão político-cultural. O livro volta-se aos estudos da cultura popular, das ilustrações científicas, da iconografia das bruxas, da arqueologia das fábulas, compondo um variado mosaico do tecido cultural quinhentista. A presente Tese de doutorado o analisa sob três perspectivas principais: a trajetória biográfica de seu autor; o léxico conceitual do termo que intitula a sua obra; e o contexto historiográfico que a abrange.

Battisti nasceu em Turim, em 1924 (faleceu em Roma, em 1989), tendo testemunhado a Segunda Guerra Mundial e, quando ainda jovem, durante o posguerra, militado junto aos movimentos de resistência em sua cidade natal. Nesta época envolveu-se principalmente com produções teatrais, demonstrando desde já especial atenção nos assuntos de cultura. A construção de seu pensamento estrutura-se num percurso crítico cujo *leitmotiv* é identificado como uma muito particular inquietude que lhe instigava à incessante revisão do *status quo*. Um ceticismo operante que organizava seu pensamento crítico em estruturas dialéticas como as oposições entre comédia e tragédia, entre renascimento e barroco, entre clássico e anticlássico, mas também - e principalmente - incitava-lhe à constante renovação e questionamento destas classificações. O termo *antirrenascimento* é abarcado nesta Tese para além de suas analogias com o termo *maneirismo*, com a crise do Renascimento ou do áulico clássico. Mas vem compreendido, acima de tudo, como uma categoria retórica de caráter vanguardista. Battisti fez parte do cenário cultural italiano ligado à escola de Lionello Venturi, oposta à escola de Roberto Longhi. Participou ativamente de fundamentais mudanças dos rumos da historiografia, quando esta experimentava uma maior influência das escolas alemãs, estreitando os confins que separavam os papéis do historiador e do crítico de arte.

O Antirrenascimento, desta maneira, é aqui abordado como uma proposta de revisão da romântica, e ainda prevalente, noção de Renascimento enquanto um período que, superando as trevas medievais, alcançou o triunfo máximo da razão. Contrário a esta tradicional interpretação do Renascimento como *turning point* da história, Battisti

investigou as manutenções do mundo medieval na cultura renascentista, a criatividade artística enquanto livre assimilação e emulação de ulteriores culturas. Trata-se de uma proposta historiográfica cujo *modus operandi* é o ceticismo, de metodologia utópica e livre de resultados conclusivos. Battisti desconfiou de toda premissa teórica - nada lhe é pressuposto científico. O conhecimento deve equilibrar-se em bases móveis, deve se atualizar e temer o estanque.

Pretende-se aqui, primordialmente, a apresentação deste historiador da arte e do livro *O Antirrenascimento* no âmbito acadêmico brasileiro. Acredita-se numa frutífera recepção de seu legado na nossa recente e ativa produção em história da arte, caracterizada pela interdisciplinaridade, pelo caráter revisional dos estudos correntes, pela alteridade como constructo definidor da identidade cultural, determinantes estas tão caras a Eugenio Battisti.

Palavras-chave: Historiografia; Renascimento; Eugenio Battisti

ABSTRACT

Eugenio Battisti's *Antirinascimento* was first published in 1962 during a period in which Italian culture, while still coping with some restraints due to remnants of fascism, battled through political and cultural expansion. The book goes through studies in popular culture, scientific illustrations, iconography of witches, archeology of fables, composing a diverse mosaic of fifteen century's cultural fabric. This doctoral thesis analyzes its three main perspectives: the author's biography; the conceptual lexicon of the term which entitles his work; and the historical context of the encompassed period.

Battisti was born in Turin in 1924 (and died in Rome in 1989) thus witnessing the Second World War and, as a young man during the postwar period, militating in his hometown's resistance movements. During this period he got involved mainly with theatrical productions, showing early signs of interest in cultural matters. His thoughts' progress is structured in a critical path whose *leitmotiv* can be identified as a very unique concern, inciting a constant review of the *status quo*, an ongoing skepticism that organized his critical thinking in dialectical structures exemplified by the opposition between comedy and tragedy, renaissance and baroque, classic and anti-classic, but, especially, inciting a constant renewal and questioning of these classifications. In this thesis, the term "*antirinascimento*" is encompassed beyond analogies with the term "mannerism", with renaissance's or classic aulic's crisis. It is understood, above all, as a vanguardist rethoric category. Battisti was part of the Italian cultural scene related to Lionello Venturi's school, which had a difficult conflict with Roberto Longhi's school. He took part in fundamental shifts in historiography in a time tremendously influenced by German schools, narrowing the boundaries separating roles of historians and art critics.

Therefore, *Antirinascimento* is discussed here as a reviewing proposal of the romantic and still prevailing notion of Renaissance as a period that, once surpassed "medieval darkness", reached reason's ultimate triumph. In opposition to the traditional interpretation of Renaissance as a turning point in history, Battisti investigates medieval features in Renaissance culture, artistic creativity as free assimilation and emulation of subsequent cultures. It is a historiographical proposal whose *modus operandi* is a utopian methodological skepticism free from conclusive results. Battisti was suspicious towards

every theoretical premise. For him, there are no scientific assumptions, and knowledge should be balanced in mobile foundations, it should be updated and dread motionless.

The prior intention of this thesis is to introduce this art historian and *Antirinascimento* into Brazilian academics. It may well be a fruitful reception to his legacy in Brazil's recent and active production in art history, known for its interdisciplinarity, revisory approach in current research, otherness as defining structure of cultural identity, all of which are highly esteemed to Eugenio Battisti.

Keywords: Historiography – Renaissance – Eugenio Battisti

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>1</u>
<u>1. POR UMA REFLEXÃO TERMINOLÓGICA: POR QUE <i>ANTIRRENASCIMENTO</i> NÃO É <i>MANEIRISMO</i>?</u>	<u>11</u>
1.1 Antologia do termo <i>maneirismo</i>	14
1.2 Compreendendo o termo <i>antirrenascimento</i>	22
1.3 Battisti e a ampliação do conceito de <i>maneirismo</i>	27
1.4 <i>O antirrenascimento</i> como uma categoria retórica	34
<u>2. <i>O ANTIRRENASCIMENTO</i> COMO VANGUARDA</u>	<u>41</u>
2.1 A Turim do período entreguerras	43
2.2 Engajamento político-cultural do jovem Battisti na sua cidade natal	51
2.3 O teatro como reflexão embrionária da escrita de <i>O Antirrenascimento</i>	63
2.4 De Turim a Roma: a inserção de Battisti na história da arte	70
2.5 O método de Battisti à luz das relações entre Lionello Venturi e Max Dvořák	77
2.6 Distanciamentos entre Eugenio Battisti e Lionello Venturi	84
2.7 Eugenio Battisti e Giulio Carlo Argan: antologias da crítica moderna da arte	94
2.8 Os três aspectos de <i>o Antirrenascimento</i>	108
2.9 <i>O Antirrenascimento</i> como vanguarda	128
<u>3. EUGENIO BATTISTI PÓS 1962 E A FORTUNA CRÍTICA DE <i>O ANTIRRENASCIMENTO</i></u>	<u>141</u>
3.1 Riscos de método: o irracionalismo e o “ímpeto lírico” de <i>o Antirrenascimento</i> .	143
3.2 O “bombardeamento crepuscular” de <i>o Antirrenascimento</i> como desafio historiográfico.	149
3.3 Renovações dos confins da história e crítica de arte: o papel da revista <i>Marcatrè</i>	153
3.4 Da contracultura italiana à liberdade americana: um Battisti à la Warhol	162
<u>CONCLUSÃO</u>	<u>171</u>
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	<u>175</u>
<u>TRADUÇÕES</u>	<u>185</u>
Apresentação	187
O ANTIRRENASCIMENTO (Capítulos selecionados)	191
OUTROS TEXTOS DE EUGENIO BATTISTI	275
<u>EPISTOLÁRIO</u>	<u>319</u>
Apresentação	321
Lista de correspondências	323

INTRODUÇÃO

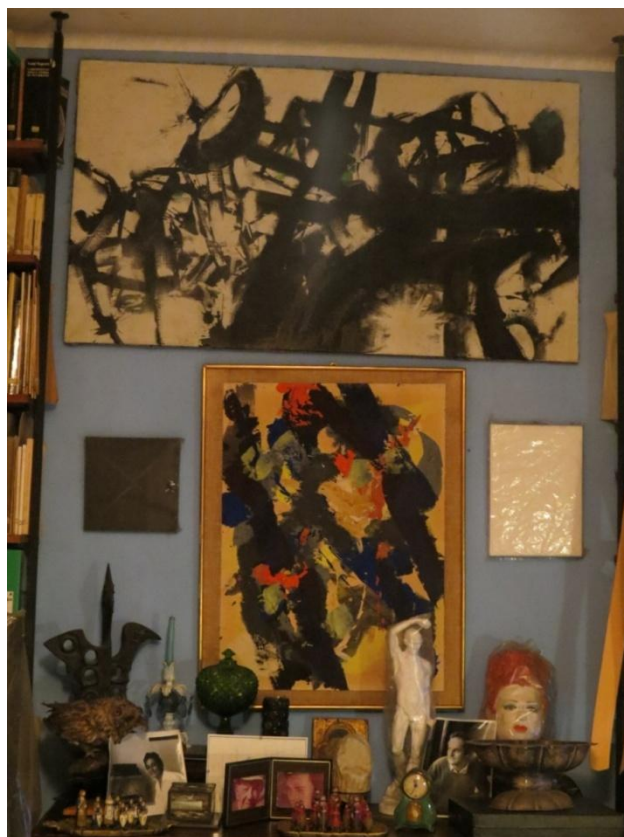
O primeiro estímulo à escolha de *L'Antirinasimento* como objeto de pesquisa de doutorado foi o seu título, enigmático e promissoramente desbravador. Após meu percurso de graduação e mestrado dedicado aos estudos da iconografia renascentista mariana, o título da obra de Eugenio Battisti instigava-me uma interessante revisão dos conceitos clássicos, uma reflexão crítica que inicialmente não concebia a real vastidão de seu conteúdo e de suas respectivas implicações.

O contato inicial com a obra ocorreu na biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, ainda durante o mestrado. Logo após o processo seletivo do doutorado estive em Roma, em outubro de 2008, quando ainda me ocupava do desvendamento da identidade de Giampietrino, pintor lombardo leonardesco ao qual é atribuída a pintura *Virgem amamentando o Menino e São João Batista criança em adoração*, do Museu de Arte de São Paulo, objeto de minha pesquisa de mestrado. Durante a complicada investigação da identidade deste pintor quinhentista, encontrei na internet (<http://digilander.libero.it/battistifm/ebattisti.htm>) a Fondazione Eugenio Battisti, situada em Roma. O doutorado ainda não havia iniciado, mas o seu projeto que já estava pronto e aprovado junto ao programa de pós-graduação do IFCH, me fez abandonar por um dia o obscuro Giampietrino em direção às pesquisas futuras.

O endereço indicado no site – Via dei Quattro Venti – consistia num edifício residencial que quase me fez acreditar que estivesse no lugar errado, se não tivesse sido ajudada por uma moradora que me levou até o local, onde fui recebida por uma muito simpática senhora, cuja sesta eu parecia ter interrompido. Fez-me entrar, e apesar da acolhedora recepção, da qual também participou seu buldogue Fuffo, eu continuava a ter a sensação de ter entrado no lugar errado. Enquanto esperava me deparar com uma instituição cultural com equipes em trabalho, computadores, livros e a promessa de diálogos futuros para o meu doutorado, encontrei-me num apartamento residencial muito amplo em relação à delicadeza e calma daquela senhora que calçava pantufas e caminhava lentamente pela sala procurando liberar espaço em uma de suas poltronas para que eu me sentasse. A quantidade de livros que decorava as paredes superava, contudo, as minhas expectativas. Depois que me sentei percebi em apenas um único olhar o *horror vacui* que caracterizava

aquele gabinete de curiosidades, cuja natureza se tornava cada vez mais enigmática para mim.

Apresentei-me e ela me explicou que no momento estava catalogando os escritos de Battisti no site que eu havia consultado, mas desculpou-se por não poder ser de muita serventia já que não era historiadora da arte, mas sim filósofa. Ocupava-se de Espinoza. Disposta a me ajudar telefonou a Marcello Fagiolo, amigo de Battisti, anunciando-se ao telefone como Giuseppina Battisti. Naquela ligação compreendi que a Fondazione onde eu estava havia sido também a casa de Battisti e a senhora simpática, a sua mulher. Do universo velado de Giampietrino transporte-me a outro nada obscuro, mas muito vivo e presente. E esta sensação que ali experimentei consistiu durante todo o percurso de pesquisa do doutorado em uma concepção de história diversa àquela antes tida com o mestrado: a investigação da identidade de Giampietrino posicionava-me perante uma história factual de métodos de reconstrução e interpretação das informações já existentes, de um passado monumental e imutável, enquanto investigar o percurso de Battisti era participar da construção de sua memória, da edificação de sua história, cujos métodos são experimentais e mutáveis.





Imagens da sala da Fondazione Eugenio Battisti. Via dei Quattro Venti, Roma.

Eugenio Battisti nasceu em Turim, em 1924, e faleceu em Roma, em 1989. Ao longo de seus 65 anos, seguiu uma trajetória de intensas atividades, apesar da constante dificuldade em adentrar oficialmente no meio acadêmico italiano. Sua juventude turinense foi marcada pelas participações partidárias do período do entreguerras e pelo profundo envolvimento com as produções teatrais. O seu ingresso na história da arte deu-se com a transferência para Roma, em 1950, quando entrou para a escola de Lionello Venturi, que lhe orientou durante a tese de pós-graduação sobre a fortuna crítica de Michelangelo. Contribuiu com diversas revistas de arte, como *Il Verri*, de Luciano Anceschi; fundou algumas, como *Marcatrè* e *Psicon*; trabalhou na *Enciclopedia Universale dell'Arte*, com Giulio Carlo Argan; entre muitos outros projetos não finalizados. *L'Antirrinascimento* é publicado pela primeira vez em 1962, pela editora Feltrinelli, e a sua recepção acirrou as dificuldades de sua aceitação no meio acadêmico italiano, já sentidas anteriormente. Battisti transfere-se com a família para os Estados Unidos, onde assumiu a cátedra de História da Arte na Pennsylvania State University, começando uma vida profissionalmente ativa entre os dois continentes, desenvolvendo diversos projetos que permitiam constantes intercâmbios de seus estudantes como, por exemplo, a participação de alguns estudantes italianos na catalogação dos edifícios do Soho, em Nova Iorque, e dos americanos nos estudos da comunidade utópica de San Leucio, em Caserta ¹. No início da década de 1970, Battisti volta à Itália, onde começa a lecionar na Facoltà di Architettura di Firenze e no Politecnico di Milano e, em 1975, assume o cargo oficial, obtido através de concurso, na cátedra de Storia dell'Architettura na faculdade de Reggio Calabria, transferindo-se posteriormente à Facoltà di Ingegneria, na Tor Vergata, em Roma, onde permaneceu até o seu falecimento.

O primeiro projeto desta Tese, entregue no processo seletivo do doutorado, apresentava o título “Eugenio Battisti e o léxico conceitual e iconográfico de *O Antirrenascimento*: uma nova proposta historiográfica”. A ideia inicial, deslumbrada ainda com o universo grandioso que comportavam as suas mil páginas, objetivava traçar um mapeamento do livro em três pilares principais: a conceitualização do termo

¹ Para mais informações sobre a sua biografia sugiro a leitura: DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. “Eugenio Battisti. (Torino 14.12.1924 - Roma 18.11.1989) Una breve biografia” In: Atti del Congresso internazionale in onore di Eugenio Battisti. Metodologia della Ricerca: Orientamenti Attuali. In: *Arte Lombarda*. Direzione: Maria Luisa Gatti Perer. 1993/2-3-4, pp. 188-199.

antirrenascimento, o seu estudo iconográfico e a contextualização historiográfica de sua produção e recepção. Acompanhando a Tese, visava-se também a possível inclusão da tradução da obra ao português. Em um segundo momento, a tradução passou a ser prioridade no desenvolvimento do projeto, na medida em que foi sendo conhecida a vasta produtividade do autor e, em contrapartida, a sua escassa inserção no cenário da história da arte no Brasil. No entanto, fazer da Tese de doutorado um projeto de tradução significaria acrescentar minhas notas aos dois longos volumes, reeditados pela última vez em 2005, pela editora Nino Aragno, abusando de sua verborragia, por si só já suficientemente trabalhosa.

A mudança definitiva do projeto ocorreu a partir do terceiro ano de doutorado, em 2011, quando através dos contatos estabelecidos com professores, amigos e familiares de Battisti a pesquisa foi adquirindo um cunho mais biográfico, estimulado pela necessidade de uma melhor compreensão de sua atuação na produção e reflexão crítica italiana e pela sua urgente apresentação no meio brasileiro.

Aposto a seguir as principais contribuições obtidas para que se concretizasse a Tese aqui apresentada. Começando por minha estadia em Nova Iorque, em outubro de 2011, foi determinante conhecer Beno Weiss, cujo falecimento no início de 2012 eu lamento profundamente. Graças a Weiss, e sua mulher Susi, pude conhecer parte da *network* americana de Battisti, da qual ouvi muitas recordações de suas atividades profissionais e também de sua vida nos Estados Unidos. Através deles conheci a Penn State, onde Battisti lecionou. Caminhando por seus corredores, nos deparávamos com pessoas diversas prontificadas a contar alguma memória de Battisti: o bibliotecário Jamie Jamison, o professor Craig Zabel, a sua ex-aluna e atual bibliotecária Sandra Stelts, outra ex-aluna Susan Hills e os professores Alfred A. Triolo e Ronald Filippelli. Consiste numa memória coletiva o seu constante entusiasmo pela pesquisa, o apoio aos alunos e a sua dificuldade com o inglês. Em Albany encontrei outra ex-aluna, Patricia Trutty-Coohill, que com a orientação de Battisti desenvolveu um catálogo das obras de Leonardo da Vinci nas coleções americanas.

No Rio de Janeiro em novembro de 2011, graças a Luciano Migliaccio, conheci Alexander Tzonis, com quem depois mantive frequente contato e a quem agradeço imensamente por toda ajuda. Tzonis, professor emérito que leciona Teoria da Arquitetura e

Métodos do Design na University of Technology of Delft e diretor do Design Knowledge Systems no centro de pesquisa Architectural Cognition, publicou a introdução da última publicação póstuma de Battisti, *Michelangelo. Fortuna di um mito*, de 2012. Sua ajuda foi crucial a esta pesquisa, principalmente no que diz respeito à compreensão das contribuições de Battisti no meio produtivo acadêmico como problemáticas em potencial, como reflexões a serem ainda exploradas e desenvolvidas.

Ao longo do Doutorado Sanduiche, com a bolsa PDSE da CAPES, durante o ano de 2012, estreitei relações com Giuseppa Saccaro del Buffa, a quem também sou muito grata pela eterna disponibilidade em abrir as portas de sua casa e por me ter indicado tantos outros contatos que muito contribuíram à esta pesquisa. Em Roma, conheci Rossana Buono, amiga com a qual Battisti dividiu a cátedra de História da Arte na Facoltà di Ingegneria dell'Università degli Studi di Roma 'Tor Vergata' e com quem criou o Catálogo dos catálogos de arte ². Em Pisa conheci Lucia Tongiorgi Tomasi, professora de História da Arte Moderna da Universidade de Pisa e amiga de Battisti que fez e ainda faz uso de *L'Antirinascimento* em suas aulas. Interessada principalmente nos assuntos de arte e ciência e que experimentou de fato a recepção de seu livro no meio acadêmico italiano, constatando ter sido muito mais positiva a aceitação dos alunos do que a dos professores. E por fim, em Veneza, conheci Grigore Arbore Popescu, que organizou a única tradução existente de *L'Antirinascimento* feita por George Lăzărescu para o romeno. Foi interessante e curioso descobrir neste encontro que enquanto em 1965, três anos depois da primeira publicação, haviam sido vendidos na Itália apenas 52 cópias, na Romênia, em 1982, foram publicados mais de 20 milhões de exemplares.

Todos estes encontros foram filmados e consistem hoje em um arquivo que pretende ser transformado num curta documentário sobre Battisti. A partir destes contatos, a Tese ganhou outro rumo e teve seu título readaptado para “Eugenio Battisti e o léxico conceitual e historiográfico de Antirrenascimento”, propondo, portanto, uma análise da obra a partir de uma abordagem do percurso crítico biográfico de seu autor. O primeiro capítulo – *Por*

² Catalogação técnica eletrônica dos catálogos das mostras mais diversas. Tinha como objetivo não apenas a disponibilização das informações, não apenas a facilitação da pesquisa, mas também um contributo crítico. Elencava quase 9 mil catálogos e contemplava não apenas os seus títulos, mas também uma varredura dos seus conteúdos enquanto tópicos de reflexão. Este projeto foi desenvolvido por Eugenio Battisti e Rossana Buono em colaboração com Cristina Gutiérrez-Cortines, da Faculdade de Múrcia, na Espanha e ainda encontra-se disponível à consulta na Universidade Roma Tor Vergata.

uma reflexão terminológica: Por que antirrenascimento não é maneirismo? – consistirá em uma introdução aos debates levantados já no título de sua obra, confrontando o termo *antirrenascimento* e o termo *maneirismo*, com o qual Battisti decisivamente não pretendia sobreposições ou substituições. O desenvolvimento deste capítulo pautar-se-á principalmente em dois textos do próprio autor: *Antirrinascimento o Manierismo* (capítulo que abre a sua publicação de 1962) e *Per un ampliamento del concetto di maneirismo* (1978). Ambos estimulam a reflexão terminológica do antirrenascimento como uma categoria retórica e a revisão dos próprios conceitos de classicismo e renascimento. Fundamental também foi a crítica de Georg Weiss – *Il Manierismo ed il concetto di Antirrinascimento* – que declarava que o alargamento do conceito de antirrenascimento de Battisti abreviava as definições de renascimento.

Mapeado o campo conceitual do termo que intitula a obra, o segundo capítulo dedicar-se-á ao estudo de sua produção no cenário da crítica e da história da arte. A trajetória biográfica do autor, apresentada em duas fases, assumirá o fio condutor para a leitura de *O Antirrenascimento* como uma proposta vanguardista: de sua juventude turinense até 1949; e de sua transferência para Roma, em 1950, até a primeira publicação do livro, em 1962. Para a primeira fase foi de extrema contribuição o acesso ao arquivo do Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, de Turim, onde foram consultados documentos e cartas trocadas por Battisti com as organizações partidárias de então, além das suas contribuições às publicações clandestinas. Além do arquivo foi também importante o livro publicado postumamente *Arte, Teatro e Società*, a partir do qual pude ter contato com os seus escritos sobre teatro, que se mostraram como uma primeira incubação das reflexões de caráter antitético, como *Comedia e Tragedia*, desenvolvidas depois em *O Antirrenascimento*. A segunda fase, já em Roma, consiste na sua introdução no campo da história da arte, quando a figura de Lionello Venturi ganhará importante destaque na trajetória de Battisti. Serão demonstrados os estreitamentos e distanciamentos entre ambos, destacando com *Il gusto dei primitivi* (1926) os seus pontos de convergências metodológicas e divergências críticas. Diálogos com outros métodos também serão contemplados, destacando-se principalmente Max Dvořák e Aby Warburg. Por fim, o segundo capítulo será concluído com uma leitura de *O Antirrenascimento* como uma proposta vanguardista que culminaria num crescente sentimento de expatriação.

O terceiro capítulo desta Tese será dedicado à fortuna crítica de *O Antirrinascimento* e à produção de Battisti pós 1962, focando principalmente na publicação da revista *Marcatrè* e na inauguração do *Museo Sperimentale di Torino*. Acerca desta fase, foi determinante o acesso ao arquivo *Fondazione Torino Musei* da biblioteca da *Galleria di Arte Moderna di Torino (GAM)*, na qual pude consultar a documentação e os artigos referentes ao escândalo da transferência das obras do museu de Gênova ao de Turim. Será proposta uma comparação entre as críticas à primeira edição de 1962 do *L'Antirrinascimento* e à segunda, de 1989, procurando compreender as diferenciações entre os cenários da história e da crítica de arte na Itália entre as décadas de 1960 e 1980.

Estes três capítulos pretendem contemplar um específico recorte da produção de Battisti, concebendo *L'Antirrinascimento* como o centro gravitacional de sua *œuvre*. Do meio experimental teatral turinense às renovações do método da história da arte; das suas contribuições a jornais e revistas de arte às últimas linhas escritas em *L'Anti fra ieri e oggi*, a sua trajetória crítica demonstra-se conduzida por uma inquietante força motriz que o impele à constante revisão do conhecimento. Revisão esta que em *L'Antirrinascimento* é evidente e levada às últimas consequências.

Perry Anderson atribui a Carlo Ginzburg uma determinante por ele denominada de “*the force of the anomaly*” que concebe o seu método como uma “*modern form of scepticism that tends to erode any significant difference between fact and invention, the claims of history and the ruses of rhetoric*”³. Poderíamos dizer que o ceticismo de Ginzburg não está distante daquele de Battisti, unidos, acima de tudo, por uma cultura turinense de forte laicidade. O interesse de ambos pelas anomalias da história nos instiga a compreender o caráter revisional de suas propostas metodológicas opostas a uma hierarquia historiográfica: com Ginzburg a micro-história é exercida como “ciência da vida real”, que procura estudar as estruturas invisíveis a favor de uma investigação da macro-história; com Battisti, a oposição às grandes diretrizes historiográficas se repete, mas é exercida por outras vias. Ele está igualmente interessado nos detalhes, nas anomalias e nas deformações das estruturas concretas da história, mas não as investiga nas suas manifestações

³ ANDERSON, Perry. “The Force of the Anomaly”. In: *Threads and Traces: True False Fictive* by Carlo Ginzburg, translated by Anne Tedeschi and John Tedeschi. *London Review of Books*. Vol. 34, n° 8. 26 April, 2012. / “forma moderna de ceticismo que tende a corroer toda diferença significativa entre fato e invenção, [entre] as reivindicações da história e as artimanhas da retórica”.

microscópicas e sim nas estruturas que as unificam sob o mesmo contexto histórico, que as fazem conviver sob as mesmas condições espaço-temporais, sob a experimentação de um sentimento histórico compartilhado. Esta macroestrutura, pela qual se interessa Battisti, é impostada pela condição da continuidade temporal que se opõe às concepções cíclicas do tempo oscilante entre progresso e decadência. Neste sentido, podemos considerar o seu *O Antirrenascimento* em decorrência das interpretações historiográficas progressistas marxistas e da corrente *Whig interpretation of history*, destacando destes paralelos o modo de ver a história em sobreposições, e não como progressão evolutiva. Battisti procura nas estruturas históricas as manutenções do passado, as imbricações das manifestações de naturezas diversas, capazes de readaptações e transformações da cultura.

O Antirrenascimento nos oferece um catálogo do mundo renascentista não salvaguardado, é a *Wunderkammern* do esquecimento. Trata-se de um pedaço do maravilhoso caos ainda retumbante entre as paredes de sua casa na Via dei Quattro Venti, transportado diretamente às nossas estantes e bibliotecas, anunciando um novo mundo, no tom dos desbravamentos das grandes navegações, tão ingênuo quanto corajoso; exótico enquanto resultado de reações de encontros de mundos diversos, mesmo se oriundos de uma mesma cultura. Um processo de busca pelo conhecimento que se dá a partir da provocação do estranhamento.

É interessante lembrarmos aqui *Dos Canibais*, de Michel de Montaigne, que conta da reação de três índigenas brasileiros que, quando levados à França, se surpreendem com a submissão pacífica das guardas suíças a uma criança, o rei da França, enquanto poderiam escolher o seu próprio comando; e com a tolerância da desigualdade e injustiça entre a riqueza usufruída por poucos e a miséria de muitos. Ginzburg demonstra que a reação dos índigenas tanto maravilhou Montaigne porque nela existe o fator do estranhamento como fruto de questionamento, impulsionando o estado fixo das coisas a novas condições de reflexão:

Gli indigeni brasiliani, incapaci di percepire l'ovvio, avevano visto qualcosa che di solito viene occultato dall'abitudine e dalla convenzione. Quest'incapacità di dare per scontata la realtà deliziò Montaigne. Egli era pronto a interrogarsi su tutto, incessantemente, dai fondamenti della vita associata ai minimi particolari dell'esistenza quotidiana. La sorpresa degli indigeni brasiliani dimostrava fino a che punto la società europea,

contrassegnata dall'ineguaglianza politica ed economica, fosse lontana da quella che Montaigne chiamava 'ingenuità originaria' (naïfveté originelle).

Os índios brasileiros, incapazes de perceber o óbvio, tinham visto algo que geralmente é ocultado pelo hábito e pela convenção. Esta incapacidade de dar por garantida a realidade deliciou Montaigne. Ele estava pronto a se interrogar sobre tudo, incessantemente, dos fundamentos da vida associada às mínimas particularidades da existência cotidiana. A surpresa dos índios brasileiros demonstrava até que ponto a sociedade europeia, marcada pela desigualdade política e econômica, fosse distante daquela que Montaigne chamava de “ingenuidade originária” (*naïfveté originelle*) ⁴.

O Antirrenascimento nos transporta a outros confins, como os indígenas brasileiros levados à França. Provoca-nos o estranhamento necessário à postulação de novos horizontes distantes do raciocínio automático e das conclusões mecânicas, a favor da construção do conhecimento oriundo de outro olhar, distante daquele derivado do hábito inconsciente.

'Naïf', nativus: l'amore di Montaigne per questa parola, e il suo correlativo disgusto per l'artificialità, ci portano al cuore della nozione di straniamento. Capire meno, essere ingenui, restare stupefatti, sono reazioni che ci possono portare a vedere di più, ad afferrare qualcosa di più profondo, di più vicino alla natura.

'Naïf', nativus: o amor de Montaigne por esta palavra e o seu correlato desgosto pela artificialidade, levam-nos ao coração da noção de estranhamento. Entender menos, ser ingênuo, permanecer estupefato, são reações que nos podem levar a ver mais, a compreender algo de mais profundo, de mais próximo à natureza ⁵.

⁴ GINZBURG, Carlo. *Occhiaci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano, Feltrinelli, 1998, p. 25.

⁵ Ibidem, p. 25.

CAPÍTULO 1

POR UMA REFLEXÃO TERMINOLÓGICA:
POR QUE *ANTIRRENASCIMENTO* NÃO É *MANEIRISMO*?

As próximas páginas desse capítulo concentram-se no título *O Antirrenascimento* como uma análise fundamental à compreensão da proposta historiográfica de Eugenio Battisti. Serão ressaltados os debates relativos aos seus limites conceituais que levaram o autor a se dedicar ao assunto já no primeiro capítulo, precisamente intitulado *Antirrenascimento ou Maneirismo?*

O prefixo *anti* sugere o revés da escrita da história, e a propriedade antitética de sua etimologia remonta, quase imediatamente, ao presumido caráter anticlássico do maneirismo. Encarar, portanto, a compreensão do primeiro termo é também, em certa extensão, aceitar o encargo de penetrar no infindável debate sobre o segundo. Deste modo, em primeira instância, pretende-se traçar uma breve antologia do problema, buscando compreender a pergunta elaborada por Battisti no título de seu primeiro capítulo.

Quase como num roteiro de cinema, o autor inicia seu livro descrevendo um cenário imaginário, constituído a partir de diversos monumentos góticos florentinos amontoados, em uma projeção de cidade cinematográfica e de vida social em plena atividade. É necessário, portanto, que abramos os olhos depois deste convite à imaginação para que percebamos que esta cidade por ele narrada é a própria Florença – potente e artificiosa, como define. Constantemente divulgada como a autêntica locação dos utopistas, Florença inspira as representações da cidade ideal, incorruptível e eterna, como nas pinturas conservadas em Baltimore, Berlim e Urbino ⁶, mencionadas por Battisti: “*dove l’umano è temperato al transcendente, l’istinto alla legge, il singolo alla società, come nelle repubbliche degli utopisti*”. ⁷ Assim procedendo, Battisti comparou a “Florença gótica”, ou seja, esta cidade idealizada, ao que ele próprio denominou “Florença real”, que não se

⁶ As três pinturas às quais Battisti se refere são conhecidas como símbolos de uma “cidade ideal”. Suas autorias são discutidas, mas se acredita que tenham sido comissionadas para o palácio de Federico da Montefeltro, em Urbino. Uma encontra-se no Walters Art Museum, em Baltimore e é atribuída a Fra Carnevale: no centro representa um arco romano tipicamente construído para as comemorações das vitórias militares, um anfiteatro aos moldes do Coliseu e uma estrutura octogonal que lembra o batistério de Florença; nos cantos, residências privadas com elementos arquitetônicos clássicos e esculturas sobrepostas nas quatro colunas representando as virtudes de um bom governo, incluindo a Justiça e a Liberdade. A segunda está conservada na Gemäldegalerie, em Berlim, e apresenta um apurado investimento no ilusionismo perspectivo. Sua autoria é atrelada a Francesco di Giorgio Martini. A terceira encontra-se na Galleria Nazionale delle Marche, em Urbino. É atribuída a Piero della Francesca devido ao forte diálogo entre as aplicações pictóricas e as teorias científicas expostas nos tratados *De Prospectiva pingendi* e *De corporibus regularibus*.

⁷ BATTISTI, Eugenio. *L’Antirrenascimento*. Torino: Nino Aragno Editore, 2005, p. 6. / “onde o humano é equilibrado pelo transcendente, o instinto pela lei e cada indivíduo pela sociedade, como nas repúblicas dos utopistas”.

resumiria aos muros, palácios, praças, afrescos e aos cálculos matemáticos de seus arquitetos. No entanto, no segundo volume de *O Antirrenascimento*, nos comentários referentes ao primeiro capítulo, o autor faz uma autocritica em relação a esta polarização, pois esta criaria uma redução “purista” para um caos de situações muito mais complexas. Apesar do esclarecido *pentimento* de Battisti na referida passagem, é a partir desta comparação que começamos a adentrar no universo por ele chamado de antirrenascimento. Através da Florença comunal, brunelleschiana, Battisti focaliza sua lente nas estruturas internas, nas ruas estreitas, na topografia confusa dos telhados, na espontaneidade da formação da cidade, como uma monumental *Wunderkammern*, onde todos os elementos são conservados, criando uma caótica e desorgânica Florença, por ele identificada como “real”.

Tal comparação introduz a abordagem-chave do livro: a problemática historiográfica concernente ao Renascimento. Ressalta-se que as diferenças entre a Florença ideal e a Florença real são as mesmas que separam a moralidade pública e a moralidade privada, também vista na oposição entre a oratória em latim e a novelística em língua vulgar. A historiografia autenticou tais *vedute urbane* como a identidade de um período que tratamos como Renascimento, anunciada em conceitos que introduzem uma nova era e caracterizada por uma emergência de novos valores. Falta, portanto, como escreve Battisti, “a ideia de uma continuidade evolutiva” que explique o fenômeno do renascimento a partir de seus opostos.

1.1 ANTOLOGIA DO TERMO MANEIRISMO

Sem meias palavras, o autor desfere uma crítica generalizada à historiografia concernente ao Renascimento, principalmente por caracterizar este período a partir de definições excessivamente amplas e pouco cuidadosas. Para Battisti, antes de refletir a respeito do conceito de maneirismo seria, portanto, necessário uma revisão do próprio conceito de renascimento. Vale reproduzirmos a passagem do primeiro capítulo em que se evidencia esta crítica:

In base alle nuove esperienze della critica figurativa, e a una migliore conoscenza dei monumenti, il grande blocco dell'arte cinquecentesca, tradizionalmente fatto coincidere con il pieno rinascimento, si è

dimostrato sempre meno omogeneo, tanto da richiedere uno spezzettamento in più fasi stilistiche. Una di quelle è il manierismo, il cui nome si riferisce a una peculiare poetica, espressa con particolare chiarezza da Michelangelo, e che spicca per il suo carattere polemico contro il classicismo cinquecentesco, rappresentato specialmente dal momento più olimpico di Raffaello, quello della Scuola di Atene. Ma poco per volta nella storiografia questo stile è cresciuto di importanza, divorando sempre più il classicismo, tanto da ridurlo a un episodio di circa una quindicina d'anni posto all'inizio del Cinquecento, e dimostrandosi assai meglio atto ad interpretare le maggiori manifestazioni d'italianismo della cultura eropea, del Cinquecento e di parte del Seicento, prima dell'espansione altrettanto trionfale dello stile berniniano-rubensiano. Anche molti dei fenomeni letterari che si definivano barocchi, come il concettismo e il gongorismo, sembrano oggi più connessi alla poetica manieristica che a quella barocca. Il termine di rinascimento è rimasto poi, dal punto de vista della critica figurativa, svuotato d'ogni valore, giacchè non coincide né con il classicismo, né con il manierismo. [...]

Manierismo e classicismo dovrebbero inoltre essere aspetti differenziati del rinascimento, che li comprende entrambi; ma che cosa sia il rinascimento almeno in linea di massima, nessuno più lo dice.

Com base nas novas experiências da crítica figurativa e em um melhor conhecimento dos monumentos, o grande bloco da arte quinhentista, tradicionalmente coincidente com o pleno renascimento, se demonstrou sempre menos homogêneo, a ponto de exigir uma fragmentação em diversas fases estilísticas. Uma dessas é o maneirismo, cujo nome se refere a uma poética peculiar, expressa com particular clareza por Michelangelo. E que se destaca pelo seu caráter polêmico contra o classicismo quinhentista, representado especialmente pelo momento mais olímpico de Rafael, o da *Escola de Atenas*. Mas gradualmente na historiografia este estilo cresceu em importância, devorando sempre mais o classicismo, o suficiente para reduzi-lo a um episódio de aproximadamente uma quinzena de anos do início do Quinhentos, e demonstrando-se muito mais apto a interpretar as maiores manifestações do italianismo da cultura europeia, do Quinhentos e de parte do Seiscentos, antes da expansão igualmente triunfante do estilo berniniano-rubensiano. Muitos dos fenômenos literários que se definiam barrocos, como o conceptismo e o gongorismo, parecem hoje mais atrelados à poética maneirista que à barroca. O termo renascimento ficou, pois, do ponto de vista da crítica figurativa, esvaziado de todos os valores, já que não coincide nem com o classicismo, nem com o maneirismo. [...]

Maneirismo e classicismo deveriam também ser aspectos diferenciados do renascimento, que também os abrange; mas o que seria o renascimento, pelo menos seus princípios, ninguém mais diz.⁸

⁸ Ibidem, pp. 25 a 27.

Nesta passagem, Battisti apresenta o alcance das revisões historiográficas sem ocultar o seu incômodo com a forma que estas são conduzidas: o alargamento do território compreendido como maneirismo, estreita os limites do renascimento.

O questionamento de Battisti fora em certa medida antecipado por Roberto Longhi em sua análise de *Tondo Doni* de Michelangelo, em 1951, na resenha sobre a monografia que Paola Barocchi dedicara a Rosso Fiorentino:

Se non un 'movimento' regolato e disposto come oggi avviene nei fatti dell'arte, almeno un atteggiamento da potersi dire 'manieristico' ci fu davvero, e molto diffuso, nel nostro Cinquecento. Ma come intenderlo, se non si ammette che esso comincia almeno da 'tondo Doni' che ne è, anzi, l'emblema fondamentale? Avvertivo infatti, circa dieci anni sono: 'Del resto, lo stesso apice classico non aveva retto che pochi anni anche in Italia. Massimo autore della deviazione nessun altro che Michelangelo. E il suo atteggiamento non doveva parer cosa da riprendersi e spicciolarsi; tanto altera, solitaria, apparentemente intoccabile, n'era la prima intenzione.

Se não um 'movimento' regulado e disposto, como ocorre hoje nos fatos de arte, ao menos uma atitude que se pode chamar 'maneirista', houve de certo, e muito difundida, no nosso Quinhentos. Mas como a entender, se não se admite que começa ao menos desde o *tondo Doni*, na realidade seu emblema fundamental? Aproximadamente há dez anos, já o advertia: 'De resto, mesmo na Itália, o ápice clássico não durara mais que poucos anos. Máximo autor do desvio ninguém mais que Michelangelo'. E sua atitude não devia parecer algo que se pudesse retomar e trocar em miúdos, tão altiva, solitária, aparentemente intocável era sua intenção primeira.⁹

O Antirrenascimento está inserido em um momento chave das novas concepções e reflexões sobre a polêmica do Maneirismo, entre o início e a metade do século XX. Cabe, portanto, traçarmos uma breve antologia¹⁰ destes estudos tendo como

⁹ LONGHI, R. "Il Rosso Fiorentino" (1951). In: *Opere Complete, VIII/2: Cinquecento Classico e Cinquecento Manieristico*. Florença: Sansoni, pp. 99-102. Ver também: LONGHI, R. "Comprimarij spagnoli della maniera italiana". In: *Paragone*, n°. 43, 1953, pp. 3-15. *Opere Complete, IX: 'Arte italiana e arte tedesca' con altra congiunture fra Italia'*, Ed. Europa. 1939-1969, Florença: Sansoni, 1979, pp.51-61; e LONGHI, R. "Ricordo dei manieristi" (1953). In: *Opere Complete, VIII/2: Cinquecento Classico e Cinquecento Manieristico*. Florença: Sansoni, 1976, pp. 83-88. Em "Comprimarij", Longhi escreve que, já entre 1509 e 1516, o maneirismo "*nascia lentamente*" nos afrescos do átrio da igreja da SS. Annunziata.

¹⁰ Para esta antologia foram fundamentais as seguintes referências: FASOLA, Giusta Nicco. "Storiografia del Manierismo". In: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*. Primo volume. De Luca Editore in Roma, 1956; SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix, 1978 (1ª edição 1967); NYHLOM,

objetivo principal um melhor esclarecimento não apenas do lugar de *O Antirrenascimento* nesta miríade de novos pensamentos, como da própria figura de Eugenio Battisti no cenário da historiografia italiana.

A problematização do termo *maniera* remonta a Giorgio Vasari. Repetidas vezes o historiador faz uso deste termo com significados diversos – ora indicando um estilo individual ¹¹, ora como um juízo de valor, variando entre caracterizações como *bella maniera*, *buona maniera*, *cattiva maniera* –, mas nunca com sentido pejorativo, como ocorreria, por sua vez, nos escritos de Giovanni Pietro Bellori. Este se referia à *maniera* como um vício que tornava a pintura vulgar, declinando a máxima beleza alcançada em Rafael ¹², e se legitima com Luigi Lanzi ¹³ ao traduzir o termo francês *maniériste* para tratar de um grupo de artistas criticados por Bellori.

Apenas no início do século XX este quadro se alterou. Artistas até então relegados ao limbo ganharam maior atenção entre os historiadores da arte, fazendo surgir com essa mudança de abordagem uma nova concepção do Renascimento. A justificativa desta alteração é recorrentemente atrelada a uma inspiração expressionista e surrealista que teria despertado entre os estudiosos do Norte europeu, principalmente Dvořák, uma nova sensibilidade na compreensão da história das formas, redirecionando assim o olhar dos historiadores da arte italianos a artistas inseridos no contexto do Quinhentos italiano, que ainda não haviam sido bem explorados.

Podemos apontar três momentos cruciais para a mudança de perspectiva historiográfica que fez emergir o Maneirismo entre as reflexões da história da arte. O

Ester. Appendice: “Rassegna critica degli ultimi studi sul Manierismo e sui manieristi”. In: *Arte e teoria del Manierismo. I. Ars Naturans*. Odense University Press, 1977; PINELLI, Antonio. “La Maniera: definizione di campo e modelli di lettura”. In: *Storia dell’Arte Italiana. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume secondo: Dal Cinquecento all’Ottocento*. Giulio Einaudi Editore, 1981.

¹¹ Este estilo individual refere-se primordialmente a uma alteração do modelo que não se encontra mais disposto na natureza, mas deve ser procurado, inventado. Opõe-se às repetidas premissas dos tratados de pintura, como aqueles de Leon Battista Alberti, Cennino Cennini e até mesmo Leonardo da Vinci, que ressaltam a importância de se imitar a natureza e não outros artistas, pois dessa forma evita-se ser neto e não filho da natureza.

¹² Tal interpretação da *maniera* vem bem ilustrada na vida de Annibale Carracci, quando Bellori se refere a este como sinônimo de “fantástica Idea”, ou seja, uma inspiração que não se encontra na natureza, denunciando que o artista não exerce a sua imitação, mas com o vício da prática se destitui da natureza como única fonte inspiradora.

¹³ LANZI, Luigi Antonio. *La storia pittorica della Italia inferiore o sia della scuola fiorentina, senese, romana e napoletana*. Stamperia di Antonio Giuseppe Pagani e Comp. Firenze, 1792.

primeiro localiza-se nas três décadas iniciais do século XX, tendo com Alois Riegl ¹⁴ a nova leitura do maneirismo como um objetivo artístico positivo em prol de um efeito decorativo, afastando-se das interpretações pejorativas até então ainda sustentadas pela crítica, como se vê em *Il Cicerone*, de Burkhardt (1855). Junto a Riegl, apresentam-se outros dois nomes fundamentais para este primeiro momento: Max Dvořák ¹⁵ e Walter Friedländer ¹⁶. Os três exprimem divergentes perspectivas sobre o assunto, pois enquanto Dvořák procura compreender o maneirismo mais como uma concepção universal de mudanças espirituais, do que a partir de suas novidades formais, Friedländer busca mapear o fenômeno, criando pela primeira vez uma sistematização histórica consistente sobre o Maneirismo, localizando-o entre 1520 e 1590, e encorajando novas reflexões sobre as reações ao estilo clássico do Alto Renascimento. Apesar de divergentes, estes três estudiosos possuem em comum a proposta de revisão interpretativa do Quinhentos italiano, partindo de perspectivas menos fundadas nas premissas clássicas e mais atentas às qualidades intrínsecas à época em questão.

Combina, portanto, com este primeiro momento, o surgimento dos estudos monográficos acerca de artistas carentes de maior atenção. Estes estudos serviriam de base para as reflexões que se iniciavam ¹⁷. Da mesma forma, aparecem pesquisas sobre o maneirismo na arquitetura ¹⁸, consistindo, grosso modo, em tentativas de expansão conceitual do termo, entendido não apenas como um elemento estilístico ou uma característica pictórica formal, mas como uma nova fase que ganhava lugar na história da arte.

O segundo momento é compreendido nas décadas seguintes, de 1940 e 1950 e se distingue, entre outras questões, pelas conjecturas relativas ao lugar histórico do maneirismo na arte do século XVI. Uma vez acordadas as premissas embrionárias da natureza do maneirismo (no sentido amplo das definições desse fenômeno, pois os debates

¹⁴ *Die Entstehung der Barockkunst in Rome*, 1908.

¹⁵ *Geschichte der ital. Kunst im Zeitaler der Renaissance*, 1928.

¹⁶ *Die Entstehung des anticlassischen Stiles in der ital. Malerei um 1520*, 1925.

¹⁷ Cito alguns exemplos: FRÖHLICH-BUME, Lili. *Parmigianino und der Manierismus*, 1921; LONGHI, Roberto. *Precisioni sulle Gallerie italiane: La Galeria Borghese*, 1928; JUDEY, J. *Domenico Beccafumi*, 1932.

¹⁸ Sobre o tema, ver: SEDLMAYR, Hans. *Die Architektur Borrominis*, 1930; WITTKOWER, Rudolf. “Michelangelo’s Biblioteca Laurenziana”. In: *Art Bulletin* n°. 16, 1934, pp. 123-218; GOMBRICH, Ernst. “Zum werke Giulio Romanos”. In: *Jarbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien N.F.* 9, 1934-35, pp. 121-150.

a seu respeito nunca deixaram de ser polêmicos), os estudos começavam a se aprofundar na compreensão das suas definições territoriais. Roma e Florença se configuram como os dois polos das opiniões divergentes: entre os grandes mestres, destacando-se sempre Michelangelo, e outros como Rosso e Pontormo. A localização do seu surgimento em Roma sugere um maior estreitamento com os motivos da crise religiosa, da Contrarreforma, enquanto o maneirismo, quando concebido como um fenômeno originado em Florença, é definido quase como um desenvolvimento natural da arte renascentista, mesmo que partindo de uma reação às suas configurações clássicas.

Tais questões foram abordadas por muitos historiadores, mas podemos destacar, como representantes deste segundo momento, Roberto Longhi, Luisa Becherucci, Giuliano Briganti e S.J. Freedberg. Longhi, como visto acima, faz nascer a *maniera* já com o *Tondo Doni* de Michelangelo, de 1506-1507, abreviando ao máximo o “ápice clássico” que “não durara mais que poucos anos”. Becherucci¹⁹, ao contrário, defende a restrição do uso do termo maneirismo às artes de meados e fim do século XVI, enquanto que Briganti propõe uma reavaliação histórico-crítica, tratando o maneirismo exclusivamente como uma componente formal e figurativa. Freedberg diverge por completo da concepção de Briganti ao considerar o maneirismo como uma atitude e não a partir de aspectos exteriores, como demonstra ao comparar Parmigianino a Pontormo, evidenciando um maneirismo “decorativo” atrelado ao primeiro, e outro de corrente “expressiva”, atrelado ao segundo. Também será assunto destas reflexões o papel de Veneza no desenvolvimento da *maniera* que, por não ter acompanhado Roma e Florença, permanece fruto de divergentes opiniões a respeito da participação de seus artistas como expoentes do maneirismo.

Com as crescentes contribuições destes estudos, a historiografia adquiria um terreno mais sólido, fertilizado também pelas diversas exposições que ocorriam não apenas na Itália, mas no resto da Europa. Uma das mais importantes foi, em 1940, *La Mostra del Cinquecento Toscano*, que acelerou os debates, apesar de ter sido interrompida pela guerra. Posterior a ela, destacam-se as seguintes exposições: *Lelio Orsi*, em Reggio (1952); *Fontainebleau e la Maniera Italiana*, em Nápoles (1952); *Mostra dei disegni dei primi manieristi italiani*, em Amsterdam e Florença (1954); *Manieristi piemontesi e Lombardi*, em Turim (1954); e *Le Triomphe du Maniérisme Européen*, no Rijksmuseum de

¹⁹ BECHERUCCI, Luisa. *I Manieristi Toscani*. Bergamo: Ist. Ital. D’Arti Grafiche, 1944.; BECHERUCCI, Luisa. “Momenti dell’arte Fiorentina nel Cinquecento”. In: *Il Cinquecento*, 1955, pp. 159-183.

Amsterdã (1954). Em 1956, é publicada a primeira *Storiografia del Manierismo*, de Giusta Nicco Fasola.

O terceiro momento se estende entre as décadas de 1960 e 1970, tendo como maior expoente uma nova publicação-chave de Briganti, *La Maniera Italiana*, de 1961. Segundo Fasola, Briganti inaugura a supremacia da historiografia italiana sobre a alemã, tida por muitos estudiosos como a responsável pelo “resgate” do maneirismo e pela sua inserção na história da arte. A importância deste livro reside na legitimação do Maneirismo como um período artístico de diretrizes históricas bem fundamentadas: seguindo as indicações de Longhi, Briganti aponta os anos de 1503 a 1506, em Florença, como os decisivos para a mudança de rumo da história da arte, principalmente com as batalhas de *Anghiari* e *Cascina*, pintadas no Palazzo Vecchio por Leonardo e Michelangelo, respectivamente. Divide a *maniera* em duas correntes, entre Roma e a Toscana, não diferenciadas cronologicamente, mas sim por seus horizontes mentais.

Segundo Pinelli, Briganti inicia uma nova época historiográfica na Itália. Tais contribuições foram logo sentidas, principalmente nos dois seguintes congressos internacionais: *Manierismo, Barroco e Rococo: concetti e termini*, ocorrido em 1960, em Roma; e *XX Convegno Internazionale di Storia dell'Arte*, ocorrido em 1961, em Nova Iorque. Deste segundo, destacam-se John Shearman e Craig Hugh Smyth que apresentaram os respectivos títulos, “*Maniera*” as an aesthetic ideal, e *Mannerism and “Maniera”*. Ambos os autores percebem o maneirismo como uma mudança de “gosto figurativo” que passa a dizer respeito mais a uma sociedade sofisticada, elegante. Shearman vai além ao destituir da maneira o caráter expressivo, considerando-a um equivalente ao que chama de *stylish style*, uma estilização exacerbada em prol da sofisticação do gosto.

O cenário historiográfico italiano se inflamava cada vez mais em controversas opiniões que, sem dúvida, enriqueciam o estado dos estudos sobre o maneirismo, mas que, por outro lado, beiravam uma prolixidade retórica que não solucionava os problemas da historiografia corrente. Um dos maiores exemplos deste problema é a segunda contribuição de Freedberg, inserido neste terceiro momento, intitulado *Painting in Italy 1500-1600* e publicado em 1971, mas que consiste em uma reelaboração de um artigo de 1965, *Observations on the Painting of the Maniera*. O autor divide o Quinhentos italiano em diversos períodos procurando estabelecer uma linha evolutiva do Maneirismo, localizando

a sua origem em Florença com Michelangelo. Nomeia, portanto, de *first maniera* a primeira fase que vai até 1535, seguida da *high maniera*, até 1575. Até aqui Freedberg parece preocupado apenas em compreender as concepções do maneirismo ao longo do século XVI, mas a distinção deste em períodos distintos torna-se uma obsessão e o autor se perde em denominações como *counter-maniera*, *high maniera*, *anti maniera*, *neo-manneirism* e *post-maniera* que denunciam, acima de tudo, a confusão que estes debates alcançaram.

Mesmo alegando a existência de uma disparidade entre o maneirismo e o chamado antirrenascimento, Eugenio Battisti, no primeiro capítulo de seu livro enfrenta o exército de opiniões sobre o primeiro para fundar o segundo. Complementando o quadro analítico sobre os estudos relativos ao maneirismo, Battisti ressalta três nomes basilares: Wylie Sypher (Estados Unidos, 1905-1987), Gustav René Hocke (Bruxelas, 1908 – 1985) e Ernst Robert Curtius (Alemanha, 1814 – 1896). De Sypher destaca o mérito de aplicar o princípio da “analogia formal”, fazendo com que conceba a história da arte dentro da história da cultura, mas diz não resolver o problema do maneirismo, restringindo este a uma fase anticlássica do renascimento. As concepções de Hocke e Curtius são mais aceitas por Battisti por não partirem de uma definição cronológica do fenômeno, mas como uma manifestação constante na história. No entanto, os problemas destas interpretações são logo colocados: Curtius associa o maneirismo figurativo ao literário, mas esta relação se problematiza por ambos não serem sempre contemporâneos. Além disso, sugere que seja uma manifestação da ideia interior, implicando em uma interpretação do maneirismo como liberdade criativa e inventiva, como se os artistas do Quinhentos italiano estivessem interessados apenas na “arte pela arte”, como argumenta Battisti. Enquanto Hocke identifica o maneirismo como uma atitude, sugerindo associações com diversas correntes modernas, mas sem explicar com mais profundidade o próprio maneirismo.

1.2 COMPREENDENDO O TERMO ANTIRRENASCIMENTO

Para além das pesquisas voltadas para o mapeamento do conceito e exemplos do maneirismo, Battisti declara como uma de suas principais inspirações o livro de Hiram Haydn, *The Counter Renaissance*, publicado em 1950, e traduzido para o italiano em 1967²⁰. O elogio centra-se na concepção da tese conjugada à antítese, na compreensão da reação anticlássica como uma constante do classicismo, tendo, portanto, como *Leitmotiv* de sua pesquisa o alargamento do conceito de renascimento, compreendendo-o como um período de constante convivência de forças opostas: o clássico configurado como uma potência racionalista coexiste com “uma sombra inseparável”, de reação ao seu autoritarismo. Battisti exemplifica tais oposições ao tratar da mudança da concepção do decoro ciceroniano, implicada pelas reações quinhentistas ao racionalismo do primeiro Quatrocentos toscano: se durante o Quatrocentos o decoro ciceroniano era concebido em detrimento da honestidade, pelo caráter de obediência à ordem e pela manutenção do *status quo*, com o Quinhentos, a sua concepção será alargada a expressões livres e individuais, não mais compreendidas como determinações de uma classe social a ser mantida.

Nel trattato sulla pittura di Leon Battista Alberti, che è di somma importanza anche in questo contesto di idee, possiamo spigolare decine di passaggi in cui, proprio in nome del decoro, si dichiara che la “istoria è summa opera del pittore”, o si chiede che l’artista sia “docto in buone lettere”, “costumato”, “copioso di notitia di molte cose”, “familiare ad i poeti, retorici et ad li altri simili dotti di lettere”.

²⁰ Nas primeiras linhas de *L’Antirrinascimento: alcune riflessioni dieci anni dopo* Battisti escreve: “Il titolo del mio volume *L’Antirrinascimento* è soltanto la traduzione in italiano di una parola inglese, quella di ‘counter-renaissance’, termine usato saltuariamente in relazione a Shakespeare, e divenuto il titolo dell’importante libro di Hiram Haydn. L’ho adottato anch’io allo scopo di estendere questa categoria, relativamente nuova, al campo delle arte visive in Europa, considerato nella sua unità. Uso il termine ‘antirrinascimento’ soprattutto perché voglio mettere in risalto non un rapporto di evoluzione, ma un confronto di scontro violento tra, da una parte, le principali tendenze del tardo Quattrocento e, dall’altra parte, l’inizio del secolo successivo e il nuovo atteggiamento di un ampio settore del Cinquecento”. / “O título do meu volume *Antirrinascimento* é apenas a tradução em italiano de uma palavra inglesa, ‘counter-renaissance’, termo ocasionalmente usado em relação a Shakespeare e tornado título do importante livro de Hiram Haydn. Também o adotei com o objetivo de estender esta categoria, relativamente nova, ao campo das artes visuais na Europa, considerado na sua unidade. Uso o termo ‘antirrinascimento’ sobretudo porque quero por em destaque não uma relação de evolução, mas um paralelo de conflito violento entre, de um lado, as principais tendências do tardo Quatrocentos e, de outro, o início do século sucessivo e a nova atitude de um amplo setor do Quinhentos”. [BATTISTI, *L’Antirrinascimento. Op.cit*, p.XXIII].

Ora, il Cinquecento rifiuta nettamente proprio codesta concezione quattrocentesca: ed è perciò che riesce assai difficile trovare un massimo comune denominatore, piuttosto elevato, valido sia per il XV che per il XVI secolo. [...] Nel corso della critica cinquecentesca, si possono cogliere quasi ovunque altre prove di una progressiva disgregazione del connubio umanistico fra onestà e decoro, o, se si vuole, fra virtù e magnificenza, fra espressione e geometria, fra ideazione ed esecuzione, fra modello e opera finita; sempre ormai a vantaggio dell'onesto, a scapito del decoro, anche se, purtroppo, in sede pratica, la vittoria resta spesso al secondo termine, troppo difficile da vincere, troppo accademicamente consacrato; lo dimostra, anche come indizio di una sminuita aderenza sociale e morale, il moltiplicarsi, nell'arte aulica, di immagini altrettanto vuote che magniloquenti, capaci di commuovere, caso mai, per virtù di retorica, tramite la riflessione e il ragionamento, ma non per impulso, cioè per partecipazione morale.

No tratado sobre a pintura de Leon Battista Alberti, que é de suma importância mesmo no contexto das ideias, podemos apontar dezenas de passagens nas quais em nome do decoro se declara que a 'história é suma obra do pintor', ou se pede que o artista seja 'douto nas boas letras', 'educado', 'pródigo de notícias sobre muitas coisas', 'familiar aos poetas, retórico e às outras coisas similares douto nas letras'.

É exatamente esta concepção quatrocentista que o Quinhentos rejeita e é por isso que fica muito difícil encontrar um máximo denominador comum, razoavelmente elevado, válido tanto para o século XV quanto para o XVI. [...] No curso da crítica quinhentista quase se pode reunir em toda parte outras provas de uma progressiva desagregação da união humanista entre honestidade e decoro, ou, se se pretende, entre virtude e magnificência, entre expressão e geometria, entre ideiação e execução, entre modelo e obra finalizada; sempre, até agora, com vantagem da honestidade em detrimento do decoro, mesmo que, infelizmente, na prática a vitória fique, muitas vezes para o segundo termo, muito difícil de vencer, muito academicamente consagrada; demonstra-o também como indício de uma diminuída aderência social e moral, o multiplicar-se, na arte áulica, de imagens igualmente vazias e grandiosas, capazes de comoverem, eventualmente, pelo poder da retórica através da reflexão e do raciocínio, mas não por impulso, isto é, pela participação moral.²¹

Reconhecendo a dificuldade de se definir um período de três séculos²² Haydn afirma a impossibilidade de uniformizá-lo em características estanques, propondo como suas constituintes essenciais os três seguintes movimentos: o Renascimento clássico, ou

²¹ BATTISTI, Eugenio. *L'Antirinascimento. Op.cit*, pp. 33-35.

²² Haydn considera como pontos determinantes para uma ampliada cronologia do Renascimento a coroação de Petrarca como poeta, ocorrida em Roma em 8 de abril de 1341 e a morte de Francis Bacon, em 9 de abril de 1626.

humanista; o Contrarrenascimento; e a Reforma Científica. O primeiro é caracterizado pelo fato de não representar uma fratura absoluta com o pensamento medieval, que permaneceu não apenas nas aplicações literárias ou acadêmicas, mas como inspiração para a vida, concebendo o Renascimento mais como uma continuação da tradição medieval do que propriamente uma negação desta. Destaca também a importância da união entre razão e fé, estando a primeira subordinada à segunda, baseando assim toda a filosofia de fundamento teórico, universal, especulativo e abstrato. Estes movimentos assinalados pelo autor ocorrem, consecutivamente, como numa reação em cadeia, o que nos leva a compreender o segundo termo: Contrarrenascimento é a reação ao moralismo dos humanistas e ao intelectualismo dos escolásticos. Tem seus representantes no campo científico, denominados empiristas radicais; entre os escritores de história, poética e ética que recusam os conceitos tradicionais de “lei natural” e “justiça inata”, defendendo a “experiência pragmática”; e entre os pensadores religiosos, precursores da Reforma, que repudiam a razão, exaltando a fé. Tais representantes, apesar de difundidos, são constituintes de uma única revolução ideológica, o Contrarrenascimento, que se anuncia a partir de uma filosofia de fundamento pragmático, factual, particular, intuitivo e instintivo, como demonstrado por Haydn. E o seu desaguar ocorre nas margens da Revolução Científica, quando a razão é revalorizada, não mais subjulgada à fé, mas sim à natureza, atingindo com Kepler e Galileu a sua máxima atividade.

É interessante e fundamental compararmos o termo *antirrenascimento* ao *contrarrenascimento*. Como vimos acima, Haydn prontamente introduz a temática de seu livro através de um organizado esquema, fundamentando o contrarrenascimento como um movimento de resistência às precedentes raízes humanistas e classicistas – e provocador daquilo que chamou de revolução científica. Em Battisti, esta prontidão, vista em Haydn, da exposição das qualidades intrínsecas e discerníveis do termo introduzido dá lugar a uma mais intensa necessidade de delatar as carências e defeitos da crítica e da historiografia da arte.

Sugiro aqui a leitura do *antirrenascimento* como um termo atuante em dois níveis de significado: o primeiro, mas não mais importante, dedica-se ao próprio tecido cultural renascentista, com especial atenção aos problemas do Quinhentos italiano, partindo sempre de análises antitéticas entre as correntes clássicas, de raízes tradicionais, de caráter

isolado e interpretado, e as anticlássicas, tidas como manifestações autônomas, desintegradas e de tradição independente. Ressaltando frequentemente que “*il Cinquecento nasce da questo coro molteplice, ed è proprio il numero, l'intensità, l'impostazione, la concordia o discordia di queste voci a caratterizzarlo, rispetto ad altri secoli e ad altri civiltà*”²³. Esta multiplicidade aqui mencionada já é explícita no índice de seu livro, que apresenta os seguintes capítulos: 1. *Maneirismo ou antirrenascimento?*; 2. *Por um mapa do antirrenascimento figurativo*; 3. *As raízes arqueológicas das fábulas*; 4. *A fábula no Renascimento*; 5. *O nascimento da bruxa*; 6. *A magia dos elementos*; 7. *Do totem à alegoria*; 8. *Por uma iconologia dos autômatos*; 9. *A ilustração científica na Itália*; 10. *Do 'cômico' ao 'gênero'*; 11. *Astrologia, utopia, razão*; 12. *Anticlassicismo e romantismo*.

Entre as manifestações de grandes expoentes, já legitimadas pela história da arte, e aquelas a serem ainda mais cuidadosamente exploradas, Battisti se dedica a uma expedição de desbravamento do Renascimento em amplas dimensões: das crises da arte áulica às constantes expressões da cultura popular, da lógica racional da corrente classicista ao dinamismo e contínua transformação do antirrenascimento.

Acompanhando a bravura da empreitada de Battisti, cujo fôlego é inegável ao longo das quase mil páginas, é notória outra atitude crítica, que nos introduz ao segundo nível de compreensão do termo *antirrenascimento*, este ainda mais relevante. Se no primeiro nível ressaltamos a sua interpretação inserida no tecido cultural quinhentista, neste segundo o foco volta-se para os problemas da crítica e da historiografia artística referente ao Renascimento. Usando os termos do próprio Battisti, trata-se da “reticência das fontes”. Antirrenascimento refere-se, portanto, não apenas ao próprio período em questão, amplo e múltiplo, como supracitado, mas também ao avesso da crítica oficial prerromântica do Setecentos e do Oitocentos, e seus legados posteriores.

Aponta, para tanto, quatro mitos relativos ao Renascimento, transmitidos por essa crítica: o primeiro, a acentuação da ideia de ordem, proporcionalidade, coerência e decoro; o segundo, a imagem do artista como subserviente à tradição e apenas parcialmente desejoso de transformá-la, adotando mais a concepção do artista como literato, culto e respeitoso dos valores consagrados, do que como técnico e virtuoso; o terceiro, o desejo de

²³ BATTISTI, E. *L'Antirrinascimento. Op.cit.*, p. 43. / “Mas o Quinhentos nasce deste coro múltiplo, e é justamente o número, a intensidade, a impostação, a concórdia ou discórdia destas vozes que o caracterizam, em comparação aos outros séculos e às outras civilizações”.

acrescentar à arte moderna os valores da arte áulica do passado; e o quarto, a condenação das tendências artísticas anticlássicas, associadas ao capricho e à extravagância. A crítica e a historiografia da arte são, deste modo, caracterizadas por Battisti como exclusivistas, ao se afirmarem como única verdade, posicionando-se contra toda manifestação individual, fantástica, simbólica e esotérica, carentes de uma corajosa análise de tomada anticlássica. Concluindo assim que a própria historiografia é um produto do classicismo, o prefixo *anti* sugere uma esclarecida intenção denunciativa e de inegável tom irônico.

Seria difícil dizer qual dos dois níveis de significação do antirrenascimento prevalece em seu livro: aquele dedicado às manifestações culturais quinhentistas ou aquele anunciado como proposta de revisão historiográfica e metodológica. Ambos são anunciados e desenvolvidos de forma intrínseca e permeiam sua obra como um todo. Do entusiasmo nas análises das manifestações anticlássicas à indignação com certas conclusões historiográficas, sua obra não é menos que passional. E de um polo ao outro, o resultado mais aparente desta equação de sentimentos é a sua militância utópica, à qual acenaremos no segundo capítulo desta Tese.

Battisti ressalta que os estudos mais produtivos em história da arte são justamente aqueles que se dedicam a uma reconstrução da função histórica, do significado e iconologia. E esta renovação só se faz possível através da arte contemporânea e extraeuropeia, que ajudaram a por em destaque os problemas historiográficos. Afirmar ainda que as consequentes lacunas relativas ao antirrenascimento devam ser solucionadas à medida que o historiador der seus primeiros passos para fora das bibliotecas dos humanistas, em direção às fontes pertencentes à esfera das manifestações da cultura popular, devocionais, astrológicas, aproximando-se também, por vezes, mais das bibliotecas científicas do que das filosófico-literárias.

1.3 BATTISTI E A AMPLIAÇÃO DO CONCEITO DE MANEIRISMO

No artigo *Per un ampliamento del concetto di manierismo*, publicado posteriormente a *O Antirrenascimento*, Battisti questiona a legitimidade do termo maneirismo, sem, no entanto, negar a sua utilidade nas discussões que alargam a definição de renascimento. Enumera em três os principais postulados resultantes da conceitualização do maneirismo, partindo de suas delimitações cronológicas, estilísticas e temáticas. O primeiro postulado é a constatação de um hiato entre o Quatrocentos e o Quinhentos, que dificulta o uso de definições genéricas como humanismo e renascimento. Assim sendo, a categoria “maneirismo” estaria destinada, primeiramente, a destacar uma zona estilística entre o renascimento e o barroco. Em segundo lugar está a identificação do maneirismo com um novo núcleo teórico, “*identificato nella teoria platonica dell’idea, nell’accezione positiva dell’imitazione, cui è attribuito un ruolo creativo e non riproduttivo, nello slittamento dal significato passivo a quello attivo, del termo fingere*”²⁴. E por último, a catalogação, ainda não finalizada, das inúmeras situações psicológicas, simbólicas, de cerimonial, religiosas, libertinas, ou mesmo imprecisas, como definidas por Battisti, que aparecem durante o Quinhentos, principalmente daquelas que aparentam ser a raiz do mundo moderno, “*permettendo così una verifica drammatica con noi stessi*”²⁵.

Noi vorremmo qui tentar di rispondere, esclusivamente, alla domanda di base: la definizione può riuscire criticamente utile? E vorremmo farlo ora, in quanto al successo del brillante volumetto dello Shearman uscito nel 1967, alle discussioni provocate dal volume di Manfredo Tafuri (L’architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo, Roma 1966), è seguita una perfin troppo larga accettazione del termine in sede di storia letteraria.

Nós pretendemos aqui tentar responder, exclusivamente, a pergunta base: a definição [de maneirismo] pode ser criticamente útil? E pretendemos fazê-lo agora que devido o sucesso do brilhante pequeno volume de Shearman publicado em 1967, sobre as discussões provocadas pelo volume de Manfredo Tafuri (*L’architettura del Manierismo nel*

²⁴ BATTISTI, Eugenio. “Per un ampliamento del concetto di manierismo”. In: *Annali dell’Istituto Storico italo germanico in Trento*, 1977. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1978, p. 328. / “identificado na teoria platônica da ideia, na aceção positiva de imitação, à qual é atribuído um papel criativo e não reprodutivo, no deslizamento do significado passivo àquele ativo, to termo *fingir*”.

²⁵ Ibidem/ “permitindo assim, uma verificação dramática com nós mesmos”.

Cinquecento europeo, Roma 1966) se derivou uma aceitação ainda mais abrangente do termo no âmbito da história da literatura.²⁶

Apesar de este texto ser de um período mais avançado da sua carreira, no qual o empenho crítico perante a historiografia da arte não se apresenta de forma tão áspera como aquela notada em *O Antirrenascimento*, ainda é muito perceptível o caráter revisional de suas pesquisas e a reflexão metodológica sempre intrincada de seus estudos. E é com este propósito que o autor obstina-se a diferenciar os termos *antirrenascimento* e *maneirismo*, percebendo este último como um “pseudoconceito”.

Tuttavia, nelle idee correnti, e ancora in quasi tutti i tentativi generali di più adeguata periodizzazione del rinascimento, questa alternanza di fenomeni continua a configurarsi in rigida successione temporale, quasi come se la cultura italiana fosse rigidamente unitaria, o avesse a disposizione un solo ‘canale’ figurativo, per esprimersi: invece riconoscere ch’essa risulta da componente diverse, che a volta a volta predominano. Ne è conseguita una sempre maggior difficoltà di periodizzare, adeguatamente, i vari episodi di stile; e ancor peggio, il loro artificioso isolamento da un contesto più vasto e comune. Anche il concetto di manierismo è divenuto così un pseudo concetto. È difficile ormai dire quali possano essere le ragioni che impediscono di definire manierista un Filippino Lippi; e in un quadro più vasto non si sa più come possono essere incasellati un Bosch ed un Grünewald, giacché, se manierismo è anticlassicismo, nessuno, certo, è più anticlassico di loro. E se il manierismo o l’anticlassicismo sono un periodo cronologico, invece che una componente stilistica, ecco perso ogni criterio di definizione globale e complessiva del rinascimento, giacché, specialmente nella diffusione europea della cultura rinascimentale, le manifestazioni cinquecentesche anticlassiche prevalgono di gran lunga su quelle difinibili per il loro stile classicistiche.

Todavia, nas ideias correntes e ainda em quase todas as tentativas gerais de periodizações mais adequadas do renascimento, esta alternância dos fenômenos continua a se configurar em rígida sucessão temporal, quase como se a cultura italiana fosse rigidamente unitária, ou tivesse à disposição apenas um ‘canal’ figurativo para se exprimir, ao invés de reconhecer que esta deriva de componentes diversos, que por vezes predominam. Daí provém sempre uma maior dificuldade de periodizar adequadamente os vários episódios de estilo; e ainda pior, os seus

²⁶ Ibidem, p. 324.

artifícios isolamentos de um contexto mais vasto e comum. Mesmo o conceito de maneirismo tornou-se um pseudoconceito. É difícil dizer agora quais possam ser as razões que impedem que Filippino Lippi seja definido como maneirista. E, em um quadro mais vasto, não se sabe como podem ser enquadrados um Bosch e um Grünewald, já que, se o maneirismo é anticlassicismo, é certo que nenhum outro será mais anticlássico que estes. E se o maneirismo ou o anticlassicismo são um período cronológico, ao invés de uma componente estilística perdem-se aqui todos os critérios de definição global e complexa do renascimento, uma vez que especialmente na difusão europeia da cultura renascentista as manifestações quinhentistas anticlássicas prevalecem largamente sobre aquelas definíveis por seu estilo classicistas.²⁷

Segundo Battisti, a força das manifestações antirrenascentistas é proporcional às crises das autoridades da arte áulica, Antirrenascimento afirma-se nos meandros das leis e dos sistemas organizativos do conhecimento²⁸. Compreendendo o Renascimento como um período de duas forças principais e de potenciais opostos, o autor, como supracitado, polariza o problema: de um lado, a “Florença ideal”, gótica e o Renascimento clássico; e, de outro, a “Florença real” e o Antirrenascimento. Assim procedendo, o maneirismo configurar-se-ia como a reação a um momento de crise, principalmente política e religiosa, tendendo a anular esta dualidade, esmaecendo as forças opostas constituintes do Renascimento. Assim concebendo, Battisti não restringe o maneirismo ao anticlassicismo, recorrentemente interpretado como liberdade criativa, uma expressão de tendência individual e avessa às regras clássicas, mas sim como o equilíbrio de oposições: a arte áulica em crise encontra nas formas anticlássicas um meio de expressão, assim como esta última vale-se do colapso das autoridades para se promover.

²⁷ BATTISTI. *L'Antirrinascimento*. Op.cit., p. 15.

²⁸ Ibidem, p. 50: “Naturalmente, la forza e l'autorità di questa corrente diventa particolarmente pressante quando la cultura aulica manca di vitalità, o meglio, quando crisi economiche, o politiche, o religiose, o fenomeni inspiegabili come, durante il rinascimento, comete, inondazioni, terremoti, carestie, pestilenze, generano un diffuso stato di ansia e consentono appunto la nascita di una pubblicistica ad hoc, di stampe popolari, di libelli o scritti esplicativi, di vaticini. Ed è proprio in questi momenti che anche le componenti erudite dell'anticlassicismo e il riferimento agli scrittori dell'antichità si fanno più consapevoli e convincenti”. / “Naturalmente, a força e a autoridade desta corrente se tornam particularmente urgentes quando na cultura áulica falta vitalidade, ou melhor, quando crises econômicas, políticas, religiosas ou fenômenos inexplicáveis como durante o renascimento, cometas, inundações, terremotos, pobreza, pestes, geram um difuso estado de ansiedade e permitem justamente o nascimento de um jornalismo *ad hoc*, de impressões populares, de panfletos ou escritos explicativos, de profecias. E é exatamente neste momento que até os componentes eruditos do anticlassicismo e a referência aos escritores da antiguidade se fazem mais conhecidos e convincentes”.

Ma è solo quando l'anticlassicismo riesce a far pendere, col suo peso, la bilancia, quasi come il diavolo che si aggrappa alla stadera di san Michele, che il dualismo, da noi avvertito entro la cultura cinquecentesca, si riduce e quasi si annulla. L'età del manierismo è uno di questi casi; un altro è l'arte della riforma; un terzo ancora, il naturalismo della prima contrariforma cattolica; un quarto è il grande fasto, da macchina processionale, del cosiddetto barocco gesuitico.

Mas é apenas quando o anticlassicismo, com o seu peso, consegue pendular a balança quase como o diabo que se agarra à *stadera* de são Michele, que o dualismo, por nós demonstrado na cultura quinhentista, se reduz e quase se anula. A idade do maneirismo é um destes casos; outro é a arte da reforma; um terceiro ainda, o naturalismo da primeira contrarreforma católica; um quarto é a grande ostentação da máquina processional, do chamado barroco jesuítico.²⁹

A análise de Georg Weise em *Il Manierismo ed Il concetto di Antirinascimento*³⁰, problematiza a questão não tanto em torno da comparação de ambos os termos, mas sim na conceitualização do próprio renascimento implicada no termo de Battisti: se antirrenascimento não é maneirismo, se maneirismo não é anticlassicismo, o que seria o renascimento?

Col dichiararsi sempre più convinto 'che quanto da tempo è definito 'rinascimento' non sia altro che il classicismo', il Battisti si schiera risolutamente con quei studiosi che, in contrasto con la tesi burckhardiana, intravedono il fatto essenziale del Rinascimento – e l'apporto specifico dell'Italia – non più nel prevalere del realismo e dell'immanentismo quattrocenteschi, ma nell'instaurazione della nuova visione classica ed idealizante, sviluppata dall'Umanesimo al contatto col mondo antico e divenuta clima generale verso la fine del Quattrocento. Ma neanche col Manierismo si può identificare senz'altro, secondo il Battisti, la corrente anticlassica ed antirinascimentale, riferendosi, a suo avviso, la designazione di Anticlassicismo a un fenomeno 'estremamente più vasto e vago, composito e differenziato' per poter essere inquadrato in una sola categoria stilistica, e non trovandosi, prescindendo dalla 'comune consapevolezza di una crisi' e dal 'comune atteggiamento anti-intellettualistico, antimoralistico, antisintetizzante, antiautoritario' niente che possa ricollegare il fenomeno specifico qualificabile di Manierismo

²⁹ Ibidem, p. 51.

³⁰ WEISE, Georg. "Il Manierismo. Bilancio critico del Problema stilistico e culturale". In: *Accademia Toscana di Scienze e Lettere. "La Colombaria"*. "Studi" XX. Firenze. Leo S. Olschki Editore, 1971.

alle tante altre manifestazione artistiche e spirituali, appartenenti all'Antirinascimento ed alla corrente anticlassica. In questo senso occorre distinguere dal Manierismo non solo le creazioni di stampo prebarocco, a cui si è fatto cenno, ma l'intera gamma degli elementi suggestivistici, irrazionali, bizzarri e stravaganti, antitetici agli ideali classici di armonia, norma e compostezza, e che in massima parte, secondo me, rientrano piuttosto nella categoria del Barocco e sono da identificare col suo gusto dell'irregolare e dell'eccessivo.

Ao declarar-se cada vez mais convicto 'que aquilo que tem sido chamado de 'renascimento' não seja nada além que o classicismo', Battisti se aproxima resolutamente àqueles estudiosos que, em contraste com a tese burckhardtiana, vislumbam o fato essencial do Renascimento – e a específica contribuição da Itália – não mais na prevalência do realismo e do imanentismo quatrocentista, mas nas instaurações da nova visão clássica e idealizante, desenvolvida pelo Humanismo através do contato com o mundo antigo e tornada clima geral até o final do Quatrocentos. Mas nem mesmo com o Maneirismo se pode identificar certamente, segundo Battisti, a corrente anticlássica e antirrenascentista, atribuindo, em sua opinião, a designação de Anticlassicismo a um fenômeno 'extremamente mais vasto e vago, composto e diferenciado' para poder ser enquadrado em apenas uma categoria estilística e, não se descobrindo, independentemente da 'comum sabedoria de uma crise' e da 'comum atitude anti-intelectual, antimoralista, antissintetizante, antiautoritária' nada que possa religar o fenômeno específico qualificável por Maneirismo às tantas outras manifestações artísticas e espirituais, pertencentes ao Anticlassicismo e à corrente anticlássica. Neste sentido vale diferenciar do Maneirismo não apenas as criações de impressão prebarroca, às quais nos referimos, mas a inteira gama dos elementos subjetivistas, irracionais, bizarros e extravagantes, antitéticos aos ideais clássicos de harmonia, norma e compostura, e que na maior parte, em minha opinião, entram mais na categoria de Barroco e devem ser identificados com o seu gosto pelo irregular e excessivo.³¹

A crítica de Weise volta-se para a distinção que Battisti faz do antirrenascimento dos demais conceitos de sugestão anticlássica, restringindo o renascimento ao puro classicismo. Segundo o autor existem duas componentes essenciais renascentistas, porém de natureza e cronologia diversas: *“il nuovo orientamento realístico, trionfante all'inizio del Quattrocento”*; e *“il sorgere della nuova visione classica ed idealizzatrice, maturata al contatto con l'antichità ed opposta alla predizione del realismo*

³¹ Ibidem, pp.188-189.

quattrocentesco per il caratteristico e l'individuale”³². Weise assim demonstra que a concepção de Battisti de Renascimento se opõe à tese burckardtiana que exalta exclusivamente os princípios de imanentismo e realismo, limitando a sua concepção de Renascimento à fase classicista. E conclui seu pensamento com a seguinte passagem:

[...] mi pare eccessivo il voler limitare alla sola fase classica il concetto di Rinascimento e l'escluderne – qualificando come 'Antirrinascimento' – stadi preliminare di non minore importanza storica. Anche l'idea di una reazione cronologicamente posteriore, che potrebbe sembrare suggerita dal prefisso 'anti', mi sembra un po' arbitraria, almeno per quel che concerne la componente naturalistica.

[...] parece-me excessivo querer limitar o conceito de Renascimento apenas à fase clássica e excluir dele – qualificando como ‘Antirrenascimento’ – estágios preliminares de não menor importância histórica. Mesmo a ideia de uma reação cronologicamente posterior, que poderia parecer sugerida pelo prefixo ‘anti’, parece-me um pouco arbitrária, pelo menos naquilo que concerne o componente naturalístico.³³

Ora, perante a proposta de um livro como *O Antirrenascimento*, seria absurdo concluirmos que Battisti não compreende ou considera irrelevante a corrente naturalística no contexto geral da cultura renascentista. Com esta última passagem, percebemos que a interpretação de Weise para o antirrenascimento limita-se àquele primeiro nível de significação mencionado anteriormente. Procura no prefixo *anti* uma explicação cronológica que se refira a uma fase anterior ao Renascimento e, portanto, ao mencionado naturalismo quatrocentista e às tradições medievais perduradas ao longo do Quinhentos; ou, se elaborado arbitrariamente, como crítica, o interpreta como uma reação ao classicismo.

Vale esclarecer que aquilo que é apontado por Weise como a lacuna da teoria de Battisti, aqui é compreendido como uma aplicação de método. A reorganização dos fatos sob óticas diferentes, a reordenação da história sob novas diretrizes, gera uma inversão dos agentes: se ao invés de considerarmos o anticlassicismo como uma reação ao classicismo, pensarmos o classicismo como uma reação ao irracional, o que emergiria do tecido cultural quinhentista? Assim ponderando, não podemos dizer que a sua visão do renascimento se

³² Ibidem, p.188, nota 2 / “a nova orientação realista, triunfante no início do Quatrocentos”; “o surgimento da nova visão clássica e idealizante, alcançada a partir do contato com a antiguidade e oposta aos prenúncios do realismo quatrocentista pelo característico e individual”.

³³ Ibidem, p.188.

resume às resoluções clássicas, mas sim que analisando o fenômeno como um reagente Battisti percebia que as vozes de Antirrenascimento reverberavam mais gravemente na cultura do chamado Renascimento, do que o seu classicismo, sempre considerado inquestionavelmente inerente, como demonstra na passagem que segue:

Il classicismo cinquecentesco, della corte di Leone X e Giulio II, resta così, per ora, configurato come una cima isolata fra due declivi – se non addirittura una valle fra due altipiani – e analogamente il classicismo del primo Quattrocento fiorentino (se non lo si interpreta come una conclusione del classicismo medievale), appare addirittura un roccione isolato, entro la brughiera o la selva fiorita del tardogotico.

O classicismo quinhentista da corte de Leão X e Júlio II fica assim, por ora, configurado como um cume isolado entre dois declives – se não mesmo entre dois planaltos – e analogamente o classicismo do primeiro Quatrocentos florentino (se não for interpretado como uma conclusão do classicismo medieval), parece realmente uma montanha isolada, dentro do terreno árido ou da selva florida do tardogótico.³⁴

A concepção do termo *antirrenascimento* como abordagem dos problemas relativos à historiografia da arte renascentista não consiste, no entanto, em uma proposta alternativa àqueles termos já conhecidos e aplicados. Battisti, frequentemente, ressalta que a escolha do título, assim como todo o conteúdo de seu livro, é fruto apenas de suas reflexões e não de coesos resultados de pesquisa. Em *L'Antirrinascimento: Alcune Riflessioni deici anni dopo*, o autor pondera sobre a necessidade de delimitarmos estilos e períodos para a compreensão da história, mas reconhece os problemas que estes acarretam, chegando a proclamar: “[...] *manierismo, antirrinascimento? La mia opinione è oggi più confusa che mai*”.³⁵

Os limites de aplicação do termo “tardo renascimento” são cronológicos; o “anticlassicismo”, pelo contrário, é de ampla definição e uso frequente; o “maneirismo” se perde em muitas interpretações, por vezes, opostas; e aquele de “antirrenascimento”, o próprio Battisti reconhece que não seguiria incólume. No entanto, o que é fundamental para compreendermos a sua proposta, e a partir dela desenvolvermos os propósitos deste estudo,

³⁴ BATTISTI. *L'Antirrinascimento, Op.cit.*, pp. 14-15.

³⁵ Ibidem, p. XXXVI / “[...] maneirismo, antirrenascimento? A minha opinião hoje é mais confusa do que nunca”.

é não perdermos de vista o mencionado segundo nível de significação do antirrenascimento, que não se restringe aos problemas relativos apenas ao Quinhentos italiano, mas que nos reporta ao cenário historiográfico do qual Battisti fez parte. Desta maneira o antirrenascimento traduz-se, primeiramente, como uma reflexão do método do historiador da arte, idealizado como um mapeamento da unidade de gosto ou da cultura e recorrendo a um amplo sistema de catalogação das obras de arte, estratificando ao máximo os seus setores; e, como consequência deste, uma aplicação interdisciplinar dos seus estudos.

1.4 O ANTIRRENASCIMENTO COMO UMA CATEGORIA RETÓRICA

Vale nos servirmos do texto supracitado de 1977, no qual Battisti expõe suas reflexões sobre o significado do maneirismo, para melhor esclarecermos a terminologia *antirrenascimento* como proposta crítica e metodológica. Os estudos relativos ao maneirismo se desenvolveram a partir de diferentes estímulos e correntes na história da arte. Como vimos no início deste capítulo, foram destacadas três fases cronológicas determinantes para a crítica atual sobre este assunto, lembrando: do início do século XX até a década de 1930, destacando-se Alois Riegl, Max Dvořák e Walter Friedländer; das décadas de 1940 e 1950, com as exposições dedicadas ao tema e os estudos de Roberto Longhi, Luisa Becherucci, Giuliano Briganti, e S.J. Freedberg; e por último, as décadas de 1960 e 1970, novamente com Briganti e os congressos de Nova Iorque e Roma, com Shearman e Craig Hugh Smyth.

A antologia do maneirismo é conjecturada por Battisti a partir de sete diferentes fases históricas. Apesar de o próprio autor denominá-las “históricas”, não se tratam de fases cronológicas ou, tampouco, evolutivas. Trata-se de diferentes concepções do maneirismo suscitadas por “simpatia” ou “ódio”, compreendidas, sobretudo, como “*esclusivi orientamenti di indagine e interessi*”³⁶. A primeira caracteriza-se pelas “*preoccupazioni semantiche*”³⁷, sendo destacados os estudos de Dvořák, que Battisti sinaliza como o *pendant* do ensaio de Leo Spizter, *Classical and Christian Ideas of World Harmony*, de

³⁶ BATTISTI, Eugenio. “Per un ampliamento del concetto di manierismo”. In: *Annali dell’Istituto Storico italo germanico in Trento, 1977*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1978, p. 325 / “exclusivas diretrizes de pesquisas e interesses”.

³⁷ Ibidem. / “preocupações semânticas”.

1944-45. A segunda fase é determinada pela “*coincidenza di gusto*”³⁸, tendo seu maior expoente o capítulo XV de E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, de 1953 e os dois volumes de *Rowohlts Deutsche Enzyklopädie*, de Gustav René Hocke, que faz bom uso das categorias retóricas, segundo Battisti. A terceira é uma fase voltada à “*vasta indagine antiquaria e conoscitiva*”³⁹ promovida principalmente por Roberto Longhi através de uma espécie de catálogo, cujo trabalho Battisti compara às exposições dedicadas à corte de Fontainebleau (uma em Nápoles, em 1952 e outra em Paris, em 1972-73). A esta mesma fase pertencem às publicações de 1961 e 1971 de S.J. Freedberg, empenhadas em uma periodização e topografia das obras do Alto Renascimento. A quarta se trata de uma série de estudos sobre o conceito de maneirismo, depois elaborados como antologias, e divide-se em dois principais representantes: C.H. Smyth, com a sua publicação *Mannerism and Maniera*, de 1963, e a série *Scrittori d'Arte*, organizada por Paola Barocchi. A quinta consiste em uma “*catalogazione per tematica*”⁴⁰, feita por métodos da iconologia ou da história das ideias. Aqui Battisti localiza o seu *O Antirrenascimento*, cujos comentários analisaremos ao fim desta apreciação. A sexta fase é um processo de extensão das discussões, da temática, das reflexões tidas na história da arte e em outras disciplinas, desde a sua origem, com a arquitetura, depois com a música e então com a literatura. Cita como os principais pensadores deste momento E. Lowinsky, M.L. Altieri Biagi, N. Borsellino, M. Costanzo, C. Dionisotti, P. Camporesi, C. Ossola, Padre G. Pozzi, A. Quondam, E. Raimondi, M. Rak, C. Segre, F. Ulivi e G. Weise. E a sétima e última consiste no início de uma nova óptica sobre a base do nível social da cultura dominante do Quinhentos, tipicamente de superestrutura, como afirma, e para a qual “*le manifestazioni del manierismo finiscono per venire assorbite entro la cultura di corte del período*”⁴¹. Sobre esta associação entre o maneirismo e a corte, Battisti indica Arnold Hauser como pioneiro, principalmente em *Storia Sociale dell'arte e Sociologia dell'Arte*. Enumera alguns estudos mais recentes sobre o assunto, de L. Berti a John Shearman, mencionando também o programa trienal do *Centro di Studi “Europa delle Corti”*.

³⁸ Ibidem. / “coincidência de gosto”.

³⁹ Ibidem, p. 326 / “vastas pesquisas de antiguidades e cognitivas”.

⁴⁰ Ibidem, p. 326 / “catalogação pela temática”.

⁴¹ Ibidem, p. 327 / “as manifestações do maneirismo acabam por serem absorvidas dentro da cultura de corte do período”.

Voltemos então à quinta fase, definida por uma “catalogação pela temática”. Sobre ela Battisti escreve:

[...] nonostante le critiche fatte (anche dai “puri” di uno e dell’altro método) credo che il mio Antirrinascimento costituisca una fase importante, anche per avere impostato il problema della doppia cultura, umanistica e scientifica, da un lato; colta e popolare dall’altro, ed aver tenuto in conto l’area antropologica e poi psicologica del problema.

*[...] apesar das críticas feitas (também pelos “puristas” de um método ou outro) acredito que o meu Antirrinascimento constitua uma fase importante, também por ter estabelecido o problema da dupla cultura, humanista e científica, por um lado; culta e popular, por outro, e levar em consideração a área antropológica e depois a psicológica do problema.*⁴²

O autor classifica a sua obra como uma contribuição aos estudos relativos ao maneirismo devido, especificamente, à catalogação temática proposta pelo seu livro, que ressalta o caráter ambíguo da cultura quinhentista. Entre os capítulos sobre fábulas, bruxas, autômatos, ilustrações científicas, astrologia, para citar alguns dos temas, Battisti acredita contribuir aos estudos sobre o maneirismo com a percepção de uma cultura pouco homogênea. Neste sentido, no capítulo três de *O Antirrinascimento*, intitulado *As raízes arqueológicas das fábulas*, o autor destaca junto à exaltação da estatuária monumental e ao estudo da arquitetura imperial, durante o Quinhentos, a presença de um ativo comércio de pedras preciosas, selos e joias cujas apreciações eram superior à da estatuária e de forte influência mesmo nas artes maiores⁴³. Ou mesmo, no campo literário, o significativo consumo, junto a Cícero, Apuleio e Ovídio, “*delle mostruose metamorfosi, fonti prime, in campo poetico, del fantástico e del diabólico figurativo.*”⁴⁴

O que leva Battisti a localizar seu livro entre as sete “fases históricas” das orientações das pesquisas sobre o maneirismo é, portanto, o seu cunho catológico comprometido com a expansão do campo de análise das manifestações quinhentistas socioculturais. Tal expansão, por sua vez, é suscitada, principalmente, através dos estudos

⁴² Ibidem, p. 326.

⁴³ Battisti nesta passagem, pp. 60 - 61, notas 8 e 10, refere-se principalmente aos estudos de Baltrušaitis, como *Le moyen âge fantastique*, Paris, 1960 e *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique*, Paris, 1960 e de Chastel, como *Les médaillons du Palais Médicis et la cornaline de Cosme*, in *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959.

⁴⁴ BATTISTI, *L’Antirrinascimento*, op.cit., p. 61. / “das monstruosas metamorfoses, fontes primárias, em campo poético, do fantástico e do diabólico figurativo”.

das expressões culturais menos ressaltadas pela crítica “oficial”, recorrentemente identificada com aquela do Oitocentos e suas repercussões. Vale reproduzirmos a introdução do terceiro capítulo no qual ele menciona tais diferentes atitudes:

Mentre in genere gli studiosi ottocenteschi del rinascimento, di fronte all'imponente produzione pittorica e monumentale, e al consapevole sorgere di un'archeologia avente già aspetto scientifico, a scavi ed esplorazioni accompagnati da volumi di documentazione d'una grafica tuttora senza confronti, prodotti da una editoria specializzata in libri illustrati, si stupivano per la ricchezza di temi, di conoscenze, di immagini del Cinquecento, oggi, meglio informati sulla vastità delle fonti figurative note al medioevo, dovremmo forse meravigliarci della quantità di lacune ed esclusioni, della limitatezza, talvolta inspiegabile di informazione rispetto a ciò che già prima era noto e a quanto sarebbe stato, poco dopo, “scoperto” dallo storicismo illuminista e romantico.

Enquanto estudiosos oitocentistas do renascimento, de modo geral, perante a imponente produção pictórica e monumental; o crescente conhecimento de uma arqueologia já de aspecto científico; a escavações e explorações acompanhadas por volumes de documentação de qualidade gráfica ainda sem confrontos – produtos de uma publicação especializada em livros ilustrados – se surpreendiam com a riqueza de temas, de conhecimento, de imagens do Quinhentos, hoje melhor informados sobre a vastidão das fontes figurativas conhecidas na Idade Média, devemos talvez nos surpreender com a quantidade de lacunas e exclusões, com o limite, por vezes, inexplicável, de informações a respeito daquilo que já era antes conhecido e o quanto teria sido ‘descoberto’, pouco depois, pelo historicismo iluminista e romântico.⁴⁵

O comprometimento com a catalogação das manifestações culturais quinhentistas vai ao encontro, desta maneira, com o empenho em preencher tais lacunas e exclusões dos estudos oitocentistas sobre o Renascimento. Assim sendo, esta é uma das propostas de seu livro, cujas *auctoritates* são de Hiram Haydn, *The Counter Renaissance* (1950), como já referido no início deste capítulo; a Enrico Castelli, *Il demoníaco nell'arte* (1952); e Jurgius Baltrušaitis, *Le moyen âge fantastique* (1955) e *Réveils et prodiges. Le gothique fantastique* (1960); para citar apenas algumas das suas inesgotáveis referências sempre indicadas ao longo das notas do primeiro volume de *O Antirrenascimento* e atualizadas no segundo.

⁴⁵ Ibidem, p. 57.

Insistindo na presença de um duplo valor de significado de *O Antirrenascimento* para uma leitura mais completa desta obra, podemos dizer que a sua metodologia de catalogação, como definido pelo próprio autor, consiste, no primeiro nível, de significação da sua proposta de trabalho. A expansão das pesquisas relativas ao Quinhentos se apresenta como a meta de um processo revisional das definições do gosto desta cultura. O prefixo *anti*, desta maneira, assume a função de por em evidência as oposições da dita cultura oficial.

Combinado a este significado do termo, esclareceremos agora o seu segundo nível, aquele não levado em consideração por Weise, como destacamos anteriormente. Para esta abordagem, serve-nos ainda o texto de 1978, no qual Battisti analisa a crítica atual em relação à crítica do Quinhentos. As disparidades que separam Ludovico Dolce de Giorgio Vasari são compreendidas por Battisti como incompatibilidades de gosto: enquanto o primeiro opõe a diligência dos quatrocentistas à majestade e suavidade, e relaciona a arte à dependência direta da natureza; o segundo exalta o progresso mental do artista, desvinculando-o das condições impostas, do aspecto negativo da imitação, determinando o nascimento da arte a partir da própria arte, mediante um processo de partenogênese. No entanto, o que interessa a Battisti neste argumento não é compreender as diferenças do velho debate entre Veneza e Florença, ou entre suas ideologias artísticas de transformação da arte em ciência, e da violação da experiência comum e científica em nome da arte, respectivamente. Entre ambos os debates teóricos cronologicamente paralelos, existe um ponto crucial de interseção que parece inspirar Battisti em suas pesquisas: *“Tuttavia, ciò che accomuna i due critici ed i loro ambiti culturale, è l’uso di identiche categorie retoriche, pro o contro, magari di segno invertito, ma con ruolo, sempre di protagoniste primarie”*.⁴⁶

Gli uomini del cinquecento, poi, sono abbastanza cinici da operare con le figure che piacciono o spiacciono al loro pubblico. [...] Ecco così inscenata una battaglia che in genere vede schierate dal lato positivo le personificazioni della Convenienza, del Decoro, della Varietà, dell’Imitazione, della Correzione, della Diligenza, della Maestà, del

⁴⁶ BATTISTI, Eugenio. “Per un ampliamento del concetto di manierismo”. In: *Annali dell’Istituto Storico italo germânico in Trento, 1977*. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1978, p. 339. / “Todavía, aquilo que aproxima os dois críticos e os seus âmbitos culturais, é o uso de idênticas categorias retóricas, pró e contra, talvez com significado invertido, mas sempre com papel de protagonistas primárias”.

Verosimile, e dall'altro, quelle del Capriccio, della Licenza, dell'Affettazione, ecc.

Os homens do quinhentos, desta forma, são bastante cínicos ao trabalhar com as figuras que agradam ou desagradam o seu público. [...] Assim é encenada uma batalha que, de modo geral, veem dispostos, no lado positivo, as personificações da Conveniência, do Decoro, da Variedade, da Imitação, da Correção, da Diligência, da Majestade, do Verossímil, e por outro, o do Capricho, do Arbítrio, da Afetação, etc.⁴⁷

Tais categorias retóricas consistem nos critérios que balizam os juízos críticos dos teóricos quinhentistas. Não se estruturam a partir de um modelo visual, mas sim de um "*metamodello che galleggia al di sopra dele varie arti ed espressioni*"⁴⁸, o que explica a variação de aplicação dos seus significados. O elogio de Battisti à crítica do Quinhentos direciona-se ao caráter abstracionista de seu juízo, à artificialidade de seu modo operante, que permite uma aproximação das artes nas suas estruturas internas, levando, inclusive, a ampliação das suas respectivas análises sob um aspecto mais amplo da globalidade cultural.

Battisti recorre à *Iconologia*, de Cesar Ripa, livro que considera correspondente a um dicionário das categorias retóricas do Quinhentos, para exemplificar tal nível de artificialidade desta cultura. A personificação do *Capricho*, que, de acordo com Battisti, estaria entre o *dandy* e o louco, exprimindo a dupla vocação do intelectual libertino, tanto como o boêmio fora de classe, quanto como o nobre, cavaleiro e dignitário de corte, opõe-se àquela da *Correção*, muito prezada pelos artistas do Quatrocentos, aproximando-se, contudo, à da *Invenção*, que manifesta a capacidade do intelecto em substituir a natureza quando esta deixa seu trabalho incompleto. Entre os atributos do símio e da máscara a *Invenção* ilustra profundamente as mudanças do modelo artístico ocorrida entre o Quatrocentos e o Quinhentos, e, a partir das categorias retóricas de um modo geral, o Quinhentos analisa a estrutura interna de sua cultura.

Tendo em mente o elogio de Battisti à crítica quinhentista e considerando o seu julgamento à crítica atual como "*troppo parolaia*"⁴⁹, percebemos a profundidade que o termo *antirrenascimento* pode alcançar. O seu segundo nível de significação, portanto, deve

⁴⁷ Ibidem, pp. 336-337.

⁴⁸ Ibidem, p. 336. / "metamodello que flutua sobre as várias artes e expressões".

⁴⁹ Cf. Ibid., expressão usada por Battisti ao se referir à pesquisa de T. de Mauro, *Il Linguaggio della Critica d'Arte*, 1965, que apresenta uma relação de 23 palavras "chave" repetidas pela crítica de arte, como "forma", "figura", "estilo" e "gosto".

ser aqui abordado igualmente como uma categoria retórica, cuja crítica, assim como advertido por Battisti em relação às críticas quinhentistas, seria importante devido ao seu caráter desconstrutivo perante a historiografia tradicional. O renascimento, deste modo, passa a ser um sufixo do *anti*, invertendo as funções semânticas de seu título e, portanto, problematizando mais as reflexões sobre o Renascimento e as implicações metodológicas no campo da história da arte, do que propriamente ocupando-se das questões intrínsecas ao período em suas dimensões socioculturais. Neste sentido, as *auctoritates* do autor são deslocadas àquelas que lhe inspiraram à necessidade da inversão das fórmulas e da renovação dos critérios da história da arte, sendo Lionello Venturi um nome de grande destaque, cujas relações serão tratadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

O ANTIRRENASCIMENTO COMO VANGUARDA

Apresentado o debate a respeito das intenções terminológicas e os respectivos limites conceituais sugeridos por *O Antirrenascimento*, pretende-se neste capítulo focalizar o contexto de produção da obra. Como já mencionado, a sua primeira publicação data de 1962, no entanto, para tratarmos de seu processo de escrita, será importante nos reportarmos a momentos precedentes, a fim de que estes melhor esclareçam as relações de sua produção com o cenário vanguardista da Itália do pós-guerra. Assim sendo, dividiremos esse capítulo em duas partes que correspondem a dois momentos específicos da trajetória de Eugenio Battisti: sua juventude turinense até 1949; e sua mudança para Roma, em 1950, até 1962, data da primeira publicação do *Antirrenascimento*.

2.1 A TURIM DO PERÍODO ENTREGUERRAS

Nascido em 14 de dezembro de 1924, na Turim do período entreguerras, Battisti, desde a sua infância, acompanhou dentro de casa os movimentos de resistência. Seu pai, Luigi Battisti, que era um engenheiro mecânico do Trento, formou-se na Alemanha e trabalhou na Rússia. Retornando ao Piemonte, conseguiu abrir uma indústria de cerâmica, falida com a crise de '29. Recusando-se a aderir ao fascismo, procurou trabalhos independentes, insistindo ainda, sem sucesso, em reimplantar sua indústria em Palermo. O primo de seu pai, Cesare Battisti, nascido em 1875 no Trento (quando este ainda era um território do império austro-húngaro), ficou famoso por lutar pelo Irredentismo italiano e, capturado pelos austríacos, foi executado em 1916. Os primeiros passos de Eugenio Battisti em direção a sua maturidade intelectual já o inspiravam às tendências de resistência que encontrava dentro de casa. Na biografia escrita pela sua mulher Giuseppa Saccaro del Buffa Battisti para a ocasião do congresso internacional em homenagem a Eugenio Battisti – *Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali* – ocorrido em maio de 1991, lemos:

All'inizio della guerra, poco più che quindicenne ma entusiasia ed impaziente di pubblicare, ha svolto una precoce attività giornalistica su giornali locali, Il Lambello e Il popolo delle Alpi, e nel 1942 fu scelto per partecipare ai Ludi Juveniles nazionali a Firenze, con una relazione sulle trasmissioni culturali della radio italiana, allora chiamata EIAR. All'ultimo momento trasformò la relazione in una polemica denuncia per la disorganizzazione e le prepotenze, rischiando l'arresto e l'espulsione

definitiva dalla scuola; ma con la condiscendente complicità di alcuni gerarchi di fronda sfuggì alla sorveglianza e si reco a Tonfano, presso Viareggio, nella casetta estiva acquistata da poco, e si preparò per sostenere con un anno di anticipo, nella sessione autunnale, gli esami di maturità presso il locale liceo.

No início da guerra, pouco depois dos quinze anos, mas entusiasmado e impaciente por publicar, desenvolveu uma precoce atividade jornalística nos jornais locais, *Il Lambello* e *Il popolo delle Alpi*, e em 1942 foi escolhido para participar dos *Ludi Juveniles* nacionais em Florença, com uma apresentação sobre as transmissões culturais da rádio italiana, então chamada EIAR. No último momento transformou a relação em uma denúncia polêmica pela desorganização e prepotência, arriscando a sua prisão e expulsão definitiva da escola; mas com a condiscendente cumplicidade de alguns hierarcas de contestação foge da vigilância e vai para Tonfano, em Viareggio, para a casa de verão adquirida há pouco tempo e se preparou com um ano de antecedência, no outono, para enfrentar os exames de maturidade no liceu local.⁵⁰

Somado às razões familiares, que nos direcionariam a outros ramos dessa pesquisa, cabe ressaltar que a cidade de Turim, que viveu no período entreguerras fortes contrastes na convivência de tendências político-culturais opostas, apresenta-se como um prelúdio da biografia de Eugenio Battisti, constantemente empenhado com a reformulação do *status quo*. Entre a instauração da perspectiva fascista, que no âmbito artístico-cultural afirmava-se principalmente a partir do propósito de uma identidade nacional, e as perspectivas mais liberais manifestas nas entusiasmadas promoções às artes, Turim inspirava suas gerações a um comprometimento cultural sem paralelos na Itália daqueles anos.

A abertura de galerias privadas promoveu o crescimento de um novo mercado de arte que, no segundo pós-guerra, veio a fornecer maior liberdade à burguesia mercantil e a delinear o papel do crítico de arte operante como mediador entre o artista e o colecionador. A *Galleria Guglielmi* sedia, em 1929, a primeira mostra de um dos grupos mais importantes deste momento – *Sei pittori di Torino* – idealizado por Edoardo Persico e composto por Gigi Chessa, Carlo Levi, Menzio, Nicola Galante, Paulucci e Jessie

⁵⁰ DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. “Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia”. In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell’arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, p. 188.

Boswell⁵¹. Apesar de constituírem um grupo, suas pinturas apontavam para diversas direções: entre as simples e desastradas figuras de Menzio e os diálogos das formas de Carlo Levi com o modelo impressionista, para exemplificar brevemente, o resultado deste encontro apontava para uma expansão de fronteiras voltada mais aos fundamentos de uma arte europeia do que propriamente a uma identidade nacional italiana, mirava mais a ingenuidade da forma do que o refinamento das soluções clássicas e a ortodoxia Novecentista.

Igualmente importantes foram as produções teatrais, tendo como seu maior expoente a inauguração do *Teatro di Torino*, em 1925, sediado no antigo Scribe, a partir da iniciativa de Riccardo Gualino, como descreve Marziano Bernardi:

E la prima idea scaturita da quelle conversazioni e discussioni fu, intorno al 1922, di creare a Torino un “centro”, un circolo o società culturale, che raccogliesse le forze intellettuali più vive della città, richiamando e risvegliando anche quelle che i duri lunghi anni di guerra e la crisi del dopoguerra avevano disperso e assopito. Si cercò una sede, si esaminò la possibilità di situarla in qualche nobile antico palazzo. Le ricerche non ebbero esito benché portasse per molti mesi. All'improvviso, nel 1924, una nuova idea. Il “centro”, sí, sarebbe potuto nascere ugualmente, ma affiancato da un teatro che ne allargasse la funzione e gli scopi, che – come bene notò Massimo Mila in una conferenza tenuta al Teatro Gobetti nel maggio 1964 – fosse esso stesso un centro di cultura tale da attirare l'attenzione di tutta la città fornendole ‘un aumento culturale più

⁵¹ Elena Pontiggia no seu artigo *La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d'arte (1928-1936)* [publicado em *Edoardo Persico e gli artisti: 1929-1936. Il percorso di un critico dall'Impressionismo al primitivismo*. Milano: Electa, 1988, pp. 19 e 20], explica que “inizialmente la compagine doveva includere altri due artisti: i più anziani Nicola Galanti e Luigi Spazzapan. Galante, abruzzese d'origine, ma ormai torinese d'azione (si era trasferito a Torino a ventiquattro anni, nel 1907), aveva contatti con Soffici e con l'ambiente fiorentino del ‘Selvaggio’. Il goriziano Spazzapan, che era giunto a Torino nel 1928, aveva invece conosciuto nei primi anni venti una stagione futurista, ma aveva avvertito anche gli influssi della Secessione e dell'espressionismo tedesco. Spazzapan, peraltro, si dimostra troppo individualista per accettare l'idea di un reagruppamento, e lo stesso Da Milano preferisce defilarsi dal progetto. Il gruppo assume così una diversa identità, non senza qualche calcolo, coinvolgendo Palucci e la più anziana Jessie Boswell”. / “Inizialmente o grupo deveria incluir outros dois artistas: os mais velhos Nicola Galanti e Luigi Spazzapan. Galante, de origem abruzzese, mas já turinense de ação (transferiu-se para Turim com vinte e quatro anos, em 1907), tinha contatos com Soffici e com o ambiente florentino de ‘Selvaggio’. O gorinense Spazzapan chegou a Turim em 1928, no entanto, tinha conhecido nos primeiros anos vinte uma temporada futurista, mas havia demonstrado também as influências da Secessão e do expressionismo alemão. Spazzapan, além disso, demonstra-se muito individualista para aceitar a ideia de um reagrupamento, e o próprio Da Milano prefere se esquivar do projeto. O grupo assume assim uma identidade diversa, não sem algum cálculo, envolvendo Palucci e a mais velha Jessie Boswell.”

immediato, più drastico di quanto potessero essere conferenze, lezioni, esposizioni’.

E a primeira ideia nascida daquelas conversas e discussões foi, por volta de 1922, criar em Turim um ‘centro’, um círculo ou sociedade cultural, que acolhesse as forças intelectuais mais vivas da cidade, convocando e despertando também aqueles que os longos anos de guerra e a crise do pós-guerra haviam perdido e adormecido. Procurou-se uma sede, examinou-se a possibilidade de situá-la em qualquer nobre antigo edifício. As pesquisas não tiveram êxito apesar de terem durado muitos meses. De repente, em 1924, uma nova ideia. O ‘centro’, sim, poderia nascer igualmente, mas sustentado por um teatro que teria suas funções e objetivos alargados, que – como bem notou Massimo Mila em uma conferência ocorrida no Teatro Gobetti em maio de 1964 – fosse ele próprio um centro de cultura que atraísse a atenção de toda a cidade fornecendo ‘um aumento cultural mais imediato, mais drástico do que poderiam causar conferências, aulas, exposições.’⁵²

A criação do *Teatro di Torino* acompanha outras empreitadas teatrais, sempre comprometidas com uma renovação do cenário cultural. No teatro registra-se o crescimento de um repertório estrangeiro, e, sobretudo, daquele vetado pelo fascismo. Gian Renzo Morteo em *Il teatro: specchi e miti di una città*⁵³, destaca que os eventos teatrais na Turim dos primeiros anos da década de 1920 não se resumiam às grandes salas do centro, mas se espalhavam em palcos populares por todos os bairros da cidade, constituindo o que chamou de “fenômeno filodramático”. Este por sua vez consistia em dois principais centros de atração: o católico, cujo repertório era produção dos próprios oradores; e as companhias laicas, quase sempre socialistas, de repertório moderno, como o norueguês Henrik Ibsen, o alemão Hermann Sudermann e os italianos Roberto Bracco e Emilio Praga.

Deste cenário cultural do período entreguerras surge uma figura essencial que infundirá novos direcionamentos às reflexões artísticas italianas, cujos alcances chegarão ao panorama do posguerra, constituindo importantes referências no percurso crítico de Eugenio Battisti. Estamos tratando de Lionello Venturi, docente na *Universidade di Turim* que exerceu fundamental importância seja no âmbito acadêmico, ao qual introduziu as

⁵² BERNARDI, Marziano. *Riccardo Gualino e la Cultura Torinese. Le manifestazioni del Teatro di Torino*. Centro Studi Piemontesi. Ca dë Studi Piemontèis. Torino. A cura di Guido M. Gatti. 1970, p. 23.

⁵³ MORTEO, Gian Renzo. “Il teatro: specchi e miti di una città”. In: *Torino tra le due guerre: cultura operaia e vita quotidiana in borgo San Paolo; organizzazione del consenso e comunicazioni di massa; l'organizzazione del territorio urbano; le arti decorative e industriali; le arti figurative; la musica e il teatro* / Coordinamento redazionale: Giovanni Bertolo. Città di Torino, Assessorato per la Cultura; Musei Civici, Torino. Torino: Ages Arti Grafiche, 1978.

reflexões suscitadas pelo Impressionismo; no apoio às artes, através da curadoria da coleção de Riccardo Gualino; na participação e inspiração a Edoardo Persico na criação do *Sei*, ou na colaboração à fundação do *Teatro de Torino*. Uma figura muito importante para a trajetória artística cultural italiana do período entreguerras, como descreve Angelo Dragone:

Venturi non era soltanto il docente universitario dalla specchiata dirittura, il maestro disposto all'esilio piuttosto che sottostare al giuramento fascista, e il consigliere di un collezionista-mecenate quale fu, tra l'altro, l'avvocato Gualino, ma quegli che, conscio della portata sociale del fatto artistico, lo induce ad una più incisiva azione nell'ambiente col presentare al pubblico il meglio della sua collezione (che Gualino giungerà addirittura a donare allo Stato destinandola alla Galleria Sabauda così da legarla alla città) e a pubblicarne un catalogo divulgativo. Sul piano critico-operativo al Venturi si doveva inoltre la chiara lezione in favore di un'arte europea il cui sviluppo, che avrebbe dovuto rispecchiare una coscienza collettiva, non avrebbe potuto non passare attraverso l'esperienza dell'Impressionismo francese, nel riflesso delle profonde trasformazioni culturali e politiche dalle quali era drammaticamente sorta l'Europa moderna.

Venturi não era apenas um docente universitário de integridade admirável, o professor disposto ao exílio mais do que se submeter ao juramento fascista, e o conselheiro de um colecionador-mecenas que foi, entre outros, do advogado Gualino, mas daqueles que, consciente da tomada social do fato artístico, o induz a uma ação mais incisiva no ambiente ao apresentar ao público o melhor da sua coleção (que Gualino chegará inclusive a doar ao Estado a destinando à Galleria Sabauda a legando assim à cidade) e a publicar o seu catálogo de divulgação. Sob o plano crítico-operativo, devia-se também a Venturi a clara lição em favor da arte europeia, cujo desenvolvimento, que teria devido refletir uma consciência coletiva, não poderia deixar de passar através da experiência do Impressionismo francês, no reflexo das profundas transformações culturais e políticas das quais era surgida dramaticamente a Europa moderna.⁵⁴

Engajava-se assim com os propósitos da modernização italiana, cujo leme condutor consistia, no âmbito artístico, no Impressionismo francês que propunha a

⁵⁴ DRAGONE, Angelo. “Le arti figurative”. In: *Torino tra le due guerre: cultura operaia e vita quotidiana in borgo San Paolo; organizzazione del consenso e comunicazioni di massa; l'organizzazione del territorio urbano; le arti decorative e industriali; le arti figurative; la musica e il teatro* / Coordinamento redazionale: Giovanni Bertolo. Città di Torino, Assessorato per la Cultura; Musei Civici, Torino. Torino: Ages Arti Grafiche, 1978; pp. 189-190.

reformulação e problematização do modelo artístico e, num aspecto mais amplo, se afirmava com o empenho político de defesa da abertura das fronteiras culturais, posicionando-se contra as tendências fascistas. De acordo com tais perspectivas, o grupo *Sei pittori di Torino*, apesar da sua vida curta de apenas três anos, simboliza na trajetória de Lionello Venturi, e mesmo da Turim de então, a proposta dos novos confins à arte italiana. A escolha do nome do grupo indica, com tom de ironia, a sua tomada crítica, pois fazia lembrar o grupo *Sette pittori italiani*⁵⁵ de 1922, que tinha o propósito da reconstituição da tradição italiana, negando a vanguarda futurista e constituindo o *Novecentos*.

Podemos afirmar que a relação de Venturi com o *Sei* é mais latente no plano ideológico do que no prático. Persico, antes de seu período turinense (transfere-se para Turim em 1927), interessava-se por literatura e filosofia e a mudança em direção às artes e arquitetura, deve-se, segundo Elena Pontiggia⁵⁶, à concepção artística venturiana, que lhe causaria uma profunda ressonância. Com a publicação de *Il gusto dei primitivi*, em 1926, Venturi inaugurava uma nova leitura do Impressionismo, que até então era compreendido a partir dos seus diálogos com as propostas artísticas modernas. Com este livro o Impressionismo recebia uma interpretação espiritual suscitada pelo seu caráter anticlássico menos pagão e mais atrelado a uma espiritualidade religiosa⁵⁷. As reflexões de Venturi

⁵⁵ Grupo formado por Leonardo Dudreville, Achille Funi, Anselmo Bucci, Gian Emilio Malerba, Ubaldo Oppi, Mario Sironi e Pietro Massing. Apesar da aproximação dos nomes de ambos os grupos, a escolha não é declarada ou explicada pelos constituintes do *Sei*, no entanto, este grupo não possuía manifestos ou justificações teóricas, deixando o paralelo entre ambos os grupos apenas como uma sugestiva crítica de tom irônico.

⁵⁶ PONTIGGIA, Elena. “La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d’arte (1928-1936)”. In: *Edoardo Persico e gli artisti: 1929-1936. Il percorso di un critico dall’Impressionismo al primitivismo*. Milano: Electa, 1988.

⁵⁷ Segundo Pontiggia [in: “La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d’arte (1928-1936)”. In: *Edoardo Persico e gli artisti: 1929-1936. Il percorso di un critico dall’impressionismo al primitivismo*. Milano: Electa, 1988], as relações entre o Impressionismo e suas consequentes interpretações de Venturi e Persico se estreitam na compartilhada concepção de uma espiritualidade cristã moderna. Vale aludirmos às seguintes passagens: “Da um lato, dunque, non bisognava più rappresentare la realtà sospendendo il tempo, come aveva fatto il Novecento, ma accentuare la precarietà dell’attimo. Per questo Persico considerava l’impressionismo non una pittura dell’effimero, ma una pittura religiosa, capace di esprimere la finitezza dell’uomo. D’altro lato bisognava illuminare l’attimo alla luce di un ordine superiore. [...] Queste interpretazioni etiche del fatto estetico confluiscono nei primi anni trenta nel tentativo, a cui Persico presta le sue migliori energie, di un movimento di arte sacra moderna: un’arte religiosa nuova, animata dalla visione dell’uomo che scaturiva dall’impressionismo e ancor più dal primitivismo”. (p. 13) – “Il gusto dei primitivi stabiliva infatti uno stretto rapporto fra l’avvento del cristianesimo e il superamento della classicità, tra valore spirituale e valore artistico. La grandezza di Giotto e dei maestri del Trecento consisteva anche, per Venturi, nel fatto che essi giungevano a Dio direttamente, per rivelazione mistica, non indirettamente come i classicisti e i realisti. Se il gusto classico era morto con il cristianesimo, e la rinascita di un nuovo classicismo avrebbe riportato in auge il paganesimo, l’anticlassicismo si traduceva invece in un richiamo

inspiraram Persico no campo da crítica e da produção artística, enquanto os membros do grupo *Sei* frequentavam suas aulas sobre o Impressionismo na *Università di Torino*. Vale citarmos aqui o primeiro parágrafo da *Nota Introdutiva* do *Archivi dei Sei Pittori di Torino*, no intuito de destacarmos um de seus aspectos:

Se è vero che nella vita artistica del nostro tempo uno dei fenomeni salienti è il sorgere e il moltiplicarsi dei manifesti programmatici, delle dichiarazioni polemiche, delle formulazioni teoriche più o meno rigorose, più o meno chiare; se è vero che, dall'Ottocento ad oggi, nel campo della critica sempre più spesso sono intervenuti gli artisti che, a difendere o semplicemente a illustrar l'opera loro hanno scelto le vie più diverse, dal semplice discorso familiare in una lettera a un amico, alla raccolta di aforismi e al saggio lungamente elaborato; se tutto questo è verissimo e ovvio, chi si accinge a studiare il gruppo dei Sei pittori di Torino deve constatare ch'essi rappresentano un'eccezione alla norma.

Se é verdade que na vida artística do nosso tempo um dos fenômenos salientes é o surgimento e a multiplicação dos manifestos programáticos, das declarações polêmicas, das formulações teóricas mais ou menos rigorosas, mais ou menos claras; é verdade, do Oitocentos até hoje, sempre mais frequentemente intervêm no campo da crítica os artistas que, para defender ou simplesmente ilustrar a sua obra escolheram as vias mais diversas, do simples discurso familiar em uma carta a um amigo, à coleção de aforismos e ao ensaio longamente elaborado; se tudo isso é muito verdadeiro e óbvio, quem estuda o grupo dos *Sei pittori di Torino* deve constatar que eles representam uma exceção à norma.⁵⁸

alla spiritualità cristiana. La causa dei primitivi e dell'impressionismo, allora, veniva quasi a coincidere con quella evangelica. E questa interpretazione 'spiritualistica' era totalmente nuova, in un'Italia in cui, a partire dal dopoguerra, l'impressionismo veniva letto come una pittura incentrata sull'apparenza effimera, come una dissoluzione della figura stessa dell'uomo". (p. 19) / “De um lado, portanto, não necessitava mais representar a realidade suspendendo o tempo, como havia feito no Novecentos, mas acentuar a precariedade do momento. Por isso, Persico considerava o impressionismo não uma pintura do efêmero, mas uma pintura religiosa, capaz de exprimir a finitude do homem. Por outro lado necessitava iluminar o momento à luz de uma ordem superior. [...] Estas interpretações éticas do fato estético confluem nos primeiros anos trinta na tentativa, a qual Persico coloca as suas maiores energias, de um movimento de arte sacra moderna: uma nova arte religiosa, animada pela visão do homem que surgia do impressionismo e, ainda mais do primitivismo”. – “O gosto dos primitivos estabelecia de fato uma estreita relação entre o advento do cristianismo e a superação do classicismo, entre valor espiritual e valor artístico. A grandeza de Giotto e dos mestres do Trezentos consistia também, para Venturi, no fato que eles alcançavam Deus diretamente, por revelação mística, não indiretamente como os classicistas e os realistas. Se o gosto clássico tinha morrido com o cristianismo e o renascimento de um novo classicismo teria reconduzido o paganismo ao auge, o anticlassicismo se traduzia, por sua vez, em um reclame à espiritualidade cristã. A causa dos primitivos e do impressionismo, então, vinha quase a coincidir com a evangélica. E esta interpretação “espiritual” era totalmente nova, em uma Itália na qual, a partir do pós-guerra, o impressionismo era lido como uma pintura focada na aparência efêmera, como uma dissolução da própria figura do homem”.

⁵⁸ BOVERO, Anna. (a cura di) *Archivi dei Sei Pittori di Torino*. De Luca Editore in Roma, 1965, p. 7.

Aqui encontramos um dos pontos de interseção entre o *Sei* e o *Il gusto dei primitivi*: um discurso estético que se diferencia das elaboradas formulações teóricas fundamentadas em manifestos e teorias, aproximando os artistas do grupo *Sei* a uma criação artística de inspiração mais embrionária, mais primitiva, menos elaborada em previsões e análises tratadísticas.

Com o termo “primitivo” Venturi define uma categoria na história da arte engajada com os propósitos de uma restauração dos modelos artísticos: procurava destituir a concepção das primeiras formulações renascentistas, do Trezentos e Quatrocentos, como expressões preliminares do Renascimento pleno, evitando concebê-las apenas como a incubação da revolução formal cujo auge é alcançado em Michelangelo. Por *primitivo* refere-se, assim, aos primeiros mestres, no entanto, vistos agora sob uma ótica mais autônoma. A plasticidade de Giotto não deveria ser compreendida, segundo Venturi, como anúncio das elaboradas e articuladas estruturas físicas de Michelangelo, mas ser a indicação de um gosto diverso em relação ao do século XVI⁵⁹.

A sua crítica remonta aos pilares modernos constitutivos da história da arte, cujo berço encontra-se em Vasari: “*da quando Il Vasari ebbe la cattiva idea di opporre il classicismo dei fiorentini al realismo dei veneziani, l’arte classica e la natura sono stati due poli di tutte le discussioni, soprattutto nell’Ottocento*”⁶⁰. O objetivo, portanto, é a reestruturação da crítica de arte livre daquilo que considera como seus principais prejuízos - o classicismo e o realismo. Ressalta que tanto a arte clássica quanto a romântica devem estar no mesmo plano, assim como a arte realista e a idealista, a forma e a cor. Desta subtração de valores, deve restar a concepção do processo criativo como “revelação”, ou seja, como a indicação do encontro do indivíduo com o universal, do homem com Deus. O conceito de primitivo, assim, estimula a aproximação entre artistas que privilegiavam “*la spontaneità, l’eliminazione del particolare, l’imperfezione, perfino la ‘goffaggine’, in*

⁵⁹ Importante lembrar que já entre 1896 e 1897 Bernard Berenson se referia aos mestres do Trezentos, como Giotto e Duccio, neste mesmos termos, considerando este século como o auge e não o início da pintura italiana. Adicionado a isso, ressalta-se que o termo “Alto Renascimento” é um anglicismo que não funciona em português, pois se confunde com Alta Idade Média (Haute Moyen-Âge), que significa Early Middle Ages.

⁶⁰ VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926, p. 4. / “... desde quando Vasari teve a má ideia de opor o classicismo dos florentinos ao realismo dos venezianos, a arte clássica e a natureza foram dois polos de todas as discussões, sobretudo no Oitocentos”.

funzione espressiva e spirituale”⁶¹. Entre Giotto e Manet surgia, com Venturi, uma nova revelação mística que concebia o processo criativo como fruto do gosto, como “*l’insieme delle preferenze nel mondo dell’arte da parte di un artista o di un gruppo di artisti*”⁶². E que, no horizonte da história da arte, revelava-se como uma proposta de deslocamento dos modelos artísticos de caráter mais anticlássico.

Justamente nesta concepção do processo criativo como revelação, é que Persico encontra a pedra fundamental para a criação do *Sei*, fazendo coincidir o conceito de primitivo com o de moderno e europeu, como percebido por Pontiggia: “*Quanto al primitivismo, la ricerca dei Sei rientrava pienamente nella generica accezione venturiana di una pittura incurante della sapienza e delle regole classiche del mestiere*”⁶³.

2.2 ENGAJAMENTO POLÍTICO-CULTURAL DO JOVEM BATTISTI NA SUA CIDADE NATAL

Saltemos agora da Turim do entreguerras para a Turim da década de 1940, com o propósito de acompanharmos a trajetória da ativa juventude de Eugenio Battisti. Já no início desta década, Battisti, que antes estava entre Viareggio e Genova⁶⁴, retorna à sua cidade natal, e se inscreve na Universidade de Turim, que, diferentemente das escolas primárias e secundárias, não exigia a carteira do fascismo, começando no curso de Física, mas logo se transferindo para o de Letras.

Allora, a Torino, non si poteva dire che esistessero correnti politiche organizzate; esisteva una “galassia” antifascista in cui si muovevano gruppi, singoli individui, parentele, sodalizi amicali, un universo dai contorni confusi in grado di produrre un personale politico in cui le

⁶¹ PONTIGGIA, Elena. *La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d’arte (1928-1936)*. In: *Edoardo Persico e gli artisti: 1929-1936. Il percorso di un critico dall’Impressionismo al primitivismo*. Milano: Electa, 1988, p. 17. / “a espontaneidade, a eliminação do particular, a imperfeição, a ‘falta de jeito’, em função expressiva e espiritual”.

⁶² VENTURI, *op.cit.*, p.15. / “o conjunto das preferências no mundo da arte parte de um artista ou de um grupo de artistas”.

⁶³ PONTIGGIA, Elena. “La spiritualità e la vita. Edoardo Persico critico d’arte (1928-1936)”. In: *Edoardo Persico e gli artisti: 1929-1936. Il percorso di un critico dall’Impressionismo al primitivismo*. Milano: Electa, 1988, p. 22. / “Quanto ao primitivismo, a pesquisa do Sei penetrava plenamente na genérica aceção venturiana de uma pintura negligente da sabedoria e das regras clássicas da profissão”.

⁶⁴ Até 1943 Battisti viveu em Gênova onde publicava no *Corriere Mercantile* e onde se encontrava no 8 de setembro de 1943, se transferindo então para o Palazzo Vercellese e depois para Turim.

analogie erano più forti delle differenze, i tratti comuni più vivi delle contrapposizioni programmatiche. Un universo variegato e composito, dai tratti complessi e difficili da decifrare in cui convivevano fermenti intransigentemente repubblicani e socialisti, come quelli dei giovani raccolti intorno al periodico “Umanità nuova” diretto da Fernando De Rosa, insieme agli slanci monarchici degli studenti che facevano riferimento al foglio clandestino “Difesa liberare”, i quali dalla Monarchia si attendevano un sollecito ripristino della “legge dell’ordine”, della vecchia legalità ottocentesca.

Naquela época, em Turim, não se podia dizer que existiam correntes políticas organizadas; existia uma ‘galáxia’ antifascista na qual se moviam grupos, indivíduos, parentes, associações amistosas, um universo de limites confusos capaz de produzir uma pessoa política na qual as analogias eram mais fortes que as diferenças, os traços comuns, mais vivos que as contraposições programáticas. Um universo variado e composto, de traços complexos e difíceis de decifrar no qual conviviam fermentos intransigentemente republicanos e socialistas, como aqueles dos jovens reunidos em torno ao periódico ‘*Umanità nuova*’ dirigido por Fernando De Rosa, junto aos impulsos monárquicos dos estudantes que faziam referência ao jornal clandestino ‘*Difesa liberare*’, os quais da Monarquia se esperavam um rápido reestabelecimento da ‘lei da ordem’ da antiga legislação oitocentista.⁶⁵

No âmbito político, Battisti se envolve com os ecos das formações dos grupos de resistência antifascista. Giuseppa Saccaro del Buffa, no texto biográfico dedicado ao marido, assinala a sua participação em grupos como o *Gobetti*⁶⁶, *Giustizia e Libertà*⁶⁷ e o

⁶⁵ LUCA, Giovanni (a cura di), *Mario Andreis. L’ora del Partito d’Azione. Scritti scelti 1944-1985*, Istituto Storico della Resistenza in Piemonte, Torino, 1991, p. 10

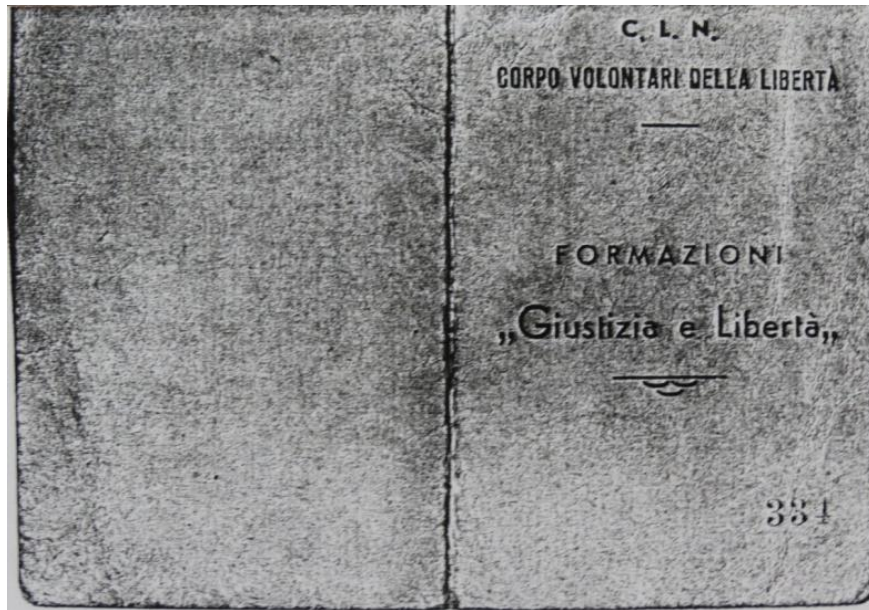
⁶⁶ Piero Gobetti (1901-1926) foi uma figura importante, de posicionamento antifascista, para a Turim do entreguerras. Apesar da sua morte precoce, o pensamento gobettiano se perpetuou a partir de suas publicações, principalmente na revista por ele fundada *La Rivoluzione liberale*. Os objetivos de sua política são resumidos no ensaio de 1924, onde aponta as duas grandes carências da sociedade italiana: a falta de uma reforma religiosa que possibilite o fundamento ético à educação política; e a falta de uma revolução social e política autônoma, como a francesa. Seu objetivo primordial, portanto, resumia-se à formação de uma consciência das tradições históricas de modo que toda a população pudesse participar de forma crítica da vida política e social do país. Consistia, assim, em um programa de formação liberal, de criação de uma nova classe política, mais consciente e, portanto, mais ativa. / Referência: CABELLA, Alberto. “Il pensiero politico di Piero Gobetti”. In: *Gobetti tra Riforma e rivoluzione*. A cura di Alberto Cabella e Oscar Mazzoleni. Centro Studi Piero Gobetti. Milano: Franco Angeli, 1999.

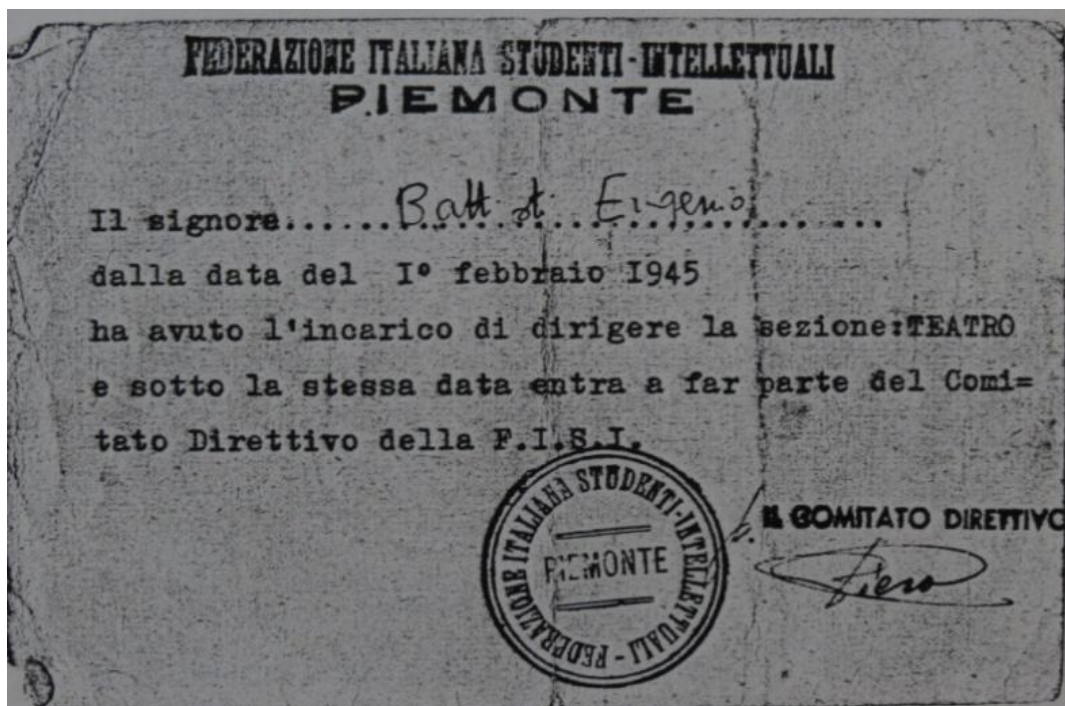
⁶⁷ Movimento político revolucionário fundado em Paris em 1929 pelos antifascistas exilados e liderado por Carlo Rosselli. Tinham como objetivo a preparação das condições para uma revolução antifascista italiana, pretendendo instaurar a democracia avançada. Em *Giustizia e Libertà in Italia: storia di una cospirazione antifascista, 1929-1937*. Torino: Bolatti Boringhieri, 2005, o autor Mauro Giovanna compara a formação jovem do grupo turinense, cujas idades dos componentes variam entre 20 e 28 anos, com a milanesa, cujos componentes tinham entre 33 e 43. A diferença de idade denuncia que o primeiro grupo não viveu as experiências da guerra, os debates do posguerra, a batalha do “Quarto Stato” e do “Caffè”, no entanto,

Movimento dei Cattolici Comunisti ⁶⁸. Sobre estas atividades existe um arquivo de Battisti doado pela Saccaro del Buffa ao *Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea*, em Turim que, no entanto, consiste majoritariamente de publicações anônimas em periódicos clandestinos, como o *Libertà* (órgão da *F.I.S.I. – Federazione Italiana Studenti Intellettuali*), o *Voce del Lavoratore* (órgão do *Movimento dei Cattolici Comunisti*), *L'Italia Libera* (órgão do *Partito d'Azione*), *Il Partigiano Alpino* (órgão do *Giustizia e Libertà*), entre outros. Devido à dificuldade em mapear e compreender mais detalhadamente o real envolvimento de Battisti nestas organizações, assinalamos aqui apenas alguns documentos que insinuam o seu comprometimento no cenário da resistência turinense. Encontramos a carteira de filiação ao *Giustizia e Libertà*, na qual é também referido com o pseudônimo de Plauto; o atestado da *F.I.S.I.* que anuncia o seu comprometimento com as atividades teatrais e com o comitê dirigente; e um “*lasciapassare*” provisório do *Corpo Volontari della Libertà*.

observa que seu engajamento político não é por isso menos potente, pois possui as influências do pensamento de Gobetti, “*in cui l’esperienza dell’‘Ordine Nuovo’ di Gramsci ha toccato profondamente strati avanzati della classe lavoratrice e dell’intellettualità progressiva, e dove il regime non riesce a far breccia nelle roccaforti operai delle fabbriche e delle barriere cittadine, per di più scosse, nel volgere dei primi anni trenta, dagli effetti della crisi economica mondiale che si riverbera sul’Italia*”. (p. 264) / “para o qual a experiência do ‘*Ordine Nuovo*’ de Gramsci tocou profundamente estratos avançados na classe trabalhadora e da intelectualidade progressiva, e onde o regime não consegue interferir nas fortalezas operárias das fábricas e das barreiras citadinas, mesmo que rompidas, ao longo dos primeiros anos 30, dos efeitos da crise econômica mundial que se reverbera na Itália”.

⁶⁸ O movimento nasceu em Roma entre 1939 e 1940 a partir da iniciativa de jovens antifascistas da *Azione cattolica*. Manteve fortes laços com outros movimentos de cunho antifascista, especialmente o *Partito Cristiano Comunista Italiano* (PCI). Depois o 8 de setembro de 1943 o grupo se configura de forma mais estável na luta clandestina e passa a publicar em Roma o ‘*Voce operaia*’. Alguns dos seus membros foram Franco Rodano, Antonio Tatò, Maria Lisa Cinciari, Fedele D’Amico, Felice Balbo, Franco Rodano.



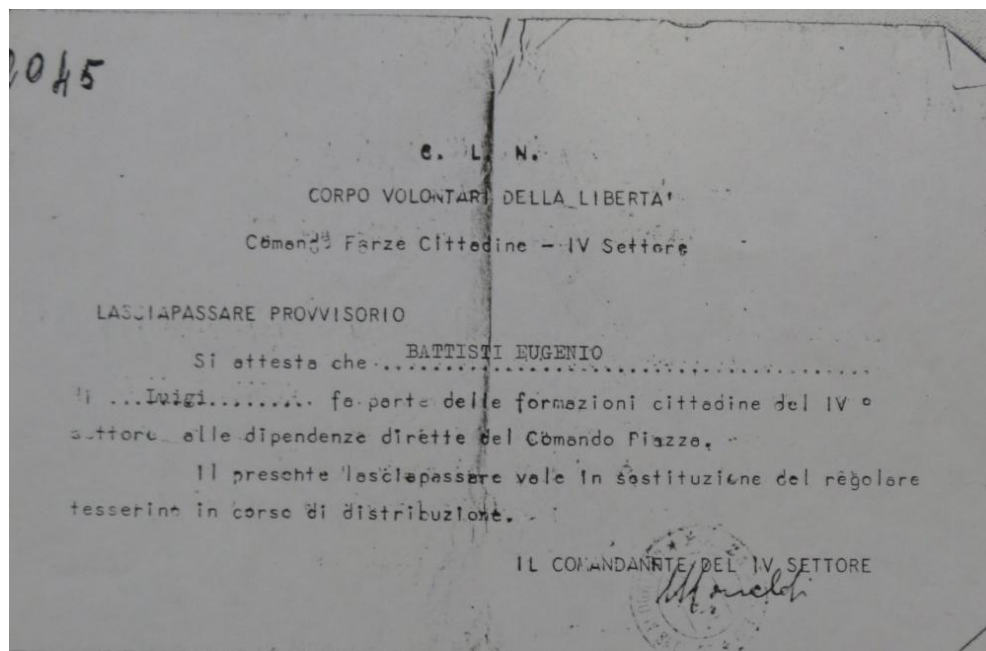


Federazione Italiana Studenti Intellettuali - Piemonte

O senhor Battisti Eugenio na data de 1º fevereiro 1945 recebeu o encargo para dirigir a seção: TEATRO e na mesma data passa a fazer parte do Comitê Dirigente da F.I.S.I.

Il Comitato Direttivo

Tessera N. 244 *  Il Socio		Federazione Ital. Studenti - Intellettuali - PIEMONTE - Il Sig. <u>Battisti Eugenio</u> di <u>Luigi</u> nato a <u>Torino</u> il <u>12 - XII</u> - 1945 residente in <u>Torino</u> via N. è socio dal <u>1 febbraio 1945</u> IL SEG. CAPO <u>Eugenio</u> IL PRESIDENTE <u>[Signature]</u> <table border="1"> <tr> <td>1944</td> <td>1945</td> <td>1946</td> <td>1947</td> <td>1948</td> <td>1949</td> <td>1950</td> </tr> </table>	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950
1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950			



C.L.N. - Corpo Volontari della Libertà

Comandi Forza Cittadine – IV Settore

Permissão provisória

Atesta-se que BATTISTI EUGENIO, o Luigi, faz parte das formações cidadãs do IV setor às dependências diretas do Comando Piazza.

A presente permissão vale em substituição da carteira regular em vias de distribuição.

O Comandante da IV Setor

Data de 29 de maio de 1945 (Correspondência 4) ⁶⁹ uma carta de agradecimento da Radio Italiana, endereçada a Battisti, na qual lemos:

Senhor BATTISTI Eugenio

Via Montebello, n°22 Torino

Com a presente desejamos exprimir-lhe o nosso vivo prazer e agradecimento pela ajuda que o senhor voluntariamente quis prestar à nossa equipe nos dias da insurreição e da liberação da Rádio de Turim da opressão nazifascista, assim como pelo trabalho pelo senhor desenvolvido para a organização e funcionamento do nosso Reparto Giornale Radio nos primeiros dias e nos sucessivos.

Distintas saudações.

Rádio Italiana

O Comissário Extraordinário

⁶⁹ A Correspondência 4 consiste em uma das cartas de Battisti disponibilizado no Anexo do Epistolário. Ao longo desta Tese serão indicadas as cartas existentes nesta lista que dialogam com o assunto tratado.

Os mencionados dias da insurreição e da liberação da Rádio de Turim são aqueles de abril de 1945, quando os movimentos antifascistas ocuparam as ruas de toda a Itália. Em Turim, as manifestações repercutiram nas fábricas em greve, ocupações e, no caso de Battisti, segundo os relatos de Saccaro del Buffa, na invasão à *EIAR – Ente Italiano per le Audizioni Radiofoniche* – provavelmente situação à qual a carta da *Radio Italiana* se refere.

Frattanto, attraverso amici connessi con la Resistenza, prese contatti con il gruppo Gobetti, con Giustizia e Libertà e con il Movimento dei Cattolici Comunisti; assunto il nome di battaglia di 'Plauto', iniziò un'attività partigiana clandestina in città, incaricato particolarmente dei rapporti con il gruppo partigiano interno all'EIAR: la sua casa, a pochi metri dalla sede della radio e ad essa collegata con un segreto passaggio tra le profonde cantine, divenne un punto di riferimento per l'attività politica e culturale, con raccolta e smistamento di vario materiale e fogli propagandistici della Resistenza.

No entanto, através de amigos ligados à Resistência, traçando contatos com o grupo *Gobetti*, com *Giustizia e Libertà* e com o *Movimento dei Cattolici Comunisti*; assumido o nome de batalha de 'Plauto', iniciou uma atividade partidária clandestina na cidade, encarregado particularmente das relações com o grupo partidário interno à EIAR: a sua casa, a poucos metros da sede da rádio e da ela ligada por uma passagem secreta entre as profundas cantinas, torna-se um ponto de referência para a atividade política e cultural, com coleta e distribuição de vários materiais e panfletos propagandísticos da Resistência.⁷⁰

No âmbito cultural, Battisti dedicou-se principalmente às atividades teatrais. Das suas contribuições mais importantes, podemos citar: diretor e cenógrafo, em 1943, no Teatro Comunale di Casale Monferrato; em 1945 dirigiu a montagem de *Páscoa*, de Strindberg; em 1946, organizou a primeira mostra de filmes históricos no Salone Margherita, promovida pela Unione Culturale; colaborou na montagem de *Woizeck*, de Büchner; trabalhou como iluminador de *Amor de Dom Perlimpim com Belisa em seu jardim*, de Federico Garcia Lorca, no Teatro Gobetti, e como técnico de movimento de luzes, em *Bodas de Sangue*, também de Garcia Lorca; em 1947, assumiu a direção dos

⁷⁰ DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. "Eugenio Battisti. Una breve biografia". In: *Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali*. Atti del congresso internazionale in onore di E. Battisti: Milano, 27-31 maggio 1991. *Arte lombarda*, 1993, p. 189.

Concerti di presentazione della UDI (Unione Donne Italiane) e dirigiu duas peças de Pergolesi, até decidir, neste mesmo ano, abandonar a direção do grupo e a militância teatral.

Na apresentação de *Arte, Teatro, Società*, Giuseppa Saccaro del Buffa e Francesco Maria Battisti escrevem:

I primmi saggi di questo libro documentano le idee che nel período tra la fine della guerra e l'immediato dopoguerra stavano maturando nel giovane Battisti quando a Torino, dove era nato, faceva l'organizzazione di spettacoli. In questi mesi di fervore e speranze, il teatro costituiva allo stesso tempo luogo di 'creatività' e di 'resistenza' alla occupazione tedesca: ogni spettacolo – si potrebbe dire oggi, in un'epoca di maggiore sicurezza – costituiva un rischio. Per lo più sconosciuti o inediti, questi articoli rivelano le capacità critiche ed analitiche che Battisti, appena ventenne, aveva già acquisito nell'ambito della storia del teatro e della cultura a lui contemporanea, grazie ad una conoscenza letteraria ed estetica già vasta, ed all'abilità di tradurne il gusto in effetti visivi di illuminazione colorata, anche per una eccezionale competenza di elettricista fantasioso.

Os primeiros ensaios deste livro documentam as ideias que no período entre o fim da guerra e o imediato posguerra estavam crescendo no jovem Battisti quando em Turim, onde nasceu, fazia organizações de espetáculos. Nestes meses de fervor e esperança, o teatro constituía ao mesmo tempo no lugar de 'criatividade' e de 'resistência' à ocupação alemã: todo espetáculo – poder-se-ia dizer hoje, em uma época de maior segurança – constituía um risco. Por mais que desconhecidos ou inéditos, estes artigos revelam as capacidades críticas e analíticas que Battisti, com apenas vinte anos, já havia adquirido no âmbito da história do teatro e da cultura a ele contemporânea, graças a um conhecimento literário e estético já vasto, e à habilidade de lhes traduzir o gosto em efeitos visuais de iluminação colorida, também por uma excepcional competência de eletricista fantasioso.⁷¹

O teatro, porém, não foi apenas uma experiência prática para Battisti, exercida entre direções, produções, além de seu mencionado talento de iluminador. Sendo o meio que o inseriu nas artes, foi igualmente um constante estímulo na sua trajetória reflexiva, inspirando a sua concepção de crítica e de arte como expressões abertas, livres, experimentais e comunicativas.

⁷¹ BATTISTI, Eugenio. *Arte, Teatro, Società. L'azione scenica e la cinesica*. A cura di Francesco Maria Battisti e Giuseppa Saccaro del Buffa. Roma: Vecchiarelli Editore, 2008, p. XV.

Durante a juventude turinense, Battisti percebeu no teatro a sua forte capacidade panfletária e educativa. Entre os textos publicados postumamente em *Arte, Teatro e Società* encontramos um *Manifesto del Teatro d'Arte di Torino* ⁷², no qual o autor aponta três fundamentos para a sua constituição: 1) “*le uniche ragione e leggi siano le ragione e leggi dell'Arte*” ⁷³; 2) “*ognuno abbia parità di doveri e di diritti*” ⁷⁴; 3) “*assoluta in ogni campo sia la libera collaborazione*” ⁷⁵. Considerando o momento histórico da Segunda Guerra, as razões destes fundamentos vão além das suas dimensões puramente artísticas. A autonomia da arte, a igualdade dos membros que constituíam o grupo e suas liberdades criativas deveriam ser encaradas, portanto, como uma resposta antifascista às forças oficiais e suas tendências culturais. Giuseppa Saccaro del Buffa e Francesco Maria Battisti, informam que tal manifesto coincide também com o *Programma* da Federação, fundada, em 1943, em Gênova que logo se difundiu por outras cidades da Itália. Além disso, ele havia sido publicado em *Libertà* ⁷⁶, um noticiário clandestino antifascista, causando a perseguição pela polícia dos membros do grupo, como comentado pelo próprio Battisti, em *Attività teatrale torinese*, neste mesmo periódico, em 1946.

⁷² Tal manifesto foi publicado pela primeira vez em “Libertà”, Organo per Il Piemonte della Federazione Italiana Studenti Intellettuali, Anno II, n. 4, 28 febbraio 1945.

⁷³ BATTISTI, E. *Arte, Teatro e Società*, op.cit, 2008, p. 14. / “as únicas razões e leis sejam as razões e leis da Arte”.

⁷⁴ Ibidem, 2008, p. 14. / “todos tenham igualdade de deveres e direitos”.

⁷⁵ Ibidem, 2008, p. 14. / “absoluta em todos os campos seja a livre colaboração”.

⁷⁶ Em *Arte, Teatro e Società*, [Ibidem, pp. 19 e 20], lemos um texto inédito datado de 1946, sem autoria, que comenta as atividades de Battisti e a publicação do manifesto: “*Un primo tentativo di iniziare un'attività teatrale rigorosamente artistica della completa inerzia degli ultimi anni, venne compiuto da un giovane regista, Battisti Eugenio, subito dopo l'occupazione tedesca. Interrompendo la sua attività in provincia, egli cercò di adunare in comune ideale di arte e di resistenza, i migliori e più preparati giovani attori torinesi, nell'intento di svolgere attraverso un repertorio di opere classiche e moderne una propaganda sociale e liberale, in rappresentazioni rivolte ad un vasto pubblico. Benché non si sia potuto costruire una campagna stabile con un normale susseguirsi di spettacoli, questo primo gruppo ebbe importanza costitutiva, attraverso molteplici vicende: venne ricercato dalla polizia fascista in seguito alla pubblicazione in un foglio clandestino – ‘Libertà’ – del suo programma artistico, quasi tutti i suoi elementi parteciparono eroicamente alla Liberazione, ed alcuni si distinsero particolarmente nell'occupazione della stazione Radio [...]*” / “Uma primeira tentativa de iniciar uma atividade teatral rigorosamente artística da completa inércia dos últimos anos foi exercida por um jovem diretor, Battisti Eugenio, logo após a ocupação alemã. Interrompendo a sua atividade na província, ele procurou reunir em comuns ideais de arte e resistência, os melhores e mais preparados jovens atores turinenses, com a intenção de desenvolver, através de um repertório de obras clássicas e modernas, uma propaganda social e liberal, em representações voltadas ao grande público. Embora não tenha conseguido construir uma companhia estável com uma sucessão normal de espetáculos, este primeiro grupo teve constitutiva importância dada por muitas atividades: foram procurados pela polícia fascista depois da publicação em um jornal clandestino – ‘Libertà’ – do seu programa artístico, quase todos os seus elementos participaram heroicamente da Libertação, e alguns se destacam particularmente na ocupação da estação Rádio. [...]”.

No immediato pós-guerra, Battisti continuou a se dedicar ao teatro. Data do verão de 1945, uma de suas contribuições de maior repercussão, a montagem de *Páscoa*, de Strindberg, no pátio do edifício onde morava na via Montebello 22, próximo à sede da Radio e em frente à Mole Antonelliana. A locação do cenário desta montagem sugere diversos simbolismos: a “bandeira branca”, a liberdade, conotada pelo ambiente ao ar livre do pátio; o retorno ao prédio onde poucos meses antes, em abril, reuniam-se os membros que invadiram a EIAR, a partir de uma passagem secreta e com a ajuda de membros clandestinos da própria rádio, faz da “cena do crime” a locação da redenção, sem, no entanto, modificar os seus propósitos de liberdade. O pátio do prédio de Battisti mostrava assim um paralelo poético com a própria peça encenada, principalmente através da figura de Eleonora, que trazia à casa triste a verdade mística, assim como naquele “novo” cenário seus atores se preparavam a uma nova realidade a ser construída. Reproduzimos a seguir o texto que apresentava a peça, de autoria do próprio diretor, Eugenio Battisti:

Pasqua di Johann August Strindberg, trad. Di Alessandro Pallegri, Rosa e Ballo, Milano, 1944. Come musiche di scena verranno eseguiti brani della Messa da Requiem di Mozart, ed. Cetra, diretta da Victor De Sabata. Dischi gentilmente concessimi dalla Radio Italiana stazione di Torino.

Estremamente vicina a noi, di questo dopoguerra, nei pensieri e nella poesia Johann August Strindberg, il cui teatro ci è entrato nel sangue più di quanto faccia pensare il poco conoscere nostro italiano delle opere sue.

Poesia penosa nata da fame e miseria, dall'amare e dal soffrire, dal combattere per una umanità socialista e dal disperarne, dallo studiare religione, dallo studiare storia e lingua e letteratura. Dramma che nasce proprio da quei primordiali sensi dell'uomo che cerca nel mare del mondo la via della verità e della fede.

Strindberg naturalista del Padre è forse caduto, Strindberg di Verso Damasco e di Pasqua non potrà mai morire. Verso Damasco è l'andare dalla disperazione dei sensi verso la cristiana redenzione, Pasqua è la tentata risoluzione del problema del male, inteso soprattutto, esclusivamente direi, nell'inasprirsi delle relazioni sociali.

In ogni atto umano, anche deleterio, anche malvagio non può mancare fra tante cattive intenzioni, una anche piccola rivolta al bene; fra tanti errori non può mancare un briciolo di verità. E allora noi nati per comprendere e soffrire perchè non dobbiamo scegliere tra il male il bene,

tra il falso il vero e per quel poco di giusto perdonare a chi pecca il peccato, a chi erra l'errore? "Non giudicare gli uomini, anche quelli che sono delinquenti convinti", dici Eleonora, colei che vive come dice la Bibbia.

Per arrivare a questo bisogna nella nostra vita rigiudicare tutti i valori essenziali e riguardare al di là di un kierkegaardiano pentimento, la vita degli altri.

Questo avverrà per Elis, l'uomo che si rode e dispera, e tre atti di Pasqua saranno il suo calvario e la sua redenzione. Nella casa triste è entrato l'odio ed il rancore, ora entra Eleonora, la verità evangelica e mistica. E attorno a lei tutto si rasserenava, uomini e cose, perchè lei sa soffrire per tutti e non dice mai "Tu hai peccato".

Questa la costruzione del pensiero. La poesia nasce da questa, ma troveremo in essa ancora un'altra vita, la vita del giovane Strindberg, che dal cortiletto della sua povera prima casa sospirava il nord o contemplava i fiori e gli uccelli e viveva nella natura come gli antichi eroi delle antiche saghe svedesi. Guardate il mondo in cui vivono ed Elis e Eleonora e la madre Cristina. C'è una risonanza attorno di orizzonti infiniti.

Il linguaggio – da quel poco che risulta nella pessima unica traduzione italiana di A. Pellegrini – è scarno, rapido, se alle volte si adagia in frammenti lirici, risolve le situazioni di dramma con una violenza ed un disprezzo del naturalismo psicologico suggestionante. No, nel linguaggio non c'è pace. La soluzione dei problemi della vita data in Pasqua non è ultima e decisiva: Eleonora porta la verità, ma è fuori dal mondo, fuori dalla ragione.

Fra sei anni, nel 1907, Strindberg scriverà, tra i Kammersepele, l'Incendio.

Páscoa de Johann Strindberg, trad. de Alessandro Pellegrini, Rosa e Ballo, Milão, 1944. Como música de cena são executadas peças da Missa de Réquiem, de Mozart, ed. Cetra, dirigida por Victor De Sabata. Discos gentilmente cedidos pela Radio Italiana estação de Turim.

Extremamente próxima a nós, deste posguerra, nos pensamentos e na poesia de Johann August Strindberg, cujo teatro entrou tanto no nosso sangue que nos faz pensar quão pouco os nossos italianos conhecem as suas obras.

Poesia penosa nascida da fome e da miséria, do amar e do sofrer, do combate por uma humanidade socialista e do seu desespero, do estudo da religião, do estudo da história, língua e literatura. Drama que nasce justamente daqueles sentidos primordiais do homem que procura no mar do mundo a via da verdade e da fé.

O Strindberg naturalista de Pai talvez tenha morrido, o Strindberg de O caminho para Damasco e Páscoa nunca poderá morrer. O caminho para Damasco é o andar do desespero dos sentidos em direção à redenção

cristã, *Páscoa* é a prova da resolução do problema do mal, tido, sobretudo, diria exclusivamente, no exasperar-se das relações sociais.

Em todos os atos humanos, mesmo o deletério, mesmo o perverso, não pode faltar entre tantas intenções malignas, também uma pequena revolta ao bem; entre tantos erros não pode faltar um bocadinho de verdade. E então, nós, nascidos para compreender e sofrer porque não devemos escolher entre o mal e o bem, entre o falso e o verdadeiro e pela mínima justiça perdoar a quem peca o pecado, a quem erra o erro? ‘Não julgue os homens, mesmo aqueles que são delinquentes convictos’, diz Eleonora, a que vive de acordo com a Bíblia.

Para chegar a isso é necessário na nossa vida rejugar todos os valores essenciais e rever, para além de um arrependimento *kierkegaardiano*, a vida dos outros.

Isso acontecerá para Elis, o homem que se consome e se desespera, os três atos de *Páscoa* serão o seu calvário e a sua redenção. Na casa triste entrou o ódio e o rancor, agora entra Eleonora, a verdade evangélica e mística. E ao seu redor tudo se serena, homens e coisas, porque ela sabe sofrer por todos e nunca diz ‘Você pecou’.

Essa é a construção do pensamento. A poesia nasce dela, mas encontraremos ainda nela uma outra vida, a vida do jovem Strindberg que do pequeno pátio da sua pequena pobre casa suspirava o norte ou contemplava as flores e os pássaros e vivia a natureza como os antigos heróis das antigas sagas suecas. Olhem o mundo no qual vivem Elis e Eleonora, a mãe e Cristina. Existe uma ressonância em torno dos horizontes infinitos.

A linguagem – do pouco que resulta na péssima única tradução italiana de A. Pellegrini – é insuficiente, rápida, se por vezes se estende em fragmentos líricos, resolve as situações de drama com uma violência e um desespero do naturalismo psicológico sugestivo. Não, na linguagem não existe paz. A solução dos problemas da vida dada em *Páscoa* não é última e decisiva: Eleonora traz a verdade, mas é fora do mundo, fora da razão.

Em seis anos, em 1907, Strindberg escreverá, entre os *Kammerspele*, o *Incêndio*.⁷⁷

Maturava no jovem Battisti a necessidade de uma reestruturação social que lhe parecia ser eficientemente estimulada através do teatro. A escolha do repertório, no caso de *Páscoa*, indica a necessidade de uma renovação através do fortalecimento interno do homem. Os paralelos entre a obra de Strindberg e o momento histórico que Battisti vivia se estendem, como foi por ele mesmo mencionado, do aspecto social, entre o combate por uma humanidade socialista e a libertação dos ecos fascistas, ao aspecto intimamente interior, de questionamentos da verdade e dos conceitos de bem e mal, de busca da fé e do perdão e, principalmente, na necessidade da esperança. Este conflito entre o exterior e o

⁷⁷ Texto inédito publicado em *Arte, Teatro, Società* [Ibidem, pp. 15 – 17].

interior humano, entre a realidade concreta e o pensamento abstrato, alude ao filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard.

2.3 O TEATRO COMO REFLEXÃO EMBRIONÁRIA DA ESCRITA DE *O*

ANTIRRENASCIMENTO

Encarado tanto como proposta de resistência político-cultural quanto de reestruturação social, o teatro, nas concepções e práticas de Battisti, viria a adquirir um terceiro propósito: o incentivo às reflexões e definições da modernidade na nova estrutura cultural que despontava com o pós-guerra.

Experimentando o teatro prática e criticamente, Battisti refletia sobre os limites e as funções da própria arte, dentro de uma sociedade fragilizada pela guerra e pela necessidade de uma renovação dos seus setores sócio-culturais. A modernidade por ele sentida, cujas raízes remontavam ao Oitocentos ⁷⁸, se reestabelecia sob a proposta de estruturação de uma identidade que não se limitasse aos muros italianos, mas que se expandisse para além das definições internas, englobando as demais identidades nacionais na construção das suas experiências.

Neste sentido, o teatro, por ser uma expressão efêmera, se configura no imediato: é a arte da performance, de caráter panfletário, se o quiser, catalisando deste modo a comunicação e a renovação do aprendizado. Talvez esse tenha sido um dos motivos que conquistaram Battisti nesta arte tão antiga, permitindo-lhe compreender nela a capacidade de renovação tanto da linguagem do próprio teatro quanto das metodologias artísticas, em um espectro mais amplo, que viriam a fundamentar importantes frutos na sua carreira de historiador da arte.

Procuraremos agora compreender como o teatro passa do nível da ação ao da reflexão, ou como as experiências teatrais de Battisti foram determinantes para suas abordagens historiográficas.

⁷⁸ No manuscrito *Poetica del teatro moderno*, datado de 25 de fevereiro de 1946, publicado postumamente em *Arte, Teatro e Società* (2008) Battisti faz uma análise, deve-se assinalar, muito ampla, das tendências da modernidade desde o Oitocentos, destacando a constituição de uma arte como força constitutiva da vida civil e não apenas patrimônio de poucos.

Em 1950, Battisti publica no periódico *Recreazione* o texto *Spontaneità recreativa del teatro – Commedia e Tragedia*, no qual o autor questiona a respeito das diferenciações entre estas formas teatrais, concebidas a partir de uma suposta oposição de valores: a forma culta trágica, da seriedade como o veículo da verdade; em detrimento da forma cômica, relegada à mera fruição e de caráter nada distinto. A sua análise é direcionada à crítica pós-romântica, especialmente italiana, que, como afirma, ao ignorar os problemas do “sublime ao cômico” não faz jus às particularidades da história do teatro, que por si só já sofre das dificuldades de documentação, principalmente por consistir em uma forma de arte efêmera.

Apesar do seu incômodo com a contínua afirmação da incompatibilidade entre tragédia e comédia, Battisti também as diferencia, partindo, no entanto, de características que invertem a interpretação corrente: a instabilidade da tragédia contra a estabilidade da comédia. Por ser profundamente ancorada no verossímil, a tragédia deve se renovar constantemente, antes que a realidade histórica e seus princípios de caráter e verdade desatualizem-se. Está, portanto, ligada apenas a uma geração e deve ser autodestrutiva, ou seja, capaz de transformar constantemente a sua poética e estrutura. Já a comédia, por ser sustentada pelo fantástico e inverossímil, configura-se como um gênero eterno, intimamente atrelada às imutáveis exigências humanas. Sua linguagem se transforma, mas a sua estrutura se mantém universal, como no exemplo das máscaras existentes nas comédias gregas e latinas, na *commedia dell'arte*, na Índia, no Japão, na China e nas populações primitivas. A comédia serve-se do ridículo, a tragédia o teme: “*la Duse, la Bernhardt dei rari documenti cinematografici suscitano ormai l'ilarità delle platee, così come gli autori d'oggi susciteranno quella dei nostri figli*”⁷⁹.

Assim sendo, a interpretação de Battisti não resulta menos que provocativa ao abalar a suposta superioridade da tragédia no alcance do verossímil, devido à seriedade de seu discurso, concebendo a comédia como uma forma teatral embrionária, mais próxima às origens fundantes, e a tragédia, como uma reação a ela.

⁷⁹ BATTISTI, E. *Arte, Teatro e Società*, op.cit., p. 67 / “a Duse, a Bernhardt dos raros documentos cinematográficos já suscitam a hilaridade das plateias, assim como os autores de hoje suscitarão a dos nossos filhos”.

[...] separando teoricamente le due forme, la commedia apparirebbe quale una cristallina ed elementare forma di teatro, la tragedia invece quale una sua derivazione, od un ritorno ad essa, attraverso un complicato processo di intellettualizzazione.

[...] separando teoricamente as duas formas, a comédia pareceria uma cristalina e elementar forma de teatro, a tragédia, no entanto, uma derivação sua, ou um retorno a ela, através de um complicado processo de intelectualização.⁸⁰

Ao concluirmos a leitura do texto de 1950, o que percebemos é uma sugestiva interpretação de Battisti acerca da tragédia e da comédia para além de suas oposições, mas como formas teatrais reativas uma à outra. E concebê-las como reagentes constantes significa, também, defini-las não a partir de suas bases fixas ou de suas características estanques, mas sim de seus potenciais de transformação, de suas capacidades, ou não, de se renovarem com as exigências e necessidades coevas.

Vão sendo percebidos dois motores basilares do pensamento de Battisti: a instabilidade dos conhecimentos tidos como estanques; e um contínuo renovar-se das capacidades interpretativas. Entre os textos de 1950 e de *O Antirrenascimento* podemos apontar pelo menos quatro pontos de intercessão que ajudam a esclarecer sua metodologia. O primeiro consiste em uma declarada denúncia das lacunas da historiografia, seja ao se posicionar contrariamente à crítica pós-romântica, principalmente italiana que, como supracitado, apagou “*con un colpo di spugna proprio quei problemi dal sublime al comico*”⁸¹, seja definindo os objetivos de *O Antirrenascimento* mais como a “*dimostrazione di una stanza di rinnovamento storiografico, che la conclusione di ricerche approfondite*”⁸². Neste sentido, apesar do autor procurar com frequência evitar a leitura antitética da história que a compreende a partir de oposições como comédia e tragédia, clássico e anticlássico, erudito e popular, as suas críticas à historiografia são com frequência pautadas, grosso modo, na dicotomia entre tradicional e não tradicional.

O segundo ponto diz respeito à escolha dos temas a serem estudados, e por isso está intrinsecamente ligado ao primeiro: o interesse pelas manifestações culturais pouco

⁸⁰ Ibidem, p. 72. / “Assim, se o cômico é já uma forma elementar de teatro, o trágico chega ao teatro em um segundo tempo, mesmo se para as suas construções parte dele”.

⁸¹ Ibidem, p. 65. / “com um só golpe, justamente os problemas do sublime ao cômico”.

⁸² BATTISTI, E.. *L'Antirrinascimento*, op.cit, 2005, p. 41 / “demonstração de uma reivindicação de renovação historiográfica, do que a conclusão de pesquisas aprofundadas”

documentadas. Enquanto espetáculo, os teatros medieval e renascentista consistem em uma arte de complexo registro, e enquanto literatura, a comédia, justamente o gênero de maior escassez documentária, é aquele que incita o interesse de Battisti. Ao mesmo passo que em *O Antirrenascimento* seu foco está direcionado à tradição oral, às artes ditas menores e aos capítulos relegados como secundários pela história. Todo esse engajamento, voltado à recuperação de uma memória cultural, pode ser percebido na seguinte passagem:

Infatti, la mia caccia alle “radici storiche” del fantastico, del naturalismo, della profanità dell’anticlassicismo è anche determinata dal desiderio di comprenderne il globale significato e la funzione entro la società del tempo. Il risultato finale vuol pertanto essere una breve storia – sperimentale – delle motivazioni di gusto, di cultura, di classe che hanno accompagnato questi fenomeni.

De fato, a minha caça pelas ‘raízes históricas’ do fantástico, do naturalismo, do anticlassicismo profano é também determinada pelo desejo de compreender a partir deles o global significado e a função dentro da sociedade da época. O resultado final pretende, portanto, ser uma breve história – experimental – das motivações de gosto, de cultura, de classe que acompanharam estes fenômenos.⁸³

O terceiro ponto, como consequência do segundo, diz respeito à aproximação de seu método ao campo da hipótese, o que justifica a impossibilidade de sua concepção da história se fundar em bases rígidas. Os frequentes parêntesis postos entre seus parágrafos advertem o caráter dedutivo e não conclusivo de suas reflexões, qualificando-as mais como indicadoras de possibilidades do que como propostas encerradas. E isso significa não menos que a sua necessidade de uma renovação interpretativa e de uma leitura constantemente atualizada, concebendo seu método a partir da inquietação, do *moto* contínuo do saber. Neste âmbito, surgirá, anos mais tarde, principalmente durante a sua estadia na Pennsylvania University, o Battisti utópico.

O quarto e último, conclui-se que em ambos os textos as interpretações das manifestações culturais são entendidas como constantes disputas de forças sociais internas.

Antes mesmo da publicação de 1962, as noções de antirrenascimento já se anunciavam no texto de 1950, ao apresentar a comédia e a tragédia, medievais e renascentistas, a partir de um campo de forças expressivas da linguagem caminhando do

⁸³ Ibidem, p. XLIV.

fantástico ao verossímil, ou das capacidades provocativas de simpatia e de antipatia para o público. Battisti as conjectura enquanto linguagens díspares, no entanto, de igual objetivação teatral, como escreve:

In assenza di caratteri che possano differenziare nettamente l'una forma teatrale dall'altra, e non potendo d'altra parte annullare il divario, è lecito domandarsi se la tipicità della commedia e della tragedia non sia proprio in relazione con questa maggiore o minore stabilità storica, presentando in tal modo le due forme come non analoghe e neppure antitetiche, ma irreducibili l'una all'altra, quali opposti momenti dell'oggettivazione teatrale. Naturalmente questa tesi ha bisogno di altre osservazioni.

Na ausência de características que possam diferenciar claramente uma forma teatral da outra e não podendo por outro lado anular a diferença, é justo se questionar se o tipo da comédia e da tragédia não se dê justamente em relação a esta maior ou menor estabilidade histórica, apresentando de tal modo as duas formas como não análogas e nem mesmo antitéticas, mas irreduzíveis uma à outra, como momentos opostos da objetivação teatral. Naturalmente esta tese necessita de outras observações.⁸⁴

Tal reflexão insere a tragédia e a comédia na mesma balança de São Miguel na qual Battisti, em *O Antirrenascimento*, avalia o dualismo da cultura quinhentista, dividido entre o classicismo de corte e o anticlassicismo popular, não como forças opostas, mas sim complementares. Concebe, portanto, a emergência dos fenômenos culturais mais como o resultado de um (des)equilíbrio das potências político-culturais do que como reflexo de crises e apogeuos históricos, resolvidos na simples equação de ação e reação, queda e declínio. André Chastel pondera uma aproximação do antirrenascimento à antimatéria dos físicos, qualificando o seu método como uma “epistemologia do negativo”:

In física, si sono rivelati indispensabili alcuni termini – pensiamo alla sorprendente nozione di anti – senza i quali per definizione non si può porre alcuna realtà “rappresentabile”. In psicologia, l'inconscio invita a esplorazioni che non possono venir formulate prescindendo da esso. Obscurum per obscuris – è stato detto. Può darsi, ma l'ordine del sapere è fatto in modo che la penetrazione delle apparenze richiede oggi nozioni negative e paradossali.

⁸⁴ BATTISTI, E. *Arte, Teatro e Società*, op.cit., p. 67.

Ho l'impressione che Eugenio Battisti abbia voluto fare con il suo Antirinascimento qualcosa di analogo.

Em física, revelaram-se indispensáveis alguns termos – pensemos na surpreendente noção de anti – sem os quais por definição não se pode imaginar nenhuma realidade ‘representável’. Em psicologia, o inconsciente convida a explorações que não podem ser formuladas sem prescindir dele. *Obscurum per obscuris* – foi dito. Pode ser, mas a ordem do saber é feita de modo que a penetração das aparências exija hoje noções negativas e paradoxais.

Tenho a impressão que Eugenio Battisti tenha pretendido fazer com o seu Antirrenascimento algo de análogo.⁸⁵

Antes de passarmos à apreciação da fase romana da trajetória de Battisti, é válido dedicarmos algumas linhas a outra intercessão entre os métodos teatrais e a sua crítica de arte. A relação entre ambos não ficou limitada apenas aos fundamentos teóricos, mas serviu também para o desenvolvimento de métodos de leitura de imagem. Ainda em *Arte, Teatro e Società*, na terceira parte do livro, estão disponibilizados textos essenciais sobre o assunto – *A caccia del gesto teatrale*⁸⁶; *Body language nel ciclo di San Francesco ad Assisi. Un'introduzione al problema*⁸⁷; *Il Laudario di Orvieto e il ludus fiorentino dell'Annunciazione. Due esperimenti in database*⁸⁸; *Immagine ritmiche in movimento nella pittura del Quattrocento: Il modo possibile per studiarle*⁸⁹; *Desiderare un'ignuda. Giorgione e Michelangelo attraverso l'indagine cinesica*⁹⁰.

Consistem em estudos de períodos mais avançados em relação à publicação de *O Antirrenascimento*, mas que acabam por confirmar a força da presença do teatro nas diretrizes de sua crítica. Ao propor a aproximação entre o teatro e a pintura renascentistas, Battisti procura não se limitar às repetidas referências à arquitetura dos painéis cenográficos

⁸⁵ CHASTEL, André. “Prefazione”. In: *L'Antirinascimento, op.cit.*, 2005, p. IX.

⁸⁶ Texto apresentado no encontro internacional “Renaissance Theater in Northern Italy: the Court and the City”, ocorrido em Kellogg Center, Columbia University, New York, 13 a 17 de novembro de 1978 e publicado nas atas *Il Teatro italiano del Rinascimento*, organizado por Maristella de Panizza Lorch, Edizioni di Comunità, Milano, 1980, pp. 403-423.

⁸⁷ Publicado pela primeira vez em *Roma anno 1300*, Atti del Congresso Internazionale di Storia dell'Arte Medievale dell'Università La Sapienza, Roma, 19-24 maggio, 1980, a cura di A.M. Romanini, L'Erma di Bretschneider, Roma, 1983, pp. 675-688.

⁸⁸ Texto publicado postumamente nas atas do encontro *Il teatro e i suoi doppi. Percorsi multimediale nella ricerca sullo spettacolo*, a cura di Antonella Ottai, Edizione Kappa, Roma, 1994, pp. 75-90.

⁸⁹ Texto apresentado em 17 de julho de 1987 em Pesaro, no encontro internacional “Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo”.

⁹⁰ Texto de coautoria com Mary Lou Krumrine e publicado pela primeira vez em “Artibus et historiae”, 6, 1982, pp. 37-73.

que imprimiam forte ilusionismo perspéctico à cena. O seu interesse se direcionava ao ponto comum entre a máxima expressividade teatral e a pictórica: o gesto. Segundo o autor, esta ligação entre ambas as formas artísticas confirma-se até etimologicamente: “mimo” e “mimese” sugerem que *“una volta nato l’interesse per una rappresentazione non simbolica e non occasionale della realtà, tutto il mondo dei gesti e del comportamento umano sia divenuto, di colpo, un modello per entrambe le forme d’arte”*⁹¹.

Na pintura, interessa-se pelo gesto como *body motion*, como indicativo de movimentos e paixões. Ressalta as especificidades deste estudo, diferenciando-o das pesquisas de atribuição e estilo, e até mesmo dos significados iconológicos de Panofsky. Segundo Battisti, o estudo dos gestos possui uma alta complexidade interpretativa e se apresenta em três níveis semióticos: o primeiro consiste na linguística geral do gesto e requer uma vasta catalogação para a sua análise, que, de acordo com o autor, “meno scrupolo storico si usa e meglio è”⁹², sugerindo justamente a necessária liberdade visual para se construir uma tabela universal dos elementos. O segundo nível é deduzido pelo contexto da representação, mas ainda sem referências a fontes externas. E o terceiro é constituído pela cultura figurativa coeva, *“cioè dalla tradizione di bottega, dalle fonti archeologiche, dalle descrizioni scritte, dai testi poetici paralleli”*⁹³. Pode-se ter uma ideia da prática deste método proposto por Battisti principalmente na leitura do texto de 1980, no qual analisa os afrescos de Giotto em São Francisco de Assis a partir da função narrativa da gestualidade de suas figuras, ou mesmo no texto de 1987, no qual se focaliza nos sistemas narrativos das representações de Botticelli. Os recursos da sua análise por sua vez, são bem demonstrados no texto de 1982 sobre Giorgione e Michelangelo, no qual apresenta fotografias de modelos vivos reproduzindo os gestos e posturas dos personagens das obras destes pintores, procurando assim avaliar o realismo de suas condições corporais.

⁹¹ BATTISTI, E. *Arte, Teatro e Società*, 2008, p. 340. / “uma vez nascido o interesse por uma representação não simbólica e não ocasional da realidade, todo o mundo dos gestos e do comportamento humano tenha se tornado, de repente, um modelo para ambas as formas de arte”.

⁹² Ibidem, p. 328. / “quanto menos escrúpulo histórico se usa melhor”.

⁹³ Ibidem, p. 329. / “isto é, das tradições de ateliê, das fontes arqueológicas, das descrições escritas, dos textos poéticos paralelos”.

2.4 DE TURIM A ROMA: A INSERÇÃO DE BATTISTI NA HISTÓRIA DA ARTE

Perante as dificuldades que encontrava em Turim, onde as manifestações culturais do imediato posguerra tinham suas vivacidades esmaecidas, Battisti resolve se mudar para Roma, estimulado por uma bolsa de estudos junto ao Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte. É a partir dessa época que a sua trajetória volta-se cada vez mais para o campo da história da arte, tendo o importante apoio de Lionello Venturi, de quem se tornou secretário por longos anos e com quem colaborou em diversas publicações e trabalhos, como na coletânea *La Pittura Italiana*, pela editora Skyra (1950); na tese de aperfeiçoamento sobre a fortuna crítica de Michelangelo, supervisionada por Venturi (1952); junto a Nello Ponente colaborou para o catálogo da mostra sobre Picasso, organizada por Venturi na Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1953); e junto a Giulio Carlo Argan, também a convite de Venturi, começou as publicações para a *Enciclopedia Universale dell'Arte* (1955).

Esta parceria sinaliza na biografia de Battisti um novo capítulo determinando em sua carreira uma constante reflexão sobre a historiografia artística, posicionando-o dentro de uma batalha incansável entre as escolas italianas de Lionello Venturi e de Roberto Longhi. O momento da chegada de Battisti a Roma coincide com o ápice dos embates teóricos entre estes historiadores da arte, acompanhados pela inauguração de duas revistas: *Paragone*, dirigida por Longhi; e *Commentari*, por Venturi e Mario Salmi.

A distância entre os dois métodos, a história da crítica de arte de Venturi e o método formalista de Longhi, se consolida, entre outros, no fundamento do juízo subjetivo na análise de uma obra de arte. No programa de *Paragone*, de 1950, Longhi define a crítica como “*immediata risposta dell'uomo all'uomo*”⁹⁴, concebendo-a como algo inerente à arte. A “*buona critica*”, como define, “*si nasconde piuttosto entro la vicenda semantica dei vocaboli, che in altro*”⁹⁵. Neste mesmo texto, traça uma antologia da crítica de arte desde Parrasio até Paul Valéry, baseada principalmente nas transições dos vocábulos, nas criações dos tropos como exemplos de subjetividades, cujos juízos constituem a história, como a lamentação de Brunelleschi ao se referir à morte de Masaccio como “uma grande perda”.

⁹⁴ LONGHI, Roberto. Proposte per una critica d'arte. In: *Paragone*, 1950, p. 6. / “imediata resposta do homem ao homem”.

⁹⁵ Ibidem, p. 7. / “a boa crítica se esconde mais nos eventos semânticos dos vocábulos do que em outra coisa”.

No mesmo ano de inauguração da *Paragone*, cujo programa era aberto já rebatendo o método de Venturi, publicava-se a *Commentari*, que no seu terceiro fascículo, apresentou uma breve resposta de Venturi ao texto longhiano:

Un nuovo interesse per la storia della critica d'arte ha dimostrato anche Roberto Longhi in un suo discorso al Pen Club a Venezia che ha pubblicato ora in "Paragone": Proposte per una critica d'arte. A differenza della storia della critica del sottoscritto egli si propone di trovare i punti in cui si identifichino davvero critica e storia dell'arte. Dante, per esempio, s'avvede che certe carte ridono e "fonda con quella frase la nostra critica d'arte". Ed io continuo a pensare che Dante critico si trovi piuttosto quando dice: "ed è bel modo rettorico, quando di fuori pare la cosa disabbellirsi, e dentro veramente s'abbelisce". Parimente quando Baudelaire scrive: "Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges", non è critico come quando subito dopo afferma "Du dessin de Delacroix, si absurdement, si niaisement critiqué, que faut-il dire, si ce n'est qu'il est des vérités élémentaires complètement méconnues ; qu'un bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enferment une figure comme une camisole de force ; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité ; etc... etc. ».

Ecco due esempi che distinguono, mi sembra, chiaramente le metafore poetiche e la critica d'arte, distinzione necessaria per non illudersi che la forma più perfetta della critica sia la serenata.

Um novo interesse para a história da crítica de arte foi demonstrado também por Roberto Longhi em sua apresentação no Pen Club, em Veneza, publicado agora em 'Paragone': *Proposte per una critica d'arte*. À diferença da história da crítica deste que aqui assina, ele propõe encontrar os pontos nos quais realmente se identificam crítica e história da arte. Dante, por exemplo, percebe que alguns documentos riem e 'funda com essa frase a nossa crítica de arte'. E eu continuo a pensar que o Dante crítico se apresenta mais quando diz: 'e é um modo bastante retórico, quando de fora a coisa se enfeia, e dentro realmente se enfeita'. Igualmente quando Baudelaire escreve: 'Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges', não é crítico como quando logo depois afirma 'Du dessin de Delacroix, si absurdement, si niaisement critiqué, que faut-il dire, si ce n'est qu'il est des vérités élémentaires complètement méconnues ; qu'un bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enferment une figure comme une camisole de force ; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité ; etc... etc.'

Eis dois exemplos, parece-me, que distinguem claramente as metáforas poéticas e a crítica de arte, distinção necessária para não se acreditar que a forma mais perfeita da crítica seja a serenata.⁹⁶

Ainda em *Paragone*, ao mencionar “*una storia della critica d’arte scritta recentemente da un italiano*”⁹⁷, Longhi não deixa dúvidas que se refere a Lionello Venturi, cuja *Storia della critica d’arte* havia sido publicada dois anos antes, em 1948. O autor acusa o método venturiano de negligenciar a obra de arte ao formular suas doutrinas. E não sendo a obra o fator primordial na formulação teórica, como criticado por Longhi, o método de Venturi se reduziria a um difícil abstracionismo, aproximando-o aos “*‘nevi eterne del pensiero’ come le chiamava, [...] il Thibaudet*”⁹⁸ e desembocando no “*kantiano ‘giudizio subbiettivo con pretesa di validità universale’*”⁹⁹.

A crítica de Longhi diz respeito principalmente à base do método venturiano ancorada no conceito de *gusto*, termo fundamental para a compreensão de sua produção. Precedente à *Storia della critica d’arte* é *Il gusto dei primitivi*, como visto anteriormente, de considerável repercussão na historiografia artística italiana, e cujo debate é retomado no livro de 1948, no qual o autor analisa o juízo subjetivo no âmbito tanto da produção da obra quanto de sua crítica. No primeiro, o juízo ocorre na escolha das preferências formais e temáticas do artista como escolhas tendenciosas e desejosas de crítica:

Nella natura egli [o artista] preferisce ispirarsi a quella figura umana o a quell’albero, e farà attenzione ora a quella linea, ora a quel colore, o più a quella linea e meno a quel colore, o vice-versa, e sceglierà una luce ora viva e diurna, ora contrastata e noturna, e metterà in un rapporto quella sua visione con il suo modo di sentire la religione (cristiana, pagana), con le sue conoscenze scientifiche (prospettiva, anatomia, ecc.), con la classe sociale cui appartiene, con le discussioni estetiche che egli avrà avuto con gli amici o coi maestri. Tutto questo non è scienza o religione estetica, inserite nell’opera d’arte, ma è un modo di sentire la scienza o la religione o la estetica, è una preferenza individuale, che non si giustifica in un ragionamento, ma sí nell’opera d’arte. Una preferenza in arte è sempre un inizio di critica d’arte. Ma critica senza idea universale,

⁹⁶ VENTURI, Lionello. “Recensioni – Roberto Longhi, Proposte per una critica d’arte in *Paragone*, gennaio 1950”. In: *Commentari. Rivista di critica e storia dell’arte*. Anno I – Fascicolo III. Luglio-Settembre 1950. Casa Editrice Felice Le Monnier, Firenze, p. 195.

⁹⁷ LONGHI, *Op. Cit.*, p. 5. / “uma história da crítica de arte escrita recentemente por um italiano”.

⁹⁸ Idem / “‘drogas eternas do pensamento’, como as chamava [...] Thibaudet”.

⁹⁹ Idem / “kantiano ‘juízo subjetivo com pretensão de validade universal’”.

giudizio senza pretesa universale, è una tendenza alla critica, un desiderio di critica, un giudizio dei sensi. Non è ancora né arte né critica, è un processo e non è un risultato, è individuale e può appartenere a un gruppo d'individui. Non è critica, è gusto.

Na natureza ele [o artista] prefere se inspirar na figura humana ou na árvore e prestará atenção ora na linha ora na cor, ou mais na linha e menos na cor, ou vice-versa, e escolherá uma luz ora viva e diurna, ora contrastada e noturna e colocará em relação à sua visão com o seu modo de sentir a religião (cristã, pagã), com os seus conhecimentos científicos (perspectiva, anatomia, etc.), com a classe social a qual pertence, com as discussões estéticas que terá tido com os amigos e com os mestres. Tudo isso não é ciência, religião ou estética inseridas na obra de arte, mas é um modo de sentir a ciência, a religião ou a estética, é uma preferência individual que não se justifica em um raciocínio, mas sim na obra de arte. Mas crítica sem ideia universal, juízo sem pretensão universal, é uma tendência à crítica, um desejo de crítica, um juízo dos sentidos. Não é ainda nem arte e nem crítica, é um processo e não é um resultado, é individual e pode pertencer a um grupo de indivíduos. Não é crítica, é gosto.¹⁰⁰

O artista, portanto, ao proceder com suas escolhas formais estaria exercendo o olhar crítico sobre os estímulos sensíveis da linguagem artística através do seu juízo subjetivo, isto é, do gosto. No entanto, é importante perceber que Venturi não equivale à crítica ao gosto, mas os concebe como partes de um mesmo processo, iniciado através das preferências individuais e amadurecido em direção à crítica estética. Este processo ocorrido no âmbito da produção da obra também ocorre no âmbito das reflexões sobre a mesma. As escolhas formais do artista apresentam-se como esquemas ou símbolos que, num primeiro momento, suscitarão ao crítico simpatia ou antipatia, mas este gosto tenderia a se transformar em juízo crítico.

Certo, sino a che il critico si attarda sugli schemi e sui simboli, il giudizio non è ancora compiuto. Egli è ancora nel processo ricostruttivo dell'opera, cioè nel momento analitico della critica; e i suoi schemi o simboli non si giustificano per il concetto universale di arte, ma sí per rapporto tra il suo modo di sentire gli aspetti dell'opera d'arte e il modo con cui li ha sentiti l'artista stesso. Per alcuni di questi schemi il critico sentirà simpatia, per altri antipatia; e se non sarà abbastanza riflessivo, egli li chiamerà pregi o difetti. Ma, a poco a poco, pregi o difetti, luci e

¹⁰⁰ VENTURI, Lionello. *Storia della critica d'arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1964 (2ª edição), pp. 28 e 29.

ombre, troveranno nell'immaginazione del critico una loro armonia. Allora egli riconoscerà che la pittura è opera d'arte; e il giudizio critico sarà compiuto. Ma fino a che il processo durerà egli si sarà mosso nel mondo del gusto.

Certo, enquanto o crítico se fixar sobre esquemas e sobre símbolos, o juízo ainda não estará completo. Ele está ainda no processo reconstrutivo da obra, isto é, no momento analítico da crítica; e os seus esquemas ou símbolos não se justificam pelo conceito universal de arte, mas sim pela relação entre o seu modo de sentir os aspectos da obra de arte e o modo com o qual o próprio artista os sentiu. Por alguns destes esquemas o crítico sentirá simpatia, por outros, antipatia; e se não for bastante reflexivo, ele aludirá às virtudes ou aos defeitos. Mas aos poucos, virtudes e defeitos, luz e sombra encontrarão na imaginação do crítico a sua harmonia. Assim ele reconhecerá que a pintura é obra de arte e o juízo crítico estará completo. Mas até que este processo dure, ele funcionará no mundo do gosto.¹⁰¹

Venturi amplia os estudos das expressões artísticas ao âmbito dos fenômenos culturais. Seu interesse não está nas especificidades de cada artista ou indivíduo, mas sim naquilo que os une. Neste sentido, não estreita o conceito de gosto à indicação do conceito de gênio, como exercido pela estética moderna¹⁰², que sinaliza a expressividade de um artista destacado do meio. Ou seja, não é a partir de um artista ou um grupo que Venturi compreende o gosto de um determinado contexto histórico-artístico, mas sim a partir dos motivos e estímulos que lhes fornecem destaque na trama sociocultural.

Alcançamos aqui o campo crucial do método de Venturi, que infundirá significativos direcionamentos teórico-metodológicos no percurso da crítica de Eugenio Battisti. O incômodo perante a historiografia oficial, muito latente em *O Antirrenascimento*, justifica-se, se podemos resumi-lo a um argumento, nas tentativas de periodização que se fundam na ideia de uma cultura rigidamente unitária, sem reconhecer os seus diversos componentes. A sua proposta de revisão historiográfica inspira-se, como sinalizado no

¹⁰¹ Ibidem, p. 28.

¹⁰² Ibidem, pp. 29 e 30. “*Prima che il concetto di critica estetica fosse maturato come lo è ora, il gusto era contrapposto al genio, il primo atto a giudicare, il secondo a produrre. Ma l'estetica moderna ha finito per identificare gusto e genio, svuotando il concetto di gusto di ogni suo particolare contenuto. Onde l'opportunità di richiamarsi alla tradizione critica settecentistica, per esempio Mengs, per distinguere il gusto dell'arte, il relativo dall'essenziale, il contingente dall'eterno*”. / “Antes que o conceito de crítica estética fosse amadurecido como o é agora, o gosto era contraposto ao gênio, o primeiro apto a jogar e o segundo a produzir. Mas a estética moderna acabou por identificar gosto e gênio, esvaziando o conceito de gosto de todo o seu conteúdo particular. [Ocorrendo] assim a oportunidade de se voltar à tradição crítica setecentista, por exemplo, Mengs para distinguir o gosto da arte, o relativo do essencial, o contingente do eterno”.

primeiro capítulo desta Tese, em pesquisas que inserem a história da arte em um campo mais vasto. Cita, por exemplo, as “*particolari indagini d’ambiente [...] di Wylie Sypher, Four stages of renaissance style, che ha il merito di tracciare [...] una storia comparata del rinascimento, nelle sue manifestazione letterarie, figurative, architettoniche, musicali*”¹⁰³. Esta mesma garra em ampliar os limites da pesquisa a outros campos do conhecimento é descrita na seguinte passagem, quando cita as principais *auctoritates* da sua obra:

[...] il volume dello Haydn [The counter-renaissance, 1950] è un appassionato invito a estendere anche alla storia dell’arte la sua ricerca; gli esempi portati dal Baltrušaitis [Le moyen âge fantastique, 1955; e Réveils et prodiges, 1960] valgono tanto per il rinascimento che per il gotico; e l’indagine dello Hocke [Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst, 1957; e Manierismus und Manie in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst, 1959] per quanto scarsamente storicizzata, è uno stimolo pressante a illuminare aspetti, che non è più lecito considerare periferici, della nostra cultura, noti agli specialisti, ma ingiustamente sottovalutati. I tre autori, insieme, hanno dato la possibilità a me, e certo ad altri, di comprendere assai meglio non solo i valori intrinseci, ma la vastissima diffusione e portata sociale dell’anticlassicismo, anche in Italia. La mia riconoscenza è dunque grandissima.

[...] o volume de Haydn [*The counter-renaissance*, 1950] é um apaixonado convite a estendermos a sua pesquisa também à história da arte; os exemplos trazidos por Baltrušaitis [*Le moyen âge fantastique*, 1955; e *Réveils et prodiges*, 1960] valem tanto para o renascimento quando para o gótico; e a pesquisa de Hocke [*Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*, 1957; e *Manierismus und Manie in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, 1959] por mais que escassamente historicizada, é um grande estímulo a iluminar aspectos da nossa cultura, que não devem mais ser considerados periféricos, conhecidos pelos especialistas, mas injustamente subvalorizados. Os três autores, juntos, deram-me a possibilidade, e claro a outros, de compreender muito melhor não apenas os valores intrínsecos, mas a vasta difusão e escala social do anticlassicismo, até na Itália. O meu reconhecimento é, portanto, enorme.¹⁰⁴

¹⁰³ BATTISTI, E. *L’Antirinascimento*, Op.cit., p. 15.

¹⁰⁴ Ibidem, p. XLII.

Battisti se demonstra interessado tanto nos valores intrínsecos e definidores do anticlassicismo quanto no seu âmbito social, dividindo a sua pesquisa em dois campos fundamentais: da micropesquisa emergida nos fatores essenciais do período denominado Renascimento, à expansão deste fenômeno cultural em dimensões menos restritas à história da arte, mas a outras áreas do conhecimento que possibilitem a sua análise por ângulos diversos. Este interesse pela história da arte inserida no âmbito sociocultural combina, portanto, com o método venturiano balizado no conceito de gosto como expressão de macro identidade, como tendências das preferências de uma sociedade.

A relação entre ambos os historiadores da arte fica mais evidente quando confrontamos o questionamento de Venturi sobre a noção de gênio e a reflexão de Battisti sobre os problemas relativos à noção de vanguarda, como segue na seguinte passagem:

Personalmente, penso di non essere stato esatto quando a Vicenza, qualche anno fa, ho suggerito che il manierismo coincidesse con movimenti di avanguardia durante il rinascimento. La cultura è sempre creata da movimenti e maestri d'avanguardia, ma insieme a molti altri eventi culturali. È questa complessità di fenomeni che deve essere indagata meglio.

Pessoalmente, acredito não ter sido correto quando em Vicenza, há alguns anos, sugeri que o maneirismo coincidissem com movimentos de vanguarda durante o renascimento. A cultura é sempre criada por movimentos e mestres de vanguarda, mas junto a muitos outros eventos culturais. É esta complexidade de fenômenos que deve ser melhor questionada.¹⁰⁵

O Maneirismo, segundo a autocorreção do autor, não poderia ser compreendido a partir de seus movimentos de vanguarda, assim como a ideia de gênio não pode encerrar a concepção de Renascimento. A postura de Battisti, contrária às tendências críticas e historiográficas que destacam um artista, ou um grupo de artistas, como expressão máxima de uma identidade cultural, encontra, deste modo, em raízes venturianas a sua base. A identidade de uma cultura deve ser compreendida na sua amplitude, sendo o gosto um conceito de grande alcance. Battisti escreve:

¹⁰⁵ Ibidem, p. XXVII.

Ma il Cinquecento nasce da questo coro molteplice, ed è proprio il numero, l'intensità, l'impostazione, la concordia o discordia di queste voci a caratterizzarlo, rispetto ad altri secoli e ad altre civiltà. In senso più limitato, anche il manierismo, come stile di un gruppo ben individuabile, sarà costituito da queste componenti, ma senza rappresentarle completamente, e senza identificarsi con tutte esse, e tuttavia esprimendole in modo estremamente caratteristico e irripetibile.

Mas o Quinhentos nasce deste coro múltiplo, e é justamente o número, a intensidade, a impostação, a concórdia ou discórdia destas vozes que o caracterizam, em comparação aos outros séculos e às outras civilizações. Em sentido mais restrito, até o maneirismo como estilo de um grupo bem individual, será constituído por estes componentes, mas sem os representar completamente e sem se identificar com todos estes, e, portanto, os expressando de modo extremamente característico e irrepetível.¹⁰⁶

O conceito de *gosto* em Venturi não se trata apenas de uma intercessão entre os confins da história da arte e da história da cultura, mas também, de um deslocamento dos alicerces da historiografia da arte num tom muito próximo aos questionamentos de Battisti em relação ao maneirismo. Desviando-se da primazia dos legados clássicos da história e crítica de arte, ambos propõem novas orientações a estes debates: fugindo dos conceitos de classicismo e realismo e, portanto, das doutrinas de beleza e racionalidade, Venturi reflete a respeito dos primitivos na concepção de um novo modelo artístico; e negando os esquemas dos debates do maneirismo que concebem o anticlassicismo como reação irracional ao áulico clássico, Battisti dedica-se ao antirrenascimento, como deslocamento das bases historiográficas tradicionais.

2.5 O MÉTODO DE BATTISTI À LUZ DAS RELAÇÕES ENTRE LIONELLO VENTURI E MAX DVOŘÁK

Além da relação entre os métodos de Battisti e Venturi, é interessante pararmos um pouco sobre as analogias entre Venturi e Dvořák. O historiador da arte austríaco é considerado um dos maiores responsáveis pelo resgate do Maneirismo do limbo da história da arte, sendo um dos primeiros a interpretá-lo positivamente, afastando-se das leituras burckhardianas que tinham o Maneirismo como a decadência do pleno Renascimento. Foi

¹⁰⁶ Ibidem, p. 43.

aluno de Alois Riegl, autor comprometido com o método da pura visualidade, mas principalmente em transcendê-lo, objetivando o alcance do *Kunstwollen*; e de Franz Wickhoff, que havia projetado uma “história do naturalismo” com o objetivo de construir uma genealogia artística. A formação de Dvořák, portanto, caracterizava-se por uma constante reflexão a respeito dos métodos historiográficos. É muito comum nos estudos sobre ele a divisão da sua trajetória profissional em diferentes períodos devido à mudança de suas reflexões e abordagens metodológicas. Gian Alberto Dell’Acqua, baseado na análise de Otto Benesch que divide a trajetória de Dvořák em quatro fases ¹⁰⁷, escreve:

In primo di essi, in ordine di tempo, può essere qualificato come storico, in senso lato, poichè lo Dvořák in quegli anni non soltanto si rese familiari, attendendo anche a ricerche di archivio, i fondamenti di metodo allora acquisiti alle scienze storiche in generale, ma mostrò pure di andarsi orientando verso un’ampia ed universale comprensione dei valori spirituali del passato, destinata a divenire poi uno dei tratti dominanti della sua personalità di critico.

O primeiro deles, em ordem de tempo, pode ser qualificado como historiador, no sentido amplo, pois Dvořák naqueles anos não apenas se familiariza, ocupando-se também de pesquisas de arquivo, aos fundamentos de método então adquiridos pelas ciências históricas de modo geral, mas mostrou igualmente ter se orientado em direção a uma ampla e universal compreensão dos valores espirituais do passado, destinada a se tornar depois uma das características dominantes da sua personalidade de crítico. ¹⁰⁸

De acordo com esta divisão corrente de sua trajetória, que aqui se apresenta entre dois polos – o historiador e o crítico –, podemos dizer que o Dvořák do qual nos ocupamos, colocado em confronto com Venturi, consiste naquele da segunda metade de sua

¹⁰⁷ As fases repetidas por Dell’Acqua (1935) são as seguintes: 1) o historiador, no sentido amplo (como mencionado na citação subsequente), dedicado à história da arte a partir da concepção genética de Franz Wickhoff e Alois Riegl (*Gentwicklungsgeschichtliche Methode*); 2) período “evolucionista” que apresenta como base o conceito de *Kunstwollen* de A. Riegl imbuído nas questões formais dos esquemas da pura visualidade; 3) período de recolhimento e amadurecimento da concepção de história da arte como história do espírito; 4) período de 1915 até a sua morte, em 1921, apoiado nos historiadores e filósofos como Windelband, Rickert, Dilthey e Troeltsch, e no qual se dedicou às pesquisas sobre a escultura e a pintura góticas (1918), a Brueghel, Rembrandt, El Greco e às aulas sobre a arte italiana.

¹⁰⁸ DELL’ACQUA, Gian Alberto. *L’Arte italiana nella critica di Max Dvořák*. Firenze: Sansoni Editore, 1935, p. 1.

produção, devido especificamente às suas reflexões relativas à concepção da história da arte como história do espírito.

A Escola de Viena do início do século XX diferenciava-se em muitos aspectos da italiana. Uma das diferenças era a interpretação do Quinhentos como uma pré-história do Barroco, sinalizando já em Michelangelo e Correggio as suas primeiras manifestações. Dvořák ressalta em Tintoretto o aspecto sentimental e irracional de suas obras, concebendo-o como o maior protagonista veneziano da corrente antinaturalística do expressionismo maneirista, enfatizando, assim a necessidade de uma revisão das categorias definidoras do renascimento. A aceção do Maneirismo como período de decadência dos áulicos resultados clássicos parecia-lhe igualmente merecedora de revisão, inclinando-se mais a compreendê-lo como reação de uma crise marcada por um neomedievalismo e uma maior liberdade produtiva, sendo Ticiano o principal precursor da autonomia da arte moderna. Tal interpretação foi compartilhada por quase ¹⁰⁹ toda a Escola Vienense de história da arte.

Os debates em torno do conceito de Maneirismo produziram reflexos na própria noção de história da arte no pensamento de Dvořák. Como aponta Matthew Rampley ¹¹⁰, as bases historiográficas do historiador austríaco se fundam em oposições binárias como idealismo e realismo, cristianismo e clássico, Maneirismo e Renascimento. E com os seus estudos sobre Tintoretto ele adicionou mais uma dupla de oposição que, por sua vez, passou a constituir um agente constante na sua concepção da história da arte: o material e o espírito. A obra de arte, mais do que um resultado estético e formal, é agora a encarnação da relação espiritual com o ambiente, como melhor definido nas palavras de Dell'Acqua:

[...] l'opera d'arte come integrale incarnazione (Verkörperung) di interessi spirituali storicamente determinabili, di una particolare visione e concezione del mondo.

¹⁰⁹ Peter Klein K. ("El Greco's 'Burial of the Count of Orgaz' and the Concept of Mannerism of the Vienna School, or: Max Dvořák and the Occult". In: *El Greco of Crete*. Proceedings of the International Symposium – Iraklion, Crete. 1-5 september, 1990. Municipality of Iraklion, 1995, pp.512 e 513) menciona que esta nova noção do maneirismo como expressão de uma crise generalizada foi compartilhada pela Escola de Viena e pelos historiadores da arte dos países de língua germânica. No entanto, cita como exceções alguns dos alunos de Dvořák, como W. Friedländer, L. Frölich-Bum, R. Kautzsch, O. Benesch e F. Antal, no seu período pré-marxista. Somado a estes, também foram contrários os anglo-saxões e a escola italiana, sempre de acordo com o autor mencionado.

¹¹⁰ RAMPLEY, Matthew. "Max Dvořák: art history and the crisis of modernity". In: *Art History*. Vol. 26, n°2. April 2003, p. 223.

Svanisce così l'illusione di una storia dell'arte "scientifica" sul tipo delle scienze naturali, quale l'aveva concepita il Wickhoff ed è pure abbandonata la credenza in una sola unitaria linea di sviluppo dell'arte, come aveva cercato di ricostruirla il Riegl dall'antichità in poi. Viene invece mantenuto, dandogli un significato e una giustificazione più larga, il postulato della continuità delle varie forme di espressione artistica ed è riaffermata la loro perenne capacità di rinnovamento.

[...] a obra de arte como integral encarnação (Verkörperung) de interesses espirituais historicamente determináveis, de uma particular visão e concepção do mundo.

Esvanece, assim, a ilusão de uma história da arte 'científica' dos tipos das ciências naturais, que Wickhoff havia concebido e é também abandonada a crença em apenas uma única linha de desenvolvimento da arte, como Riegl havia procurado reconstruir da antiguidade em diante. É mantido, entretanto, dando-lhe um significado e uma justificação mais larga, o postulato da continuidade das várias formas de expressão artística e é reafirmada a sua perene capacidade de renovação.¹¹¹

A Escola de Viena do início do século XX possuía uma relação peculiar com a arte contemporânea, que balizava as reflexões conceituais da história da arte. Wickhoff, Riegl, Thausing e Dvořák são alguns exemplos dos estudiosos cujas obras foram escritas, em medidas diversas, em sintonia com os movimentos artísticos de suas épocas. Ao elaborar a história da arte como história do espírito, como supracitado, Dvořák ampliava o fenômeno artístico para além de suas fronteiras formais e temporais. A compreensão de uma obra de arte ou de um período artístico era permeada pela ideia de espiritualidade, modificando os *“paradigmi antipositivistico delle scienze culturali di lingua tedesca che si basava sulla filosofia storica neoidealista e sull'ermeneutica del Dilthey”*¹¹². As suas análises acerca do expressionismo de Tintoretto, assim como suas reflexões sobre as definições do Maneirismo, foram acompanhadas pelo exame do expressionismo alemão e austríaco e ainda pelas reflexões sobre as definições de modernidade. O método de Dvořák para análise do Maneirismo foi chamado *Geistesgeschichte* e, segundo Hans Aurenhammer,

¹¹¹ DELL'ACQUA, Gian Alberto. *L'Arte italiana nella critica di Max Dvořák*. Firenze: Sansoni Editore, 1935, p. 3.

¹¹² AURENHAMMER, Hans H. “Dall’‘Impressionismo’ al ‘Manierismo espressionistico’: Tintoretto nel pensiero della Scuola Viennese di Storia dell’arte (Max Dvořák)”. In: *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 24-26 Novembre 1994). A cura di Paola Rossi e Lionello Puppi. Quaderni di Venezia Arti 3. Il poligrafo, 1996, p. 50. / “paradigmas antipositivísticos das ciências culturais de língua alemã que se baseava na filosofia histórica neoidealista e na hermenêutica de Dilthey”.

Il Dvořák, ispirandosi alle ultime pagine dell'Industria artistica tardoromana del Riegl, vuole arrivare immediatamente, senza mediazioni, a quello che il Mannheim chiamerà la Weltanschauungsinterpretation e che per il Panofsky sarà il 'significato intrinseco' dell'opera d'arte, quello iconologico.

Dvořák, inspirando-se nas últimas páginas de *Indústria artística tardoromana* de Riegl, pretende chegar imediatamente, sem mediações, àquilo que Mannheim chamará de *Weltanschauungsinterpretation* e que para Panofsky será o 'significado intrínseco' da obra de arte, o iconológico.¹¹³

O cerne das manifestações artísticas, desta maneira, imbuía-se de um sentido espiritual que proporcionava a compreensão da história da arte nos seus aspectos amplos, permitindo conexões entre artistas e períodos de origens, *a priori*, distantes, desobedecendo assim a tradicional concepção da história cíclica de ação e reação imediata, que faz do maneirismo apenas uma justificativa das consequências da crise renascentista. O antinaturalismo maneirista afirmava-se então como os prenúncios de um novo idealismo da arte moderna. Nas palavras de Aurenhammer: “*la potenza artistica del Kokoschka per rendere evidente il tipico, gli fa ricordare persino l'Alto Rinascimento*”¹¹⁴. Desta forma, como percebido por Rampley, Dvořák estabelecia uma visão de totalidade do campo da história da arte:

[...] the traditional idea of the world history of art is broken down into a plurality of incommensurable practices. In addition, even within individual cultural traditions, the canon is never fixed; while he holds onto the idea that a concern with tracing developmental sequences remains a central task for the art historian, Dvořák puts forward the image of history as palimpsest. And this relates directly to his work, in that his scholarly attention to Mannerism, the Baroque and other anti-classical artistic practices developed in parallel with an interest in contemporary art, from Impressionism through to Expressionism. Indeed, in the place of a continuous evolution in the history of art Dvořák came to see history as shaped by a series of correspondences between the present and the past .

¹¹³ Ibidem, p. 50.

¹¹⁴ Ibidem, p. 51 / “a potência artística do Kokoschka para tornar evidente o típico, os faz lembrar justamente o Alto Renascimento”.

[...] a ideia tradicional da história da arte mundial é quebrada em uma pluralidade de práticas incomensuráveis. Além disso, mesmo com tradições culturais individuais, o cânone nunca é fixado; enquanto ele se prende à ideia que a preocupação com o rastreamento de sequências de desenvolvimento continua a ser uma tarefa central para o historiador da arte, Dvořák apresenta a imagem da história como palimpsesto. E isso se relaciona diretamente ao seu trabalho, onde a sua atenção acadêmica ao Maneirismo, ao Barroco e a outras práticas artísticas anticlássicas são desenvolvidas em paralelo ao interesse na arte contemporânea, do Impressionismo até o Expressionismo. De fato, no lugar de uma evolução contínua na história da arte, Dvořák passa a ver a história moldada por uma série de correspondências entre o presente e o passado.¹¹⁵

Entre o processo místico de Venturi e a espiritualidade de Dvořák¹¹⁶ existe, pelo menos, um ponto em comum, que nos interessa: a percepção da obra de arte a partir daquilo que a une às outras formas de arte, que a explica dentro de um contexto comum, que a insere no campo da sua totalidade. O *gosto* venturiano se aproxima, assim, ao *Geistesgeschichte* de Dvořák enquanto métodos historiográficos que propõem um alargamento dos diálogos artísticos. O Impressionismo, para Venturi, é fundamental para a concepção dos chamados primitivos, e que uma vez compreendidos, permitem e sugerem a renovação do olhar da crítica aos modelos artísticos. Na mesma medida os impressionistas, e também os expressionistas alemães e austríacos, são fundamentais para Dvořák nos debates sobre o Maneirismo, que tem assim o seu método e princípios fundantes renovados. É, portanto, sob estes mesmos princípios que emerge a *œuvre* de Eugenio Battisti, como se pode conferir num breve texto seu – “*Nell’acqua chiara e sopra l’erba verde...*” – datado de 1974, e publicado postumamente em *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio* (2004). A disparidade entre a narrativa de Petrarca dos encantos de Valchiusa e a sua “assustadora” realidade, consiste, segundo Battisti na invenção conceitual, ou seja, na distância que separa a imagem mental da sua realidade material. Veremos na passagem

¹¹⁵ RAMPLEY, Matthew. “Max Dvořák: art history and the crisis of modernity”. In: *Art History*. Vol. 26, nº2. April 2003, p. 221.

¹¹⁶ Peter K. Klein estende o conceito de espiritualidade nos últimos escritos de Dvořák às tendências ocultas por volta da Primeira Guerra Mundial, especificamente ao círculo Teosófico e, no meio alemão, à “Sociedade Antroposófica”, cujo líder e fundador foi Rudolph Steiner. Para maiores detalhes ver em: “El Greco’s ‘Burial of the Count of Orgaz’ and the Concept of Mannerism of the Vienna School, or: Max Dvořák and the Occult”. In: *El Greco of Crete*. Proceedings of the International Symposium – Iraklion, Crete. 1-5 september, 1990. Municipality of Iraklion, 1995.

seguinte o seu elogio à arte contemporânea que ao estimular esta distância renova os métodos de crítica e de pesquisa em arte.

C'è sempre molto da imparare dalle arti contemporanee, non solo per quel che di nuovo ci mostrano, ma per il modo in cui svelano un nuovo metodo di critica e di ricerca. L'arte concettuale, uno dei recenti movimenti creativi, riconosce all'immagine mentale priorità rispetto alla sua realizzazione materiale in pittura o scultura. Nulla di inedito sotto questo aspetto, se si pensa alle accese discussioni sull'importanza dell'idea artistica durante il Manierismo ed il Barocco. Ma nella nostra situazione odierna, in cui la migliore definizione che si dà di arte è quella di 'comunicazione', è rincorante, forse è persino buon segno di elitismo, sentire qualcuno affermare che l'arte è pura invenzione concettuale. Per uno storico d'arte, ammettere che l'arte è un'idea significa impegnarsi nello studio del processo creativo, piuttosto che nell'analisi dei suoi risultati; conseguenza secondaria ma fondamentale, è che diventa impossibile, o almeno difficile stabilire una linea di distinzione tra pittura e poesia, tra musica e architettura. [...]

Há sempre muito que se aprender com as artes contemporâneas, não apenas pelo o que nos mostram de novo, mas pelo modo no qual revelam um novo método de crítica e pesquisa. A arte conceitual, um dos recentes movimentos criativos, reconhece à imagem mental prioridade em respeito à sua realização material em pintura ou escultura. Nada de inédito neste aspecto, se se pensa nas inflamadas discussões sobre a importância da ideia artística durante o Maneirismo e o Barroco. Mas na nossa situação atual, na qual a melhor definição de arte que se dá é aquela de 'comunicação', é animador, talvez seja mesmo bom sinal de elitismo, sentir alguém afirmar que a arte é pura invenção conceitual. Para um historiador da arte, admitir que arte é uma ideia significa se dedicar no estudo do processo criativo, mais do que na análise dos seus resultados; consequência secundária mas fundamental, é que se torna impossível, pelo menos difícil, estabelecer uma linha de distinção entre pintura e poesia, entre música e arquitetura.¹¹⁷

Evidencia-se, neste ponto, a relação entre Battisti, Venturi e Dvořák: a presença da arte contemporânea nos meandros que catalisam as reflexões e os métodos de seus estudos da arte do passado. O princípio contemporâneo de arte conceitual seria determinante para a melhor compreensão da cultura quinhentista, principalmente do fenômeno que marcou profundamente a mudança de seus alicerces, ou seja, o confronto

¹¹⁷ BATTISTI, Eugenio. "Nell'acqua chiara e sopra l'erba verde...". In: Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio. A cura di Giuseppa Saccaro del Buffa. Leo S. Olshki, 2004, p. XIII.

entre arte e natureza, entre imitação e criação. Em um espectro mais amplo, tais confrontos resultam do embate de duas forças sociais que, segundo Battisti, são as repressões originadas por uma sociedade aristocrática, monárquica e tirânica, versus a resistência a essa repressão, representada no meio das artes pelas vanguardas. No texto *La lotta culturale durante Il Cinquecento e le avanguardie*, de 1968, Battisti assinala mais uma vez a sua compreensão da cultura como estruturas dinâmicas e complexas, como equilíbrio recíproco destas forças contrastadas (assim como vimos anunciado no seu texto *Commedia e Tragedia*, de 1950, e permeando todos os capítulos de *O Antirrenascimento*). De acordo com esta leitura, avalia as vanguardas maneiristas como expressões sem lugar oficial, nascidas entre os vazios e os inacabados, o que justifica a sua “caça” ao antirrenascimento nas manifestações marginais, no resgate da memória perdida, na face obscura da história.

L'atteggiamento sociale repressivo delle avanguardie origina fenomeni singolari, e prima non compresi nell'arte. Cioè diviene normale per un pittore o uno scultore [...] non introdurre nelle opere pubbliche tutte le esperienze o fantastiche, o astratte, o naturalistiche di cui essi erano capaci, o di accantonarle in sfondi, in dettagli, ecc. Il disegno o il bozzetto sono assai spesso più inventivi e nuovi che l'opera finita, e sia i particolari che l'insieme assumono una caratteristica stilistica autonoma, a volte dando prova dell'esistenza o possibilità di stili pittorici totalmente opposti a quelli praticati in pubblico o con priorità assoluta [...]

O comportamento social repressivo das vanguardas origina fenômenos singulares e antes não tidos na arte. Isto é, torna-se normal para um pintor ou um escultor [...] não introduzir nas obras públicas todas as experiências fantásticas, abstratas ou naturalistas das quais eles eram capazes, ou de posicioná-las nos fundos, em detalhes, etc. O desenho ou o rascunho são muito mais frequentemente inventivos e novos que a obra acabada, e tanto os detalhes quanto o conjunto assumem uma característica estilística autônoma, por vezes dando prova da existência ou possibilidade de estilos pictóricos totalmente opostos àqueles praticados em público ou com prioridade absoluta [...].¹¹⁸

2.6 DISTANCIAMENTOS ENTRE EUGENIO BATTISTI E LIONELLO VENTURI

¹¹⁸ BATTISTI, Eugenio. “La lotta culturale durante il Cinquecento e le avanguardie”. In: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 10, 1968, p. 149.

Compreendidas as relações que aproximam Battisti e *O Antirrenascimento* ao seu mestre Lionello Venturi e *Il gusto dei primitivi*, tratemos agora de suas diferenças. Ernest Gombrich ¹¹⁹ analisa o uso do termo primitivo, segundo Arthur Lovejoy e George Boas ¹²⁰, que o definiram em categorias cronológicas e culturais, que sustentam, respectivamente, o mito da idade de ouro rumando ao declínio e às ruínas, e ainda o mito do “bom selvagem”, de uma suposta simplicidade da existência. A aplicação do termo por Venturi ascende especificamente aos mestres do Trezentos e Quatrocentos e, assim, segundo Gombrich, estaria atrelado à categoria cronológica principalmente por se fundar no esquema evolutivo das três idades vasarianas.

Quel che, ora, m'interessa dimostrare è che ogni critico che usa la parola “primitivo”, sia in senso positivo sia in senso negativo, accetta tale dipendenza anche se non se ne rende conto. Dunque l'espressione “il gusto dei primitivi”, nel senso usato da Lionello Venturi, non è così totalmente emancipata dal concetto vasariano come potrebbe sembrare a prima vista.

Aquilo que agora me interessa demonstrar é que todo crítico que usa a palavra ‘primitivo’, seja no sentido positivo, seja no sentido negativo, aceita tal dependência mesmo sem perceber. Logo, a expressão ‘o gosto dos primitivos’ no sentido usado por Lionello Venturi não é assim totalmente emancipada do conceito vasariano como poderia parecer à primeira vista. ¹²¹

Propõe-se aqui uma comparação minimamente curiosa que nos ajuda a elucidar algumas questões sobre um Eugenio Battisti desprendido de suas origens teóricas venturianas. Como sabemos, o seu *O Antirrenascimento* direciona-se primordialmente aos estudos da cultura italiana durante o Quinhentos. No entanto, sente a necessidade de introduzir um último capítulo dedicado ao século XIX (*Anticlassicismo e Romantismo*) quando, como se sabe, os debates entre as tendências acadêmicas neoclassicistas e românticas remontavam, em escala diversa, às reflexões inauguradas no Quinhentos a respeito do processo artístico criativo fundamentado entre a problemática da mimese e da sua superação, sejam elas tidas como capricho, maneira, etc. Também Venturi, no último

¹¹⁹ GOMBRICH, Ernst. “Il gusto dei primitivi. Le radici della ribellione”. Testo della conferenza tenuta il 19 settembre 1984 nella sede dell’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Napoli: Bibliopolis, 1985.

¹²⁰ LOVEJOY, Arthur O; BOAS, George, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, 1935.

¹²¹ Ibidem, p. 13.

capítulo de *Il Gusto dei Primitivi*, dedica-se às equivalências e retomadas dos primitivos na arte oitocentista. É justamente à comparação de ambos os capítulos que nos dedicaremos agora.

O “gosto dos primitivos” é atrelado por Venturi, grosso modo, a uma consciência da autonomia, à perfeição técnica e à insuperabilidade moral ¹²². Postulados estes que qualificam a arte primitiva a partir de seu caráter eterno e essencial e que, portanto, não a restringe apenas aos mestres do Trezentos e Quatrocentos, mas a estende a períodos posteriores, especificamente o Oitocentos, quando os primitivos foram apropriados como modelo acadêmico ou quando suas motivações foram resgatadas em outras poéticas artísticas. Para Venturi existe uma nítida diferença entre a inspiração no modelo clássico, que comporta usos práticos e didáticos, tais como a oratória figurativa e as cerimônias oficiais, e a inspiração no primitivo, que nem sequer permite a ideia de modelo e, portanto, não pode repetir o processo de criação aos moldes clássicos, pois acabaria por traduzir o “*arazionale in irrazionale*”, a “*attività fantastica in errore logico*” ¹²³. Desta maneira, opõe-se a toda e qualquer arte oitocentista que encontre nos primitivos a sua inspiração, tais como Federico Overbeck ¹²⁴, Tommaso Minardi ¹²⁵, Rossetti ¹²⁶, Puvis de Chavannes ¹²⁷, entre outros.

¹²² Venturi – em *Il gusto dei primitivi* – abre seu capítulo com a seguinte passagem: “*La coscienza dell'autonomia del gusto dei primitivi, della sua perfezione tecnica, della sua insuperabilità morale, non può limitarsi a interpretare le opere d'arte di un periodo storico particolare. Poichè il gusto dei primitivi è un aspetto essenziale, e quindi eterno, dell'arte, in maggiore o in minor grado ogni autentica opera d'arte presenta sempre quell'aspetto. E ciascuno può ritrovarne le tracce nelle migliori opere artistiche della Grecia, del rinascimento, del periodo così detto barocco*”. / “A consciência da autonomia do gosto dos primitivos, da sua perfeição técnica, da sua insuperabilidade moral, não pode se limitar a interpretar as obras de arte de um período histórico particular. Porque o gosto dos primitivos é um aspecto essencial e, logo, eterno da arte, em maior ou em menor grau toda autêntica obra de arte apresenta sempre aquele aspecto. E todos podem encontrar seus traços nas melhores obras artísticas da Grécia, do renascimento, do período assim dito barroco”. VENTURI, *Il gusto dei primitivi*, op.cit, p. 293.

¹²³ Ibidem, p. 294 / “não racional em irracional” / “atividade fantástica em erro lógico”.

¹²⁴ Sobre Overbeck diz que ao tentar renunciar à composição em profundidade também não alcança êxito na composição plana, ou seja, ao tentar renunciar à lei clássica não soube dar-lhe uma nova lei, fazendo do gosto primitivo uma atitude mais passiva e negativa do que ativa e positiva (Ibidem p. 298).

¹²⁵ Sobre Minardi afirma que mesmo sendo um dos maiores representantes do purismo italiano também não compreendeu a arte primitiva. Suas composições desprendidas de um modelo clássico primordial são carentes de estrutura religiosa sentimental. Ibidem, p. 299)

¹²⁶ Rossetti alcança, segundo Venturi, a sensibilidade primitiva, principalmente através da “*semplicità d'animo*” vista em *Beata Beatrix*. Mas todos os pré-rafaelitas eram, por princípio, distantes da pura expressão primitiva: “*Malgrado l'ingegno, malgrado l'assistenza di Ruskin, i preraffaelliti erano figli dell'accademia, sentivano criticamente che l'accademia sbagliava, e, modificando o raffinando qualche strumento accademico, credevano di giungere all'arte; nè s'accorgevano che potevano sì qualcosa distruggere, ma non certo ricostruire*”. / “Apesar da capacidade, apesar da assistência de Ruskin, os pré-rafaelitas eram filhos da

O seu elogio volta-se, por outro lado, aos artistas que compreenderam a força pictórica primitiva livre de preceitos clássicos e engajada mais com o alcance de uma realidade moral do que visual, da realidade espiritual do que material, da força expressiva que do ilusionismo pictórico. Tratando-se do Oitocentos, portanto, o enaltecimento é direcionado principalmente aos impressionistas franceses e aos *macchiaioli* florentinos. Sabe-se que as propostas impressionistas, avessas às tendências acadêmicas, são recorrentemente associadas àquelas do grupo florentino. Venturi ressalta em ambos a antítese, inédita na história da arte, entre os artistas e seu público, o que significa, primordialmente, o distanciamento da arte de qualquer proposta comercial ou de intenção de fama. Diferentemente dos primitivos do Trezentos e do Quatrocentos, aqueles do Oitocentos não se encontravam em um ambiente favorável ao seu desenvolvimento. A não aceitação destes artistas no próprio meio significaria, portanto, um comprometimento íntimo e passionai com a poética de suas produções. O realismo de suas pinturas estava mais voltado ao alcance de uma verdade expressiva do que a uma verdade visual: os impressionistas, dedicados aos estudos em *plein-air*, focam a incidência luminosa, o efeito da luz na superfície, enquanto os *macchiaioli*, igualmente fascinados pela luz, muito por conta do advento da fotografia, introduzem um modo de pintar por manchas. Entre a religiosidade das composições de Giotto, a atmosfera de carregada força sugestiva de Manet e a intensidade violenta das pinceladas de Fattori, Venturi sente a mesma abreviação artística que nos permite vislumbrar uma única síntese universal e intimamente humana, um primitivismo que remonta a valores intrínsecos e atemporais.

Por outro lado, as relações entre o Renascimento e o século XIX, observadas por Battisti, possuem motivações diversas àquelas venturianas, que aproximaram os primitivos ao Oitocentos. As relações propostas por Battisti entre ambos os períodos são estimuladas por uma percepção das mesmas capacidades questionadoras e criativas de seus artistas, demonstradas entre as figuras animais de Riccio, as invenções de Buonatalenti,

academia, sentiam criticamente que a academia errava e, modificando ou refinando algum instrumento acadêmico, acreditavam alcançar a arte; nem percebiam que poderiam sim destruir alguma coisa, mas certamente não construir”. (Ibidem, p.304)

¹²⁷ Puvis de Chavannes é mencionado por Venturi como um “primitivismo decorativo”, esvaziando a crítica corrente que o qualifica como a superação do sentimento religioso (“*tutte le religioni e tutte le dottrine possano associarsi ai suoi inni d’amore*” / “todas as religiões e todas as doutrinas podem se associar aos seus hinos de amor”) ao lhe conservar apenas a capacidade de compreender a religião como quadro histórico, como cenografia do sentimento. (Ibidem, pp. 301 e 302)

as representações dos pobres de Masaccio, as crônicas de Ruzante e em todos os alquimistas, pesquisadores, “exploradores anticonvencionais do mundo” que sintetizam, segundo o autor, a raiz da potência dramática do romantismo ¹²⁸.

Talvez o romantismo se contraponha ao neoclassicismo na interpretação battistiana, na mesma medida em que os primitivos se contrapõem às vertentes acadêmicas, na interpretação venturiana. No entanto, não podemos agregar tais oposições sugerindo forçosas equivalências entre o romantismo e o primitivismo, mas poderíamos, talvez, considerar o primitivismo como contido no conceito de antirrenascimento, de acepção mais ampla, mais próxima aos limites de uma definição de identidade cultural. O interesse de Battisti no Oitocentos, portanto, está menos contido no diálogo entre grupos específicos de artistas e períodos e mais na tensão cultural de tendências contrastadas. A relação entre o Quinhentos e o Oitocentos que desperta em Battisti a necessidade de se dedicar a este último capítulo, está na equivalência das oposições que constituem os seus respectivos tecidos culturais. *Anticlassicismo e Romantismo*, portanto, consiste em um capítulo de apreciação dos pontos de tensão cultural, dos quais nos ocuparemos nas próximas linhas.

Começamos entre a alegoria física e a alegoria moral. A primeira, exemplificada em David, a segunda na potência dramática de Delacroix, que se comunica ao espectador de forma mais direta, sem intermédios literários. Aqui recordamos da relação proposta por Venturi entre a ilusão física do touro de Paulus Potter e a besta pintada por Fattori: enquanto a primeira se configura como “maquiagem”, presa aos limites de uma

¹²⁸ O capítulo 12 do *Antirrenascimento – Anticlassicismo e Romantismo* – é aberto com a seguinte passagem: “*Prima di abbandonare, forse solo momentaneamente, questi problemi, mi pare necessario soffermarci su un fatto anch'esso da giustificare storicamente: cioè la simpatia che spontaneamente suscitano, una volta inseriti nel loro contesto storico (anche se in modo affrettato e provvisorio, come qui siamo solo riusciti a fare), figure quali il Riccio che fonde animali, il Buontalenti che inventa fontane, Masaccio che dipinge poveri, il Ruzante che bonariamente ci dà la cronaca dei loro sentimenti e delle loro ragioni, gli alchimisti ed i ricercatori ad ogni costo di bestie, uccelli, pesci, fossili rari: insomma tutti questi esploratori spregiudicati del mondo, di cui è invidiabile non solo la capacità, ma anche la possibilità ai loro tempi di compiere scoperte così enormi, da non risultare banali neppure quattro secoli dopo*”. / “Antes de abandonar estes problemas, talvez apenas momentaneamente, me parece necessário que analisemos um fato também para o justificarmos historicamente: isto é, a simpatia que espontaneamente suscitam, uma vez inseridos nos seus contextos históricos (mesmo se de forma apressada e provisória, como aqui estamos fazendo), figuras como Riccio que mistura animais, Buontalenti que inventa fontes, Masaccio que pinta os pobres, Ruzante que amavelmente nos fornece a crônica dos seus sentimentos e das suas razões, os alquimistas e pesquisadores a todo custo de animais, pássaros, peixes, fósseis raros: resumindo todos aqueles exploradores anticonvencionais do mundo, dos quais é invejável não apenas a capacidade, mas também a possibilidade em seus tempos de compreender descobertas tão grandes que não se tornam banais mesmo nos quatro séculos posteriores”. BATTISTI, *L'Antirrenascimento, Op.cit.*, p. 465

realidade visual, a segunda consiste em uma “criação da alma”.¹²⁹ Neste sentido, Battisti e Venturi sentem ambos os contrastes de formas equivalentes, anunciados entre as obras acadêmicas e aquelas de criação mais libertária, entre a forma artística fechada em significados e aquela aberta às motivações das paixões.

O segundo ponto de tensão percebido na avaliação de Battisti seria aquele entre a sugestão dramática das obras românticas e o racionalismo das obras neoclássicas. É justo ressaltar, porém, que esta sua análise não se limita apenas a contraposições antitéticas, configurando seus polos como absolutamente opostos. Battisti ressalta também ser necessário perceber dentro do próprio neoclassicismo não apenas a proposta racional de união entre o verdadeiro e o verossímil, mas igualmente a presença de uma carga moral nunca antes experimentada, que faz da pintura uma correspondente à oratória revolucionária, sendo David um dos principais exemplos. Deste modo, Battisti percebe no neoclassicismo um forte desejo de criar uma república independente das letras e das artes, reconhecendo a sua vocação para a cultura exclusivamente laica. No entanto, ao se fundar tão profundamente em textos e documentos, torna-se insuficiente a sua capacidade revolucionária. E talvez seja aqui, nesta insuficiência, que a oposição com a dramaticidade romântica se faça mais aguda, uma vez que a força desta está justamente naquilo que a torna independente de intermédios literários, uma alegoria moral de natureza quase instintiva. Assim, Delacroix é posicionado no polo oposto de David: antes de percebermos em suas pinturas a presença de Rubens e de temas venezianos, somos abatidos por um “impulso emotivo”, como coloca Battisti, que encontra equivalências no *Sturm und Drang* e em Schopenhauer. A partir da problemática de Delacroix, o autor faz um apelo por uma maior atenção para as relações entre o cristianismo e o romantismo, uma vez que o primeiro forneceu os meios de polêmica contra os neoclassicistas pagãos, imbuindo o segundo de uma moralidade determinante. Victor Hugo no prefácio de *Cromwell*, escrito em 1827, já

¹²⁹ “La coerenza stilistica che a Potter manca si ritrova nell’altro ‘Riposo’ di Fattori, [...] ove sono sacrificati il balordo rilievo e l’esibizione sfacciata, perchè si distendendo zone cromatiche, placidamente, come l’ora e il luogo e la solitudine chiedono. Un bue di Fattori è una realtà morale, il toro di Potter è soltanto una illusione fisica. Perciò si può dire che la bestia dipinta da Fattori è più reale di quella di Potter, proprio perchè la prima è l’effetto di uno stile, la creazione di un’anima, mentre la seconda è un trucco”. / “A coerência estilística que falta a Potter se encontra no ‘Repouso’ de Fattori, [...] onde são sacrificados o relevo ingênuo e a exibição despudorada, porque se distendem zonas cromáticas, placidamente, como a hora, o lugar e a solidão demandam. Um boi de Fattori é uma realidade moral, o touro de Potter é apenas uma ilusão física. Por isso se pode dizer que a besta pintada por Fattori é mais real que aquela de Potter, justo porque a primeira é efeito de um estilo, a criação da alma, enquanto que a segunda é maquiagem.” Ibidem, pp. 310 e 311.

havia refletido a respeito das relações entre o cristianismo e a moralidade como fundantes da modernidade, determinando que entre o sentimento de melancolia cristã e a crítica filosófica surge o grotesco ¹³⁰, a forma da comédia:

Uma religião espiritualista, que supera o paganismo material e exterior, desliza no coração da sociedade antiga, mata-a, e neste cadáver de uma civilização decrépita deposita o germe da civilização moderna. Esta religião é completa, porque é verdadeira, entre seu dogma e seu culto, ela cimenta profundamente a moral. ¹³¹

O terceiro ponto de tensão encontra-se na presença de duas capacidades artísticas: a primeira, gerida por um controle cultural que faz da obra de arte um patrimônio monumental, uma disciplina de responsabilidade didática comprometida com os conhecimentos prévios e, portanto, com um passado histórico legitimado; e outra, engajada com pesquisas libertárias, de expansão dos limites de condição de existência, assim sendo comprometida com as descobertas e conhecimentos futuros. Estas duas capacidades se fizeram latentes tanto no Quinhentos quanto no Oitocentos, através da “*autentica coralità di ragione ed emozione, di fiaba e di artificio, di rustico e di culto*” ¹³², eliminadas pelas censuras da Reforma e da Contrarreforma, esmaecidas pela estilização do Setecentos e pelo enfraquecimento das inserções das pesquisas científicas no campo das artes.

O quarto ponto está intrinsecamente atrelado ao terceiro e é representado particularmente pelas oposições entre os conceitos de clássico e capricho. Aqui Battisti mostra-se atento, sem deixar de considerar as variações de seus respectivos significados, ao constante embate teórico formal entre estas qualidades. A objetividade e universalidade do classicismo como linguagem de uma soberania absoluta afirmada política e religiosamente

¹³⁰ HUGO, Victor. *Do Grotresco e do Sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução e notas: Célia Berretini. Ed. Perspectiva, 2004, p. 27: “Assim, eis um princípio estranho para a Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia. E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o grotesco. Esta forma é a comédia. E aqui, permitam-nos insistir, pois acabamos de indicar o traço característico, a diferença fundamental que separa, em nossa opinião, a arte moderna da arte antiga, a forma atual da forma extinta, ou para nos servirmos de palavras mais vagas, porém, mais acreditadas, a literatura romântica da literatura clássica”.

¹³¹ Ibidem, pp. 21-22.

¹³² Battisti, E.. *L'Antirrinascimento*. *Op.cit.*, p. 466. / “autêntica coletividade de razão e emoção, de fábula e de artificio, de rústico e de culto”, p. 466.

são particularmente abaladas durante o Quinhentos ¹³³ e a partir de fins do Setecentos com o fortalecimento do capricho como linguagem artística e estética igualmente capacitada. Assim como no maneirismo, quando o classicismo foi “enfrentado” pelo capricho, Goya será na concepção battistiana o marco que restitui ao capricho uma maior validade dramática.

E talvez seja justamente em Goya que possamos encontrar mais um ponto de encontro entre as apreciações de Battisti e Venturi a respeito das problemáticas renascentistas no Oitocentos. A “*rinunzia di rapporti anatomici*” ¹³⁴, a “*goffaggine nella imitazione della realtà per ottenere una rivelazione luminosa di forma e colore*” ¹³⁵, destacados por Venturi, relacionam-se ao conceito fundamental de liberdade destacado por Battisti como o embrião do capricho da estética romântica ¹³⁶. E assim, apesar das diferentes abordagens comentadas entre antirrenascimento e primitivismo, podemos refletir se os motivos que levaram Venturi a considerar Goya como “autêntico primitivismo” e aqueles que fizeram Battisti compreendê-lo segundo a sua “validade dramática” não possuem, acima de tudo, uma comum percepção da presença de uma instância que ultrapassa os cânones racionais, que se funda mais sob motores íntimos da criação artística

¹³³ Battisti exemplifica tal desestabilização da soberania do clássico a partir de uma carta de Ruzante a Alvarotto, de 1536, na qual contrapõe o capricho à melancolia, qualificando-o por uma natureza de inquietude (“*il quale non ha mai riposo, non è dove è, e vorrebbe essere dove non è, e vorrebbe essere un altro e non essere se stesso*” / “aquele que nunca descansa, não está onde está, e gostaria de estar onde não está, e queria ser um outro e não ser ele mesmo”). E a partir deste exemplo Battisti conclui: “*Toccherà ai manieristi, coraggiosamente, di capovolgere il rapporto, squalificando per falso o sterile il classicismo, e affrontando, specialmente nelle raffigurazioni sacre, un’interpretazione personale del Vangelo e dei testi sacri, assai simile a un libertinismo*”. / “Caberá aos maneiristas, corajosamente, inverter a relação, desqualificando o classicismo por falso ou estéril e afrontando, especialmente nas representações sacras, uma interpretação pessoal do Evangelho e dos textos sacros, mais parecidos a um libertinismo”. [BATTISTI, Eugenio. *L’Antirrinascimento*, op. cit.]

¹³⁴ VENTURI, L. *Il gusto dei primitivi*, op.cit, p. 317. / “renúncia das relações anatômicas”.

¹³⁵ Idibem, p. 317. / “a falta de jeito na imitação da realidade para obter uma revelação luminosa de forma e cor”.

¹³⁶ BATTISTI, E. *L’Antirrinascimento*, op.cit., p. 491: “*E pur tra mille vicissitudini e contaminazioni, il concetto centrale del capriccio acquista sempre più forza: la libertà fantastica affranca, poco per volta, gli artisti dalla sintassi e dalla grammatica del vero, consente loro un rapporto più immediato con la natura e, quindi, con stacco progressivo, dà loro in mano una tematica nuova, quella dell’inconscio. Oggi dunque, mentre il classicismo salta qua e là, senza più contenuti, il capriccio guarda in basso, fisso, carico, forse troppo, di responsabilità. E ritrova, non a torto, nell’antirrinascimento cinquecentesco, la sua fondazione*”. / “E apesar de mil vicissitudes e contaminações, o conceito central do capricho adquire sempre mais força: a liberdade fantástica emancipa, aos poucos, os artistas da sintaxe e da gramática do verdadeiro, lhes consente uma relação mais imediata com a natureza e assim, com destaque progressivo, lhes dá em mãos uma nova temática, aquela do inconsciente. Hoje, portanto, enquanto o classicismo salta aqui e ali, sem mais conteúdos, o capricho olha de baixo, fixamente, talvez muito carregado de responsabilidade. E encontra, não é errado dizer, no antirrenascimento quinhentista, a sua fundação”.

do que sob suas premissas clássicas, mais em formas intuitivas do que capturadas do natural, compreendendo assim as manifestações culturais como forças em constante embate.

Comparando ainda a abordagem do Oitocentos de Venturi, à abordagem do Romantismo de Battisti, salta aos olhos uma diferença determinante entre essas: Venturi dedica-se à ideia de um primitivismo universal, originado no berço da arte renascentista italiana e chegado no Oitocentos principalmente através dos impressionistas franceses e dos macchiaioli; Battisti, com *O Antirrenascimento*, intencionava principalmente alargar a compreensão da cultura quinhentista italiana como originária de diversas correntes modernas da história da arte. No entanto, apesar de seu foco ser a cultura italiana, neste último capítulo desvia-se dela como a flecha escapada do arco, e todas as grossas pinceladas dos macchiaioli, toda mancha expressiva deixadas em suas telas, são assim esquivadas aos olhos daquele que tanto procurou as “imperfeições” que macularam as linhas retas da tradição. Nem sequer uma linha ou nota de rodapé.

A identificação dos oitocentistas com os primitivos na apreciação de Venturi é associada a um gosto de inovação e descoberta nascido, principalmente, da necessidade de uma representação pictórica que não se limitasse à fidelidade visual, mas que alcançasse uma fidelidade de atmosfera.

Nell'ottocento le abilità meccaniche erano giunte ben oltre in grado dell'elenismo e avevano sostituito l'arte totalmente. Allora venne la reazione che assunse vari aspetti secondo i paesi e le personalità, ma che è riconoscibile ovunque: l'odio per il disegno sapiente andò di pari passo con la scoperta della più umile realtà, dal misero cantuccio di bosco alla vita dei contadini; l'indifferenza per il soggetto o il racconto si accompagnò con l'entusiasmo per l'elemento naturale che è meno razionalmente riproducibile: la luce. E però nacquero i nuovi primitivi.

No oitocentos as habilidades mecânicas chegaram a atingir um grau bem além do helenismo e substituíram a arte totalmente. Então acontece a reação que assume vários aspectos de acordo com os países e personalidades, mas que é reconhecida em qualquer lugar: o ódio pelo desenho erudito ocorreu juntamente com a descoberta da mais humilde realidade, do mísero canto de bosque à vida dos camponeses; a indiferença pelo tema ou história foi acompanhada com entusiasmo pelo elemento

mais natural que é menos racionalmente reproduzível: a luz. E, portanto, nascem os novos primitivos.¹³⁷

Assim, Venturi destaca a fundamental importância dos macchiaioli na história da arte italiana, representantes de um novo gosto “sem lugar” nas âncoras clássicas das tradições, mas cuja marginalidade viria por garantir a fortuna do valor artístico de suas obras¹³⁸. O estupor venturiano perante as composições de Fattori – *“l’aspetto primitivo dell’arte ne sgorga com uma forza che sbalordisce”*¹³⁹ – se justifica não apenas pelas suas capacidades de rompimento com as tradições, mas principalmente pelas transformações destas. As novidades pictóricas e poéticas apresentadas pelos macchiaioli, assim como a sua equiparação aos impressionistas franceses, mostravam-se aos olhos de Venturi como estímulos ao exercício de uma crítica de arte mais determinada a renovações, como impulsos mais contemporâneos de apreciação e reflexão estética. Renato Barilli, no trecho abaixo reproduzido, avalia justamente o caráter renovador contido no primitivismo de Venturi:

Ma certo, se ritorniamo al 1926, da uno storico dell’arte formatosi nel nostro ambiente di cultura non si poteva pretendere un tasso di sintonizzazione sul “contemporaneo” più elevato di quanto ne esprimesse Il gusto dei primitivi. In fondo, di quelle avanguardie più robustamente “concrete” da noi aveva trovato cittadinanza il solo futurismo, in cui oltretutto la “ricostruzione plastica dell’universo”, benché fieramente annunciata, procedeva non senza attenuazioni e prudenze. E, ancora, nel corso degli anni Venti eravamo in piena fase recessiva rispetto a quello stesso traguardo raggiunto appena poco tempo prima; era quella una stagione di “richiami all’ordine”, che del resto percorrevano l’intera ricerca occidentale, e non costituivano affatto un handicap, un ritardo puramente “italiano”. Si aggiunga l’inevitabile lentezza di uno storico a

¹³⁷ VENTURI, L. *Il gusto dei primitivi*, Op.cit., p. 327.

¹³⁸ Em *Il gusto dei primitivi*, Venturi comenta a anedota da *Varanda Palmieri*, de Giovanni Fattori, hoje uma das principais pinturas da Galleria d’Arte Moderna di Firenze, que no início do século XX foi arrancada da parede e desvalorizada ao preço de cem liras: “Quel gesto drammatico, che sa di leggenda, ha um valore simbolico che trascende l’intenzione di chi l’ha compiuto. Se la sfortuna di quella tavoletta è distrutta dal suo valore artistico, il suo valore dipende di quella sfortuna. La fortuna è data dal gusto dei contemporanei: e il dramma che tuttora viviamo è appunto questo, che fortuna ed arte sono divenute nemiche”. / “Aquele gesto dramático, talvez lendário, tem um valor simbólico que transcende a intenção de quem o exerceu. Se a desgraça daquela pintura é destruída pelo seu valor artístico, o seu valor depende desta desgraça. A fortuna é dada pelo gosto dos contemporâneos: e o drama que agora vivemos é justamente esse, que fortuna e arte se tornaram inimigas”. Ibidem, p. 308.

¹³⁹ Ibidem, p. 312. / “aspecto primitivo da arte surge com uma força que assombra”.

tutto campo, come Venturi, non specializzato nella militanza; e si dovrà concludere appunto riconoscendo che, all'altezza di quella data, la frontiera del primitivismo era forse la più avanzata compatibilmente con le cose di casa nostra, e con le condizioni di esercizio del mestiere di storico dell'arte.

Mas certamente, se retornamos a 1926, de um historiador da arte formado no nosso ambiente cultural não se podia pretender um nível de sintonização com o “contemporâneo” mais elevado do quanto o exprimisse *Il gusto dei primitivi*. No fundo, daquelas vanguardas mais robustamente ‘concretas’, havia encontrado cidadania aqui apenas o futurismo, no qual, além disso, a ‘reconstrução plástica do universo’, apesar de orgulhosamente anunciada, procedia não sem atenuação e prudência. E, ainda, no curso dos anos vinte estávamos em plena fase recessiva em relação àquele mesmo objetivo alcançado apenas pouco tempo antes; era uma época de “chamadas à ordem” que, de resto, percorriam a toda pesquisa ocidental e absolutamente não constituíam um obstáculo, um atraso puramente ‘italiano’. Adiciona-se a inevitável lentidão de um historiador de todos os campos, como Venturi, não especializado na militância; e se deverá concluir, reconhecendo precisamente que à altura daquela data a fronteira do primitivismo era talvez a mais avançada compativelmente com as coisas da nossa casa e com as condições de exercício da profissão do historiador da arte.¹⁴⁰

E por que será, então, que seu discípulo Battisti não herdou também esta sensibilidade à potência revolucionária da cultura oitocentista italiana? Ao perceber as correspondências entre as forças culturais quinhentistas e oitocentistas, repousa seus questionamentos nos embates entre o Romantismo e o Neoclassicismo, assumindo um “franco-centrismo” ainda não verificado ao longo de todo *O Antirrenascimento*.

2.7 EUGENIO BATTISTI E GIULIO CARLO ARGAN: ANTOLOGIAS DA CRÍTICA

MODERNA DA ARTE

¹⁴⁰ BARILLI, Renato. “I macchiaioli e Il gusto dei primitivi”. In: Da Cézanne all’Arte Astratta. Omaggio a Lionello Venturi. Milano: Ed. Mazzotta, 1992, p. 52

Em *Arte Moderna*, Argan relaciona o âmbito formal do Impressionismo francês à vontade da liberdade das poéticas românticas como “condição primeira e fundante da consciência, e mesmo da própria presença do homem no mundo e de sua postura frente à realidade”¹⁴¹. Na Itália, segundo o autor, o ímpeto desta liberdade torna-se um problema restrito apenas à independência nacional. O combate europeu ao academicismo conservador e a luta das correntes artísticas renovadoras se configurariam na Itália mais como uma vontade de eliminar os “escombros de uma cultura decaída”¹⁴² que na proposta de renovação de suas premissas. Desta forma, os *macchiaioli*, ainda segundo Argan, consistiriam num movimento precedente aos impressionistas franceses, sem, contudo, concebê-los como seus antecipadores, atrelando-os ao realismo de Courbet e aos paisagistas da Escola de Barbizon, cujos problemas libertários se limitariam às questões internas de sua região, sem estendê-los ao engajamento de uma liberdade da cultura artística nacional e moderna. Argan, portanto, como outro discípulo de Venturi que resiste às equiparações entre os *macchiaioli* e os impressionistas¹⁴³ e entre o Oitocentos italiano e o francês, ao diferenciar as “liberdades” contidas em ambas as propostas artísticas, nos sugere uma compreensão mais clara das escolhas de Battisti em *Anticlassicismo e Romantismo*.

Apesar dos conflitos entre Venturi e Longhi, como já visto, as reflexões de Argan e Battisti relativas aos debates do Oitocentos italiano, estão mais inclinados a Longhi do que a Venturi. Luiz Marques, em *Longhi e Argan - Un confronto intellettuale*, demonstra bem estas diferentes tendências.

Longhi rifiutò la pittura di Giovanni Fattori (1825-1908) e, in generale, quella di quasi tutti i pittori “del nostro minuto Ottocento”, che chiamava nel 1949 i nostri modesti, adorabili provinciali. Tale critica, che può oggi sembrare (almeno così sembra a me) eccessiva in entrambi gli storici,

¹⁴¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 155.

¹⁴² Ibidem, p. 156.

¹⁴³ Luiz Marques em *Longhi e Argan. Un confronto intellettuale* [<http://figura.art.br/revista/studi-vari/roberto-longhi-e-giulio-carlo-argan-un-confronto-intellettuale-2/> - acessado em 03 de fevereiro de 2013] relembra-nos a antipatia de Argan à pintura oitocentista italiana, cujo trecho por ele citado vale ser aqui reproduzido: “L’incontestabile ritardo della pittura italiana sul gusto europeo dipende, anzitutto, da una scarsa responsabilità morale nella valutazione del nostro Ottocento. Dopo tanti fastidiosi appelli per una rivalutazione impossibile, chi non si sentiva disposto ad augurare, col Longhi, la buonanotte al signor Fattori?” / “O incontestável atraso da pintura italiana em relação ao gosto europeu depende, antes de mais nada, de uma escassa responsabilidade moral na avaliação do nosso Oitocentos. Após tantos aborrecidos apelos a uma reavaliação impossível, quem não se sentia disposto a desejar, com Longhi, um boa noite ao Senhor Fattori?”. (Tradução de Luiz Marques)

aveva la sua ragion d'essere nell'Italia della prima metà del XX secolo, quando si trattava ancora di vincere le ultime resistenze al pieno riconoscimento della grandezza storica dell'arte francese, da Courbet e Manet a Cézanne. Da cui certo “franco-centrismo”, lucido e generoso da parte di Longhi e di Argan, ma inevitabilmente incentrato su una concezione “pre-Orsay” dell'Ottocento francese e sull'idea dell’“incontestabile ritardo” storico-artistico italiano, che oggi ne guadagnerebbe ad essere più sfumato. Il saggio di Argan, “Pittura italiana e cultura europea” (1946) e il “Carrà” (1937) di Longhi, così come la sua prefazione alla traduzione italiana (1949) di History of Impressionism di John Rewald, realizzata, del resto, dal suo discepolo, Antonio Boschetto, sono da questo punto di vista sulla stessissima lunghezza d'onda .

Longhi recusou a pintura de Giovanni Fattori (1825-1908) e em geral a de quase todos os pintores do nosso minuto Ottocento, que ele chamava em 1949 de “nostri modesti, adorabili provinciali”. Tal crítica, que pode parecer hoje (a mim ao menos) excessiva em ambos os historiadores, tinha sua razão de ser na Itália da primeira metade do século XX, quando se tratava ainda de vencer as últimas resistências ao pleno reconhecimento da incomparável grandeza histórica da arte francesa, de Courbet e Manet a Cézanne. De onde certo “franco-centrismo”, lúcido e generoso da parte de Longhi e de Argan, mas inevitavelmente centrado numa concepção “pré-Orsay” do Oitocentos francês e na ideia do “incontestabile ritardo” histórico-artístico italiano, que hoje ganharia em ser mais nuançado. O ensaio de Argan, “Pittura italiana e cultura europea” (1946) e o “Carrà” (1937) de Longhi, bem como seu Prefácio para a tradução italiana (1949) da History of Impressionism de John Rewal, realizada, de resto, por seu discípulo, Antonio Boschetto, estão a esse respeito no mesmíssimo comprimento de onda.¹⁴⁴

Olhar para os macchiaioli em 1926 era encontrar algum resquício de tentativa de reestruturação cultural, cujas manifestações libertárias eram ainda incipientes, sendo o Futurismo a proposta mais concreta de então, como declarado por Barilli. Já em 1962, os macchiaioli não despertavam a mesma inspiração libertária, ou a liberdade que se buscava não encontrava mais no grupo florentino os seus fundamentos. Depois de conhecidas as experimentações dos limites conceituais da arte contemporânea, a arte oitocentista italiana mostrava-se já um passado remoto, empoeirado. O Romantismo francês, contudo, parece ter despertado em Battisti instâncias artísticas mais universais, trazendo ao velho confronto quinhentista entre clássico e anticlássico dimensões que alargavam os debates artísticos.

¹⁴⁴ Ibidem.

Assim, a distância percebida por Battisti entre o sentido da ordem emitido por David e a liberdade das paixões de Delacroix; entre a arte concebida como elevação espiritual por Poussin e como empenho social por David; entre o neoclassicismo afirmado como erudição, como o “reino das ideias claras e distintas”, e o classicismo, que, junto ao fantástico, consistem em um dos polos essenciais das “ideias confusas de genéricas”, tudo isso justificaria as escolhas de suas análises neste último capítulo. Uma concepção de cultura nutrida por oposições, se quisermos nietzschianas, contrastadas entre a estabilidade apolínea e a exceção dionisíaca, cujas dimensões artísticas assumem desde o papel da linguagem do conhecimento organizador do discurso, legitimador dos valores culturais, aos impulsos desorganizadores das instâncias que cientificam a arte, desestabilizando o conhecimento prévio, mantendo em movimento os motores modificadores do *status quo*.

Si potrebbe dire d'Apolo che in lui ha trovato la sua più sublime espressione appunto la fiducia ferma in quel principium e la calma stabilità di colui che su di esso si fonda; e si potrebbe anzi disegnare Apollo come la splendida imagine divina del principium indivituationis, dai cui gesti e sguardi parli a noi tutto il piacere e la saggezza della 'parvenza' insieme alla sua bellezza. Nello stesso luogo lo Schopenhauer ci ha rappresentato lo spaventoso orrore, che coglie l'uomo, quando improvvisamente comincia a dubitare delle forme conoscitive del fenomeno per il fatto che il principio di causa in qualcuno delle sue manifestazioni sembra subire un'eccezione. Se noi a questo errore aggiungiamo il delirio estatico, che sale su dall'intimo fondo dell'uomo, anzi della natura, davanti all'infrazione stessa del principium indivituationis, gettiamo uno sguardo nell'essenza del dionisiaco, che ci è resa ancora più accessibile dall'analogia con l'ebbrezza.

Poder-se-ia dizer de Apolo, que nele foi encontrada a mais sublime expressão, exatamente, a confiança fixa no *principium* e na calma estabilidade daqueles sobre o qual se funda; e se poderia também desenhar Apolo como a esplêndida imagem divina do *principium indivituationis*, de cujos gestos e olhares fala a todos nós do prazer e da sabedoria da ‘aparência juntamente à sua beleza. Da mesma forma, Schopenhauer nos apresentou o medo assustador que toma o homem, quando de repente começa a duvidar das formas conhecedoras do fenômeno pelo fato que o princípio de causa em quaisquer das suas manifestações parece acrescentar uma exceção. Se nós acrescentamos a este erro o delírio estático, que alcança a um íntimo fundo do homem, também da natureza, perante à própria infração do *principium indivituationis*, lançamos um

olhar de exceção do dionisiaco, que nos é ainda tida mais acessível pela analogia com a embriaguez.¹⁴⁵

O percurso profissional de Battisti, carinhosamente definido por Beno Weiss como “*pendolare*”, e analogamente por Alexander Tzonis como “*come and going*”¹⁴⁶ contribuiu para a sua concepção e exercício de uma história e crítica da arte sempre mais globais, menos restritas aos limites internos da cultura italiana, menos fechadas em propostas nacionais. No entanto, podemos dizer que entre as experiências políticas e jornalísticas em Gênova, os conflitos entre as escolas de Venturi e Longhi vivenciados em Roma, a liberdade experimentada nas pesquisas durante o período americano, as recorrentes viagens entre França, Espanha, Áustria, Inglaterra, Brasil, a sua Turim permanece como um estímulo sem confrontos à expansão das faculdades críticas do seu percurso de historiador da arte: seja a partir das experiências juvenis teatrais, como embrião cognitivo dos seus questionamentos, seja nas reminiscências do ensinamento venturiano muito arraigado à cultura artística turinense que acompanharam a sua contínua formação, os vestígios da cidade natal fazem-se latentes ao longo da sua trajetória. O curioso, no entanto, é que justamente essa Turim que lhe inspirou a uma incessante atividade e desenvolvimento da história e crítica de arte na Itália, é a mesma que o impulsionou a buscar as bases historiográficas externas à sua cultura.

L'anomalia che in genere l'ambiente accademico (tranne pochi intellettuali, a iniziare da Lionello Venturi e Mario Praz) percepì subito nel libro di Battisti aveva radici nella sua particolare esperienza giovanile nella Torino dell'immediato dopoguerra, dove seppure giovanissimo, aveva condiviso le punte di discussione d'avanguardia con maestri ed amici filosofi ed artisti, con una drammatica coscienza dei valori morali ed estetici della cultura, maturata fin dagli anni delle prime contestazioni antifaciste, e rimasta come motivazione basilare di giudizi e scelte rigorose.

¹⁴⁵ Nietzsche. *La Nascita della tragédia*. Milano: Casa editrice Monanni, 1927, p. 72.

¹⁴⁶ Ambos referem-se principalmente à sua trajetória iniciada a partir do período americano, quando lecionava na PennState University desenvolvendo diversas atividades entre a academia americana e a Itália: estudantes italianos seguiram um programa da Penn State University de catalogação dos edifícios históricos do Soho de New York, enquanto que estudantes americanos junto ao Politecnico di Milano, participaram de um programa de estudo da comunidade utópica de San Leucio, em Caserta, que ficou carinhosamente conhecida como “Battistopoli”.

A anomalia que de modo geral o ambiente acadêmico (exceto poucos intelectuais, a iniciar por Lionello Venturi e Mario Praz) imediatamente aflorou no livro de Battisti havia raízes na sua particular experiência juvenil na Turim do imediato pós-guerra, onde apesar de muito jovem, dividiu os pontos de discussão de vanguarda com professores, amigos filósofos e artistas com uma dramática consciência dos valores morais e estéticos da cultura maturada até os anos das primeiras contestações antifascistas e permanecida como motivação basilar dos juízos e escolhas rigorosas.¹⁴⁷

Arnaldo Momigliano comenta que entre as duas principais tendências da história das ideias do início do século XX turinense, aquela que prevalecia na faculdade de Artes da Universidade de Turim estava mais próxima ao *Ideengeschichte* alemão do que à escola inglesa. Destaca ainda as contribuições alemãs para as discussões sobre a essência e o limite de determinados períodos, como a Idade Média, o Renascimento e o Iluminismo, já anunciando assim as tendências que seriam experimentadas e desenvolvidas pela escola seguida por Battisti.

Veremos agora as relações estabelecidas por Battisti que o distanciaram de suas raízes italianas, propondo uma análise de sua trajetória sob o foco da ampliação dos diálogos traçados com demais historiadores da arte e da cultura. Para este fim é capital o texto *Tendenze della Storiografia Italiana*¹⁴⁸, escrito em 1963 para o IV Congresso Internacional de Estudos Ítalo-Alemães, no qual o autor, em grandes linhas, avalia o quadro historiográfico italiano a partir da abertura de novas portas à arte estrangeira e aos seus estudos. Aponta então o ano de 1955 como o ano do “degelo”, anunciado já entre algumas exposições e produções escritas, como a primeira Bienal do Posguerra, em 1948, que reuniu Paul Klee entre os impressionistas; aquelas dedicadas a Van Dyck e ao demoníaco, de Enrico Castelli, no Palazzo Barberini em 1952 e 1953; os estudos de Argan, sobre Gropius e a Bauhaus; de Pallucchini, sobre El Greco, entre outros exemplos citados.

O atraso do contato com a produção bibliográfica de peso, principalmente aquelas Instituto londrino de Warburg e os americanos de Princeton, portadores das “*più essenziali diramazioni, come è noto, della grandissima storiografia tedesca di Vienna e poi*

¹⁴⁷ Passagem do texto “Eugenio Battisti e L’Antirrinascimento a 50 anni dalla sua pubblicazione” ainda não publicado, de Giuseppa Saccaro del Buffa, gentilmente a mim concedido em novembro de 2012.

¹⁴⁸ BATTISTI, Eugenio. “Tendenze della Storiografia Italiana”. In: *IV Convegno Internazionale di Studi Italo – tedeschi: La storiografia nel mondo Italiano ed in quello tedesco: stato e problemi attuali nel quadro dell’unità culturale europea*. 17-23 Abril 1963. Istituto Culturale Italo-tedesco in Alto Adige-Merano. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut in Südtirol – Meran. Via Cassa di Risparmio - Nr. 20 – Sparkassenstrabe.

di Berlino”¹⁴⁹, segundo Battisti, foi seguido por uma importante iniciativa editorial, destacando a *Enciclopedia universale dell’arte* pela sua capacidade de “*tendenze e di personalità che spontaneamente erano inserite nella storiografia europea e soprattutto in una problematica mondiale delle arti*”¹⁵⁰.

O texto do qual nos ocupamos apresenta-se, podemos dizer, como um *pendant* àquele de Argan, *Moderni indirizzi metodologici della critica d’arte*¹⁵¹, de 1958. Ambos se configuram como propostas de uma antologia da crítica de arte italiana do século XX a partir dos potenciais transformadores dos paradigmas crocianos, das denúncias dos legados fascistas em prol do desenvolvimento das capacidades de modernização sem, destarte, ser possível ignorar os embates entre Longhi e Venturi. Nestas referências podemos destacar alguns pontos em comum que explicam as tendências historiográficas tratadas por Battisti e a sua respectiva participação neste cenário.

É importante perceber que ambos os autores criticaram o método longhiano ancorado numa “realidade histórica” relativa à concepção da criação artística, do processo criativo inseridos num contexto cultural que os explica fenomenicamente, atrelando-os aos assuntos intrínsecos ao próprio meio artístico, sem associá-los a nenhum outro processo mental. E é, portanto, justamente contra esta percepção da história da arte fechada nos seus problemas internos, confluindo os assuntos de cultura, tradição, experiência às questões de datação e atribuição¹⁵², que se voltam Argan e Battisti. E, especificamente, no que se refere

¹⁴⁹ Ibidem, p. 432. / “mais essenciais ramificações, como se sabe, das grandes historiografias alemãs de Viena e depois de Berlim”.

¹⁵⁰ Ibidem, p. 433. / “interseção de tendências e de personalidades que espontaneamente eram inseridos na historiografia europeia e, sobretudo, em uma problemática mundial das artes”.

¹⁵¹ ARGAN, Giulio Carlo. In: *La filosofia contemporanea in Italia. Società e Filosofia di oggi in Italia*. Torino: Arethusa Asti, 1958, pp. 269-281.

¹⁵² A crítica de Argan, em certa extensão, reduz o método longhiano ao exercício de datação e autoria, como podemos ler: “*Molto schematicamente, si può dire che per il Longhi, le relazioni esistenti tra i fatti artistici non sono riducibili a nessun altro tipo di relazione, a nessun processo mentale che sia ugualmente riconoscibile in altre attività umane: è processo proprio ed esclusivo dell’artista, inseparabile dalla sua ispirazione, e da ricercarsi perciò nelle singole personalità, anzi nelle singole opere. L’attribuzione e la datazione dell’opera diventano così la designazione di un punto di confluenza di culture, di tradizioni, di esperienze, che possono essere tra loro diverse ed anche contraddittorie, ma il cui incontro produce, quasi di necessità, quel determinato, specifico, irripetibile fatto creativo ch’è la opera d’arte*”. / “Muito esquematicamente, pode-se dizer que para Longhi as relações existentes entre os fatos artísticos não são redutíveis a nenhum outro tipo de relação, a nenhum processo mental que seja igualmente reconhecível em outras atividades humanas: é processo próprio e exclusivo do artista, inseparável da sua inspiração e a ser procurado, portanto, nas personalidades singulares, ou melhor, nas obras singulares. A atribuição e a datação da obra tornam-se assim a designação de um ponto de confluência de cultura, de tradições, de experiência, que podem ser entre elas diversas e mesmo contraditórias, mas cujo encontro produz quase por necessidade,

ao contexto do Seiscentos, esta concepção longhiana torna-se ainda mais distante de ambos os historiadores da arte: para Argan é impossível associar um século tido como o berço da cultura moderna ao sentimento artístico de realismo como pressuposto da criação. Segundo o autor, este é não o seu princípio, mas o seu resultado.

Il secolo nel quale quelle ideologie hanno avuto maggiore autorità, il Seicento, riacquista, negli studi di Roberto Longhi, quella ricchezza e varietà di motivi, che veramente spiega come in questo periodo, troppo leggermente giudicato un periodo di decadenza, affondi le sue radici la cultura, figurativa e non figurativa, moderna. E proprio in quel secolo il Longhi individua le personalità che, contraddicendo ai credi ufficiali, riscattano una schietta autenticità del sentimento, un realismo, che certamente non ha nulla a che fare con la testualità del dato visivo, ma dimostra come dalla totale consumazione di una cultura l'artista sia giunto finalmente al contatto diretto e impregiudicato con la realtà, all'esperienza immediata. Ma si badi: con quel contatto, l'attività dell'artista non comincia, finisce. Il momento degli interessi visivi, delle vivaci emozioni sensorie, si è concluso col pensiero di una serena classica natura: nei confronti della realtà nessun atteggiamento teorico è più valido, è possibile soltanto l'impegno dell'espressione cioè della mimesi o della prassi. Perciò questa critica si affatica a ritrovare l'esperienza della cultura e il filo dell'ispirazione entro il processo stesso del fare pittorico, in una tecnica che non è più trascrizione ma espressione, in un linguaggio che, quanto più aderisce, tanto più inventa.

O século no qual aquelas ideologias tiveram maior autoridade, o Seiscentos, readquire, nos estudos de Roberto Longhi, a riqueza e variedade de motivos, que realmente explica como neste período, muito levemente julgado como um período de decadência, a cultura moderna, figurativa e não figurativa, afunda as suas raízes. E justo neste século Longhi aponta as personalidades que, contradizendo as crenças oficiais, resgatam uma genuína autenticidade de sentimento, um realismo que certamente não tem nada a ver com a textualidade do dado visual, mas demonstra como da total consumação de uma cultura o artista alcança finalmente ao contato direto e indefinido com a realidade, a experiência imediata. Mas se observe: com aquele contato, a atividade artística não começa, mas termina. O momento dos interesses visuais, das vivazes emoções sensoriais, se concluiu com o pensamento de uma clássica serena natureza: nos confrontos da realidade nenhuma atitude teórica é válida mais, é possível apenas o empenho das expressões, isto é, da mimese ou da prática. Por isso essa crítica se cansa em reencontrar a experiência da

aquele determinado, específico, irrepetível fato criativo que é a obra de arte”. ARGAN, G. *Moderni indirizzi metodologici della critica d'arte*, COMPLETAR, 1958, p. 270.

cultura em um fio de inspiração através do próprio processo do fazer pictórico, em uma técnica que não é mais transcrição, mas expressão, em uma linguagem que quanto mais adere, mais inventa.¹⁵³

O “realismo histórico” longhiano, como explica Argan, não se reduz à literalidade visual, aos resultados ópticos, mas se relaciona à experiência do artista de absorção do sentimento da realidade. O que Argan defende, no entanto, é que esta experiência não pode ser compreendida como o motivo da criação, mas sim como o seu fim, sugerindo que o sentimento de realidade é onde termina o processo artístico e não aquilo que o motiva. Poderíamos então ponderar que a criação artística, de acordo com Argan, se faz entre o sentimento de uma inspiração ulterior ao seu contexto cultural e o sentimento da própria realidade, confluída entre a imaginação e a técnica, entre o sentimento íntimo e individual e as experiências reais. E, assim sendo, a apreciação da obra de arte não pode ser tida como autossuficiente no método da pesquisa crítica, pois seus motores criativos encontram-se para além de sua existência física e técnica, estão no meio cultural que o explicam e que por esta são explicadas: “*Ma proprio perché ogni opera viene così a inserirsi, come la tessera di un mosaico, nel tessuto storico, essa costituisce un dato dal quale nessun artista potrà più prescindere, sia che vi reagisca positivamente o negativamente*”¹⁵⁴.

Apesar do posicionamento de Battisti em relação a esta problemática da “realidade histórica” longhiana não ser tão esclarecida como o de Argan¹⁵⁵, podemos

¹⁵³ ARGAN, Giulio Carlo. “Moderni indirizzi metodologici della critica d’arte”. In: *La filosofia contemporanea in Italia. Società e Filosofia di oggi in Italia*. Torino: Arethusa Asti, 1958, pp. 271-272.

¹⁵⁴ ARGAN, Giulio Carlo. “Moderni indirizzi metodologici della critica d’arte”. In: *La filosofia contemporanea in Italia. Società e Filosofia di oggi in Italia*. Torino: Arethusa Asti, 1958, pp. 270. / “Mas justo porque toda obra é assim inserida como a peça de um mosaico, no tecido histórico, ela constitui um dado do qual nenhum artista poderá mais ignorar, seja reagindo positivamente ou negativamente”.

¹⁵⁵ Battisti em *Tendenze della storiografia artistica italiana* [In: *IV Convegno Internazionale di Studi Italo – tedeschi: La storiografia nel mondo Italiano ed in quello tedesco: stato e problemi attuali nel quadro dell’unità culturale europea*. 17-23 Abril 1963. Istituto Culturale Italo-tedesco in Alto Adige-Merano. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut in Südtirol – Meran. Via Cassa di Risparmio - Nr. 20 – Sparkassenstrabe. pp. 423-424] menciona o problema apenas quando alude à crítica de Longhi ao método venturiano, fundada justamente nas diferenças entre a ‘teoria’ e a ‘realidade histórica’: “*Longhi, in un famoso articolo programmatico della sua rivista ‘Paragone’ il cui titolo è una ripresa dell’insegnamento positivista di Adolfo Venturi, ‘Vedere e Rivedere’ accusava il método della storia della critica di Lionello Venturi, di interpretare l’opera d’arte partendo da una tratadística più o meno teórica che nella realtà storica aveva per molti secoli più combattuto che aiutato il rinnovamento delle arti*”. / “Longhi, em um famoso artigo programático da sua revista *Paragone*, cujo título é uma recuperação do ensinamento positivista de Adolfo Venturi, *Vedere e Rivedere*, acusava o método da história da crítica de Lionello Venturi de interpretar a obra

perceber que a sua concepção de história, pautada primordialmente nos embates intrínsecos da cultura, estão mais próximos àquela de Argan. A ideia de experiência da realidade como determinante para as leituras das obras é confrontante à sua recorrente sugestão de interpretação do racional e, portanto, da realidade como uma reação ao irracional, um subterfúgio dado pelo temor do desorgânico e do fantástico.

Battisti e Argan reconhecem, porém, os méritos de Longhi, principalmente na sua capacidade de reconstrução de uma história da arte italiana a partir de centros artísticos menos tradicionais, como proposto em *Officina Ferrarese*, além da tendência anticrociana evidente no seu gosto pelo surrealismo e pelas posições de anticorrente ¹⁵⁶. Em ambos os textos aqui confrontados, os indícios da modernização historiográfica vêm apontados, entre outros, nas convergências anticrocianas encorajadas e acompanhadas por uma expansão dos conhecimentos bibliográficos e inventariais. Sob este aspecto, Battisti ressalta o caminho percorrido por Lionello Venturi, da história do Impressionismo constituída pelos estudos de específicos artistas, mencionados como “medalhões”, à monografia sobre Leonardo da Vinci, na qual avalia os pressupostos da arte contemporânea: “*Il problema che assillò gli ultimi anni di Lionello Venturi, fu quello di salvare, entro l’arte, tutti i contenuti e gli aspetti di cultura, di uscire, insomma, dall’edonismo, a cui ogni concezione dell’arte per l’arte sempre si accompagna*” ¹⁵⁷. Uma abordagem historiográfica que o impulsionou de uma concepção concentrada em determinados artistas de destaque, carente do fundo que justifique as obras e as ações artísticas, a uma análise que destaca um artista, tal qual Mondrian, como centro de uma série de relações que envolvem a cultura e a vida. A

de arte partindo de uma tratadística mais ou menos teórica do que da realidade histórica, por muitos séculos, havia mais combatido do que ajudado na renovação das artes”.

¹⁵⁶ Battisti afirma em “Tendenze della Storiografia Italiana”. In: *IV Convegno Internazionale di Studi Italo – tedeschi: La storiografia nel mondo Italiano ed in quello tedesco: stato e problemi attuali nel quadro dell’unità culturale europea*. 17-23 Abril 1963. Istituto Culturale Italo-tedesco in Alto Adige-Merano. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut in Südtirol – Meran. Via Cassa di Risparmio - Nr. 20 – Sparkassenstrabe, p. 425: “Eppure il suo gusto, incline al surrealismo, alle posizioni di anticorrente, anche la sua faziosità, hanno certamente creato una piattaforma assai larga all’ormai generale levata di scudo contro il crocianesimo. Forse, è proprio per merito di Longhi, che la sotiografia artistica italiana appare assai più libera d’ogni altra storiografia dalle eredità idealistiche”. / “No entanto, o seu gosto inclinado ao surrealismo, às posições de anticorrente, até o seu favoritismo, certamente criaram uma plataforma muito larga à já geral levantada de escudo contra o crocianismo. Talvez seja justamente por mérito do Longhi que a historiografia artística italiana aparece assim mais livre de qualquer outra historiografia das hereditariedades idealísticas”.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 426. / “O problema que assolou os últimos anos de Lionello Venturi foi aquele de salvar, dentro da arte, todos os conteúdos e os aspectos de cultura, de sair, em suma, do hedonismo pelo qual toda concepção da arte pela arte é sempre acompanhada”.

mudança percebida por Battisti em Venturi está inserida nos anúncios desta nova era historiográfica, suscitada principalmente pelo contato com a bibliografia alemã e inglesa, resgatada das prateleiras empoeiradas pelo fascismo, renovando as leituras da história da arte. Argan igualmente ressalta a contribuição de Venturi que afirma o pressuposto do valor individual da obra de arte, mas a insere em um âmbito histórico e cultural muito mais vasto:

È attraverso il Venturi che la critica italiana è entrata in contatto con le correnti critiche e metodologiche che già da qualche decennio, in Germania e in Inghilterra, miravano a giustificare il fatto artistico come fatto di cultura e a collegarlo così alla storia sociale. Il pensiero del Ruskin, e soprattutto la severa metodologia della scuola viennese di storia dell'arte, trovavano nella tesi idealistica, dominante in Italia, un'opposizione, che il Venturi si propose di superare riproponendo in termini nuovi il problema della pura visibilità.

É através de Venturi que a crítica italiana entrou em contato com as correntes críticas e metodológicas que já há algumas décadas, na Alemanha e na Inglaterra, procuravam justificar o fato artístico como fato de cultura e a relacioná-lo assim à história social. O pensamento de Ruskin e, sobretudo, a severa metodologia da escola vienense de história da arte, encontraram na tese idealista dominante na Itália, uma oposição que Venturi se propôs a superar repondo em novos termos o problema da pura visualidade.¹⁵⁸

Esta nova tendência historiográfica compreendida por Venturi, e continuada pelos seus discípulos, assumia uma postura política de varredura dos resquícios fascistas os quais fechavam o quadro cultural italiano dentro dos próprios muros nacionais, avessos às assimilações das culturas estrangeiras. Como mencionado por Argan, o conceito de “gosto” aplicado por Venturi está inserido no conjunto das novas tendências historiográficas que priorizavam a leitura da obra de arte a partir de sua contingência, ou seja, de sua ligação à vida social, de estreita equivalência com a tradicional escola vienense, com o Instituto Warburg, Panofsky, e mesmo com algumas tendências de corrente marxista¹⁵⁹.

¹⁵⁸ ARGAN, Giulio Carlo. “Moderni indirizzi metodologici della critica d’arte”. In: *La filosofia contemporanea in Italia. Società e Filosofia di oggi in Italia*. Torino: Arethusa Asti, 1958, p. 272.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 278: “*Queste correnti hanno le loro fonti, da un lato nella concezione del Venturi, della cultura o del gusto come fattori attivi della creazione artistica, e dall’altro nella tradizione della scuola viennese di storia dell’arte, integrata dalle esperienze degli studiosi dell’Istituto Warburg e del Panofsky sulla trasmissione d’immagine come trasmissione di cultura: sicché giungono ad accostarsi a taluni indirizzi della storiografia marxista, pur respingendo la tendenza, diffusa dallo Hauser e dallo Antal, ad assumere l’opera*

Em linhas gerais, os propósitos dessa renovação na Itália se confluem, como visto, em uma latência de modernidade percebida na necessidade de levar os debates da crítica de arte a um nível que ultrapassa a sua análise material. A obra de arte deixa de ser apenas narrativa histórica e adquire um valor de reflexão e influência no presente. Argan, num paralelo à pura visualidade, chama esta nova interpretação de “pura existencialidade”, voltada não apenas ao passado que remonta a produção da obra, mas também ao momento presente da sua análise como permanência duradoura reflexiva ¹⁶⁰. As mudanças sentidas por Battisti e Argan são, portanto, aquelas que trouxeram ao cenário da crítica de arte na Itália uma primeira expansão de fronteiras do posguerra, expansão que segundo Argan impulsionam a cultura formal da obra de arte à cultura da imagem ¹⁶¹ e que, segundo Battisti, amplia o valor da estrutura da obra de arte ao alcance da teoria da comunicação ¹⁶².

d'arte come mera testimonianza di sviluppi sociali ed economici invece che come fattore anche socialmente ed economicamente attivo". / “Estas correntes têm suas fontes, por um lado na concepção de Venturi da cultura ou do gosto como fator ativo da criação artística, e por outro na tradição da escola vienense de história da arte, integrada pelas experiências dos estudiosos do Instituto Warburg e de Panofsky sobre a transmissão da imagem como transmissão de cultura: de modo que chegam a se aproximar a alguns endereços da historiografia marxista, ao recusar a tendência difundida por Hauser e Antal ao assumir a obra de arte como mero testemunho de desenvolvimentos sociais e econômicos ao invés de como fator também social e economicamente ativo”.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 277: “È facile intendere come questa volontà di seguire e ripercorrere, entro lo spazio inesteso dell'immagine, i tempi delle più remote esperienze, necessariamente portasse a fissare fin da principio il punto d'arriivi, il presente nel quale l'opera si produce ed insiste: a quella, infine, che si potrebbe chiamare la sua pura esistenza”. / “É fácil compreender como essa vontade de seguir e percorrer dentro do espaço compreendido na imagem os tempos das mais remotas experiências, necessariamente levasse a fixar desde o início o ponto de chegada, o presente no qual a obra se produz e insiste: a que, por fim, poder-se-ia chamar a sua pura existencialidade”.

¹⁶¹ Alude a esta mudança quando se refere aos estudos de Cesare Brandi dedicados à pintura de Siena (*La R. Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933; *Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949; *Duccio*, Firenze, 1951; *Carmine o della Pittura*, 1948): “Segui, nel volume sui pittori senesi del Quattrocento e poi, con più diretto impegno sul piano teoretico, nel primo dialogo del ‘Carmine’, una distinzione quanto mai necessaria, e da rifarsi proprio sul dato delle opere d'arte, tra i concetti di oggetto, di forma e d'immagine. Così al concetto di cultura formale venne a sostituirsi il concetto di cultura d'immagine. Ha valore d'indizio, oltre che di necessaria revisione di tradizionali giudizi, la rivendicazione della posizione in nessun modo subordinata o marginale dei pittori senesi del Quattrocento: che non sono affatto arretrati o ritardatari, che fanno perfettamente quel che accade nella vicina Firenze e non di rado si spingono anche più innanzi, e tuttavia si astengono dal partecipare a quella avanguardia, rifiutano di partecipare a quella che doveva loro parere una rivoluzione. Se la cultura di forma si sviluppa necessariamente per successivi e talvolta radicali rinnovamenti, la cultura d'immagine è un continuo sedimentarsi, decantarsi, affinarsi delle esperienze”. / “Segue, no volume sobre os pintores sienenses do Quatrocentos em diante, com mais empenho direto sobre o plano teórico, no primeiro diálogo de ‘Carmine’, uma distinção muito necessária a ser refeita justamente sobre o dado da obra de arte, entre os conceitos de objeto, de forma e de imagem. Assim, ao conceito de cultura formal vem substituído o de cultura de imagem. Possui valor de indício, além do que de necessária revisão dos juízos tradicionais, a reivindicação da posição de nenhuma forma subordinada ou marginal dos pintores sienenses do Quatrocentos: que não são atrasados e nem retardatários, que sabem perfeitamente o que acontece na Florença vizinha e não a toa se lançam ainda mais à frente e, todavia, se absterem em participar daquela vanguarda, recusando de participar daquilo que lhes parecia uma revolução. Se a cultura da forma se desenvolve necessariamente por

Depois da apreciação das novas tendências historiográficas que despontavam na Itália de então, Battisti e Argan não deixam de mencionar os seus sucessivos problemas e os necessários percursos ainda pendentes. Entre os preceitos formais da teoria da pura visualidade e os alargamentos de sua leitura ao âmbito cultural, apontam os respectivos riscos de uma concepção do mundo da arte fechada em suas questões internas, ou da interpretação passiva da obra como resultado do fenômeno cultural, como depositário de indicativos de cultura, e não como proposta cultural ativa e construtiva. Argan equipara a estrutura da crítica de arte à estrutura da própria arte, compreendendo as suas produções como processos reflexivos constantes: “*la critica viene portata su una possibilita d’arte: e ciò accade perché l’arte stessa si pone come possibilita*”¹⁶³. Fenômeno este, segundo o autor, já anunciado desde a década de 1930, entre o crescimento dos estudos de arquitetura e das ditas “artes menores”, desenvolvidos principalmente pelo programa civil do racionalismo arquitetônico de Edoardo Persico e Giuseppe Pagano contra os programas

renovações sucessivas e por vezes radicais, a cultura da imagem é um contínuo sedimentar-se, decantar-se, afinar-se de experiências”. (ARGAN, Giulio Carlo. “Moderni indirizzi metodologici della critica d’arte”. In: *La filosofia contemporanea in Italia. Società e Filosofia di oggi in Italia*. Torino: Arethusa Asti, 1958pp. 276-277)

¹⁶² Em resposta à intervenção de Fritz Baumgart a respeito das tentativas na Itália de se ver a obra de arte para além da sua estrutura de forma e conteúdo, Battisti exemplifica com a teoria da comunicação: “*Il problema riguarda il valore della comunicazione attraverso il simbolo, inteso non come allegoria, ma come forma valida di per sé e trasportatrice di significati. Sorge così il problema della comunicazione e della sua funzione. In Italia è stata applicata la teoria della comunicazione, giungendo a notevoli risultati. Dumont, in Germania ed il Saggiatore in Italia hanno coeditato contemporaneamente il libro di Klee sulla teoria della figurazione, con vivissimo successo. Si tratta di lezioni al Bauhaus e sono da rilevare in esse tentativi importanti di cogiungazione tra la struttura formale della pittura e quella della musica. Ora, quello studio di Klee si è dimostrato particolarmente utile specialmente agli artisti che oggi reagiscono all’informale. Ma in questo campo molto resta ancora da fare, specialmente nel campo meno studiato della storiografia italiana, quello dell’ornato. Eppure in esso tutti i teoremi di struttura, di legge e di comunicazione si presentano in modo più semplice, ma più coerente*”. / “O problema concerne ao valor da comunicação através do símbolo, tido não como alegoria, mas como forma válida por si só e transportadora de significados. Surge assim, o problema da comunicação e da sua função. Na Itália foi aplicada a teoria da comunicação, chegando a notáveis resultados. Dumont, na Alemanha e Saggiatore, na Itália coeditaram contemporaneamente o livro de Klee sobre a teoria da figuração, com grande sucesso. Trata-se de aulas da Bauhaus e delas devem ser destacadas as importantes tentativas de conjugação entre a estrutura formal da pintura e a da música. Ora, o estudo de Klee se demonstrou particularmente útil, especialmente aos artistas que hoje reagiram ao informal. Mas neste campo ainda falta muita coisa a ser feita, especialmente no campo menos estudado da historiografia italiana, o do ornamento. Ainda assim, todos os teoremas de estrutura, de lei e de comunicação se apresentam de modo mais simples, mas mais coerente”. [“Tendenze della Storiografia Italiana”. In: *IV Convegno Internazionale di Studi Italo – tedeschi: La storiografia nel mondo Italiano ed in quello tedesco: stato e problemi attuali nel quadro dell’unità culturale europea*. 17-23 Abril 1963. Istituto Culturale Italo-tedesco in Alto Adige-Merano. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut in Südtirol – Meran. Via Cassa di Risparmio - Nr. 20 – Sparkassenstrabe p. 439]

¹⁶³ ARGAN, Giulio Carlo. “Moderni indirizzi metodologici della critica d’arte”. In: *La filosofia contemporanea in Italia. Società e Filosofia di oggi in Italia*. Torino: Arethusa Asti, 1958, p. 280 / “a crítica é posta como uma possibilidade de arte: e isto ocorre porque a própria arte se coloca como possibilidade”.

fascistas do falso historicismo, da retórica do monumental e da especulação edilícia, e continuado no posguerra a partir dos estudos de Bruno Zevi. E ainda referente a estas carências, clama Battisti, na conclusão de seu texto, por uma absorção das entrelinhas à grande história da arte, das breves considerações aos estudos aprofundados, das assimilações de todas as artes e expressões consideradas menores em um espectro mais amplo de cultura, chegando por fim a declarar a necessidade de inserir a história da arte italiana na história da arte europeia e mundial.

C'è un salto da fare fra generico accostamento proposto per esempio per pura analogia stilistica fra Dante e Giotto e lo studio dei ben diversi gruppi sociali e culturali cui il poeta e il pittore in realtà appartenevano e per cui lo stile, la tematica, l'impegno di Giotto o di Dante variano anche là, dove apparentemente si servono di formule e di schemi identici. Ed altra si configura per esempio la figura del Pontormo visto solo in rapporti con Firenze o nel quadro del generale movimento espressionistico di origine religiosa che suscita anche i capolavori di Grünewald. Altra è la decorazione preromanica confrontata alla scultura tarda antica, altra se confrontata con il grande mondo decorativo islamico. E diversa è la storia dell'arte italiana scritta come si continua a fare ora per i licei, guardando solo in casa nostra oppure inserendola nella storia dell'arte europea e mondiale.

Há um salto a ser dado entre a genérica aproximação proposta, por exemplo, pela pura analogia estilística entre Dante e Giotto e o estudo dos mais diversos grupos sociais e culturais aos quais o poeta e o pintor na realidade pertencem e para os quais o estilo, a temática, a dedicação de Giotto ou de Dante também variam, onde aparentemente se servem de fórmulas e de esquemas idênticos. E outra se configura, por exemplo, a figura de Pontormo visto apenas em relações com Florença ou no quadro do movimento geral expressionista de origem religiosa que suscita inclusive as obras-primas de Grünewald. Outra é a decoração prerromânica confrontada com a escultura tardoantiga, outra se confrontada com o grande modo decorativo islâmico. E diferente é a história da arte italiana escrita, como se continua a fazer hoje nos liceus, olhando apenas para a nossa casa ao invés de inseri-la na história da arte europeia e mundial.¹⁶⁴

¹⁶⁴ BATTISTI, Eugenio. “Tendenze della Storiografia Italiana”. In: *IV Convegno Internazionale di Studi Italo – tedeschi: La storiografia nel mondo Italiano ed in quello tedesco: stato e problemi attuali nel quadro dell'unità culturale europea*. 17-23 Abril 1963. Istituto Culturale Italo-tedesco in Alto Adige-Merano. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut in Südtirol – Meran. Via Cassa di Risparmio - Nr. 20 – Sparkassenstrabe, p. 436.

2.8 OS TRÊS ASPECTOS DE *O ANTIRRENASCIMENTO*

Alexander Tzonis sugeriu-me olhar o *Antirrenascimento* a partir de três aspectos principais: o primeiro consiste numa proposta de leitura do Renascimento a partir do aspecto “não racional”, o segundo, da “continuidade” e o terceiro, do “simbólico”. Entre os dois primeiros podemos apontar sugestivos diálogos com os trabalhos de Jurgis Baltrušaitis e Enrico Castelli: destaca-se o II Congresso Internazionale di Studi Umanistici – *Cristianesimo e Ration di Stato* – organizado por Castelli no Palazzo Barberini, em Roma, em abril de 1952 ¹⁶⁵, quando o foco dos estudos sobre o Humanismo voltou-se aos seus aspectos “não racionais”, opondo à Escolástica a desconfiança à razão pura e à natureza; e quando foi também apresentada, paralelamente ao congresso, a mostra *Il demoniaco nell'arte*, com obras de Hieronymus Bosch, Mathias Grünewald, Pieter Bruegel, Martin Schöngauer, Lucas van Leyden, Peter Huys, Jan Mandyn entre outros artistas flamengos e alemães. Castelli escreve na apresentação das atas:

Sia l'Umanesimo italiano del Ficino e di Pico della Mirandola, sia quello di Nicolò da Cusa e di Erasmo, sono un richiamo all'esperienza comune rivelata e alla tutela di ciò che è più importante nella vita umana: la decisione e la scelta. Alla deformazione della Scolastica, da cui ha ereditato il sottinteso fideistico, l'Umanesimo oppone: - non fidarsi della ragion pura (insufficienza della ragione) – non fidarsi della natura (la natura è snaturata quando si rivela semplicemente come natura, la natura è un controsenso se il senso unico viene dall'alto). Può dirsi persino che la natura è contro natura e senza la Grazia non c'è salvezza, ma per la Grazia occorre una libera disposizione favorevole. Questo, il tema della Grazia che l'Umanesimo fa suo, sia nelle bonae litterae (la grazia del dire per persuadere) sia nell'arte (la grazia della forma per l'elevazione). L'Umanesimo, grido di allarme per salvaguardare la libertà dello spirito, è la netta affermazione del momento opzionale che decide della salvezza o della dannazione. Quel momento opzionale che Bosch e Bruegel hanno individuato nella coppia amorosa sopra il Carro di fieno (simbolica rappresentazione di un mondo che ha perduto il senso dell'assoluto) o ai piedi della tavola devasta dalla furia degli scheletri nel Trionfo della morte (vendetta dei morti sui vivi). Grido di allarme contro due tentazione: quella di credere che il problema della conoscenza sia risolvibile in termini di pura logica (il razionalismo che si affacciava), e

¹⁶⁵ Precedente a ele foi o congresso “Umanesimo e scienza política”, ocorrido em Roma e Florença em 1949.

quella di credere che il bello sia una seduzione mondana, un'opera diabolica che tende a portare l'uomo alla perdita. È vero il contrario: il brutto, l'orrendo, è irresistibile. Sono due tentazioni che entrambe partecipano dell'inelutabile, dell'incontrovertibile. La prima: è vero soltanto il necessario; la seconda, è irresistibile soltanto l'orrendo che quindi partecipa dalla necessità inelutabile.

Demoniaco è lasciarsi scegliere, o dalla incontrovertibilità del ragionamento o dalla natura dell'orrendo che scinde l'unità della coscienza. Essere scelti, non scegliere è dannarsi.

Le opere d'arte esposte hanno illuminato questo dramma religioso e sociale, illustrando una crisi stranamente simile alla nostra e, in un certo senso, preludio della situazione attuale.

È un'arte sapiente in contrasto con quella del Rinascimento italiano, ma non con lo spirito dell'Umanesimo; un'arte in cui il dramma teologico si riconnette a quelle vicende sociali che nel XVI secolo trasformarono la situazione politica dell'Europa.

Tanto o humanismo italiano de Ficino e Pico della Mirandola, quanto o de Nicolau de Cusa e Erasmus, são uma lembrança à experiência comum revelada e ao controle daquilo que é mais importante na vida humana: a decisão e a escolha. À deformação da Escolástica, da qual herdou o credo implícito, o Humanismo opõe: a não confiança da *ragion pura* (insuficiência da razão) – a não confiança da natureza (a natureza é desnaturalizada quando se revela simplesmente como natureza, a natureza é um contrassenso se o único sentido vem do alto). Pode-se dizer que a natureza é contra a natureza e sem a Graça não existe salvação, mas através da Graça ocorre uma livre disposição favorável. Isto, que o tema da Graça é assumido pelo Humanismo, seja na *bonae litterae* (a graça de dizer para convencer) seja na arte (a graça da forma para a elevação). O Humanismo, grito de alarme para salvaguardar a liberdade do espírito, é a pura afirmação do momento opcional que decide entre a salvação e a danação. Aquele momento opcional que Bosch e Bruegel caracterizaram no casal amoroso sobre o *Carro de feno* (simbólica representação de um mundo que perdeu o sentido de absoluto) ou aos pés da mesa devastada pela fúria dos esqueletos no *Triunfo da morte* (vingança dos mortos sobre os vivos). Grito de alarme contra duas tentações: a de acreditar que o problema da consciência seja resolvível em termos de pura lógica (o racionalismo que se expunha), e a de acreditar que o *belo* seja uma sedução mundana, uma obra diabólica que tende a levar o homem à perdição. É verdade o contrário: o feio, o horrendo, é irresistível. São ambas as duas tentações que participam do inelutável, do incontroverso. A primeira: é verdade apenas o necessário; a segunda: é irresistível apenas o horrendo que, portanto, participa da necessidade inelutável.

Demoníaco é deixar-se escolher, ou do [caráter] incontroverso do raciocínio ou da natureza do horrendo que surge a unidade da consciência. Ser escolhido, não escolher, é se danar.

As obras de arte expostas iluminaram este drama religioso e social, ilustrando uma crise estranhamente parecida à nossa e, em certo sentido, prelúdio da situação atual.

É uma arte sapiente em contraste com aquela do Renascimento italiano, mas não com o espírito do Humanismo; uma arte na qual o drama teológico se reconecta àqueles eventos sociais que no século XVI transformaram a situação política da Europa.¹⁶⁶

O aspecto “não racional” é posto aqui como um dos pesos do equilíbrio da balança dos humanistas: entre as faculdades racionais da Escolástica e a potencialização das capacidades inventivas, da Graça como libertação das correntes racionais do *belo*, Castelli sinaliza o brotar da desconfiança geradora da ciência do desconhecido, também sentido e demonstrado por Battisti quando este menciona a desagregação da união humanista entre honestidade e decoro¹⁶⁷. Battisti classifica o “não racional” como toda a ampla cultura esotérica ou mágica, sendo o racionalismo a tentativa do controle desta sabedoria oculta.

Se volessimo accettare definizioni, come quella data da Faggin, per l'esoterismo, se è vero che tutta “la storia del pensiero razionale è in funzione antiesoterica”, potremmo definire esoterica o magica tutta coddesta ampia cultura, rinnegata dal razionalismo: ma subito, ci accorgiamo che la sua portata sociale e storica è ben altro che la ricerca di una sapienza occulta. Anzi, il rapporto si capovolge: il razionalismo, anche nelle parti figurative, appare l'arma morale di una piccola élite, di fronte ad una imagerie vaga, incerta nei suoi limiti, latente ma vitalissima e capace di manifestarsi, appena legittimata o consentita, con estrema

¹⁶⁶ CASTELLI, Enrico (a cura di). Cristianesimo e Ragion di stato. L'Umanesimo e il demoniaco nell'arte. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Centro Internazionale di Studi Umanistici. Milano, Roma: Fratelli Bocca Editori, 1953, pp. IX-X.

¹⁶⁷ Passagem do *L'Antirrinascimento* já transcrita no Capítulo 1 desta tese, página 11. Relembra-se aqui: “*Nel corso della critica cinquecentesca, si possono cogliere quasi ovunque altre prove di una progressiva disgregazione del connubio umanistico fra onestà e decoro, o, se si vuole, fra virtù e magnificenza, fra espressione e geometria, fra ideazione ed esecuzione, fra modello e opera finita; sempre ormai a vantaggio dell'onesto, a scapito del decoro, anche se, purtroppo, in sede pratica, la vittoria resta spesso al secondo termine, troppo difficile da vincere, troppo accademicamente consacrato; lo dimostra, anche come indizio di una sminuita aderenza sociale e morale, il moltiplicarsi, nell'arte aulica, di immagini altrettanto vuote che magniloquenti, capaci di commuovere, caso mai, per virtù di retorica, tramite la riflessione e il ragionamento, ma non per impulso, cioè per compartecipazione morale*” / “No curso da crítica quinhentista se pode reunir quase em toda parte outras provas de uma progressiva desagregação da união humanista entre honestidade e decoro, ou, se se pretende, entre virtude e magnificência, entre expressão e geometria, entre ideação e execução, entre modelo e obra finalizada; sempre, até agora, com vantagem da honestidade em detrimento do decoro, mesmo que, infelizmente, na prática a vitória fique, muitas vezes para o segundo termo, muito difícil de vencer, muito academicamente consagrada; demonstra-o também como indício de uma diminuída aderência social e moral, o multiplicar-se, na arte áulica, de imagens igualmente vazias e grandiosas, capazes de comoverem, eventualmente, pelo poder da retórica através da reflexão e do raciocínio, mas não por impulso, isto é, pela participação moral”. BATTISTI, Eugenio. *L'Antirrinascimento*, op.cit., p.35.

aggressività e consapevolezza stilistica. I due libri del Baltrušaitis ne illuminano già alcuni aspetti; noi cercheremo di saggiarne altri.

Se quiséssemos aceitar definições do esoterismo, como aquela dada por Faggin, se é verdade que toda ‘a história do pensamento racional é em função antiesotérica’, poderíamos definir como esotérica ou mágica toda esta ampla cultura, renegada pelo racionalismo: mas logo, concordaremos que o seu significado social é diferente da pesquisa de uma sabedoria oculta. Ou melhor, a relação se inverte: o racionalismo, mesmo nas partes figurativas, parece a arma moral de uma pequena elite, perante a uma vaga *imagerie*, incerta nos seus limites, latente, mas muito vital e capaz de se manifestar, há pouco legitimada ou consentida, com extrema agressividade e conhecimento estilístico. Os dois livros de Baltrušaitis a iluminam em alguns aspectos; nós procuraremos a avaliar em outros.¹⁶⁸

Determinante a este aspecto “não racional” é a noção de “continuidade”, ou seja, o princípio da não renúncia das fontes artísticas e culturais ulteriores à concepção de uma identidade vigente limitada aos seus caracteres internos. Aqui se destaca o livro de Jurgis Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l’art gothique*, publicado pela primeira vez em 1955: a continuidade se faz presente na compreensão do Medievo como um período de convivências do esoterismo com o cristianismo, do Oriente com o Ocidente – dualismos fundamentais para a compreensão das suas lendas e manifestações fantásticas¹⁶⁹. Contribuição essencial para uma noção fluida da história, cujas manifestações são tidas mais como formas em atividade do que como formas finalizadas e estanques.

¹⁶⁸ Idem, pp. 62-63.

¹⁶⁹ BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell’arte gotica*. Milano: Adelphi, 1973, p. 36. “C’è stata una convergenza di influenze e, se ci siamo permessi di presentare sullo stesso piano gli elementi antichi e quelli orientali, è perché anche il Medioevo ha fatto questa confusione, designando spesso con lo stesso nome, ‘saraceni’, monumenti graco-romani e oggetti o forme islamici, assunti nella stessa categoria di ‘non-cristiani’. Questo termine corrente, che in un certo modo indica esotismo in generale, può inglobare tutte le categorie di questi contributi e ne conferma l’importanza. Noi ne abbiamo scelti gli elementi più significativi, senza pretendere di darne un quadro esauriente. Essi ci bastano, nondimeno, per mettere in evidenza un perenne dualismo del Medioevo che, anche nella sua ricerca della realtà, spazia continuamente verso regioni lontane e chimeriche, e conserva, sino alla fine, la propria universalità”. / “Houve uma convergência de influências e, se permitimo-nos de apresentar sob o mesmo plano os elementos antigos e os orientais, é porque também o Medievo fez essa confusão, designando frequentemente com o mesmo nome, “saraceni”, monumentos greco-romanos e objetos ou formas islâmicas, postos na mesma categoria de ‘não cristãos’. Este termo corrente, que de certo modo indica exotismo de modo geral, pode englobar todas as categorias destes contributos e lhes confirma a importância. Nós escolhemos os seus elementos mais significativos, sem pretender dar-lhes um quadro exaustivo. Eles nos bastam, não obstante, para por em evidência um perene dualismo do Medievo que, também na sua pesquisa da realidade, ruma continuamente em direção a regiões distantes e quiméricas, e conserva, até o fim, a própria universalidade”.

Lo studioso lituano non cerca poetiche, bensì valori simbolici; non vuole sicurezze, bensì continuità. L'importanza de Le Moyen Age fantastique gioca nello schiudersi di questa nuova quinta: la fragilità di qualsiasi concezione europacentristica crea un Medioevo assediato dalla morte, mentre il più largo orizzonte proposto da Baltrušaitis descrive un movimento incessante di sengi, intrecci, inclinazioni, prestiti, grandezze caduche e bugiarde regole morale. E dalla crisi dei significati ornamentali del Medioevo si giunge alla scoperta d'una nuova dimensione del fantastico.

O estudioso lituano não procura poéticas, mas valores simbólicos; não quer segurança, mas continuidade. A importância de *Le Moyen Age fantastique* opera na abertura desta nova cena: a fragilidade de qualquer concepção eurocêntrica cria um Medievalo sitiado pela morte, enquanto o mais largo horizonte proposto por Baltrušaitis descreve um movimento incessante de sinais, redes, inclinações, empréstimos, grandezas declinadas e falsas regras morais. E da crise dos significados ornamentais do Medievalo se chega à descoberta de uma nova dimensão do fantástico.¹⁷⁰

A obra de Baltrušaitis sugere, desta maneira, uma proposta de análise da história a partir de seus conflitos internos, de compreensão da identidade cultural a partir da noção de alteridade, assimilação e transformação. A declinação de Baltrušaitis ao posicionamento eurocêntrico se equipara ao incômodo de Battisti com a interpretação do classicismo como apogeu renascentista. A compreensão da evolução histórica a partir de noções como ruptura, apogeu e declínio deveria ser substituída pela noção de continuidade, segundo Battisti. Vale recordarmos a seguinte passagem:

Il classicismo cinquecentesco, della corte di Leone X e Giulio II, resta così, per ora, configurato come un cima isolata fra due declivi – se non addirittura una valle fra due altipiani – e analogamente il classicismo del primo Quattrocento fiorentino (se non lo si interpreta come una conclusione del classicismo medievale), appare addirittura un roccione isolato, entro la brighiera o la selva fiorita del tardogotico. È venuta meno, cioè, l'idea di una continuità evolutiva, per subentrare invece la coscienza di una opposizione o lotta di generazione contro generazione e di ambiente contro ambiente.

¹⁷⁰ OLDONI, Massimo. “Introduzione: Una diversa geografia del Medievalo”. In: BALTRUŠAITIS, J. *Il Medievalo fantastico. Antiquità ed esotismi nell'arte gotica*. Milano: Adelphi, 1973, pp. 30-31.

O classicismo quinhentista da corte de Leão X e Júlio II fica assim, por ora, configurado como um cume isolado entre dois declives – se não mesmo entre dois planaltos – e analogamente o classicismo do primeiro Quatrocentos florentino (se não for interpretado como uma conclusão do classicismo medieval), parece realmente uma montanha isolada, dentro do terreno árido ou da selva florida do tardogótico. Isto é, faltou a ideia de uma continuidade evolutiva para substituir a consciência de uma oposição ou a luta de gerações contra gerações e de ambiente contra ambiente.¹⁷¹

Por fim, o terceiro aspecto de *O Antirrenascimento* sugerido por Tzonis é aquele “simbólico”, manifestado na cultura mística, no mágico, cujo caráter antropológico permitiu que Tzonis aproximasse Battisti a Warburg¹⁷². Vejamos, portanto, as possíveis ligações entre ambos os historiadores da arte.

¹⁷¹ BATTISTI, E. L'Antirrinascimento, *Op.cit.*, pp. 14-15.

¹⁷² Tal sugestão foi feita em uma conversa ocorrida em março de 2012 e que consta na introdução “Michelangelo visto da Battisti come nostro contemporaneo” - da última publicação póstuma de Battisti – DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro (cura di). *Michelangelo. Fortuna di un mito. Cinquecento anni di critica letteraria e artistica*, Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2012, onde podemos ler: “Il ‘Manierismo’ era una categoria già affiorante sin dall’inizio del XVI secolo, e di solito applicata a Michelangelo. Tuttavia, non essendo stata mai definita fino a tempi recenti con il rigore delle categorie del Wölfflin, essa finì per rivelarsi troppo ristretta e descrittiva per abbracciare l’opera di Michelangelo. Dando voce alle sue personali esigenze, ma anche alle aspirazioni della sua generazione del dopoguerra, che richiedeva per la storia dell’arte un nuovo approccio più aperto, Battisti cercò più ampie e fondamentali costruzioni categoriali che alla fine condussero all’idea di ‘antirrinascimento’. Lionello Venturi, come ha sottolineato Battisti, ha invitato ad una tale apertura dopo la Seconda guerra mondiale. E naturalmente lo stesso fece Aby Warburg prima della Prima guerra mondiale. La battaglia di Battisti per reinventare la struttura concettuale della storia dell’arte ebbe probabilmente più forti affinità con il programma radicale di Warburg che con quello di Venturi. Le sue riflessioni sui disegni, le sculture, le architetture michelangiolesche scorrono parallelamente alle indagini sull’astrologia, la stregoneria, gli automi, i mostri, gli emblemi e le camere delle meraviglie. Egli contestò i confini artificiali tra Medioevo, Rinascimento, Barocco, Illuminismo, scovando sia gli aspetti esoterici e le superstizioni dell’ingegneria del tardo rinascimento, sia l’impronta della razionalità nelle allegorie e nei riti del Medioevo”. / “O ‘Maneirismo’ era uma categoria já emergida desde o início do século XVI, e de modo geral aplicada a Michelangelo. Todavia, não tendo sido nunca definida até os tempos recentes com o rigor das categorias de Wölfflin, ela acaba por se revelar muito restrita e descritiva por abraçar a obra de Michelangelo. Dando voz às suas exigências pessoais, mas também às aspirações da sua geração do pós-guerra, que exigia para a história da arte uma nova atitude mais aberta, Battisti procurou construções categóricas mais amplas e fundamentais que por fim conduziram à ideia de ‘antirrenascimento’. Lionello Venturi, como destacou Battisti, convidou a uma tal abertura depois da Segunda guerra mundial. E, naturalmente, o mesmo fez Aby Warburg antes da Primeira guerra mundial. A batalha de Battisti para reinventar a estrutura conceitual da história da arte teve provavelmente afinidade mais forte com o radical programa de Warburg do que com o de Venturi. As suas reflexões sobre desenhos, as esculturas, as arquiteturas michelangielescas correm paralelamente às pesquisas sobre astrologia, a bruxaria, os autômatos, os monstros, os emblemas e as câmaras das maravilhas. Ele contestou os confins artificiais entre Medievo, Renascimento, Barroco, Iluminismo, descobrindo seja os aspectos exotéricos e as superstições da engenharia do renascimento tardio, seja os vestígios do racionalismo nas alegorias e nos ritos do Medievo”.

Mathew Rampley insere o trabalho de Warburg no contexto de um projeto da arqueologia da modernidade ¹⁷³ e o destaca pela proposta da análise de documentos visuais que demonstram a emergência de uma “específica sensibilidade cultural moderna”. Neste ponto, talvez possamos encontrar uma primeira instância que aproxime Battisti a Warburg, porém vale também ressaltarmos que as possíveis ligações traçadas entre ambos não implicam automaticamente num afastamento entre Battisti e Venturi, ou seja, a identificação de Battisti com um outro modelo historiográfico que não o italiano, não supõe uma necessária negação à sua formação, mas sim uma possível proposta de alargamento destas fronteiras. Mesmo sensibilizado pelas produções da escola alemã de história da arte, a noção moderna dos estudos da história em função das compreensões do presente, é tida por Battisti como uma herança venturiana. No prefácio de *Rinascimento e Barroco*, ele escreve a este respeito:

A parte questa inevitabile mancanza di Gründlichkeit, uno studioso dell'istituto Warburg o di Princeton potrà accusarmi di inseguire più il “gusto”, la “teorica” di un periodo, che i fatti figurativi. Indubbiamente, una ricerca iconologica condotta a fondo su, ad esempio, Simone Martini, potrebbe dare dei risultati più concreti e più oggettivamente validi. Anche la limitazione del campo sarebbe stata estremamente vantaggiosa. Ma il mio problema è di carattere generale, è la storia interna del classicismo. Inoltre è necessario, per comprendere un'idea, farne la genealogia in un periodo assai vasto, non dimenticandone gli esiti nel mondo attuale. In questo il mio “gusto” di ricercatore è coinciso con quello di Lionello Venturi; e non a caso molti dei problemi da lui trattati sono qui ripresi. Tuttavia, nonostante il rapporto di amicizia con lui, spesso le idee da me sostenute sono... l'opposto delle sue. Anche il mio atteggiamento verso il Rinascimento è, devo riconoscerlo, più di antipatia che di simpatia. Ciò che debbo al Venturi, sostanzialmente, è la convinzione che la ricerca storica è valida solo quando serve a chiarire il nostro atteggiamento di uomini moderni.

À parte desta falta inevitável de *Gründlichkeit*, um estudioso do Instituto Warburg ou de Princeton poderá me acusar de perseguir mais o ‘gosto’, a ‘teórica’ de um período do que os fatos figurativos. Sem dúvidas, uma

¹⁷³ RAMPLEY, Mathew. “From symbol to allegory: Aby Warburg’s Theory of Art”. In: *The Art Bulletin*. Vol. 79, nº 1, mar. 1977, pp. 41-55. Rampley menciona que em uma cuidadosa análise do trabalho de Warburg para além da recorrente referência ao conhecimento místico e exotérico, podem-se traçar paralelos com pensadores como Friedrich Nietzsche, Max Weber, Walter Benjamim, George Lucács e Theodor Adorno, entre os quais existe um propósito em comum dos interesses por uma arqueologia da modernidade.

pesquisa iconológica conduzida a fundo sobre, por exemplo, Simone Martini, poderia dar os resultados mais concretos e mais objetivamente válidos. Mesmo o limite do campo teria sido extremamente vantajoso. Mas o meu problema é de caráter geral, é a história interna do classicismo. Além disso, é necessário, para compreender uma ideia, fazer a sua genealogia em um período mais vasto, não esquecendo os êxitos no mundo atual. Nisso o meu ‘gosto’ de pesquisador é coincidente com o de Lionello Venturi; e não por acaso muitos dos problemas por ele tratados são aqui retomados. Todavia, apesar da relação de amizade com ele, frequentemente as ideias por mim sustentadas são... o oposto das suas. Até a minha atitude relativa ao Renascimento é, devo reconhecer, mais de antipatia do que de simpatia. O que devo a Venturi, substancialmente, é a convicção que a pesquisa histórica é válida apenas quando serve para esclarecer o nosso comportamento de homens modernos.¹⁷⁴

O confronto apontado por Battisti entre os “fatos figurativos” e o “gosto” ou “teórica” pode ser interpretado como uma equivalência entre o embate opondo a pura visualidade e a história da crítica de arte na Itália, respectivamente. No entanto, apesar de declarar a referência venturiana nos incentivos de sua pesquisa, é relevante questionarmos se a mencionada “genealogia” por ele pretendida em prol de uma “história interna do classicismo” também não sugere âncoras warburguianas. A respeito das primeiras pesquisas de Warburg dedicadas a Botticelli, Rampley comenta que a sua teoria está além das análises de obras e dos diálogos por elas estabelecidos:

In drawing attention to Warburg's "theory" of mimesis, I am quite consciously working against a widespread interpretation of Warburg. This interpretation folds that Warburg's thought marks the founding of the iconological "method," which calls for analysis of the meaning of works of art in question and other cultural phenomena of the time, including literary and theological documents. Hence, Warburg's iconological method is often taken as aiming merely toward the construction of an artistic and cultural milieu within which the work of art takes its place and gains meaning. [...]
[...] In his study of Botticelli Warburg seems to be preoccupied with piecing together the web of symbolic representations of antiquity dominant in quattrocento Florence.

Chamando atenção à ‘teoria’ da mimesis de Warburg, estou muito consciente em trabalhar contra uma generalizada interpretação sobre Warburg. Esta interpretação sustenta que o pensamento de Warburg funda

¹⁷⁴ BATTISTI, Eugenio. *Rinascimento e Barroco*. Giulio Einaudi Editore, 1960, p. XVI.

o ‘método’ iconológico que serve às análises do significado das obras de arte em questão e outros fenômenos culturais da época, incluindo documentos literários e teológicos. Assim, o método iconológico é frequentemente tido como objetivando apenas a construção de um meio artístico e cultural no qual a obra de arte toma o seu lugar e ganha sentido. [...]

[...] No seu estudo sobre Botticelli, Warburg parece preocupado em juntar os fios de uma rede de representações simbólicas da antiguidade dominante no quatrocentos florentino.¹⁷⁵

Partindo, portanto, da visão proposta por Rampley podemos evidenciar mais claramente as intersecções propostas entre os interesses de Battisti e o método de Warburg. Compreendendo então os estudos de Warburg sobre Botticelli como um microcosmo do Renascimento florentino, podemos dilatar a proposta de *O Antirrenascimento* na mesma medida: entre os interesses pelas iconografias das bruxas, da magia, das ilustrações científicas, da arqueologia das fábulas, entre as diversas temáticas das quais se ocupa, o livro de Battisti, numa visão panorâmica, abre suas páginas com propósitos que vão além do tom de denúncia dos incômodos causados pelas tradições historiográficas italianas, podendo se afirmar não apenas em detrimento de suas questões políticas no cenário acadêmico, mas também a partir de suas contribuições interpretativas do Renascimento, inseridas num amplo cenário historiográfico internacional.

Segundo Rampley o interesse de Warburg não se encerra nos apontamentos das influências do mundo antigo absorvidas por Botticelli, mas sim nos estudos das maneiras pelas quais a antiguidade é recriada em *Nascimento da Vênus* e na *Primavera*, distintas da dominante ideia de “*still grandeur*” de Winckelmann. As obras de Botticelli são analisadas em um contexto mais amplo de cultura, sendo postas em confronto, principalmente, com Alberti e Poliziano. O Renascimento escrito por Warburg apresentava-se menos como um período influenciado pelo mundo antigo, cuja ideia de absorção cultural conotava uma passividade perante os estímulos da Antiguidade e cujos estudos limitar-se-iam à catalogação de suas ocorrências; e mais como um período abarcado pelo intenso fluxo de assimilações, de conotação mais ativa e transformadora, no qual os estudos permitem a expansão dos diálogos artísticos formais. É, portanto, justo nesta medida que Battisti debruça os objetivos de *O Antirrenascimento*. Tomemos como exemplo o sexto capítulo, A

¹⁷⁵ RAMPLEY, Mathew. “From symbol to allegory: Aby Warburg’s Theory of Art”. In: *The Art Bulletin*. Vol. 79, n° 1, mar. 1977, p. 42.

magia dos elementos, no qual analisa o retrato de Simonetta Vespucci, de Piero di Cosimo, conservada no Musée Condé, Chantilly. A confluência com Warburg está na maneira na qual Battisti, compreendendo as diferentes raízes populares e cultas da cultura, vê confrontado na mesma imagem um campo de forças sem sobreposições entre ambas. Questiona a ordem de suas origens, sem acreditar, no entanto, haver uma resposta, exatamente porque concebe a cultura como embates entre oposições postas em convivência, de extremos que convivem e se transformam, cujos polos são compreendidos não pelas direções que os distanciam, mas sim pelas suas capacidades de mútua transformação. Se de um lado demonstra a bruxaria, a magia negra e de outro o artesanato refinado. Assim, mais do que marcar os distanciamentos dos seus respectivos universos figurativos, Battisti os compreende como diferentes resultados da mesma raiz moral: o medo do caos. Este, portanto, é o primeiro ponto de encontro entre Battisti e Warburg, ou seja, o interesse pelos símbolos culturais como trânsito de linguagens, de assimilação e transformação.

Raniere Varese em *L'Antirinascimento: um libro invisibile* recorda do comentário de Cecchi a respeito da então recente publicação do livro:

Un altro grande eccentrico, Emilio Cecchi, su Il Corriere della Sera ricorda che L'Antirinascimento "appartiene con un campo di riferimenti molto più vasto alla medesima famiglia d'altra opera: Il demoniaco nell'arte di Enrico Castelli"; diversa è la "direzione antirinascentista" di Lionello Venturi rispetto a quella di Battisti. Mentre il primo sposta le indicazioni di valore da una parte "ai primitivi con i loro mistici trasporti" e dall'altra alle "spericolate esperienze di Mondrian e di Kandinsky che gli avevano fatto perdere la testa", il secondo, legato alla tradizione warburghiana, "tende ad una critica e storia dei contenuti e significati ideologici delle opere d'arte [...] e si distacca risolutamente dalle direttive filologiche e stilistiche dell'odierna critica e storia dell'arte figurativa in Italia".

Outro grande excêntrico, Emilio Cecchi, em *Il Corriere della Sera* lembra que *L'Antirinascimento* 'pertence a um campo de referências muito mais vasto, da mesma família de outra obra: *Il demoniaco nell'arte*, de Enrico Castelli'; diferente é a 'direção antirrenascentista de Lionello Venturi em relação àquela de Battisti. Enquanto o primeiro move as indicações de valores por um lado 'aos primitivos com os seus transportes místicos' e por outro às 'imprudentes experiências de Mondrian e Kandinsky que lhe fizeram perder a cabeça', o segundo, ligado à tradição warburguiana, 'tende a uma crítica e história dos conteúdos e significados ideológicos

das obras de arte [...] e se destaca decisivamente das diretivas filosóficas e estilísticas da atual crítica e história da arte figurativa na Itália.¹⁷⁶

Continuando as nossas ponderações acerca das relações entre Battisti e Warburg a partir das reflexões de Rampley, tratemos de outra possível interseção entre ambos, determinada agora pelas suas respectivas interpretações do Renascimento. Ao se referir ao estudo de Warburg dedicado a Botticelli, Rampley o classifica como um microcosmo do amplo organismo da cultura renascentista tido, portanto, como um macrocosmo anunciado por um caráter peremptório: a dialética. Para melhor explicar este conceito da dialética em Warburg, Rampley recorre a um confronto com as ideias de Nietzsche sobre a interpretação da ópera¹⁷⁷. Enquanto a interpretação nietzschiana privilegia a tragédia grega em detrimento da ópera renascentista, referindo-se mais amplamente a um conflito generalizado da modernidade, Warburg defende a interpretação das formas simbólicas a partir de uma autoconsciência da intervenção dos artifícios humanos.

Unlike Nietzsche, Warburg does not see, with reference to the intermezzi, cultural redemption either in the rebirth of a pure Dionysian culture or in the suppression of the Dionysian through the highly artificial language of humanist allegory. The same is true, for Warburg, of the opera Dafne, whose innovation of the monadic stile recitativo, so heavily criticized by Nietzsche, represents an interplay of classical content and Florentine humanist learning. Far from constituting a loss of aesthetic sensibility, as Nietzsche claims, the growth of opera is rather to be seen as creative “misuse” of classical motifs to form a new self-conscious aesthetic-symbolic language with transformed expressive capacities.

¹⁷⁶ VARESE, Raniere. “L’Antirinascimento: un libro invisibile”. In: *Arte Lombarda – Metodologia della Ricerca. Orientamenti Attuali. Congresso Internazionale in onore di eugenio Battisti*. Milano, Istituto per la Storia dell’Arte Lombarda. 1994/3-4.

¹⁷⁷ RAMPLEY, Mathew. “From symbol to allegory: Aby Warburg’s Theory of Art”. In: *The Art Bulletin*. Vol. 79, n° 1, mar. 1977, p. 46. “When comparing Nietzsche and Warburg, the key moment is to be found in Nietzsche’s comments on opera as an attempt to resurrect Greek tragedy. For while opera was a Renaissance reconstitution of tragedy, Nietzsche argues that in contrast with tragedy, in which music and words form a totality, opera imposes a Socratic will to intelligibility on the operatic form, specifically through the *stile rappresentativo*, which subordinates music to verbal intelligibility”. / “Ao comparar Nietzsche a Warburg, o momento-chave deve ser encontrado nos comentários de Nietzsche sobre a ópera como tentativa de ressurreição da tragédia grega. Enquanto a ópera era uma reconstituição renascentista da tragédia, Nietzsche argumenta que em contraste com a tragédia, onde a música e as palavras formam uma totalidade, a ópera impõe uma vontade socrática à inteligibilidade na forma operativa, especificamente através do *stile rappresentativo*, que subordina a música à inteligibilidade verbal”.

Diferentemente de Nietzsche, Warburg não vê, em relação aos *intermezzi* redenção cultural no renascimento de uma cultura dionisíaca pura, nem na supressão do dionisíaco através da alta linguagem artificial da alegoria humanista. O mesmo vale, para Warburg, na obra *Dafne* cuja inovação do monádico *stile recitativo*, tão fortemente criticado por Nietzsche, representa uma reciprocidade dos conteúdos clássicos e do aprendizado humanista florentino. Longe de constituir uma perda da sensibilidade estética, como Nietzsche reivindicava, o crescimento da ópera está mais para ser visto como um criativo “misuse” dos motivos clássicos a formar a nova linguagem estético-simbólica autoconsciente com capacidades expressivas transformadoras.¹⁷⁸

A dialética renascentista warburguiana, deste modo, diferentemente da nietzschiana, não se fundava nos alicerces do modelo grego. Como assinalado por Rampley, ela oscilava entre o *pathos* dionisíaco e o ensinamento humanista¹⁷⁹, que poderíamos dizer ser o equivalente à mencionada autoconsciência dos artifícios humanos. Rampley sugere que a compreensão da dialética em Warburg¹⁸⁰ venha acompanhada do

¹⁷⁸ RAMPLEY, Mathew. “From symbol to allegory: Aby Warburg’s Theory of Art”. In: *The Art Bulletin*. Vol. 79, n° 1, mar. 1977, p. 47.

¹⁷⁹ RAMPLEY, Mathew. “From symbol to allegory: Aby Warburg’s Theory of Art”. In: *The Art Bulletin*. Vol. 79, n° 1, mar. 1977, p. 47. “Warburg sees in this contrast another symptom of the dialectic of Renaissance culture, which oscillates between a Dionysian pathos and an all too evident humanist learning, both of which represents the two cultural extremes: on the one hand, the reawakening of Greek tragic culture and, on the other, the self-conscious conceit of Baroque allegorizing”. / “Warburg vê neste contraste outro sintoma da cultura dialética do Renascimento, que oscila entre o pathos dionisíaco e um ensinamento humanista muito evidente, ambos representantes dos dois extremos culturais: de um lado, o despertar da cultura da tragédia grega, de outro, a vaidade autoconsciente da alegorização barroca”.

¹⁸⁰ No prefácio de “Sandro Botticelli’s Birth of Venus and Spring. Antiquity in the Italian Early Renaissance”. In: WARBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity*. The Getty Research Institute Publications Programs, 1999, p. 89. Warburg apresenta o conceito de empatia como um estilo que se sobressai às diferentes formas artísticas, ou melhor, que se sobrepõem a elas, que as interligam. Tal concepção pode sugerir, guardadas as devidas diferenças, uma aproximação ao conceito venturiano de gosto, uma vez que se conectam primordialmente à ideia de cultura como um espírito predominante e unificador das diversas manifestações artísticas: “This work sets out to adduce, for purposes of comparison with Sandro Botticelli’s celebrated mythological paintings, the Birth of Venus and Spring, the analogous ideas that appear in contemporary art theory and poetic literature, and thus to exemplify what it was about antiquity that ‘interested’ the artist of the Quattrocento. It is possible to trace, step by step, how the artists and their advisers recognized ‘the antique’ as a model that demanded an intensification of outward movement, and how they turned to antique sources whenever accessory forms – those of garments and of hair – were to be represented in motion. It may be added that this evidence has its value for psychological aesthetics in that it enables us to observe, within a milieu of working artists, an emerging sense of the aesthetic act of ‘empathy’ as a determinant of style”. / “Este trabalho propõe apresentar, com propósitos de comparação com as célebres pinturas mitológicas de Sandro Botticelli, o *Nascimento da Vênus* e a *Primavera*, as ideias análogas que aparecem na teoria da arte contemporânea e da literatura poética, e assim em exemplificar o que na antiguidade era ‘interessante’ aos artistas do Quatrocentos. É possível traçar, passo a passo, como os artistas e seus conselheiros reconheciam ‘o antigo’ como modelo que demandava uma intensificação de movimento externo, e como eles buscaram nas fontes antigas todos os tipos de formas acessórias – como aqueles de vestuários e cabelos – a serem representados em movimento. Pode-se acrescentar que a sua evidência tem o

fundamental conceito de empatia de Vischer, este por sua vez consiste em um processo de análise dialética, “looking”, diferenciado do processo passivo de análise, “seeing”¹⁸¹. E desta forma, distanciando-se da primazia grega, desloca as oposições constituintes do Renascimento de clássico e anticlássico, às polarizações entre o simbólico e o alegórico, entre a assimilação e a racionalização, entre a “magical-associative” e a “logical-dissociative”¹⁸².

Entre estas polarizações apontadas por Warburg emerge a concepção do período do Renascimento como o berço do modernismo, cuja máxima expressão se encontra em Florença. E é justamente a partir de sua descrição da capital toscana que se propõe aqui uma aproximação à descrição, com a qual Battisti abre seu livro, de uma Florença como a representante sem confrontos da dialética renascentista, afirmada desde as suas origens no confronto entre classicismo e anticlassicismo¹⁸³. Segue o texto de Warburg:

Florence, the birthplace of modern, confident, urban, mercantile civilization, has not only preserved the images of its dead in unique

seu valor para a estética psicológica na medida em que nos permite observar, dentro de um meio de artistas que trabalham, um sentimento emergente do ato estético da empatia como estilo determinante”.

¹⁸¹ RAMPLEY, Mathew. “From symbol to allegory: Aby Warburg’s Theory of Art”. In: *The Art Bulletin*. Vol. 79, n° 1, mar. 1977, pp. 44-45: “It is from this context that Vischer’s treatise on empathy and perception emerges. To translate the term ‘Einfühlung’ as ‘empathy’ is in one sense misleading in that it masks a complex taxonomy of psychological responses outlined by Vischer, including ‘Zufühlung’, ‘Nachgefühl’, ‘Angefühl’, and ‘Zusammengefühl’. Underlying all these interrelated concepts, however, is a much more basic distinction between ‘seeing’ (‘sehen’) and ‘looking’ (‘schauen’). This distinction rests on an opposition between simple passive ‘seeing’ as a physiological process of stimulus reception, where the impression received is still undifferentiated and ‘looking’. The latter, Vischer argues, ‘sets out to analyze the forms dialectically... and to bring them into a mechanical relationship... the impression of seeing is repeated on a higher level’”. / “É deste contexto que o tratado da empatia e da percepção de Vischer emerge. A tradução do termo ‘Einfühlung’ como ‘empatia’ é de certa forma enganosa já que mascara a complexa taxonomia das respostas psicológicas ressaltadas por Vischer, incluindo ‘Zufühlung’, ‘Nachgefühl’, ‘Angefühl’ e ‘Zusammengefühl’. Subjacente a todos estes conceitos, entretanto, existe uma distinção muito mais básica entre ‘seeing’ (‘sehen’) e ‘looking’ (‘schauen’). Essa distinção repousa na oposição entre o simples passivo ‘seeing’ como processo fisiológico de recepção estimulada, onde a ‘impressão recebida é ainda indiferenciada’ e ‘looking’. A última, Vischer concorda, ‘estabelece em analisar das formas dialeticamente... e levá-las a uma relação mecânica... a impressão do seeing é repetida em um mais alto nível”.

¹⁸² Ibidem, p. 55: Aponta como questão central das análises da obra de Warburg a transformação dos símbolos: “[...] in particular, the transformation of their function from magical-associative symbols to logical-dissociative allegorical signs”. / “[...] em particular, a transformação das suas funções dos símbolos mágicos-associativos aos signos alegóricos lógicos-dissociativos”.

¹⁸³ Battisti, no primeiro capítulo do *L’Antirinascimento* [Op.Cit, p.9] menciona as interpretações de Antal, Pierre e Galiene Francastel da convivência constante entre classicismo e anticlassicismo, adicionando ser Florença um dos lugares cuja polêmica se fez mais latente e exemplificando com o caso de Masolino e Masaccio que dividiram a mesma bancada e os mesmos comitentes.

abundance and with striking vitality: in the hundreds of archival documents that have been read – and in the thousands that have not – the voices of the dead live on. The tone and the timbre of those unheard voices can be recreated by the historian who does not shrink from the pious task of restoring the natural connection between word and image. Florence has answers to all questions that the cultural historians can ask – if only we never tire of asking questions, and if our questions are sufficiently narrow and specific.

Florença, o local de nascimento do moderno, civilização confidente, urbana, mercantil não apenas preservou as imagens da sua morte em abundância única e com impressionante vitalidade: nas centenas de documentos de arquivos que têm sido lidos – e nos milhares que ainda não foram – as vozes dos mortos ressuscitam. O tom e o timbre daquelas vozes não ouvidas podem ser recriados pelos historiadores que não se escondem da piedosa tarefa de restaurar a conexão natural entre a palavra e a imagem. Florença tem resposta para todas as perguntas que os historiadores da cultura podem perguntar – se nunca nos cansarmos em fazer perguntas, e se as nossas perguntas forem suficientemente exatas e específicas.¹⁸⁴

A descrição de Warburg demonstra desde uma Florença monumental, histórica e eterna, entregue às aventurosas fortunas do conhecimento, até uma Florença obscura, cujo excesso de informação cala as vozes do passado, aglomera histórias em proporção descontínua ao seu desvendamento. É a alegoria da convivência da sabedoria com a melancolia, é a enciclopédia aberta às respostas que se procura e a estagnação causada pela quantidade de perguntas. Esta mencionada capacidade de preservação da história não seria exatamente a leitura feita por Battisti de uma Florença *Wunderkammern* que manteve e exalta “*tutto ciò che era peregrino, abnorme, irregolare, dalla punta di freccia preistorica alla macchina sperimentale*”¹⁸⁵? Esta noção de Florença como uma *congrégie* de memórias determina em Warburg e Battisti os seus comprometimentos enquanto historiadores com o restauro de um outro Renascimento, que emerge da sombra da história, anunciando as raízes mais profundas do mundo moderno.

¹⁸⁴ WARBUG, Aby. “Art Portraiture and the Florentine Bourgeoisie”. In: *The Renewal of Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance*. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999, p. 187.

¹⁸⁵ BATTISTI, L’*Antirinasimento*, *Op.cit.*, p. 10. / “tudo aquilo que era peregrino, anormal, irregular, da ponta da flecha pré-histórica à máquina experimental”.

Inoltre gran parte dei fenomeni così esclusi appare, oggi, particolarmente connessa al nostro mondo moderno, che ne è anticipato spesso assai singolarmente. In altre parole, la carta che possediamo delle arti proprio per i secoli che segnano la sconfitta definitiva del mondo medievale, non solo non ce ne indica esattamente strade e confini, ma non registra una quantità di presenze, proprio fra le più essenziali per noi.

Além disso, grande parte dos fenômenos assim excluídos parece hoje particularmente ligada ao nosso mundo moderno, que o antecipou com frequência muito singularmente. Em outras palavras, o mapa que possuímos das artes para os séculos que sinalizam a derrota definitiva do mundo medieval, não apenas não nos localizam com exatidão estradas e confins, mas não registram uma quantidade de presenças precisamente entre as mais essenciais para nós.¹⁸⁶

Entre as “vozes não ouvidas”, e o impreciso mapa das artes do Renascimento, encontramos a denuncia da mesma lacuna. E a reestruturação do tom e timbre dessas vozes e das omitidas estradas e confins apresenta-se de modo semelhante nas propostas metodológicas de Warburg e Battisti, sugeridas a partir de um novo catálogo do Renascimento. Podemos aqui, com o propósito de comparar os seus métodos, observar alguns possíveis pontos de confluência, sendo o primeiro, e mais abrangente, o interesse por uma globalidade das manifestações culturais. Warburg, em 2 de fevereiro de 1927, numa carta para seu irmão Max, comenta a respeito do preparo do Atlas Mnemosyne:

La cornice complessiva dell’Atlante potrebbe essere formulata così: una considerazione scientifico-culturale della forza plasmatrice sopravvissuta dei valori espressivi antichi nell’economia spirituale, cioè nell’ambito culturale generale europeo

O quadro geral do Atlas poderia ser assim formulado: uma consideração científico-cultural da força plasmática sobrevivida dos valores expressivos antigos na economia espiritual, isto é, no âmbito geral europeu.¹⁸⁷

¹⁸⁶ Ibidem, p. 18.

¹⁸⁷ A carta ao irmão Max trata da mostra organizada para a população de Hamburgo ocorrida na Biblioteca. A referência foi retirada de MANN, Nicholas. Mnemosyne: “Dalla parola all’immagine”. Prefazione all’edizione italiana. In: WARBURG, Aby. *Mnemosyne. L’Atlante delle immagini*. Nino Aragno Editore, 2002. A cura di Martin Warnke, collaborazione di Claudia Brink. Edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, p. IX.

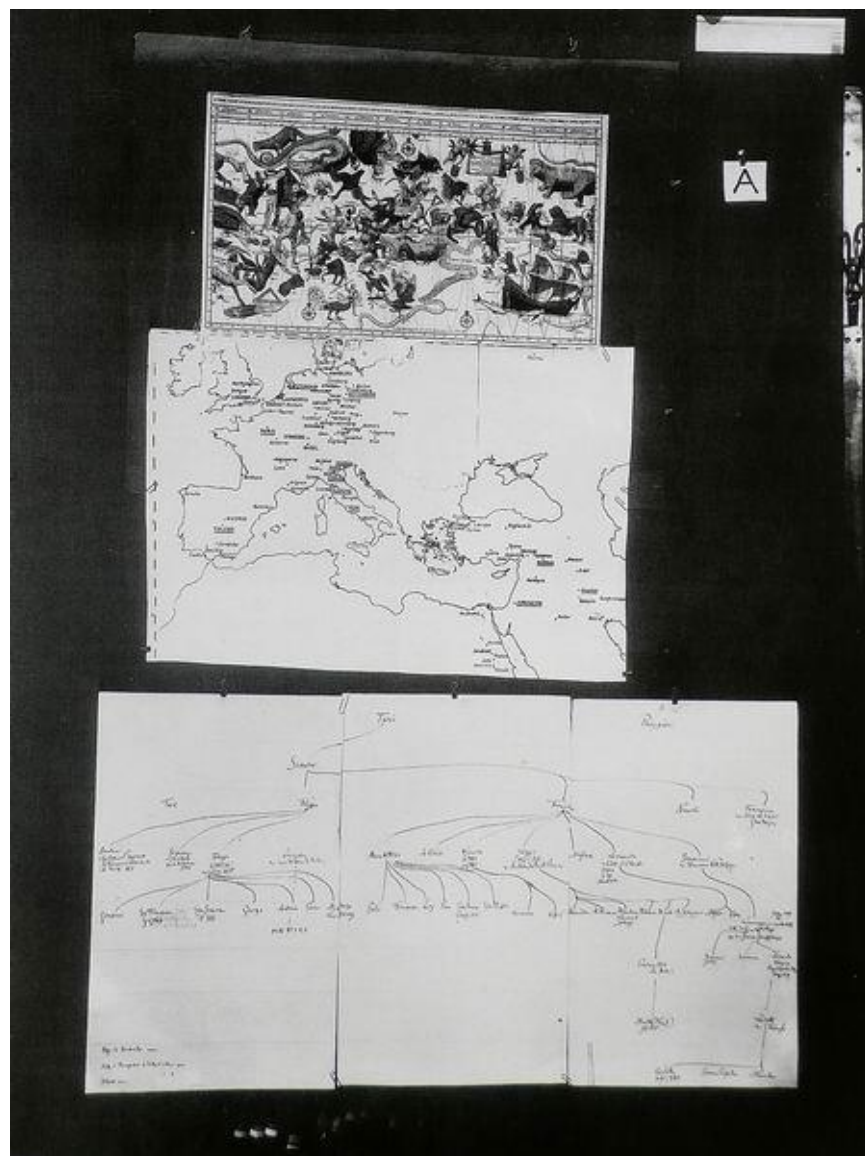
Em outra carta, datada de 3 de maio de 1928, escreve ao amigo Jacques Mesnil a respeito dos progressos do seu projeto:

Si tratta di un sistema estendibile di attaccapanni sul qual spero di appendere tutti i panni, piccoli e grande, prodotti dal telaio del Tempo.

Trata-se de um sistema extensível de ganchos sobre o qual pretendo pendurar todos os painéis, pequenos e grandes, produzidos pelo tear do Tempo.¹⁸⁸

Adentrando nas particularidades deste confronto, propõe-se aqui uma apreciação do *Painel A* de *Mnemosyne*, intitulado *Diversos sistemas de relações às quais o homem é vinculado: cósmicas, terrestres, genealógicas. Amálgama destas relações no pensamento mágico. A sucessiva distinção de proveniência, lugar de nascimento e posição cósmica, pressupõe já uma faculdade intelectual. 1) Orientação; 2) troca; 3) ordenação social*. Suas imagens apresentam-se respectivamente ordenadas segundo a numeração mencionada: Representação do céu com constelações (gravura sobre cobre pintado - Rammet Th. Backer, “*Korte verklaringe over ‘t hemels-pleyn, zjinde daer acter by gevoeght de tafels der vaste sterre*”, Enkhuizen 1684); O “*Mapa da transmigração*” da *troca cultural entre Norte e Sul, Leste e Oeste*” (mapa elaborado sob indicação de Warburg. Londres, The Warburg Institute); “*Árvore genealógica das famílias Medici/Tornabuoni*” (desenhada por Warburg, Londres, The Warburg Institute).

¹⁸⁸ A referência foi retirada de MANN, Nicholas. *Mnemosyne*: “Dalla parola all’immagine”. Prefazione all’edizione italiana. In: WARBURG, Aby. *Mnemosyne. L’Atlante delle immagine*. Nino Aragno Editore, 2002. A cura di Martin Warnke, collaborazione di Claudia Brink. Edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi, p. VIII.



A apreciação das três imagens combinadas nos reporta a uma sugestiva leitura da história norteada pela ideia principal de movimento, de confluências, absorções e assimilações. Do mundo cósmico, representado no mapa das constelações, à genealogia de uma das principais famílias florentinas do Renascimento italiano, passando pela cartografia das trocas culturais europeias, este painel trata do macrocosmo místico ao microcosmo social, concebendo os meandros culturais a partir das considerações dos seus motores ativos. Este movimento de aproximação e distanciamento, da grande perspectiva à focalização nas particularidades, alegoricamente demonstra as diretrizes de uma nova cartografia aos estudos relativos ao Renascimento, configuradas principalmente entre dois

polos, o mágico-religioso e o racional. E entre tais polaridades emergem sugestivas interpretações do Renascimento a partir de suas configurações místicas e sociais, entre as esferas de medida cósmica e antropomórfica, entre um universo organizado em faculdades astrológicas e antropológicas.

A comparação aqui proposta entre Warburg e Battisti encontra sua intersecção nesta cartografia do Renascimento balizada principalmente na reelaboração dos métodos historiográficos. Em *La lotta culturale durante il Cinquecento e le avanguardie*¹⁸⁹, Battisti critica as análises lineares da história pautadas na concepção primordial de evolução que emancipa a progressão cronológica dos contrastes fundamentais à compreensão dos fenômenos históricos.

Come conclusione, in sede di metodo storico, vorrei ricordare che il sistema ancora diffuso di raggruppare i fenomeni secondo un progresso (o regresso) evolutivo, è erroneo anche in quanto si basa sul presupposto di una cultura priva di lotte interne, povera di vittorie e sconfitte, ma progredente linearmente senza scosse, appoggiandosi a monotone consuetudini psicologiche e conoscitive. La più grave difficoltà, nel contrapporsi a questa consuetudine storiografica, che tutti rinnegano ma solo a parole, sta nella tentazione di sminuire i contrasti, di conciliare le opposizioni, di appiattare le svolte stilistiche, anche mediante arbitrarie datazioni, o creando ponti artificiali di mai esistiti rapporti.

Como conclusão, em sede de método histórico, gostaria de lembrar que o ainda difuso sistema que reagrupa os fenômenos segundo um progresso (ou regresso) evolutivo, é errôneo mesmo quando se baseia sobre o pressuposto de uma cultura privada de lutas internas, pobre de vitórias e derrotas, mas progressiva linearmente sem comoções, apoiando-se em monótonos hábitos psicológicos e cognitivos. A dificuldade mais grave, ao se contrapor a este hábito historiográfico, que todos renegam, mas apenas em palavras, está na tentação de diminuir os contrastes, de conciliar as oposições, de comprimir as mudanças estilísticas, também através de datações arbitrárias, ou criando pontos artificiais de relações que nunca existiram.¹⁹⁰

¹⁸⁹ BATTISTI, Eugenio. In: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 10, 1968, pp. 147-152.

¹⁹⁰ Ibidem, pp. 150-151

O estudo dos fenômenos culturais a partir de amplos sistemas globais e a concepção de suas naturezas como resultados de forças contrastadas são, portanto, o denominador comum desta intersessão entre Warburg e Battisti. E, destarte, podemos ponderar se as motivações de Warburg para a escolha e combinação das imagens do *Painel A*, não se estreitariam à seguinte proposta de Battisti, no que se refere a uma ampliação e diversificação do conhecimento histórico em prol da compreensão de uma unidade cultural:

Sarebbe assai interessante realizzare, mediante un lavoro comparativo, forse di gruppo, una carta cronotopografica, che permettesse di seguire, come su uno schermo multiplo, gli avvenimenti artistici paralleli e coevi avvenuti nei centri principali. Ogni tentativo del genere dà luogo a grandi sorprese. Grosso modo si potranno avere tre casi: un gruppo di committenti e uomini politici che si schierano con l'avanguardia, anzi la stimolano (favoloso, in proposito, è l'atteggiamento, quasi di scommessa sui giovani, di Giulio II); una situazione aperta, per cui fu lecita, ma a proprio rischio e pericolo, una sperimentazione saltuaria, che conoscendo i limiti ambientali si autocensurò preventivamente: è il caso, direi, tipico di Venezia, città in cui il mercato, per quanto avanzatissimo rispetto agli altri centri, sembra essere stato una ragione altrettanto di chiusura e di rispettazione che di apertura e d'innovazione; una tremenda pressione dell'establishment, senza via di sbocco, che comportò negli artisti una situazione d'indolenza, e nei migliori di crisi, di ribellione, di frustrazione. Quest'ultimo atteggiamento mi pare particolarmente rilevabile a Firenze nei primi decenni del secolo, giacché le opere più geniali ed astratte – in particolare come colore – vennero eseguite dal Pontorno e dal Rosso per cappelle minori, o addirittura per chiese del contado o di città provinciali; mentre maestri come fra' Bartolomeo ed Andrea del Sarto diedero assai meno di quanto potevano e, caso assai significativo, nelle opere eseguite per se stessi o per committenti stranieri, (come il dipinto di fra' Bartolomeo ora a Vienna, per la propria tomba), dimostrandosi qui vicinissimi alle avanguardie altrove da loro stessi ripudiate in nome d'un cauto eclettismo.

Seria muito interessante realizar, mediante um trabalho comparativo, talvez de grupo, um documento cronotopográfico que permitisse seguir, a partir de uma única tela, os eventos artísticos paralelos e contemporâneos ocorridos nos principais centros. Qualquer tentativa do gênero dá lugar a grandes surpresas. Grosso modo, podem-se ter três casos: um grupo de comitentes e homens políticos que se favorecem da vanguarda, ou melhor, a estimulam (fabuloso, a propósito, é o aspecto de quase aposta nos jovens de Julio II); uma situação aberta, mas de risco e perigo próprios, para qual

foi legítima uma experimentação ocasional, que conhecendo os limites ambientais se autocensurou preventivamente: é o caso, eu diria, típico de Veneza, cidade em cujo mercado, por mais que muito avançado em relação aos outros centros, parece ter sido a razão tanto do fechamento e das repetições quanto da abertura e inovação; uma tremenda pressão do *establishment*, sem meios de bloqueio, que criou nos artistas uma situação de indolência, e nos melhores de crise, de rebeliões, de frustração. Este último comportamento me parece particularmente relevante na Florença dos primeiros decênios do século, já que as obras mais geniais e abstratas – em particular como cor – são executadas por Pontormo e Rosso para as capelas menores, ou mesmo para igrejas do campo ou de cidades provincianas; enquanto que mestres como Fra Bartolomeo e Andrea del Sarto deram muito menos do que podiam e, caso muito significativo, nas obras executadas para eles mesmos ou para comitentes estrangeiros, (como a pintura de Fra Bartolomeo hoje em Viena, para a própria tumba), demonstrando-se assim muito próximo às vanguardas de outros lugares, por eles mesmos repudiadas em nome de um prudente ecletismo.¹⁹¹

O mencionado *cronotopo* consiste em uma apreciação dos fenômenos a partir de suas dimensões espaços-temporais. A sugestão de um documento que confronte as diversas circunstâncias históricas a partir de um mesmo problema, no caso o comportamento de diferentes centros culturais quinhentistas perante as tendências de manutenção e transgressão do *status quo* sociocultural, apresenta-se como uma proposta de análise das forças atuantes de uma cultura e de suas capacidades transformadoras. Ao procurar compreender os diferentes embates em Roma, Veneza e Florença, entre o mercado de arte, seus comitentes e os artistas; entre os interesses do *establishment* e as tendências de renovação; entre a obra de arte em função do discurso construído e a obra de arte como autonomia expressiva, Battisti demonstra conceber a cultura a partir de seus embates intrínsecos. Seu método é pautado principalmente nos estudos comparativos, de confronto, procurando não exercer uma leitura limitada às questões do próprio ambiente e natureza do fenômeno investigado. E talvez seja justamente neste ponto que encontremos a razão do seu interesse pelo Renascimento, que vem a ser equilibrado à sua mencionada antipatia por este período¹⁹²: além de consistir no berço da modernidade, encontrando nele sugestivas raízes da nossa atualidade, para Battisti o Renascimento representa também um constante

¹⁹¹ BATTISTI, Eugenio. In: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 10, 1968, pp. 148-149

¹⁹² BATTISTI, Eugenio. *Rinascimento e Barroco*. Giulio Einaudi Editore, 1960, p. XVI: “Anche il mio atteggiamento verso il Rinascimento è, devo riconoscerlo, più di antipatia che di simpatia”. / “Até a minha atitude relativa ao Renascimento é, devo reconhecer, mais de antipatia do que de simpatia”.

estímulo para a renovação metodológica. Compreender um período tão amplamente contrastado e complexo é deparar-se com a necessidade da reconstrução contínua do passado e com a modernização das suas análises. E a dimensão desta responsabilidade é proporcional ao comprometimento com o futuro.

2.9 O ANTIRRENASCIMENTO COMO VANGUARDA

A proposta do segundo capítulo desta Tese procurou delinear o percurso da escrita de *L'Antirrinascimento* de acordo com a trajetória de seu autor, a fim de ressaltar o seu peremptório caráter subversivo, compreendido aqui como uma atitude de vanguarda perante o quadro historiográfico italiano da segunda metade do século XX. Objetivando concluir este pensamento, analisaremos a constante inquietude de Battisti como força motriz de sua produção crítica como um todo, plenamente representada em *L'Antirrinascimento*, e a partir da qual será desenvolvido o capítulo seguinte, dedicado às atividades de Battisti posteriores à publicação de 1962 e a sua respectiva fortuna crítica.

Como leme condutor do que estamos chamando de vanguarda, usaremos uma definição dada pelo próprio Battisti, publicada na introdução de *In luoghi di avanguardia antica* (1979), na qual propõe uma análise focada principalmente na arquitetura renascentista a partir de seus pontos de ruptura ao vigente status sociocultural, demarcando contrastes e oposições que, quando reconhecidos, são logo atribuídos a fatos irracionais, como o conceito de gênio.

A sua definição de vanguarda se baseia, como apontado pelo próprio Battisti, naquela de Saint-Simon. Como analisado por Donald D. Egbert, em seu último ano de vida, o filósofo francês mudou sua concepção de sociedade antes tida como máquina operante por princípios Newtonianos, passando a compreendê-la como um organismo vivo, organizado pela trindade constituída por artistas, cientistas e artesãos-industriais, sendo o artista o topo desta elite administrativa, o “homem da imaginação”, responsável também pelo ensinamento moral. O termo *avant-garde* aparece na conclusão de *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825) referindo-se, portanto, à posição de

destaque do artista para o bom funcionamento da sociedade, uma concepção de arte que dinamiza as reflexões sobre a sua atuação e função no meio social ¹⁹³.

Assim procedendo, a concepção de vanguarda de Saint-Simon compreende uma distância entre o artista e a sociedade: o seu destaque na estrutura social acaba também por assinalar a sua desintegração. O que Battisti parece compreender por esta desintegração é o descompasso entre o ritmo da sociedade como um organismo vivo e do meio artístico como um provocador e instigador da reformulação desta estrutura social. Por ‘meio artístico’ compreendemos aqui não apenas a produção de obras de arte, mas também a sua reflexão, considerando neste quadro a atuação do próprio Battisti como uma proposta vanguardista de reconstrução crítica pautada na clara oposição a “*una storiografia idealizzata che nasconde sotto il polverone della banalità, mascherando i veri contrasti e le violenze, allo stesso modo in cui le vernici ingiallite coprono i colori e fanno apparire tutto noiosamente bruno*” ¹⁹⁴.

Battisti adiciona que a vanguarda não é feita do individualismo do artista, mas do agir de um grupo nas margens da estrutura social, e, apesar de consistir uma reação

¹⁹³ Egbert, em “The Idea of avant-garde in Art and Politics”. In: *Leonardo*, Vo. 3, Nº 1 (Jan., 1970), pp. 75-86, destaca as consequentes interpretações atreladas as considerações de Saint-Simon: “*In these doctrines of Saint-Simon, then, we have one of the first clear foreshadowings by a socialist of some later Marxian theories of society and art, according to which society would be highly centralized under the direction of an elite group, with the end of art to be social utility achieved by making the works of art didactic and easily understood by the multitude as Diderot and David had already urged. This conception of art, which tended to equate it with social propaganda, would continue to be held by those social radicals, including the followers of Marx, whose interests were to be basically political and economic, and who disregarded Saint-Simon’s idea of artists as foremost leaders of society. At the opposite pole, however, were some who were so enchanted by the kind of leading role which Saint-Simon gave to the artist that they completely rejected his belief that art should be devoted to achieving social goals and therefore necessarily be functional, utilitarian, didactic and easily understandable. In other words, they subscribed to a belief in the movement, Romantic in origin, known as ‘l’art pour l’art’ or ‘art for art’s sake’.*” / “Nestas doutrinas de Saint-Simon, então, nós temos um dos primeiros claros prenúncios por um socialista de algumas posteriores teorias marxistas da sociedade e da arte, segundo as quais a sociedade seria altamente centralizada sob a direção de um grupo de elite, com a finalidade da arte como utilidade social fazendo obras de arte didáticas e facilmente compreendidas pela multidão, como Diderot e David já haviam insistido. Esta concepção de arte, que tende a se igualar com propaganda social, continuaria a ser sustentada por esses socialistas radicais, incluindo os seguidores de Marx, cujos interesses estavam a ser basicamente político e econômico, e quem desconsiderou a idéia de Saint-Simon dos artistas como maiores líderes da sociedade. No pólo oposto, no entanto, estavam alguns que tão encantados com o tipo de papel de liderança que Saint-Simon deu ao artista, rejeitaram completamente a sua crença de que a arte deve ser destinada a alcançar os objetivos sociais e, portanto, necessariamente ser funcional, utilitária, didática e de fácil compreensão. Em outras palavras, eles defenderam uma crença no movimento, romântico de origem, conhecido como ‘l’art pour l’art’ ou “arte pela arte””.

¹⁹⁴ BATISTTI, Eugenio. *In luoghi di avanguardia antica. Da Brunelleschi a Tiepolo*. Casa del libro editrice, 1981, p. 7. / “uma historiografia idealizada que esconde sob a poeira da banalidade mascarando os verdadeiros contrastes e as violências da mesma forma que os vernizes amarelados cobrem as cores puras e fazem tudo parecer tediosamente marrom”.

desvinculada das forças de manutenção dos valores de uma sociedade, ela necessita que pelo menos parte desta sociedade aceite os seus princípios e as suas pesquisas de finalidade e resultados não imediatos. A transgressão e subversão das posturas vanguardistas, assim sendo, dependem de uma parcela social que afirme a marginalidade de sua condição, necessária ao exercício de uma liberdade expressiva experimental.

Poderíamos dizer que a marginalidade dos engajamentos vanguardistas de Battisti é o fio condutor da sua trajetória. A via por ele percorrida nunca foi a estrada principal, e isso, vale acrescentar, consistiu muito mais em uma escolha consciente do que no resultado de uma relegação ao limbo. Apesar de toda dificuldade encontrada no meio acadêmico, de todas as portas fechadas, é evidente o incômodo de Battisti quando os seus protestos se concretizavam em propostas oficializadas, quando a atitude alternativa de seu trabalho assumia o tom de oficialidade, enquadrando-se em esquemas previsíveis e recorrentes. Recordar-se aqui da renúncia aos movimentos político-partidários de Turim, no período do pós-guerra, como vemos no seguinte comentário de Giuseppa Saccaro del Buffa e na sua carta ao diretor da Radio Torino (Correspondência 2):

Subentrata immediatamente la competizione tra i partiti che andavano riorganizzandosi, accompagnata dall'emergere di opportunisti di vario genere che rivendicavano meriti partigiani, Battisti abbandonò l'impegno politico e rinunciò ad ogni riconoscimento ufficiale. Non volle neppure entrare stabilmente alla radio, in un mestiere fisso che nel nuovo clima non sentiva tagliato per lui [...]

Sucedendo imediatamente a competição entre os partidos que iam se organizando, acompanhada da emergência de oportunistas de vários tipos que reivindicavam méritos partidários, Battisti abandonou o empenho político e renunciou a qualquer reconhecimento oficial. Não quis nem mesmo entrar estavelmente na rádio, um emprego fixo que no novo clima não sentia adaptado a ele [...]

No seu último ano de vida publica *L'Anti fra ieri e oggi*, uma autoanálise de sua trajetória, na qual alude ao seu medo da moda que desbota os motores mais ativos de protesto, fazendo referência à sua constate tendência de oposição. Del Buffa relembra:

¹⁹⁵ DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. "Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia". In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, p. 189.

Nelle pagine già citate de L'Anti fra ieri e oggi, riscritte innumerevoli volte e datate 25 gennaio 1989, Battisti constatava, tra lo sbalordito e lo sgomento, che la popolarità ormai raggiunta dai temi che egli aveva trattato per primo quasi trent'anni addietro tra la disapprovazione e la diffidenza accademica, ne aveva capovolto il segno, squilibrato i colori “come una diapositiva sbiadita dal tempo; la moda, all'insegna di una “immersione collettiva nell'irrazionale [...] un tentativo, quasi in extremis, di evasione, cioè non una utopia storiografica, ma una distopia”, aveva trasformato addirittura in “scheletro portante del Quattro-Cinquecento” quelle “manifestazioni anticlassiche o innovative o vernacolari”, di cui egli aveva ricercato le tracce sullo sfondo di una società che ben sapeva caratterizzata da “l'accademismo, il razzismo, la dittatura di stato, la persecuzione, il disprezzo”, aspetti che la critica ora sembrava aver dimenticato. “È come se”, egli riconosceva con una certa amarezza, “il consumo di massa dei miei stessi interessi ne abbia cancellato il valore, spesso necessariamente intimo, di protesta”.

Nas páginas já citadas de *L'Anti fra ieri e oggi*, reescritas inúmeras vezes e datadas de 25 de janeiro de 1989, Battisti constatava, entre o fascínio e o pavor, que a popularidade já alcançada pelos temas que ele havia tratado primeiro há quase trinta anos atrás entre a desaprovação e a desconfiança acadêmica, havia-lhe invertido o sinal, desequilibrado as cores “como um diapositivo desbotado com o tempo; a moda, à bandeira de uma ‘imersão coletiva no irracional [...] uma tentativa, quase *in extremis*, de evasão, isto é, não uma utopia historiográfica, mas uma distopia’, havia transformado realmente em ‘esqueleto portador do Quatro-Quinhentos’ as manifestações anticlássicas, inovadoras ou vernáculas’, das quais ele havia pesquisado os indícios no fundo de uma sociedade que bem sabia caracterizada pelo ‘academicismo, racismo, ditadura de estado, perseguição, desprezo’, aspectos que a crítica agora parecia ter esquecido. ‘É como se’, ele reconhecia com certa amargura, ‘o consumo de massa dos meus próprios interesses tivessem apagado o valor, muito necessariamente íntimo, de protesto’”.¹⁹⁶

Tanto sua concepção de vanguarda quanto sua prática no meio cultural atuante mostra-se assim intimamente atreladas a uma atitude de militância utópica. Vanguarda e utopia complementam-se como equivalências engajadas com a não permanência dos valores sociais, com a contínua transformação e atualização tanto dos meios que analisam e estudam a sociedade quanto dos seus próprios valores intrínsecos¹⁹⁷. A sua conservação é o

¹⁹⁶ Ibidem, p. 198.

¹⁹⁷ Giuseppa Saccaro del Buffa na dedicatória ao marido [*“Dedicato alla memoria dell’amattissimo Eugenio Battisti”*], falecido pouco antes da publicação das atas do IIº Congresso Internazionale “Teorie e prassi utopiche nell’età moderna e post-moderna”, ocorrido entre 21 e 25 de maio de 1986 [DEL BUFFA, Giuseppa

decreto de falência das forças transformadoras, é o seu sepultamento. Este contínuo movimento que evita ancorar o conhecimento em bases estanques, sugere a constante insatisfação que, por sua vez, consiste na capacitação da autotransformação social. Não é apenas a indicação dos problemas inerentes à sociedade, mas também a reflexão sobre as suas respectivas resoluções. A concepção utópica é oriunda da estrutura social e, portanto, na mesma medida que esta estrutura se modifica, a utopia se refaz, o ideal se transforma e os motores ativos da sociedade não cessam.

Nos estudos da história ele se faz de modo não mais utópico, mas “distópico”, como mencionado por Del Buffa, cujo principal método é de caráter anárquico: o conhecimento histórico deve ser sempre instigado pela desconfiança que leva a acreditar que a história está sempre a ser escrita, é *non finita* e inconclusiva. Vale citarmos o texto no qual Battisti, já no final da sua vida, analisa estas questões:

La mia vita è stata un continuo scontro, non privo di rimorsi, contro autorità amichevoli, incominciando con mio padre [al quale, com'è noto, più tardi egli dedicò L'Antirinascimento], o nemiche; talvolta è stato provocato da reazioni inattese, ma evidentemente giustificate, da parte di altri, quasi mai as una efficace rivolta, cioè da un gesto intenzionale. Il primo libro che ho pubblicato era dedicato ad un insigne storico dell'arte, che fra l'altro mi aveva dato anche il modo di pubblicarlo. A

Saccaro et LEWIS, Arthur O. Utopia e Modernità. Teoria e prassi utopiche nell'età moderna e postmoderna. Roma; Gangemi editore, 1989], escreve: “*Ma per Eugenio Battisti l'utopia non era solo oggetto di studio. Era una delle molle più potenti della sua ottimistica e geniale vitalità; era la categoria etica fondamentale della sua generosità estroversa; era anche la radice della sua cristallina dirittura morale e politica, che si esprimeva nella fiduciosa cordialità e democraticità dei rapporti con tutti e specialmente nella disponibilità affettuosa verso i giovani delle varie università italiane e straniere dove ha insegnato*”. / “Mas para Eugenio Battisti a utopia não era apenas objeto de estudo. Era uma das motivações mais potentes da sua otimista e genial vitalidade; era a categoria ética fundamental da sua extrovertida generosidade; era também a raiz da sua cristalina diretriz moral e política, que se exprimia na confiável cordialidade e democracia das relações com todos e especialmente na afetuosa disponibilidade com os jovens de várias universidades italianas e estrangeiras onde lecionou”. O envolvimento de Battisti com os estudos sobre Utopia é relevante na sua carreira. Determinante a esta experiência foi o seu período americano na Penn State University, onde é conservada uma importante biblioteca sobre o assunto. Battisti chegou a ser o primeiro presidente da AISU (Associazione Internazionale per gli Studi sulle Utopie). Sobre a Utopia recomendam-se as seguintes referências, além da supracitada: BATTISTI, Eugenio. “Utopia”. In: BERNARDINI, Franca Fedeli. *Città e Linguaggi: Utopie, Rappresentazioni e Realtà. Utopia in città*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1991; O’CONNOR, John T. An International Congress in Italy on Utopia and Modernity. Utopia e Modernità: Teorie e prassi utopiche nell’età moderna e postmoderna. Giuseppe Saccaro del Buffa et Arthur O. Lewis. In: *Utopian Studies*, Vol. 4, N° 2. Penn State University Press. (1993), pp. 166-189; BATTISTI, Eugenio et WILLIAMSON, Rebecca. “Utopia in Uncertainty”. In: *Utopian Studies*, Vol. 9, N° 1. Penn State University Press, (1998), pp. 149-155.

vedere la dedica nelle bozze, egli chiese ed ottene che tutto il quinterno iniziale fosse rifatto, togliendola. Un altro caso, analogo, è avvenuto quando con un gruppo di ex allievi d'un altro maestro, abbiamo pensato di dedicargli, chiedendogli il permesso, un libro sull'Angelico: appena visto il volume, la sua rabbia fu tale da far pubblicare sulla rivista da lui diretta, una smentita circa l'autorizzazione di tale dedica. E questi erano gli amici. Dall'altra parte c'è soltanto la damnatio praesentiae.

Sono pettegolezzi, piccoli incidenti che non hanno niente a che fare con l'esercizio, vero, efficacemente repressivo, dell'autorità, ma indiziano il lato negativo per chi voglia essere libero nell'ambito dell'accademia degli storici: l'isolamento, l'emarginazione, che spesso si accompagna ad una maldicenza benevola (quello è matto), o perversa (quello va eliminato). I miei rapporti con le autorità accademiche, ovviamente sono più importanti, perchè specifiche, che quelli con l'autorità politica o giudiziaria; credo anzi che uno debba e possa comportarsi onestamente, specialmente le riviste da strapaese, se hanno dei nuovi documenti o delle nuove idee. La peggiore autorità, però sta in noi stessi, e cioè la nostra continuità e la nostra inerzia. Quindi bisogna impengarsi a cambiare idea, a perdere magari ogni concetto di dignità, cioè di stabilità e permanenza, per oscillare quanto la situazione richiede, ad essere contraddittori, altrettanto in pubblico che in privato. E ciò significa, in termini più ampi, essere, per vocazione, per desiderio, per angoscia, moderni, contemporanei, non cessando mai di scavalcarci e di favorire, pur individuandolo, chi ci scavalca. L'ammirazione per gli altri, se si vuole l'invidia deve però accompagnarsi ad una costante autocritica, cioè ad un senso della gara in atto e ad una generale insoddisfazione, cioè ad una rivolta aperta, per le cose come stano, rispetto a quello che potrebbero essere. Ecco così onestà (almeno lo vorrei), autocritica, avanguardia, desiderio, utopia, come strumento di controllo, mescolati insieme. E negli studi, di conseguenza, ecco privilegiato chi tenta di essere nuovo; esaltato quasi evangelicamente chi è stato misconosciuto o perseguitato; accettata una situazione di molteplicità, quindi di ambiguità di gusto, di poetiche, di tendenze; odiate le barriere, di epoca, di geografia, di genere, di scuola, di tradizione. Tutto poi nel quadro di un sostanziale gusto per il paradosso, non alla ricerca di facile successo (non potendo avere, chi così si comporti, né un successo facile, né uno difficile), ma come metafora, quasi ovvia, di un processo di ripensamento sempre in corso. E siccome mancano all'anarchico per definizione le categorie stabili cui riferirsi, spero, vivamente, che quanto ho scritto sia datato nel modo più letterale della parola, sia rapidamente transitorio, ma riesca fortemente valido come ipotesi, come provocazione, da discutere, da rifare.

A minha vida foi um contínuo desencontro, não privado de remorsos, contra autoridades amigáveis, começando pelo meu pai [ao qual, como se sabe, dediquei o *L'Antirinasimento*], ou inimigas; de vez em quando foi provocado por reações inesperadas, mas evidentemente justificadas, pela parte dos outros, quase nunca por uma revolta eficaz, isto é, por um gesto intencional. O primeiro livro que publiquei era dedicado a um distinto historiador da arte, que entre outras coisas, havia-me fornecido os meios de publicá-lo. Ao ver a dedicação no rascunho, ele pediu e obteve, que todo o fascículo inicial fosse refeito, retirando-o. Um outro caso, análogo, ocorreu quando com um grupo de ex-alunos de um outro professor, pensamos em dedicá-lo, pedindo a sua permissão, um livro sobre Angelico: assim que viu o volume, a sua raiva foi tal que o fez publicar na revista por ele dirigida, uma negação da autorização de tal dedicação. E estes eram os amigos. Do outro lado existe apenas a *damnatio praesentiae*.

São fofocas, pequenos incidentes que não têm nada a ver com o exercício, verdadeiro, eficazmente representado, da autoridade, mas indicam o lado negativo para quem quer ser livre no âmbito da academia dos historiadores: o isolamento, a marginalização, que frequentemente é acompanhada de uma benevolente calúnia (o que é loucura), ou perversa (que deve ser eliminada). As minhas relações com as autoridades acadêmicas obviamente são mais importantes, porque específicas, que aquelas com a autoridade política ou judiciária; acredito também que um deva e possa se comportar honestamente, especialmente as revistinhas de *strapaese*, caso possuam novos documentos ou novas ideias.

A pior autoridade, no entanto, está em nós mesmos, e é a nossa continuidade e a nossa inércia. Logo, é necessário empenhar-se a mudar de ideia, a perder, talvez, todo conceito de dignidade, isto é, de estabilidade e permanência, para oscilar o quanto a situação demandar, a ser contraditórios, tanto no público quanto no privado. E isto significa, em termos mais amplos, ser, por vocação, por desejo, por angústia, modernos, contemporâneos, não cessando nunca de nos ultrapassarmos e de favorecer, mesmo invejando quem nos ultrapassa. A admiração pelos outros, se quiser inveja, deve, porém, ser acompanhada por uma constante autocrítica, isto é por um sentido de garra em ato e por uma insatisfação geral, isto é, por uma revolta aberta, contra as coisas como estão a respeito daquilo que poderiam ser. Eis aqui honestidade (pelo menos eu gostaria), autocrítica, vanguarda, desejo, utopia, como instrumento de controle, postos juntos. E nos estudos de consequência, privilegiado é o que tenta ser novo; exaltado quase evangelicamente quem foi desconhecido ou perseguido; aceita uma situação de multiplicidade, logo, de ambiguidade de gosto, de poéticas, de tendências; odiadas as barreiras, de época, de geografia, de gênero, de escola, de tradição. Tudo então no quadro de um

gosto substancial pelo paradoxo, não à pesquisa de fácil sucesso (não podendo ter, quem assim se comporta, nem um sucesso fácil, nem um difícil), mas como metáfora, quase óbvia, de um processo de repensamento sempre em curso. E assim como faltam ao anárquico por definição as categorias estáveis às quais se referir, espero, vivamente, que tudo o que escrevi seja tido no modo mais literal da palavra, seja rapidamente transitório, mas seja fortemente válido como hipótese, como provocação, a ser discutido, a ser refeito.¹⁹⁸

O mencionado “contínuo desencontro” não seria, assim, a mesma lacuna que compreende a concepção de vanguarda, a distância que denuncia a dificuldade dos diálogos geracionais, a necessidade do novo em confronto à força da tradição? Em uma Itália recém-formada república, a construção da identidade nacional ainda se apresentava na latente polêmica da busca por um modelo. A grandeza do seu passado, e nela compreende-se a memória ainda muito presente e vigorosa do apogeu da cultura renascentista, mostrou-se ao Fascismo como a tentadora analogia de uma identidade monumental, a-histórica, ancorada na promessa de uma modernidade que não era aquela pretendida por Battisti, que vislumbrava a constante renovação, mas sim uma modernidade apoiada na clássica concepção da forma estanque e monumental, grandiosa e sublime. Battisti parecia propor que entre os ecos das reformulações fascistas e a recém constituição republicana, a cultura italiana necessitava do desafio de se autorreformular a partir de identidades alhures, da noção de alteridade como portadora da modernidade: o processo de construção de sua identidade deveria pautar-se no processo desconstrutivo da sua história, em prol de novas experimentações e conhecimentos.

A perene dificuldade enfrentada por Battisti no meio acadêmico, aludida na passagem supracitada, acompanhou toda sua trajetória. O incidente relatado referente à consternada dedicação a um professor pode ter relações com uma carta endereçada a Lionello Venturi, datada de 22 de fevereiro de 1960 (conservada na fundação Eugenio Battisti, em Roma, cuidada por Giuseppa Saccaro del Buffa, mas não liberada a esta pesquisa), na qual Battisti se desculpa pela dedicação. Os casos contra as “autoridades inimigas” são ainda mais frequentes. Roberto Longhi, em uma carta ao Prof. Middeldorf,

¹⁹⁸ BATTISTI, EUGENIO. In: DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. “Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia”. In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, pp. 198-199.

contesta as conclusões de Battisti a respeito da data de morte de Artemisia Gentileschi, classificando-o como “*un dilettante che ci limitiamo a definire uno sconsiderato*”¹⁹⁹. Em uma outra carta, a Eugenio Garin, datada em 29 de novembro de 1977 (Correspondência 30), Battisti lhe agradece por tê-lo citado positivamente em uma cerimônia, uma atitude que se confronta “*con i molti (quase tutti quelle che scrivono di storia dell’arte) che mi citano solo per criticarmi; e quelli, assai, che come il Ragghianti perde tempo a togliere citazioni*”.

¹⁹⁹ A carta de Roberto Longhi ao Prof. Middeldorf trata-se de uma resposta à nota de Eugenio Battisti sobre “La data di morte di Artemisia Gentileschi” publicada em *Mitteilungen des Kunsthist.* In Florenz. Band X, Heft, IV, Februar 1963, p. 297. Segue a sua reprodução: “Illustre Prof. Middeldorf, E. Battisti pubblicando nell’ultimo fascicolo delle “Mitteilungen” (ch’egli, non so perchè, usa al maschile) una breve precisione che restringe tra il 1651 e il 1653 la data di morte di Artemisia Gentileschi, ne trae occasione per giustamente elogiare la studiosa Anna Maria Crinò che da parte sua, nelle “Mitteilungen” del 1960, ci ha rivelato la data precisa – 17 Febbraio 1639 – del decesso del padre della pittrice, Orazio Gentileschi. Anch’io mi sono rallegrato della “trouvaille” che è venuta a por fine alla controversia tra me e il benemerito Prof. J. Hess del quale non ho mai posto in dubbio la sedulità di ricercatore, ma, e soltanto qualche volta, il modo con cui amava interpretare i documenti ch’egli stesso andava così utilmente riesumando. Però, e proprio in questo caso particolare, mi sembra almeno un fuori luogo che il Battisti voglia trarne appiglio per, “confermare ancora una volta l’acume e la prudenza” dimostrati, in proposito, dal Prof. Hess. La sostanza della controversia consistette infatti in questo: che il Prof. Hess (in “English Miscellany”, Roma 1951) sosteneva che il Gentileschi fosse morto nel 1647; ed io invece da quarantadue anni (“L’Arte”, 1916), optavo per una data “poco diversa dal 1638”. Ora, il documento ritrovato dalla Crinò è venuto a fornirci la data esatta (17 Febr. 1639) che supera soltanto di un mese e mezzo il termine approssimativo da me proposto, mentre dista ancora di circa nove anni dalla data prescelta dal Prof. Hess. Di più io non potevo, umanamente, sperare e trovo perciò sorprendente che il Battisti abbia qui voluto puntare su cavallo che, nel caso specifico, era quello cattivo. La pregherei di voler pubblicare questo mio appunto anche per evitate che i lettori siano tratti in inganno non già dal Prof. Hess, che, da serio ricercatore qual’è, avrà sicuramente già accettato, e di buon animo, la precisazione della Crinò, ma da un dilettante che ci limitiamo a definire uno sconsiderato. Grazie per la pubblicazione; e voglia accogliere i sensi della mia stima e del mio affetto. Roberto Longhi / “Illustre Prof. Middeldorf, E. Battisti pubblicando no último fascículo de “Mitteilungen” (que ele, não sei porquê, usa no masculino) uma breve precisão que restringe entre 1651 e 1653 a data de morte de Artemisia Gentileschi, aproveita para justamente elogiar a estudante Anna Maria Crinò que por sua vez, em “Mitteilungen” de 1960 nos revela a data precisa – 17 de fevereiro de 1639 – da morte do pai da pintora, Orazio Gentileschi. Inclusive eu sou agradecido pelo “trouvaille” que acabou por pôr fim à controvérsia entre mim e o benemérito professor J. Hess pelo qual nunca coloquei em dúvida a seriedade de pesquisador, mas, e apenas poucas vezes, o modo com o qual amava interpretar os documentos que ele próprio estava ultimamente resumindo. No entanto, e justamente por este caso em particular, me parece um equívoco que Battisti queira se apoiar para “confirmar ainda mais uma vez a perspicácia e a prudência” demonstradas, a este propósito, pelo Prof. Hess. A desculpa da controversa consiste de fato nisso: que o Prof. Hess (em “English Miscellany”, Roma 1951) sustentava que o Gentileschi tivesse morrido em 1647; e eu, pelo contrário, com 42 anos (“L’Arte”, 1916) optava por uma data “pouco diversa da 1638”. Ora, o documento encontrado por Crinò chegou a fornecer a data exata (17 Fev, 1639) que supera mais de um mês e meio o fim aproximado por mim proposto, enquanto se afasta em quase nove anos da data escolhida pelo Prof. Hess. Humanamente, eu não podia esperar mais e por isso, achei surpreendente que Battisti tenha querido aqui apostar no cavalo, que no caso específico, era aquele ruim. Peço-lhe querer publicar esta minha carta também para evitar que os leitores sejam tratados em engano não pelo Prof. Hess, que de sério pesquisador que é, já teria seguramente aceitado, e de bom ânimo, a precisão de Crinò, mas de um diletante que nós nos limitamos a defini-lo como um imprudente. Obrigada pela publicação; e queira receber os votos da minha estima e do meu afeto. Roberto Longhi”.

dei miei articoli o libri dalle notte dei saggi presentati a La Critica d'Arte”²⁰⁰. Casos como estes, não raros, marcaram em sua carreira a necessidade de uma frequente postura de enfrentamento das autoridades, fossem elas políticas ou acadêmicas, que reforçava a sua atitude de contracorrente, mas que também lhe proporcionava recorrente sentimento de insegurança.

O apoio fundamental aos seus estudos veio, porém, de Eugenio Garin, com o qual trocou diversas correspondências pedindo conselhos, ajudas, e encontrando nele importante incentivo para a publicação de *L'Antirinascimento*. Não por acaso Battisti o convida a ocupar-se da apresentação do livro (ver Correspondências 8, 10, 11), mas que no fim das contas não se concretiza devido à falta de tempo e ao adoecimento da mulher de Garin – segundo a carta datada em 10 de agosto de 1962, conservada hoje na fundação Eugenio Battisti e também não liberada para esta pesquisa. Na carta datada de 10 de setembro de 1962 (Correspondência 12), flagramos o lamento de Battisti por não poder contar com a esperada apresentação de Garin, lembrando que esta lhe serviria como símbolo da filiação à sua escola e como escudo protetor para já previstos os futuros ataques. O livro ganharia uma apresentação apenas na sua segunda edição, em 1989, escrita por Andre Chastel (ver Correspondências 31 e 32).

Em meio a todas as correspondências atreladas à produção e à publicação de *L'Antirinascimento*, salta aos olhos o medo e receio latentes do autor, cômico tanto do caráter pouco tradicional de sua obra em relação ao quadro historiográfico italiano, quanto de seus reais limites, uma vez anunciada mais como “*la dimostrazione di una istanza di rinnovamento storiografico, che la conclusione di ricerche approfondite; o, in altre parole, è più un'ipotesi di lavoro che una solida summa di risultati*”²⁰¹.

Acompanhando este recorrente receio e as mencionadas dificuldades no campo acadêmico começavam a aparecer as propostas para o seu deslocamento aos Estados Unidos. Na carta para Garin, datada em 4 de fevereiro de 1961, (Correspondência 7), lemos a seguinte passagem:

²⁰⁰ “com os tantos (quase todos os que escrevem história da arte) que me citam apenas para me criticar; e aqueles, muitos, que como Ragghianti perde tempo a recolher citações dos meus artigos e livros das notas dos ensaios apresentados a La Critica d'Arte”.

²⁰¹ BATTISTI, Eugenio. *L'Antirinascimento*, op.cit, p. 41. / “a demonstração de uma reivindicação de renovação historiográfica, do que a conclusão de pesquisas aprofundadas; ou, em outras palavras, é mais uma hipótese de trabalho do que uma sólida resenha de resultados”.

Il libro che sto facendo mi ha portato veramente alla disperazione. Mi sono accorto, più che mai della mia ingoranza ed incapacità; ed anche, purtoppo, di quanto sia addirittura peccaminoso verso la propria famiglia sprecare tempo, denaro e fatica, in questo modo. Ho avuto inoltre una mezza proposta di lasciare l'Italia, per andare all'università statale del Northern Illinois, presso Chicago. Credo che se la cosa si concretizza, finirò per accettare. Ma naturalmente, l'idea di andarmene mi terrorizza.

O livro que estou fazendo me levou verdadeiramente ao desespero. Percebi, mais do que nunca, a minha ignorância e incapacidade; e também, infelizmente, o quanto seja realmente pecaminoso em relação à família desperdiçar tempo, dinheiro e cansaço desta maneira. Recebi, além disso, uma meia proposta de deixar a Itália para ir à universidade estatal de Northern Illinois, em Chicago. Acredito que se a coisa se concretiza, acabarei por aceitar. Mas naturalmente, a ideia de ir embora me aterroriza.

Abandonar a Itália ainda consistia em uma ponderação pouco concreta e angustiante. Mas podemos dizer, analisando as cartas sucessivas, que os problemas sentidos no meio acadêmico e a recorrente dificuldade de uma positiva inserção de seu livro no cenário da crítica de arte o impulsionavam a tal decisão. Entre maio de 1962 (Correspondência 9) e janeiro de 1966 (Correspondência 23), Battisti mudara absolutamente o seu discurso nas cartas endereçadas a Garin. A angústia deixa de ser atrelada à ideia de abandonar a Itália e passa a ser aquela de ter que voltar ao seu país de origem. Convidado por Robert Engass, em 1964, assume o cargo de *visiting professor* na Pennsylvania State University, posteriormente transformado em contrato *part-time*. Foi um dos doze professores homenageados Evan Pough da universidade, que receberam apoio especial na cátedra e fundos de pesquisa. Em 1969, lecionou por um semestre na North Caroline University de Chapel Hill, a convite de Aldo Scaglione, e apenas em 1971 que retornou à Itália, no entanto assumindo a cátedra de história da arquitetura na Facoltà di Architettura di Firenze, a convite de Marco Dezzi Bardeschi e no Politecnico di Milano, a convite de Paolo Portoghesi. Na experiência americana encontrou a liberdade acadêmica e pessoal que procurara durante o seu percurso italiano. Eis ambas as passagens das cartas mencionadas que valem ser confrontadas:

Io, confesso, continuo ad essere terrorizzato dal libro che ho fatto. Mi pare straordinariamente idiota, ed ho paura di pubblicarlo. Se fosse possibile, darei fuoco alle bozze, alle note, ecc. Più passa il tempo, e più ho il complesso delle pubblicazioni. Infatti la mia esperienza mi ha dimostrato che sono non solo inutili ai fini della propria carriera, ma dannose; e c'è gente che ormai si rifiuta di collaborare dove c'è il rischio d'incontrarmi, dicendo che sono un pazzo, che sto conducendo la storia dell'arte al punto più basso di degenerazione a cui mai si sia giunti, ecc.[...] Se la situazione continua ad essere questa, non mi resta che espatriare, e di corsa; oppure tacere, come presumibilmente farò.

Eu confesso, continuo terrorizado com o livro que fiz. Parece-me extraordinariamente idiota e eu tenho medo de publicá-lo. Se fosse possível, meteria fogo nos rascunhos, nas notas, etc. Mais passa o tempo e mais eu tenho o complexo das publicações. De fato, a minha experiência me demonstrou que são não apenas inúteis aos fins da própria carreira, mas danosos; e tem gente que já se recusa de colaborar onde tem o risco de me encontrar, dizendo que sou louco, que estou conduzindo a história da arte ao nível mais baixo de degeneração já alcançado, etc. [...] Se a situação continua a ser essa, não me resta que expatriar, e rapidamente; ou mesmo me silenciar, o que provavelmente farei.²⁰²

Certo, qui si è in esilio, e latente (non conscia) c'è una forte nostalgia, che è destinata presumibilmente a crescere. Ma più angosciato e tremendo è il terrore di tornare in Italia, di ritornare non a far parte, fortunatamente, ma a vivere accanto a individui che un giorno o l'altro bisognerebbe nominare e descrivere per quello che sono, e con cui per sopravvivere in Italia è necessario, almeno nel nostro campo, prostrarsi e fare patti. Caro professore, qualsiasi cosa, basta non ritornare a vivere in Italia. La nostalgia è poi destinata a venire molto meno, in quanto dopo un pò di tempo si constata come qua esistano le uniche università italiane (con l'eccezione di pochissime cattedre...), dato il numero di docenti, e la loro qualità, per una vasta serie di discipline, come la storia, la letteratura italiana, vari specifici campi di storia della scienza, la medicina, la fisica, la tecnologia dei metalli ecc. Tutti hanno la stessa dolorosa impressione dell'esilo, tutti la stessa decisione: non ritornare a nessun costo. Ma creare qui un ambiente culturale che supplisca alla nostalgia per l'Italia e l'Europa.

Certamente, aqui se está em exilo, e latente (não conscientemente) existe uma forte nostalgia, que é destinada provavelmente a crescer. Mas mais angustiante e tremendo é o medo de voltar à Itália, de retornar não a fazer parte, felizmente, mas de viver junto a indivíduos que um dia ou outro se

²⁰² Ver Correspondência 9 (Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa).

precisará nomear e descrever para aquilo que são, e com quem para sobreviver na Itália é necessário, pelo menos no nosso campo, prostrar-se e fazer pactos. Caro professor, qualquer coisa, basta não retornar a viver na Itália. A nostalgia é então destinada a aparecer muito menos, pois depois de um tempo se constata como aqui existem as únicas universidades italianas (com exceção de pouquíssimas cátedras...), devido o número de docentes, e a sua qualidade, por uma vasta série de disciplinas, como a história, a literatura italiana, vários campos específicos da história da ciência, a medicina, a física, a tecnologia dos metais, etc.. Todos têm a mesma dolorosa impressão do exílio, todos, a mesma decisão: não voltar a nenhum custo. Mas criar aqui um ambiente cultural que supra a nostalgia pela Itália e pela Europa.²⁰³

O processo de produção e publicação de *L'Antirinascimento*, portanto, sugere estreita relação com a sua vontade de “expatriação”: a angústia atrelada ao livro, a sua vontade e dificuldade em localizá-lo no cenário historiográfico italiano, foi proporcional ao desgosto pela própria Itália, pelo sentimento de não pertencimento e pela necessidade de procurar em outras fronteiras as estradas definidoras de seu percurso. A mais íntima ambição sentida nas verborrágicas linhas de seu livro vai além do interesse pela cultura quinhentista, além do trabalho de historiador comprometido com as investigações do passado, indicando também a latente necessidade de compreensão do presente, de uma produção historiográfica politicamente ativa, determinada a estimular a constante mutação dos valores estanques, de contribuir com a eterna renovação do conhecimento através do questionamento incessante dos princípios constituintes do saber. *O Antirrenascimento*, assim, mostra-se como proposta de transformar a Europa em Antieuropa²⁰⁴, de abalar os pilares da tradição em prol do constante refazer-se: a identidade ainda não edificada da decaída Itália fascista mostrava-se a Battisti como a desorientação das noções de modernidade, nação, cultura, história. E esta edificação, por sua vez deveria ser engajada num projeto de expansão dos confins artístico-culturais, assim como ele próprio forçou-se fazer, abandonando a Itália em direção aos Estados Unidos.

²⁰³ Ver Correspondência 23 (Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa)

²⁰⁴ Giuseppa Saccaro del Buffa em “Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia”. In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, p. 198, alude a esta sua vontade: “*La ‘nuova frontiera storiografica’ che egli intravedeva, avrebbe richiesto, sosteneva ora, di trasformare L'Antirinascimento in Antieuropa*”. / “A ‘nova fronteira historiográfica’ que ele vislumbrava, teria demandado, sustentava então, em transformar o Antirrenascimento em Antieuropa”.

CAPÍTULO 3

EUGENIO BATTISTI PÓS 1962 E A FORTUNA CRÍTICA DE *O ANTIRRENASCIMENTO*

Entre a recepção da primeira edição de *O Antirrenascimento*, datada de 1962, e a de sua reedição de 1989, esta última acompanhada do segundo volume com as atualizações do autor, existem diferenças fundamentais e sintomáticas das mudanças no cenário da historiografia da arte do qual Battisti fazia parte.

Como vimos no capítulo anterior, o meio acadêmico no qual o projeto de *L'Antirrinascimento* surgiu mostrava-se hostil ao caráter questionador e polêmico do livro de Battisti. O inegável incômodo provocado pela obra – com sua proposta de inversão de lugares comuns – é compreensível se contraposto a uma Itália que apenas engatinhava na busca de uma identidade política cultural moderna – ainda em luta contra os resquícios do fascismo –, e portadora de um passado grandioso, potente e aparentemente inquestionável. No entanto, entre algumas revisões publicadas em jornais e revistas de arte, podemos dizer que a crítica mais feroz foi o silêncio, que pôs a obra em uma espécie de limbo acadêmico²⁰⁵. Faltou o debate, o questionamento, a réplica, a inserção de sua proposta na roda da fortuna das ideias acadêmicas, como almejou Battisti ao escrever, a título de legado: *“spero vivamente, che quanto ho scritto sia datato nel modo più letterale della parola, sia rapidamente transitorio, ma riesca fortemente valido come ipotesi, come provocazione, da discutere, da rifare”*²⁰⁶.

3.1 RISCOS DE MÉTODO: O IRRACIONALISMO E O “ÍMPETO LÍRICO” DE *O ANTIRRENASCIMENTO*.

Para melhor compreendermos as diferenças mencionadas entre a primeira e a segunda recepção, e com elas a tendência dos rumos da historiografia da arte, analisaremos primordialmente quatro críticas escritas ao *Antirrenascimento*, duas à primeira edição e duas à segunda, a fim de destacarmos alguns dos pontos que nos interessam nessa

²⁰⁵ Em *L'Anti fra ieri e oggi*, Battisti menciona que em 1965, três anos após a primeira publicação, apenas 52 cópias do seu livro haviam sido vendidas.

²⁰⁶ Trecho de *L'Anti fra ieri e oggi* retirado de DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. “Eugenio Battisti. (Torino 14.12.1924 - Roma 18.11.1989) Una breve biografia”. Atti del Congresso internazionale in onore di Eugenio Battisti. Metodologia della Ricerca: Orientamenti Attuali. In: *Arte Lombarda*. Direzione: Maria Luisa Gatti Perer. 1993/2-3-4, p. 199. / “espero vivamente que tudo que escrevi seja tido no modo mais literal da palavra, seja rapidamente transitório, mas se concretize fortemente válido como hipótese, como provocação, a ser discutido a ser refeito”.

investigação. Acerca da primeira edição, nos ocuparemos das críticas escritas por Marco Dezzi Bardeschi, em 1963 ²⁰⁷, e por Nicole Dacos, em 1964 ²⁰⁸. Em ambas não se registram nem grandes elogios e nem grandes ataques, mas com o mesmo tom de parcimônia e alerta, Bardeschi e Dacos parecem anunciar a então recente publicação como uma novidade ainda delicada para ser tratada pela historiografia da arte, marcada por visíveis pontos fracos, mas de rica contribuição documental. Bardeschi se pronuncia em parágrafos mais longos, apontando que o problema fundamental do livro é a busca de Battisti por um pedestal que sustente o seu antirrenascimento em bases tão sólidas quanto às clássicas.

Se tuttavia Battisti si batte in favore di questa esplicita contrapposizione, al tradizionale mondo della cultura (fondato su una razionale e rigorosa scala di valori oggettivi) di un ugualmente operante ed antitetico “sistema” dialettico agente in controcorrente, le sorprese e le disillusioni non sono poche: prima di tutto perchè una aperta problematica dell’irrazionale, del fantastico e del magico non può pretendere di per sé di erigersi a sistema di vita (“si tratta spesso di ‘radici’ più indotte che documentate: giacchè una caratteristica dell’‘antirinascimento’ è la sua scarsa sistematica teorica e trattatistica”, riconosce l’autore stesso); secondariamente perchè un’esplicita ed operante predicazione antirinascimentale non è mai stata elaborata in sede teoretica in contrapposizione alle elaborazioni classiciste, trattandosi piuttosto di contributi isolati e di spunti sporadici riscontrabili poi di preferenza in particolari livelli della produzione artistica: così i molteplici specifici “esempi” che Battisti analizza e mette criticamente a raffronto sono, per riconoscimento dell’autore, “alla pari del classicismo ‘componenti’ del Rinascimento e del Barocco anche se meno registrate dai contemporanei, magari attive in zone ‘periferiche’ della cultura o nelle cosiddette ‘arti minori’, pur tuttavia presenze storiche ineliminabili”.

Se, todavia, Battisti insiste a favor desta explícita contraposição ao tradicional mundo da cultura (fundado sobre uma racional e rigorosa escala de valores objetivos) de um igualmente operante e antitético ‘sistema’ dialético agente em contracorrente, as surpresas e as desilusões não são poucas: antes de tudo porque uma aberta problemática do irracional, do fantástico e do mágico não pode pretender por si só erguer-se em um sistema de vida (‘trata-se frequentemente de ‘raízes’ mais

²⁰⁷ Publicado pela primeira vez em: “L’Antirinascimento”. In: *Comunità*. Cremona: Ed. Cremona Nuova, anno XVII, n. 113, ottobre 1963. E reeditado em: *Oltre l’Architettura. Temi e protagonisti della cultura iconologica*. (cura di Gabriella Guarsico) Firenze: Alinea Editrice, 2003.

²⁰⁸ Publicado em: *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*. Tome XXVI. Genève: Librairie Droz S.A., 1964.

desconhecidas do que documentadas: já que uma característica do ‘antirrenascimento’ é a sua escassa sistemática teórica e tratadística’, reconhece o próprio autor); secundariamente, porque uma explícita e operante predicação antirrenascentista nunca foi elaborada em sede teórica em contraposição às elaborações classicistas, tratando-se mais de contribuições isoladas e de ocasiões esporádicas encontradas depois, de preferência, em particulares níveis da produção artística: assim os diversos ‘exemplos’ específicos que Battisti analisa e põe criticamente em confronto estão, por reconhecimento do autor, ‘tal como o classicismo, ‘componentes’ do Renascimento e do Barroco, ainda que menos registrados pelos contemporâneos, talvez ativos em zonas ‘periféricas’ da cultura ou nas assim chamadas ‘artes menores’, não obstante presenças históricas não elimináveis.²⁰⁹

O problema fundamental ressaltado por Bardeschi é a falta de uma teoria antirrenascentista mais autônoma, menos fixada aos alicerces teóricos do classicismo²¹⁰, que conceba o antirrenascimento de maneira outra que não apenas a partir de sua oposição ao conceito fundante de classicismo. O autor parece sugerir que Battisti, em sua caça incansável de um antirrenascimento, atrela excessivamente sua busca a tudo aquilo que foge ao princípio fundante de um classicismo áulico, o qual, por sua vez, acaba sendo reduzido à Florença, o berço originário do conceito de renascimento²¹¹.

O princípio da tese de Battisti, segundo Bardeschi, está na oposição entre duas forças artísticas culturais eclodidas em um campo de batalha historiográfico: de um lado, o classicismo, de teórica e princípios legitimados historicamente e, de outro, a proposta de um antirrenascimento, de difícil registro, que procura fundar e legitimar sua teórica desestabilizando as bases classicistas. E é nesta luta de oposições que as críticas de

²⁰⁹ BARDESCHI, Marco Dezzi. “L’Antirrenascimento”. In: *Oltre l’Architettura. Temi e protagonisti della cultura iconologica*. (cura di Gabriella Guarsico) Firenze: Alinea Editrice, 2003, p. 96.

²¹⁰ BARDESCHI, Marco Dezzi. “L’Antirrenascimento”. In: *Oltre l’Architettura. Temi e protagonisti della cultura iconologica*. (cura di Gabriella Guarsico) Firenze: Alinea Editrice, 2003, p. 98. “[...] Battisti da parte sua per tutto il corso del suo studio non prende una posizione teoretica altrettanto preclusiva e si limita più efficacemente a registrare a grandi linee tutte le possibili espressioni anticlassiche a qualunque livello specifico appartengano, preoccupandosi sostanzialmente di raccogliere il più allargato e regesto di testimonianze e di accentuarne il peso sulla bilancia della critica storica”. / “[...] Battisti, por sua vez, durante todo o curso do seu estudo, não toma uma posição teórica igualmente [a Haydn] excludente e se limita mais eficazmente a registrar em grandes linhas todas as possíveis expressões anticlássicas a qualquer nível específico que pertençam, preocupando-se substancialmente em recolher o mais alargado e catalográfico testemunho e de lhes acentuar o peso sobre a balança da crítica histórica”.

²¹¹ Ibidem, pp. 98-99: “*Alla fine si ha l’impressione che di tutto il movimento culturale ufficiale dell’umanesimo non rimanga che la matrice originaria, quella Fiorentina, anch’essa considerata come singolare straordinario caso particolare [...]*”. / “No fim das contas, tem-se a impressão de que todo o movimento cultural oficial do humanismo não seja nada além da matriz originária, a florentina, essa também considerada como singular caso particular extraordinário”.

Bardeschi e Nicole Dacos se cruzam. Dacos – apesar de reconhecer que Battisti afirmava não pretender substituir a noção de Renascimento por nenhuma outra –, acredita que o problema da tese do autor se aproxima aos perigos sentidos por Ranuccio Bianchi Bandinelli em relação ao método de Frobenius ²¹².

Bien qu'à un tout autre propos, M. Bianchi Bandinelli a mis en lumière les périls que recèle une telle conception lorsqu'elle est poussée dans ses extrêmes conséquences. Dans sa préface à l'œuvre du grand ethnologue Frobenius, il a montré combien le saut dans l'irrationnel et la recherche des origines lointaines de certains mythes peut nuire à la méthode historique et favoriser l'éclosion de mythes nouveaux (R. Bianchi Bandinelli, Prefazione a Frobenius, repris dans Archeologia e cultura, Milan-Naples, 1961, pp. 87-98). L'élan presque lyrique avec lequel M. Battisti s'attache à l'étude des bizarreries du Cinquecento pourrait présenter les mêmes risques. Mais l'A. s'efforce d'échapper à cet écueil en se défendant de présenter l'Antirinascimento comme un concept nouveau. Il se contente d'en faire une hypothèse de travail et laisse au lecteur le soin de la discuter et d'en critiquer la raison d'être.

Embora em outro contexto, Sr. Bianchi Bandinelli destacou os perigos que encerram tal concepção quando levada às suas últimas consequências. No prefácio à obra do grande etnólogo Frobenius, ele mostrou como ocorre o salto ao irracional e a pesquisa das origens distantes de determinados mitos pode afetar o método histórico a favor da eclosão de mitos novos (R. Bianchi Bandinelli, *Prefazione a Frobenius*, incluído em *Archeologia e cultura*, Milan-Naples, 1961, pp. 87-98). O ímpeto quase lírico com o qual Sr. Battisti se dedica a estudar as bizarrices do *Cinquecento* poderia apresentar os mesmos riscos. Mas o autor se esforça para escapar dessa armadilha ao não defender o presente *Antirinascimento* como um conceito novo. Ele se contenta em fazer uma hipótese de trabalho e deixa ao leitor a tarefa de discutir e criticar os motivos da sua existência. ²¹³

Dacos relaciona, destarte, o “ímpeto quase lírico” de Battisti à tendência ao irracional de Frobenius. Por irracional alude a um modo de conceber a história da humanidade, aludindo ao mencionado texto de Bandinelli quando se ocupa do conceito fundamental de “paideuma” de Frobenius:

²¹² Dacos se refere à seguinte publicação: BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. “Prefazione a Frobenius”. In: *Archeologia e cultura*. Roma: Editori Riunti, 1979.

²¹³ DACOS, Nicole. In : *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*. Tome XXVI. Genève: Librairie Droz S.A., 1964, p. 482.

[...] la storia dell'umanità non è retta da un elemento razionale, cioè dalla ricerca dell'uomo di migliorare le proprie condizioni di esistenza e di conquistare sempre di più i beni della terra, ma è retta dalla "commozione": commozione creata da un fenomeno al di fuori delle sue relazioni naturali e delle loro evidenti ragioni. Non la ragione, ma "forze oscure e profonde", nelle quali si confonde ciò che altri ha chiamato l'istinto o l'impulso al gioco, sono quelle che hanno sollevato l'umanità primitiva dallo stato animalesco.

[...] a história da humanidade não é regida por um elemento racional, isto é da pesquisa do homem de melhorar as próprias condições de existência de conquistar sempre mais os bens da terra, mas é regida pela 'comoção': comoção criada por um fenômeno externo às suas relações naturais e suas evidentes razões. Não a razão, mas 'forças obscuras e profundas', nas quais se confunde aquilo que outros chamaram de *instinto* ou *impulso ao jogo*, aquilo que ergueu a humanidade primitiva do estado animalesco.²¹⁴

Sem pretender equivaler a "comoção" de Frobenius ao "ímpeto quase lírico" de Battisti, mas apenas relacionando seus temperamentos, Dacos destaca em ambos o mesmo risco aludido por Bandinelli, ou seja, da interpretação equivocada dos documentos coletados²¹⁵, que através do mencionado irracionalismo eclodiria os métodos históricos a favor de novos métodos.

Os motivos que levaram Nicole Dacos a aludir ao comentário de Bandinelli como forma de ilustrar os riscos da obra de Battisti parecem equivaler à compreensão de Bardeschi de *L'Antirrinascimento* como uma proposta historiográfica de caráter de "excursus"²¹⁶. Este caráter sustenta-se em uma construção da história a partir de suas

²¹⁴ BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. *Archeologia e cultura*. Roma: Editori Riunti, 1979, p. 86.

²¹⁵ BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. *Archeologia e cultura*. Roma: Editori Riunti, 1979, p. 84. "Ma qui comincia a inserirsi il lato che consideriamo francamente negativo dell'opera del Frobenius. La ricostruzione della storia mediante l'intuizione e la fede in questa intuizione, lo portano a interpretazioni affatto incontrollabili dei documenti raccolti (e talora si resta dubbiosi persino sull'obiettività della raccolta stessa). Quelle interpretazioni possono essere geniali divinazioni, ma possono essere anche arbitrari errori. Un controllo non è possibile e non è neppure richiesto dall'autore: la verità scaturisce solo dalla fede nelle premesse e dalla capacità di inserire se stesso nel magico ciclo della mentalità primitiva. In realtà si tratta solo di avere la persuasione di possedere tale capacità di inserzione". (84) / "Mas aqui começa a se inserir o lado que consideramos francamente negativo da obra de Frobenius. A reconstrução da história mediante a intuição e a fé nesta intuição, levando-o a interpretações absolutamente incontrolláveis dos documentos coletados (e às vezes permanece duvidoso inclusive sobre a objetividade da própria coleção). Estas interpretações podem ser geniais adivinhações, mas podem ser também erros arbitrários. Um controle não é possível e não é nem mesmo exigido pelo autor: a verdade surge apenas da fé nas promessas e da capacidade de inserir a si próprio no mágico ciclo da mentalidade primitiva. Na verdade se trata apenas de ter a persuasão de possuir tal capacidade de inserção".

²¹⁶ Ibidem, pp. 100-101. Por caráter "excursus" Bardeschi demonstra se referir não apenas ao percurso marginal da pesquisa de Battisti, mas também à sua amplitude que expande o conceito de antirrenascimento a

manifestações instáveis, não determinadas por orientações racionais, mas sim pela “*spontanea opzione ‘antirrinascimentale’ nel genere provvisorio, effimero, nel prodotto di rapido consumo o dal precoce invecchiamento*”.²¹⁷

Bardeschi e Dacos concebem o método de Battisti como uma proposta de enfrentamento à tradicional historiografia. No entanto, ambos destacam que tal proposta, de caráter ensaístico e global, não se demonstra prontificada a tal batalha, classificando *O Antirrinascimento* mais como um volume “*a tesi*”²¹⁸, conjectural, do que como promessa de resultados. Mas a simples tentativa desta proposta, por si só válida o trabalho de Battisti como uma atitude assaz política de questionamento das noções históricas²¹⁹, sendo então

demais contextos temporais além do próprio Renascimento: “*Un'altra notazione riguarda il carattere di excursus eccessivamente allargato conferito al volume (e quindi anche alle possibili accezioni del termine ‘antirrinascimento’) poichè l'analisi si appunta su un contesto temporale che va dall'Umanesimo fino all'Ottocento (ivi compresa una breve ed intuitiva rilettura del fenomeno neoclassico e delle successive istanze del romanticismo) e finisce per diluire in un'area culturale troppo vasta il significato delle osservazioni filologiche*”. / “Uma outra observação diz respeito ao caráter *excursus* excessivamente alargado conferido ao volume (e, portanto, também às possíveis acepções do termo ‘antirrinascimento’) já que a análise se volta a um contexto temporal que vai do Humanismo ao Oitocentos (incluindo uma breve e intuitiva releitura do fenômeno neoclássico e das sucessivas instâncias do romantismo) e acaba por diluir em uma área cultural muito vasta o significado das observações filológicas”.

²¹⁷ Ibidem, p. 102. “espontânea opção ‘antirrinascimentista’ no gênero provisório, efêmero, no produto de rápido consumo ou de precoce envelhecimento”.

²¹⁸ Tal definição do *L'Antirrinascimento* como um volume “a tesi” é do próprio Battisti, e vem interpretada por Bardeschi e por Dacos seja como um caráter ensaístico do seu livro (BARDESCHI, M. *Op.cit*, pp. 96-97. “*Si può a ragione sostenere [...] che si tratta sostanzialmente di un volume ‘a tesi’: tuttavia malgrado che la raccolta di fonti, per quanto allargata, finisca per risultare condotta in modo polemico e pretestuale e nonostante l'inquadramento critico sia spesso sommario e non convincente [...]*” / “Pode-se assim dizer [...] que se trata substancialmente de um volume ‘a tesi’: apesar de, todavia, a coleta de fontes, por mais alargada, acabe por ser conduzida de modo polêmico e pré-textual e apesar do enquadramento crítico seja frequentemente reduzido e não convincente [...]”), seja como um excesso de defesa do próprio autor em não querer propor uma substituição do termo Renascimento (DACOS, N., 1964, p. 482: “*On aurait peine à rendre compte de manière systématique d'un ouvrage qui se défend à tout moment d'être un traité et ne prétend nullement substituer à une vision périmée de la Renaissance une théorie qui serait tout aussi vulnérable*”. / “Seria difícil explicar de maneira sistemática um livro que a todo momento se defende de ser um tratado e nem pretende por nada substituir à visão ultrapassada de Renascimento uma teoria que seria igualmente vulnerável”.

²¹⁹ Ibidem, p. 95. “*Le singolari e stimolanti testimonianze che Battisti raccoglie sono così inquadrare a formare un corpus compatto che vuole prima di tutto costruire un esplicito atto d'accusa contro la troppo tranquilla acquisizione di un classicismo ufficiale, adamantino e senza ombre nè incrinature, proposta dalla storiografia tradizionale del Rinascimento: quello che qui preme all'autore è di riportare alla luce la complessità di stimoli e la densità di implicazioni che caratterizzano l'evoluzione dei vari settori di produzione artistica in modo da far rivivere la fitta rete di relazioni che ne sono alla base con le caratteristiche e distinguibili componenti di reazione, di resistenze inerziali, di alternative collettive e di specifici approfondimenti personali attraverso i quali se è fatto luce il classicismo astratto ed antinaturalistico, considerato appunto come conquista di pochi, di fronte all'aggressività quantitativa e quotidiana di un dominante fondo anticlassico ancestrale*”. / “Os singulares e estimulantes testemunhos que Battisti acumula são assim enquadradas a formular um corpus compacto que pretende antes de tudo construir um explícito ato de acusação contra a muito tranquila aquisição de um classicismo oficial, nítido e sem sombras e nem fissuras, proposta pela historiografia tradicional do Renascimento: o que aqui interessa ao

seu *O Antirrenascimento* tido como uma “*ipotesi partigiane*”²²⁰ contra o “*castello metodologico che la storiografia le ha costruito intorno a difesa*”.²²¹

3.2 O “BOMBARDEAMENTO CREPUSCULAR” DE *O ANTIRRENASCIMENTO* COMO UM DESAFIO HISTORIOGRÁFICO.

Passemos agora às críticas feitas à segunda edição, de 1989, escritas por Marcello Fagiolo, em 1990²²², e Manillo Brusatin, em 1991²²³. Enquanto Dacos e Bardeschi destacavam no método de Battisti um iminente perigo à historiografia tradicional, Brusatin definirá *L’Antirrinascimento* como “*una lezione di metodo*”, recorrendo ao testemunho de André Chastel que abre a segunda edição com as seguintes palavras: “*Nella sua tecnica di esposizione ha quindi rinunciato alla dimostrazione continua che ci è consueta a profitto di una specie di bombardamento crepuscolare, di passaggi d’onda elettrici, di flash originali e rapidi*”²²⁴. Oposta à definição de Chastel do método de Battisti como um “bombardeamento crepuscular” é a definição de Bardeschi a partir do seu caráter *excursus*: a amplitude dos assuntos tratados por Battisti, para Bardeschi, enfraquece a tese uma vez que alarga excessivamente as análises e dilui o significado das observações filológicas (rever nota 226), enquanto que para Brusatin tal bombardeamento permanece

autor é trazer de volta à luz a complexidade de estímulos e a densidade de implicações que caracterizam a evolução dos vários setores de produção artística de modo a fazer reviver a densa rede de relações que lhe está à base com as características e componentes distinguíveis de reação, de resistências inerciais, de alternativas coletivas e de específicos aprofundamentos pessoais através dos quais se fez luz o classicismo abstrato e antinaturalístico, considerado justamente como conquista de poucos, perante a agressividade quantitativa e cotidiana de um dominante fundo anticlássico ancestral”.

²²⁰ Ibidem, p. 98: “*La tentazione a conquistare all’antirrinascimento’ nuove posizioni in modo da provocare un generale dimensionamento delle manifestazioni artistiche più decisamente classiche, è forte e stimola ad ipotesi partigiane*” / “A tentação em conquistar ao ‘antirrenascimento’ novas posições de modo a provocar um geral dimensionamento das manifestações artísticas mais decisivamente clássicas é forte e estimula a hipóteses partidárias”.

²²¹ Ibidem, p. 98: “*L’estesa e monolitica piattaforma del classicismo rinascimentale viene così a più riprese attaccata con aggressività nel tentativo di sgretolarne il castello metodologico che la storiografia le ha costruito in torno a difesa*”. / “A ampla e monolítica plataforma do classicismo renascentista é assim repetidas vezes atacada com agressividade na tentativa de demolir-lhe o castelo metodológico que a historiografia construiu-lhe em torno como defesa”.

²²² “Ricordo di Eugenio Battisti. Il Cavaliere dell’Antitrinascimento”. In: *Quaderni di Storia dell’architettura e restauro*. Gennaio-Luglio, 1990, n°3. Angelo Pontecorboli Editore, Firenze.

²²³ BRUSATIN, M. In: *Venezia Arti*, 1991, n°5. Bollettino del Dipartimento di Storia e Critica delle arti dell’Università di Venezia, Roma, Viella.

²²⁴ CHASTEL, André. “Prefazione”. In: BATTISTI, E. *L’Antirrinascimento*. Nino Aragno Editore, 2005, p. X / “Na sua técnica de exposição Battisti, portanto, renunciou à demonstração contínua que nos é habitual em prol de uma espécie de bombardeamento crepuscular, de passagens de onda elétricas, de flash originais e rápidos”.

ainda como “*un bene rispetto alla fangosità critico-dimostrativa davanti alle puntiformi e tremoli luci in una pianura notturna che ci consente di visitare con lo sguardo un territorio illimitato e altrimenti non percorribile*”.²²⁵

Nesta comparação reside a essencial diferença entre os cenários da história e crítica de arte das décadas de 60 e dos prenúncios da década de 90, que apontam os rumos da fortuna crítica de *L'Antirinascimento*. Ainda em relação à primeira edição, uma polêmica essencial guiava as diretrizes da história da arte na Itália. Esta polêmica dizia respeito aos limites que separavam ou uniam o papel do crítico e do historiador da arte. Em 1962, esses conflitos ainda eram latentes no cenário italiano, principalmente como ecos dos embates entre os métodos da crítica de arte venturiano e da pura visualidade longhiano, como vimos no capítulo precedente. Malgrado o texto inaugural de Longhi para a *Paragone*, de 1950, o papel do historiador da arte era então distanciado daquele do crítico, e ambos vinham confrontados devido a uma suposta diferenciação de postura perante o objeto estudado: o historiador, comprometido com documentos e arquivos, estaria encarregado da legitimação das informações inventariadas e da transformação destas em conhecimento posto a favor de uma grande história; o crítico, por sua vez, tenderia a postular suas análises em um campo interpretativo, de domínio quase particular, cuja escrita vinha equiparada à prosa.

A mudança do tom da recepção do livro de Battisti parece ser, acima de tudo, fruto de uma renovação destas considerações. Não podemos afirmar, no entanto, que, em 1962, o cenário relativo a esta polêmica ainda era o mesmo daquele de 1950, quando os embates entre Venturi e Longhi atingiram seu ápice. Mas nas linhas escritas por Bardeschi e Dacos existe ainda uma notável preocupação relativa à classificação da proposta do livro de Battisti. Seus incômodos parecem derivar primordialmente da dificuldade em encontrar o lugar de *L'Antirinascimento* no cenário da historiografia da arte. Apesar de reconhecerem sua *auctoritas*²²⁶, o horizonte que orientava o método de Battisti parecia-lhes indicar

²²⁵ Ibidem, p. 170. / “um bem comparado a um pântano crítico-demonstrativo perante os pontos trêmulos luminosos em uma planície noturna que nos permite visitar num olhar um território ilimitado e, caso contrário, não viável”.

²²⁶ Bardeschi (In: *Oltre Architettura*, op.cit, pp. 97-98) escreve: “*L'indagine che Battisti promuove si appoggia dunque su un cospicuo apporto di documenti tolti dai campi più disparati [...] secondo un metodo di lavoro che apertamente si riconduce ad una specifica piattaforma di formazione warburgiana, e prende sostanzialmente lo spunto dai recenti lavori di tre autori (Haydn, Baltrusaitis e Hocke) sviluppandone la tesi e promuovendone la diretta trasposizione alla storia dell'arte*”. / “A pesquisa que Battisti promove se apoia,

estradas ainda não claramente percorridas, trajetórias obscuras, de caráter experimental e desbravador, que, contudo, fez acionar o alarme de emergência daqueles que seguiam pelas vias mais seguras.

Diferente é a postura de Brusatin perante o não lugar de *L'Antirinasimento*, perante a difícil classificação da metodologia de sua ampla proposta:

Un libro non esattamente né di storia né di critica ma che resta indispensabile alla storia e alla teoria dell'immagine che è un'attenzione diffusa a tutti quei legami e scioglimenti che hanno le arti nel loro prodursi sollecitando il loro aspetto costruttivo e materiale, sia la "confusione" di tutti quei saperi e cognizioni che le producono e le diffondono.

Um livro não exatamente nem de história e nem de crítica que permanece indispensável à história e à teoria da imagem, que é uma atenção difusa a todas as relações e dissoluções que possuem as artes no seu fazer-se e no seu produzir-se, estimulando o seu aspecto construtivo e material, seja a 'confusão' de todos os saberes e cognições que as produzem e as difundem.²²⁷

Vale refletir se esta mencionada “‘confusão’ dos saberes” não se aproximaria à supracitada irracionalidade de Frobenius anteriormente aludida por Dacos, embora por ela tida como um possível problema inerente ao método de Battisti. Enquanto para Dacos os riscos do método de Battisti estão no seu “ímpeto quase lírico”, Brusatin vê justamente na

portanto, em um considerável auxílio de documentos retirados dos campos mais diversos [...] segundo um método de trabalho que abertamente se reconduz a uma específica plataforma warburgiana e, substancialmente, assume a sugestão de recentes trabalhos de três autores (Haydn, Baltrusaitis e Hocke) desenvolvendo suas teses e promovendo-lhes a direta transposição à história da arte”. Assim como Dacos (In: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, *Op.cit.*, p. 482) se pronuncia: “*Sur cette base, l'A. fournit une série d'illustrations de sa thèse, qu'il emprunte aux disciplines le plus diverses, histoire de l'art proprement dite, esthétique, histoire du style, histoire de l'iconographie dans la tradition du Warburg Institute et de Panofsky, histoire de la littérature, histoire des idées, histoire des sciences, sociologie. Il en résulte un livre extrêmement dense, où le lecteur est constamment emporté par l'intérêt des hypothèses que l'A. avance avec audace et en s'appuyant sur un nombre considérable de documents, quel que soit le domaine qu'il aborde*”. / “Nesta base, o autor [Battisti] fornece uma série de ilustrações de sua tese que ele toma emprestado das disciplinas mais diversas, história da arte propriamente dita, estética, história do estilo, história da iconografia segundo a tradição do Instituto Warburg e Panofsky, história da literatura, história das ideias, história das ciências, sociologia. O resultado é um livro extremamente denso, onde o leitor é constantemente conduzido pelos interesses das hipóteses que o autor [Battisti] propõe com audácia, baseando-se em um número considerável de documentos, independentemente do âmbito com o qual os aborda”.

²²⁷ BRUSATIN, Manillo. “E. Battisti. *L'Antirinasimento*”. In: *Venezia Arti*, 1991, nº5. Bollettino del Dipartimento di Storia e Critica delle arti dell'Università di Venezia, Roma, Viella, p. 169.

“desordem” dos temas tratados o maior estímulo deste método ²²⁸. E esta é uma das principais diferenças sentidas entre as recepções da primeira edição do livro e da segunda: uma maior tendência à aceitação das experimentações metodológicas, o que levou Marcello Fagiolo a se referir a Battisti como o “*cavaliere dell’Antirinascimento*”, definindo seu livro como

[...] l’avventura di un crociato laico partito alla riconquista della identità lacerata della cultura occidentale, alla ricerca dell’albero perduto della conoscenza originaria, scavando nelle radici profonde ma risalendo anche a tutte le ramificazioni e riscoprendo il sapore di frutti sconosciuti.

[...] a aventura de um cruzado laico partido à reconquista da identidade lacerada da cultura ocidental, à pesquisa da árvore perdida do conhecimento originário, escavando nas raízes profundas, mas voltando também a todas as ramificações e redescobindo o sabor dos frutos desconhecidos. ²²⁹

Passava-se assim a aceitar que o impulso ao ignoto e inexplorado não pretendesse normas usuais de segurança. O salto à terra desconhecida deveria ser em queda livre, experimental como os novos conceitos que tal método prometia incitar. E esta inovação mostrava-se acima de tudo como um estreitamento das fronteiras que antes separavam o campo da história da arte do campo da crítica. Este último se libertava das correntes que o restringiam a faculdades puramente interpretativas e pouco comprometidas com a reconstrução da história, alcançando uma crescente legitimação perante as ambições historiográficas.

²²⁸ Brusatin (In: *Venezia Arti*, 1991, p. 169) continua seus elogios propondo a aplicação do método de Battisti nas escolas de arquitetura: “*Anche le scuole di architettura avrebbero bisogno di una informazione storica di questa complessità aperta alla produzione (germinazione) delle varie arti com’è nell’articolazione dei vari capotilo dell’Antirinascimento che resta una lezione di metodo*”. / “Também as escolas de arquitetura deveria ter uma informação histórica desta complexidade aberta à produção (germinação) das diversas artes como é na articulação dos vários capítulos do Antirrenascimento que permanece como uma lição de método”.

²²⁹ FAGIOLO, Marcello. “Ricordo di Eugenio Battisti. Il cavaliere dell’Antirinascimento”. In: *Quaderni di Storia dell’Architettura e restauro*. Gennaio-luglio, 1990, n°3, p. 101.

3.3 RENOVAÇÕES DOS CONFINES DA HISTÓRIA E CRÍTICA DE ARTE: O PAPEL DA REVISTA *MARCATRÈ*

Tais mudanças já são sentidas mesmo antes da publicação da segunda edição de *L'Antirrinascimento*, sendo abordadas no congresso *Teoria e pratica della critica d'arte*, de 1978, ocorrido em Montecatini, no qual se pronunciou Achille Bonito Oliva:

Ma critica vuol dire anche metodo (via per), cioè lucido attraversamento dell'opera, per cui non è la critica a farsi tramite della comunicazione, ma è l'opera a divenire circostanza e possibilità di movimento per la critica stessa. Da qui discende dunque che ogni metodo critico è sostanzialmente un fatto formale (un modo di leggere) e non una pura ostentazione di contenuti.

Mas crítica também quer dizer método (*modo para*), isto é, lúcida travessia da obra para a qual não é a crítica a ser feita através da comunicação, mas é a obra que se torna circunstância e possibilidade de movimento para a própria crítica. Daqui deriva, portanto, que todo método crítico é substancialmente um fato formal (um modo de ler) e não uma pura ostentação de conteúdos.²³⁰

Estamos diante de uma alteração das diretrizes da crítica que deixa de ser apenas um resultado dos juízos estimulados pela obra de arte, assumindo o papel ativo de instigação de constructos que concebem a obra de arte em constante produção²³¹. Esta mudança percebida também na proposta de *O Antirrenascimento* é particularmente analisada em *A Obra Aberta*, de Umberto Eco, fundando um manifesto teórico acerca da crítica experimental que vislumbra a participação ativa da crítica no fazer da obra de arte. Ambos os livros, publicados pela primeira vez em 1962, adotam a concepção de “abertura da obra” como um método crítico de modelo hipotético, que caracteriza a obra como fruto

²³⁰ OLIVA, Achille Bonito. “Post-crítica”. In: *Teorie e pratiche della critica d'arte*. Atti del Convegno di Montecatini. Maggio 1978. A cura di Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1979, p. 252.

²³¹ A fim de ilustrar o ativo papel da crítica, Achille Bonito Oliva (“Post-crítica”. In: *Teorie e pratiche della critica d'arte*. Atti del Convegno di Montecatini. Maggio 1978. A cura di Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1979) traça um interessante paralelo com o conto *Guide*, de Apollinaire no qual o personagem Ignace d'Ormesan, que trabalha como guia da cidade de Paris, é preso por alterar a história da cidade de acordo com as fantasias do seu imaginário, declarando-se um artista. A referência escolhida por Bonito Oliva visa mostrar primordialmente os confins entre a arte e a realidade, entre a produção crítica e a produção artística.

das relações frutivas com seus receptores. Enquanto Eco afirma que “a noção de ‘obra aberta’ não é uma categoria crítica, mas representa um modelo hipotético, embora elaborado com a ajuda de numerosas análises concretas, utilíssimo para indicar, numa fórmula de manuseio prático, uma direção de arte contemporânea”²³², Battisti escolhe como epígrafe de seu livro a seguinte frase de Edoardo Sanguineti: “*Oh incanto universale del valore. Ogni storia è una generazione equivoca dell’ispezione*”.²³³

Entre o método hipotético aludido por Umberto Eco e o equívoco da inspeção histórica aludido por Battisti captamos as reverberações do desfalecimento de uma historiografia factual, edificada em bases sólidas e sem fendas de aberturas para questionamentos e revisões. São os ecos da desconstrução de uma tradição historiográfica que dá lugar a novas perspectivas caracterizadas por um ceticismo de caráter utópico a favor de novas pesquisas metodológicas.

Eugenio Battisti, na sua participação neste mesmo congresso de Montecatini, defendendo a não diferenciação entre os métodos da história e da crítica de arte, demonstra que embora a primeira seja comumente associada aos estudos de “épocas remotas” (entendendo-as como períodos distantes 25 ou 50 anos, pelo menos) enquanto a segunda estaria relacionada à arte contemporânea, o que as diferencia é tão somente os seus materiais de base, mas não seus métodos.²³⁴ Refletindo a respeito desta recorrente

²³² ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1991, p. 26

²³³ *Labirintus*, 13 / “Oh encanto universal do valor. Toda história é uma geração equívoca da inspeção”.

²³⁴ BATTISTI, Eugenio. “Le difficoltà della critica”. In: *Teorie e pratiche della critica d’arte*. Atti del Convegno di Montecatini. Maggio 1978. A cura di Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1979, p. 239. “Anzitutto non credo che esse [crítica e história da arte] vadano distinte né sul piano pratico, né sul piano teorico. Entrambe richiedono informazione, giudizio, cioè scelta, partecipazione. I problemi proposti dall’arte contemporanea sono difficili e dipendono, oltre che dalla sorpresa della novità, dalla massa d’informazioni da acquisire, o accessibili ma non scelte, fra cui si deve muovere. Per epoche più remote, già a distanza di venticinque, cinquant’anni, le informazioni mancano, alcune sono andate perdute per sempre, i quadri o le sculture sono scomparsi in collezioni di cui perfino l’indirizzo è irrecuperabile. Sono cambiati anche le letture, i luoghi comuni, le idee, i modi di associazione. Cioè, quasi subito si deve fare storia nel senso più tradizionale del termine. Poichè, quindi è solo diverso il materiale di base, ma non il metodo di ricostruzione e la necessità di un giudizio, non si vede perchè debbano esistere in quasi tutte le parti del mondo due categorie opposte, quelle appunto dei critici e degli storici che frequentano di norma convegni e mostre diverse, e non discutono fra di loro”. / “Inicialmente, não acredito que elas [crítica e história da arte] sejam distintas nem no plano prático e nem no plano teórico. Ambas requerem informação, juízo, isto é, escolha, participação. Os problemas propostos pela arte contemporânea são difíceis e dependem, além da surpresa da novidade, da massa de informações a serem adquiridas, ou acessíveis, mas não escolhidas, entra as quais se deve mover. Para épocas mais remotas, já à distância de vinte e cinco, cinquenta anos, faltam informações, algumas são perdidas para sempre, os quadros ou as esculturas desapareceram em coleções que até cujos endereços são irrecuperáveis. Mudaram também as leituras, os lugares comuns, as ideias, os modos de associação. Isto é, quase imediatamente se deve fazer história no sentido mais tradicional do termo. Assim sendo, portanto, é diverso apenas o material de base, mas não o

equivalência, contestada por Battisti, entre a crítica de arte e a arte contemporânea, confrontaremos agora *L'Antirinascimento* com a revista *Marcatrè*, fundada em Gênova por Battisti, em 1963, com a colaboração dos amigos Paolo Portoghesi, Vito Pandolfi, Edoardo Sanguineti, Vittorio Gelmetti, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Vittorio Gregotti e Diego Carpitella.²³⁵

É fundamental destacar que os anos de 1960 e 1970 consistiram em um período de grande difusão das revistas de arte, muito utilizadas como meio de comunicação dos próprios artistas.²³⁶ Vale reproduzirmos parte de sua apresentação:

Il problema dell'informazione sussiste: lo si è visto, anche recentemente, dalle tempestose conseguenze delle prime grandi mostre che hanno adunato gli artisti di "dopo" oppure di "oltre" l'informale; lo si constata dallo choc che provano letterati, pittori, architetti quando si trovano per la prima volta a contatto con la nuova musica; dalle assillanti richieste di notizie che ciascuno di noi ha, a livello sociale assai vario, dopo la partecipazione ad un convegno o ad una manifestazione di gruppo. Altra

método de reconstrução e a necessidade de um juízo, não se vê porque devam existir em quase todas as partes do mundo duas categorias opostas, aquelas dos críticos e dos historiadores que frequentam igualmente congressos e mostras diversas e não discutem entre eles”.

²³⁵ A redação da revista se espalhava por diversas cidades com o intuito de acumular notícias atualizadas sobre as atividades das galerias de arte. Inicialmente foi publicada graças à ajuda do pintor Rodolfo Vitone, sendo posteriormente passada à editora Lerici. No entanto, com a transferência de Battisti para os Estados Unidos, a revista foi perdendo o ritmo das suas atividades, fechando poucos anos depois.

²³⁶ Patrizio Peterlini em *Esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia* (PETERLINI, P. et MAFFEI, Giorgio. In: *Riviste d'arte d'avanguardia: esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*. Milano: S. Bonnard, 2005, pp. 13-14) analisa as mudanças do setor “esoeditorial” (fenômeno por ele denominado que apresentam as revistas de vanguarda, indicando seus caracteres de marginalidade em relação à indústria editorial) provocado principalmente por três revistas dos anos 50 que viriam modificar a concepção das revistas de arte: [...] “*a metà degli anni Cinquanta, attraverso la pubblicazione di tre riviste, cambi radicalmente la concezione di rivista d'arte. Questo avvenne ricollegandosi direttamente alle esperienze delle avanguardie storiche. Le tre riviste sono Azimuth, Appia e Documento Sud. È infatti in queste tre riviste che la critica venne radicalmente soppiantata da un atteggiamento militante. Gli artisti responsabili di tali iniziative intesero promuovere un determinato ambito estetico, non curandosi di altre ricerche in atto nello stesso periodo. In buona sostanza ciò che avvenne fu la creazione di documenti in grado di rendere conto del cambiamento di rotta della ricerca estetica internazionale. Il passaggio cioè da un ambito pittorico / astratto / informale ad un ambito concettuale e poetico visuale. La nascita delle neo-avanguardie crea l'urgenza di una informazione nuova, svincolata dai circuiti consolidati e soprattutto atta a creare consensi*”. / [...] “à metade dos anos cinquenta, através das publicações de três revistas, muda radicalmente a concepção de revista de arte. Isso ocorre religando-se diretamente às experiências das vanguardas histórias. As três revistas são Azimuth, Appia e Documento Sud. É de fato nestas três revistas que a crítica vem radicalmente substituídas por uma atitude militante. Os artistas responsáveis por tais iniciativas entendem promover um determinado âmbito estético, não se ocupando de outras pesquisas no mesmo período. Em boa substância, o que aconteceu foi a criação de documentos em grau de dar conta da mudança de rota da pesquisa estética internacional. A passagem, ou seja, de um âmbito pictórico / abstrato / informal a um âmbito conceitual e poético visual. O nascimento das neovanguardas cria a urgência de uma informação nova, desvinculada dos circuitos consolidados e sobretudo apta a criar consensos”.

prova è il fatto stesso che ci è informato o invitato ad un congresso, finisce per entrare in una specie di massoneria che inevitabilmente esclude gli estranei. L'informazione è, spesso, un privilegio. Certo, sono molti i giornali, i periodici che informano [...] Ma ciò andava bene ai tempi in cui un congresso era costituito da eleganti discorsi, già pronti per la stampa, o una mostra sanciva un giudizio; oggi si va in un posto anche remoto, per incontrare degli amici, e discutere, sia in seduta che a tavolino idee comuni; si va ad una mostra per controbattere il giudizio degli ordinatori, e scommettere sopra il futuro. C'è insomma un lato di compartecipazione, di dialettica e di socialità che si sta facendo sempre più prevalente; non si vuole assistere ma agire sulla situazione di oggi. Purtroppo nella provincia italiana, la massa è tagliata fuori da questo diritto a foggare, secondo le proprie inclinazione, il gusto, la cultura dei nostri tempi. Esistono inoltre limiti personali, e di specializzazione: per cui l'architetto e il musicista, per fare un caso, hanno ben rare possibilità d'incontrarsi. Il "Marcatrè" vuol essere un po' la tavolata durante i congressi, o il fumoir del teatro (ma non certo il salotto letterario, dove tutto giunge di seconda mano, e adulterato). Vuol essere pettegolo, curioso, paradossale, istintivo, mutevole, [...] mira cioè a rispettare quella complessità che è caratteristica, sempre, d'una cultura in movimento.

O problema da informação existe: foi visto, mesmo recentemente, pelas tempestuosas consequências das primeiras grandes mostras que montaram os artistas do "pós" ou mesmo do "além" informal; é constatado pelo choque que provam os literatos, pintores, arquitetos quando se encontram pela primeira vez em contato com a nova música; pelas insistentes demandas de notícias que cada um de nós possui, a nível social muito variado, depois da participação em um encontro ou em uma manifestação de grupo. Outra prova é o próprio fato que nos é informado ou convidado a um congresso, acaba por entrar em uma espécie de maçonaria que inevitavelmente exclui os estrangeiros. A informação é, frequentemente, um privilégio. Claro, são muitos os jornais, os periódicos que informam [...] Mas isso andava bem em tempos nos quais um congresso era constituído por elegantes discursos já prontos para impressão, ou uma mostra sancionava um juízo; hoje se vai a um lugar, mesmo remoto, para encontrar os amigos e discutir ideias comuns, seja sentado ou à mesa; vai-se a uma mostra para refutar o juízo dos oficiais e apostar em relação ao futuro. Existe, em suma, um lado de coparticipação, de dialética e de socialização que se está fazendo sempre mais prevalente; não se pretende assistir, mas agir na situação de hoje. Infelizmente, na província italiana, a massa é posta fora deste direito de modelar, segundo as próprias inclinações, o gosto, a cultura dos nossos tempos. Existem também limites pessoais e de especialização: para o qual o arquiteto e o músico, para dar um exemplo, possuem raras possibilidades de se encontrarem. A "Marcatrè" quer ser um pouco a *tavolata* durante os congressos, o *fumoir* do teatro (mas certamente não o *salão literário* aonde tudo chega de

segunda mão e alterado). Quer ser fofoqueiro, curioso, paradoxal, instintivo, mutável [...] objetiva, ou seja, respeitar a complexidade que é característica, sempre, de uma cultura em movimento.

A proposta primeira da revista atua em prol da informação, do fornecimento de material para o desenvolvimento dos juízos e reflexões, considerando qualquer teoria ainda não encerrada, ponderação, hipótese, ideias em estados embrionários, como juízos críticos em potencial, como documentação apta a fazer das conjecturas intuitivas, teorias concretas capacitadas a decifrar o presente.²³⁷ É a informalidade atuando pela informação, que não funciona apenas no nível oficial da academia, que não tem lugar determinado para acontecer, e é, portanto, concebida como um constante potencial do saber. Apesar de estar inserida no momento do *boom* editorial das revistas de vanguarda, como vimos acima, Umberto Eco destaca a *Marcatrè* deste cenário:

Cosa caratterizzava la política editoriale di Battisti? Non l'adesione, certamente indubbia, a tutte le iniziative sperimentali del momento, perché, a parte l'episodio della "lettera" di Schiller, troviamo ogni tanto autori e tematiche che non avremmo trovato ospitate su altre riviste d'avanguardia di quegli anni. Era piuttosto il desiderio, non di rado vorace, di non lasciarsi sfuggire nulla del proprio tempo, di mostrarne tutte le sfaccettature. Questo ci raccontano i sommari di Marcatrè e questo era quella che io definivo "la politica del piano inclinato". Senza Marcatrè ci mancherebbero molti documenti di quegli anni.

O que caracterizava a política editorial de Battisti? Não a adesão, certamente indiscutível, a todas as iniciativas experimentais do momento, porque, à parte o episódio da 'carta' de Schiller, encontramos por vezes autores e temáticas que não teríamos encontrado hospedados em outras revistas de vanguarda daqueles anos. Era mais o desejo, não raramente

²³⁷ Umberto Eco ("Battisti e l'antirinasimento". In: PIVA, Antonio. Et GALLIANI, Pierfranco. (a cura di) *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*. Convegno Internazionale, Milano 4 maggio, 2009. Roma: Gangemi Editore, p. 119) sinaliza algumas das suas contribuições artísticas: "*Marcatrè inizia nel '63 a fa in tempo a dare ampio rapporto su quella riunione palermitana del Gruppo 63 che avrebbe poi succitato tante reazione. Marcatrè si occupa nel secondo numero dei fumeti, e in modo già accademico, provvedendo un'ampia biografia in merito, pubblica inizialmente i testi della prima generazione del Gruppo 63 (come a dire Balestrini, Sanguineti, Giuliani, ecc.), ma nel '64 inizia a dare le prime notizie appena appaiono quelli della seconda generazione, dei Di Marco, Perriera e Testa*". / "*Marcatrè começa em '63 em tempo de fornecer ampla relação com a reunião palermitana do Gruppo 63 que teria depois suscitado tantas reações. Marcatrè se ocupa no segundo número dos quadrinhos e de modo já acadêmico, fornecendo uma ampla biografia em mérito, publica inicialmente os textos da primeira geração do Gruppo 63 (Balestrini, Sanguineti, Giuliani, etc.), mas em '64 começa a dar as primeiras notícias tão logo surgidas da segunda geração, de Di Marco, Perriera e Testa*".

voraz, de não deixar escapar nada do próprio tempo, de mostrar todas as suas facetas. Isto nos mostram os sumários da *Marcatrè* e isto era o que eu definia ‘a política do plano inclinado’. Sem a *Marcatrè* nos faltariam muitos documentos daqueles anos.²³⁸

É, portanto, esta informalidade a favor da informação que aproxima os propósitos da *Marcatrè* aos de *L’Antirrinascimento*, os métodos de análise do passado àqueles de análise do presente, e por consequência, a atuação do historiador da arte à do crítico de arte. Os incômodos sentidos pela crítica à primeira edição de *O Antirrinascimento* são atrelados principalmente, como pudemos ver, à dificuldade da classificação de sua proposta no cenário da história da arte. Tratando-se de um tema como o Renascimento, marcado por uma infindável carga de leituras, por uma teoria edificada e legitimada na tradição historiográfica, a sua investigação pressupõe maior precisão, disciplina e critérios teóricos do que o comprometimento esperado da crítica de arte. Esta, supostamente, atrelada ao tempo presente, usufrui de uma maior liberdade na pesquisa dos fenômenos socioculturais, que, por estarem ainda em construção, permitiriam maiores ponderações e métodos mais experimentais. E na distância que separa, sem muita *sfumatura*, ambos os territórios da história e crítica de arte encontramos o livro de Battisti, sinalizando as suas diferenças e, consequentemente, questionando-as.

Umberto Eco afirma: “*L’Antirrinascimento è un Marcatrè della storia dell’arte (e della cultura in generale)*”. Desta forma, a tardia legitimação de seu livro, ocorrida apenas posteriormente à sua segunda edição, encontrava paralelos com a sua revista enquanto pesquisas catalográficas, dossiês históricos postos a serviço da constante reflexão crítica e das atualizações do conhecimento. Desconstruindo o Renascimento e mapeando o tempo presente, Battisti propõe um projeto de largas dimensões que reestrutura a história em bases menos sólidas e, portanto, perigosas, mas comprometidas com uma constante renovação. E este caráter crepuscular, como definido por André Chastel, é também percebido e enaltecido nas críticas publicadas em 1990, de Bruno Adorni e Gabriella Ferri

²³⁸ ECO, Umberto. “Battisti e l’antirrinascimento”. In: PIVA, Antonio. et GALLIANI, Pierfranco. (a cura di) *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*. Convegno Internazionale, Milano 4 maggio, 2009. Roma: Gangemi Editore, p. 121. / Sobre o episódio da carta de Schiller, Eco se refere à *Lettera sull’educazione estetica*, que não se sabe por que, foi publicada também na *Marcatrè*. E a respeito da política do “plano inclinado” refere-se à sua própria definição da revista aludindo à aglomeração de materiais: “*si metteva qualcosa all’inizio del tapis roulant e il testo finiva in tipografia*” / “colocava-se alguma coisa no início do *tapis roulant* e o texto acabava na tipografia”.

Piccaluga, que opõem o método de Battisti à micro-história ²³⁹ e definem *L'Antirinascimento* como “*una grandiosa guida di viaggio*”. ²⁴⁰

Podemos afirmar que *L'Antirinascimento* consistiu no cerne da sua produção crítica, assim como no ponto de partida (ou de chegada? ²⁴¹) da trajetória biográfica do autor. As motivações à segunda edição parecem ter vindo da própria editora Feltrinelli (sendo, contudo, publicada pela editora Garzanti), como podemos ver nas cartas trocadas com André Chastel (Correspondências 31 e 32), quando é feito o convite à apresentação do livro. É interessante perceber que sua obra é lembrada por uma das maiores editoras italianas, 27 anos depois da primeira publicação (que por sua vez não consistiu em um sucesso editorial), reaparecendo num cenário historiográfico muito diverso àquele da década de 60, sem suscitar, no entanto, o estranhamento que antes havia gerado.

Outro aspecto interessante a ser destacado é que apesar de todo receio e insegurança declarados pelo autor em relação à possível continuação dos ataques da crítica

²³⁹ “Guida di un viaggio impossibile. Battisti: no alla pulcistoria”. In: *Il giornale dell'arte*, n.76, marzo, 1990, p. 27. “*A quella cultura tesa a dare patenti di classicità all'arte e a stigmatizzare gli elementi eteronimi, cioè presunti ininfluenti al fare artistico, Battisti contrappose un atteggiamento erudito e interdisciplinare che tuttavia non volle volgere verso la cosiddetta microstoria o, come amava dire “pulcistoria”, preferendo tagli di lunga durata o perlomeno ampie scorrerie avanti e indietro nei secoli o addirittura nei millenni a cercare fili rossi sotterranei e inconsueti, lontani dal Rinascimento ma forse non dall'Antirinascimento*”. / “*Àquela cultura que visa dar patentes de classicismo à arte e estigmatizar os elementos heterogêneos, isto é, presumivelmente não influentes no fazer artístico, Battisti contrapõe uma atitude erudita e interdisciplinar que todavia não pretende se voltar à assim dita micro-história ou, como amava dizer, “história de pulgas”, preferindo recortes de longa duração ou pelo menos amplas incursões para frente e para trás nos séculos ou mesmo nos milênios, procurando fios vermelhos subterrâneos e incomuns, distantes do Renascimento, mas talvez não do Antirrenascimento*”.

²⁴⁰ Ibidem. “*Il testo de L'Antirinascimento è in fondo una grandiosa guida di viaggio, di viaggio probabilmente impossibile da compiere fisicamente nei luoghi che Battisti, instancabile viaggiatore nella vita, indaga, ma attuabile mentalmente, attraverso paesi, culture e civiltà non separate da ostacoli fisici o temporali, ma congiunti dal diffondersi omogeneo, di miti, di idee, di immagini, di stili*”. / “O texto do Antirrenascimento é no fundo um grandioso guia de viagem, de viagem provavelmente impossível de completar fisicamente nos lugares que Battisti, incansável viajante na vida, indaga, mas atuante mentalmente através de países, culturas e civilizações não separadas por obstáculos físicos ou temporais, mas conectados pela homogeneidade difusão de mitos, de ideias, de imagens e de estilos”.

²⁴¹ Tanto Marcello Fagiolo (“Ricordo di Eugenio Battisti. Il cavaliere dell'Antirinascimento”. In: *Quaderni di storia dell'architettura e restauro*. Gennaio-Luglio 1990, n°3. Firenze: Angelo Pontecorboli Editore, p. 101) quanto Manillo Brusatin (“E. Battisti. L'Antirinascimento”. In: *Venezia Arti*, 1991, n°5. Bollettino del Dipartimento di storia e critica delle arti dell'Università di Venezia, Roma, Viella, p. 169) compreendem o L'Antirinascimento como um simbolismo do ciclo da vida de Battisti. Fagiolo declara: “*La ricerca infinita di Eugenio si chiude e si riapre proprio adesso con la pubblicazione garzantiana de L'Antirinascimento*” [...] / “A pesquisa infinita de Eugenio se fecha e se reabre justamente agora com a publicação garzantiana do L'Antirinascimento” [...] E Brusatin comenta: “*La prima opera di Eugenio Battisti è riapparsa nel 1989 e ne è diventata l'ultima, venendo a mancare l'autore negli ultimi mesi dello stesso anno, quasi consapevolmente, chiudendo un ciclo*”. / “A primeira obra de Eugenio Battisti reapareceu em 1989 e se tornou a última, falecendo o autor nos últimos meses do mesmo ano, quase conscientemente fechando um ciclo”.

à sua obra (na Correspondência 32 escreve a Chastel: “Estou, de qualquer forma, pessoalmente aterrorizado pela ideia de, um dia, ter que reler *O Antirrinascimento*, e ainda de tê-lo publicado...”)) Battisti não altera nem sequer uma linha da primeira edição. As suas modificações, como já apontado, restam nos acréscimos que resultariam no segundo volume, de mais de quinhentas páginas, que trazem os seguintes textos: uma apresentação à nova edição, intitulada *L’Anti fra ieri e oggi*; um breve texto de introdução a cada capítulo, acompanhado pelas notas que atualizam extensamente a bibliografia; e um apêndice ²⁴² com os seguintes textos inéditos ou raros: *Il popolare nel ‘500* ²⁴³, *La magia degli elementi* ²⁴⁴, *Feste a Trento* ²⁴⁵, *Pratolino* ²⁴⁶, *Dal totem all’allegoria* ²⁴⁷, *Dal comico al genere* ²⁴⁸.

²⁴² Battisti explica o apêndice do seu livro (*L’Antirrinascimento*, 2005, p. 831): “*Quest’appendice ha un carattere prevalentemente pratico; quello cioè di raccogliere e di porre a disposizione di chi ne abbia interesse, parte del materiale su cui è fondata la ricerca preparatoria di questo libro. In un certo senso mira a liberare le note da troppo lunghe citazione; dall’altro, approfitta dello spazio concesso generosamente dall’editore per presentare degli inediti che, per essere pubblicati in altra sede, avrebbero bisogno di un più complesso apparato di note ecc. In nessun modo, quindi, costituisce una specie di antologia dell’antirrinascimento, antologia che, detto fra parentesi, sarebbe estremamente desiderabile, anche dal punto di vista letterario*”. / Este apêndice possui um caráter prevalentemente prático: isto é, de recolher e colocar à disposição de quem tenha o interesse, parte do material sobre o qual é fundada a pesquisa preparatória deste livro. De certa forma, pretende liberar as notas das citações muito longas; por outro, aproveita o espaço concedido generosamente pelo editor para apresentar os inéditos que, por serem publicados em outra sede, teriam necessidade de um mais complexo aparato de notas, etc.. De modo algum, portanto, constitui em uma espécie de antologia do antirrinascimento, antologia que, dito entre parênteses, seria extremamente desejável, mesmo do ponto de vista literário”.

²⁴³ Texto de Giovanni Boem dedicado à Alemanha e publicado pela primeira vez em 1520, em *Mores, leges et ritus omnium gentium*. Battisti apresenta o texto (*L’Antirrinascimento*, 2005, p. 833): “*Il Boem dà notizie, come abbiamo accennato nel testo, sul culto del focolare ancora praticato nelle regione baltiche, descrivendo le case di paglia con una sola finestra in alto; parla di quelle popolazioni come ‘ad divinationem & auguria inclinata’, e notevole descrizione degli Adamiti, che vivevano nudi in assoluta promiscuità, trovandone dei rapporti giustificativi con i Baccanali romani. Cito, con brevi lacune, per la ricchezza d’informazione di prima mano, la parte relativa alla Franconia*”. / “Boem dá notícias, como acenamos no texto, sobre o culto da fogueira ainda praticado nas regiões bálticas, descrevendo as casas de palha com apenas uma janela no alto; fala das populações como ‘ad divinationem & auguria inclinata’, e notável descrição dos Adamites que viviam nus em absoluta promiscuidade, encontrando-lhes relações justificáveis com os Bacanaís romanos. Cito, com breves lacunas, para o enriquecimento da informação de primeira mão, a parte relativa à Francônia”.

²⁴⁴ Texto de Agostino del Riccio, *Storia delle pietre*, de 1590 sobre a origem do cristal e rico de informações a respeito das artes menores florentinas. Battisti comenta (*L’Antirrinascimento*, 2005, p. 837): “*Il brano che segue, sul cristallo, è a fogli 72 b-77 b; alcuni notevoli passi riguardando la lavorazione del porfido, i modi di congiungere, con adesivi, le pietre, la lavorazione del corallo, che sarebbe stata introdotta a Firenze da G. Vettori Toderini. Il codice è una bella copia, presumibilmente autografa (vedi note aggiunte al capitolo 6)*”. / “O trecho que segue sobre cristal, está nas folhas 72 b-77 b; alguns notáveis passos relacionados ao pórfido, os modos de unir, com adesivos, as pedras, o trabalho do coral, que teria sido introduzido em Florença por G. Vettori Toderini. O código é uma bela cópia, presumivelmente autografada (ver notas adicionadas ao capítulo 6)”.

²⁴⁵ Poema *Il Magno Palazzo del Cardinale di Trento descritto in ottava rima*, de Pietro Andrea Mattioli, de 1539. Battisti o define (*L’Antirrinascimento*, 2005, p. 843): [...]“*costituisce un documento fondamentale per la*

É sugestiva a escolha de Battisti em não alterar nem mesmo uma linha da publicação de 1962. O seu trabalho à segunda edição consistiu no fornecimento e esclarecimento de aparato crítico para sua tese, provido de apontamentos mais detalhados acerca de suas fontes (demonstradas nas notas e apêndices). O primeiro volume, inalterado, vem fortalecido pelo enriquecimento teórico trazido pelo segundo, apresentado como um escudo protetor aos conhecidos ataques e em prol de uma nova tentativa de inserção de sua obra no campo de batalha historiográfico italiano. Inserção esta que de fato, mesmo que tímida, despontava, se comparada à recepção da primeira edição, provocando uma reflexão sobre os motivos de sua legitimação tardia ²⁴⁹.

storia dell'arte profana, in quanto è almeno per l'Italia la più ampia e completa descrizione pervenutaci, della prima metà del secolo, relativa alla decorazione di una residenza principesca e delle cerimonie che in essa o attorno ad essa si svolgevano. L'autore, significativamente, vi incluse anche critiche di carattere moralistico mosse all'uso di temi mitologici in ambienti pubblici, e una difesa in proposito". / "constitui em um documento fundamental para a história da arte profana, enquanto é, pelo menos para a Itália, a mais ampla e completa descrição chegada a nós, da primeira metade do século, relativa à decoração de uma residência principesca e das cerimônias que nela ou em torno dela ocorriam. O autor, significativamente, inclui-lhes também críticas de caráter moral postas em uso de temas mitológicos em ambientes públicos, e uma defesa a este propósito".

²⁴⁶ O texto consiste no poema Vaghezze sopra Pratolino, de Raffaello Gualterotti, dedicado a Don Francesco Medici Secondo, duque da Toscana, de 1579. Battisti escreve (*L'Antirinascimento*, 2005, p. 875): "*Benché sia difficile identificare nel poemetto ciò che è immaginazione poetica e ciò che potrebbe valere come testimonianza diretta, ad ogni modo se ne ricava un itinerario di visita più limitato di quello fornito dalle fonti posteriori, e che quindi dovrebbe corrispondere alla situazione incompleta dei lavori ancora nel 1579 inoltrato*". / "Apesar de ser difícil identificar do poeminha o que é imaginação poética e o que poderia valer como testemunho direto, de qualquer modo traz um itinerário de visita mais limitado que o fornecido pelas fontes posteriores e que, portanto, deveria corresponder à situação incolpeta dos trabalhos ainda em 1579 tardio".

²⁴⁷ Segue a apresentação de Battisti (*L'Antirinascimento*, 2005, 889): "*Un testo molto importante per comprendere il passaggio fra immagine apotropaica ed emblema è il trattatello, presumibilmente tardo medievale, che Camillo Leonardo incluse nell'edizione veneziana dello Speculum lapidum del 1502, e che certamente conserva, se non i significati, il ricordo di varie immagini effettivamente attestate nella glittica antica*". / "Um texto muito importante para compreender a passagem entre a imagem apotropaica e o emblema é o tratado, presumivelmente tardomedieval que Camillo Leonardo incluiu na edição veneziana do *Speculum lapidum* de 1502 e que certamente conserva, se não os significados, a lembrança de várias imagens efetivamente atestadas na glíptica antiga".

²⁴⁸ Battisti traz dos manuscritos da Biblioteca Comunale de Perugia os testemunhos da polêmica do Setecentos entre a Accademia di S. Luca e os pintores de gênero.

²⁴⁹ Por legitimação me refiro aqui simplesmente à inserção da obra nos debates críticos de então, sem pretender inserir juízos de valor sobre a mesma. O ato da legitimação tardia do livro de Battisti se opõe apenas ao silêncio que acompanhou a publicação da primeira edição. A sua atitude de manutenção do primeiro volume acompanhado do enriquecido segundo volume me despertou a comparação com as atitudes de Charles Ives e Erik Satie que buscaram na formação universitária não o conhecimento, mas a legitimação das suas experimentações. Sobre estes casos comenta Julio Medaglia (In: *Música Impopular*. São Paulo: Global Editora, 2003): "Sua [Charles Ives] preocupação com a criação de um pensamento musical novo, suas ideias filosóficas e esse seu curioso espírito anarquista no que se refere ao tratamento do material sonoro, não era produto de uma ignorância do tradicional. Seguindo a indicação de seu pai, ele acreditava que 'só se cria depois de conhecer tudo que foi feito. [...] Desenvolvendo uma carreira onde o aprendizado e o experimentalismo caminhavam paralelamente, onde a assimilação da tradição a partir de uma visão crítica de

O ímpeto do jovem turinense revolucionário fazia-se presente também em uma postura antiacadêmica que aos poucos deixava de ser compreendida como ameaçadora aos métodos da história e passava a ser interpretada como um discurso de contracultura. Como conclusão desta Tese, vale traçarmos um panorama do percurso produtivo final de Eugenio Battisti, indicando as respectivas críticas à sua figura atuante no quadro político cultural italiano.

3.4 DA CONTRACULTURA ITALIANA À LIBERDADE AMERICANA: UM BATTISTI À LA WARHOL

Quase contemporaneamente à publicação da primeira edição de *L'Antirinascimento*, em 1963, enquanto lecionava na Università di Genova, Battisti desenvolvia diversos projetos educativos atrelados ao museu da cidade. Um dos mais importantes e famosos foi a iniciativa didática propondo a reunião de seus alunos com artistas contemporâneos e críticos de destacada importância (Umbro Apollonio, Renato Barilli, Germano Beringheli, Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti, Gian Alberto Dell'Acqua, Gillo Dorfles, Angelo Dragone, Federico Ferrari e Nello Ponente). Deste projeto nasceu a primeira coleção de obras doadas pelos artistas participantes, totalizando mais de cem, que foi exposta pela primeira vez, entre 1963 e 1964, no Teatro Stabile de Gênova e posteriormente, em 1964, no Teatro del Falcone, na mesma cidade. A intensão primordial de Battisti era a criação de um Museo d'Arte Contemporanea que estimulasse as atividades didáticas com a universidade, como explica Guido Giubbini, diretor do Museo di Villa Croce, na apresentação do catálogo da mostra ocorrida em 1986:

seus valores se coadunava com o trabalho de fino rastreamento das diversas formas de expressão musical da alma americana, Ives conclui seus estudos na universidade de Yale e, em 1898, transfere-se para Nova Iorque. [...] Semelhante ao que fizera Erik Satie, o outro *enfant terrible* da música do século XX, Ives tirou o diploma na Universidade apenas para não ser tachado de incompetente, de pessoa que faz uma música 'sem sentido' por não conhecer o 'correto'". (pp. 83-84) E continua a respeito de Erik Satie: "Acusado de amador por aqueles que só acreditavam na revolução feita sobre trilhos estáveis, Satie tira um diploma de compositor 'com distinção' na Schola Cantorum de Paris aos 40 anos de idade pra que ninguém tivesse dúvidas quanto à sua capacidade técnica. Num período em que os autores se deliciavam, compondo obras com horas de duração, ele compunha peças com 18, 30 segundos. Acusado de incapaz para compor obras maiores, fez 'Vexations', com dois dias de duração". (p.103)

Non bisogna dimenticare che il Museo Sperimentale nacque, sul modello di analoghe esperienze straniere, come raccolta d'arte di un istituto universitario, e quindi con caratteri di una raccolta in movimento, cioè aperta a scambi, sostituzioni, accrescimenti, preoccupata più di documentare tempestivamente le tendenze in atto che di garantire il livello della qualità, e questo coerentemente con l'obiettivo di offrire agli studenti il materiale di laboratorio indispensabile per una corretta formazione professionale.

Não se pode esquecer que o *Museo Sperimentale* nasce, sob o modelo de experiências estrangeiras análogas, como coleção de arte de um instituto universitário, e logo com características de uma coleção em movimento, isto é, aberta a trocas, substituições, acréscimos, preocupada mais em documentar tempestivamente as tendências em ato do que garantir o nível da qualidade, e isso coerentemente com o objetivo de oferecer aos estudantes o material de laboratório indispensável a uma correta formação profissional.²⁵⁰

No entanto este projeto, que tentou associar-se ao Museo d'Arte di Genova, enfrentou uma insistente batalha de difícil diálogo e acordo com os órgãos oficiais da cidade (sobre esta polêmica podem ser conferidas as Correspondências 14 e 15, trocadas com o *Consiglio Nazionale di Ricerche* e com Vittorio Viale, então diretor do *Museo Civico di Torino*, respectivamente). Contando com a ajuda de Viale, Battisti, muito descrente do apoio do governo genovês (ver Correspondência 17), recorre ao apoio de sua cidade natal, organizando, em 1965, uma transferência do acervo e inaugurando o assim denominado *Museo Sperimentale*, oficialmente recebido pela *Galleria Civica* de Turim em 1966, cuja primeira mostra foi organizada em 1967. Esta transferência, no entanto, resultou em um grande escândalo²⁵¹ que viria a ser divulgado na imprensa italiana²⁵² apontando a

²⁵⁰ GIUBBINI, Guido. In: *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte Italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*. Città di Torino. Assessorato per la Cultura. Galleria Civica d'Arte Moderna. Città di Genova. Assessorato alla Cultura. Museo d'arte contemporanea di Villa Croce. Mirella Bandini e Rosanna Maggio Serra (a cura di) Fabbri Editori, 1986.

²⁵¹ Na Correspondência 18 Germano Celant escreve a Battisti comentando a divulgação da polêmica. Conferimos também nas Correspondências 24, 25 e 26 trocadas entre Battisti e o reitor da Università di Genova, G. Orestano, as tentativas do governo genovês em trazer de volta o acervo à cidade. Ideia a qual Battisti parece se inclinar, mas ao se corresponder com Viale e Giuseppe Grosso (Correspondências 27, 28 e 29) sugere a decisão da manutenção do *Museo Sperimentale* em Turim, onde de fato permaneceu.

²⁵² Alguns dos artigos publicados podem ser vistos no Archivio Battisti conservado na biblioteca da *Galleria d'Arte Moderna di Torino*, como: “Genova rifiuta la cultura? Interventi e polemiche”, na *Gazzetta del Lunedì*; “Il Museo d'Arte contemporanea e il problema della cultura a Genova”, em *Il Lavoro*; “Parte il museo di arte contemporanea”, em *Corriere Mercantile*; “Un piccolo museo da Genova a Torino” (origem desconhecida); e “Il prof. Battisti conferma le accuse alla nostra città” (origem desconhecida).

figura de Battisti como um delator da displicência do governo genovês quanto aos assuntos da cultura.

A recepção turinense do acervo de Battisti, por sua vez, foi inicialmente muito positiva, sendo apoiada pelo prefeito da cidade, Giuseppe Grosso, que elaborou um regulamento autônomo de fins didáticos e informativos (ver Correspondência 19). No entanto, o *Museo Civico* mudava a sua direção, Vittorio Viale deixava o posto a Luigi Mallè, que segundo Rosanna Maggio Serra não demonstrava o incentivo necessário ao desenvolvimento das atividades do museu, que na época não contava mais com a presença de Battisti, já estabelecido nos Estados Unidos:

Mallè scopri il suo scetticismo verso l'innesto in Galleria dello Sperimentale perfino nella prefazione alla mostra del '67, nella quale si dipinse, nei confronti della sfida alla contemporaneità rappresentata dallo Sperimentale, come un "tifoso" (spettatore quindi, estraneo all'azione) "al via per un percorso che sarà sempre una volata".

Ma anche l'atteggiamento del Comitato direttivo, cioè del corpo consultivo che condivideva con il direttore le responsabilità delle acquisizioni del Museo, non pesò in senso favorevole in questa vicenda.

Mallè demonstra o seu ceticismo à introdução na *Galleria do Sperimentale* até no prefácio da mostra de '67 na qual se apresenta, nos confrontos do desafio à contemporaneidade, representada pelo *Sperimentale*, como um 'torcedor' (espectador, portanto, estranho à ação) 'num tipo de percurso que será sempre um impulso'.

Mas também a atitude do Comitê executivo, isto é, do corpo consultivo que dividia com o diretor as responsabilidades do *Museo*, não pesou em sentido favorável a esta empreitada.²⁵³

Este período da vida de Battisti, imediatamente posterior à primeira edição de *O Antirrenascimento* até o seu falecimento, demonstra bem sua constante militância por uma ativa liberdade no meio cultural, seja no seu campo crítico quanto produtivo. A sua postura antiacadêmica proclamava da renovação didática às reelaborações metodológicas: enquanto *O Antirrenascimento* incomodava as premissas historiográficas, a *Marcatrè* dissipava o conhecimento por vias menos formais e padronizadas e o *Museo Sperimentale* acalorava os

²⁵³ SERRA, Rosanna Maggio. "Una promessa difficile da mantenere e la mostra di oggi". In: *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte Italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*. Città di Torino. Assessorato per la Cultura. Galleria Civica d'Arte Moderna. Città di Genova. Assessorato alla Cultura. Museo d'arte contemporanea di Villa Croce. Mirella Bandini e Rosanna Maggio Serra (a cura di) Fabbri Editori, 1986, pp. 16 e 18.

debates relativos à função da museologia como formadora do conhecimento²⁵⁴. Entre estas três atividades de revisão da história sob novos horizontes (*O Antirrenascimento*), do mapeamento do presente a partir da informação difusa (*Marcatrè*) e do estímulo à crítica e produção artística (*Sperimentale*) a bandeira erguida por Battisti era uma só: a de uma determinada liberdade produtiva, frutiva e crítica, que viria a ser encontrada não em sua difícil Itália, mas na promissora modernidade que despontava nos Estados Unidos.



²⁵⁴ Ibidem, p. 15: “*Il progetto affidato alla Galleria di Torino transcendeva quindi le funzioni tradizionali del museo per richiederli di divenire il luogo dove si consuma immediatamente sulla scala più larga possibile. L’idea di Battisti è uno dei primi sintomi della grande crisi che colpì l’istituzione museo negli anni Sessanta e che si sviluppò in proporzioni mondiali nel decennio successivo. [...] Furono gli anni in cui si condussero approfondite indagini sociologiche sul pubblico dei musei mostrando quali sono i loro reali limiti di comunicazione e legittimando di conseguenza la teoria e la pratica della didattica museale. Ma furono anche quelli nei quali la luce più sfavorevole fu proiettata sullo spaesamento esemplare di difesa e perpetuazione di una cultura eletaria, e antidemocratica, da combattere*”. / “O projeto atribuído à Galleria di Torino transcendia, assim, as funções tradicionais do museu por lhe demandar tornar-se um lugar onde se consome imediatamente sobre a escala mais larga possível. A ideia de Battisti é um dos primeiros sintomas da grande crise que afetou a instituição museu na década de sessenta e que se desenvolveu em proporções mundiais na década sucessiva. [...] Foram os anos nos quais se conduziram profundas pesquisas sociológicas sobre o público dos museus mostrando quais são os seus reais limites de comunicação e legitimando por consequência a teoria e a prática da didática museológica. Mas foram também os anos que a luz mais desfavorável foi projetada sobre a desorientação exemplar de defesa e perpetuação de uma cultura eletária e antidemocrática, a ser combatida”.



Eugenio Battisti na abertura da exposição do Museo d'Arte Contemporanea, no Teatro Stabile de Gênova.

Com a sua transferência a Penn State University, onde foi lecionar em 1963, Battisti experimentava mais plenamente a liberdade expressiva e atuante pela qual militava na Itália (ver Correspondências 23, 24 e 30). As diferenças dos campos artísticos entre ambos os continentes vinham se evidenciando desde o pós-guerra quando na Europa se fortalecia um forte apelo patriótico, enquanto nos Estados Unidos registrava-se uma tendência às recusas das tradições europeias em prol de uma integração a uma modernidade de caráter internacional. Sobre estas diferenças Hans Belting escreve: [...] “a certidão de nascimento da era do pós-guerra, na qual a modernidade recomeçava, não é percebida na Europa e sim nos Estados Unidos”, o que não significa dizer que esta modernidade apresentava uma identidade americana, mas sim uma proposta americana de uma identidade internacional. Belting demonstra também que os processos artísticos que uniam o Velho e o Novo Mundo não equivaliam a uma ideia de história da arte comum compartilhada entre ambos:

*Na verdade, o intercâmbio de artistas entre o Velho e o Novo Mundo faz parte há muito tempo da rotina do meio artístico, mas isso não significa que os artistas tivessem uma imagem comum da história a partir da qual criassem a sua autoconsciência. Talvez a ideia anterior de história da arte tenha desmoronado no exato momento em que os dois hemisférios, com seus modelos contrários de história, decidiram por um cenário coletivo na arte.*²⁵⁵

O autor continua diferenciando ambos os hemisférios a partir daqueles que seriam seus respectivos protagonistas, Andy Warhol e Joseph Beuys. Nesta comparação trata da espantosa presença de Beuys no Museu de Guggenheim, de Nova Iorque, que, com o episódio do coio, ganharia a fama de “sacerdote europeu” e, posteriormente, quando Warhol expõem o retrato do artista alemão, em 1980, na Galeria Schellmann und Klüser, de Munique. No entanto, apesar do “horizonte de suas culturas distintas”, Belting afirma que ambos oferecem “a visão de uma constelação coletiva, e não somente pessoal, da qual se deixa deduzir o diálogo intercontinental, inclusive em suas ilusões”.²⁵⁶

²⁵⁵ BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte. Uma revisão dez anos depois*. São Paulo, Cosac & Naify, 2012, p. 97.

²⁵⁶ Idibem, p. 98.

Esta América de inflamada busca por uma modernidade cultural internacional viria por estimular os interesses de Battisti na expansão das noções históricas que transbordavam os limites culturais e geográficos de uma Europa ancorada em passado grandioso e inquestionável. O pensamento de Battisti encontra assim, em seu período americano, um terreno fértil de germinação para questionamentos que anteriormente tendiam a cair no esquecimento da crítica silenciada. E desta forma, paulatinamente o papel de Battisti ganhava maior reconhecimento no meio acadêmico e cultural italiano como partícipe de uma necessária e urgente revisão crítico-historiográfica que, quando confrontada àquela americana, mostrava-se ainda muito distante de uma real modernidade que acompanhasse o ritmo das produções e reflexões artísticas.

No congresso *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*, ocorrido no ano de 2009, em Milão, Germano Celant apresentou *Uno storico alla Warhol: Eugenio Battisti*. Comparação esta que não resulta menos que ideal à conclusão deste capítulo e, por consequência, desta Tese. Belting, ao ressaltar em Warhol a estetização dos estereótipos como processo artístico ²⁵⁷ aponta como o artista americano desloca o significado intrínseco dos objetos e pessoas ao seu respectivo significado simbólico inserido em uma ampla rede de códigos socioculturais e de memória visual. Tal processo de deslocamento simbólico demonstra-se, portanto, como a intersecção do método artístico criativo de Warhol com o método historiográfico de Battisti, como apontado por Celant:

L'antirinascimento, come i suoi libri sulle streghe, in collaborazione con l'adorata Giuseppina, hanno inoltre coinciso con un momento storico e linguistico che pochi sottolineano, quello sulla sponda newyorkese di un Andy Warhol che ha portato la vicenda artistica a 360 gradi, includendo nel suo fare il business, la moda, la fotografia, il design, il cinema, il teatro, l'arte, la cucina, la televisione...: un'approccio totale all'estetica delle cose che Battisti, insieme a Gillo Dorfles, ha professato e insegnato. Allora si chiama multidisciplinarietà linguistica, ma che oggi è diventata una cross-pollination tra le arti. In tal senso Battisti è per me uno storico

²⁵⁷ BELTING, Hans. O Fim da História da Arte. p. 98: “Como sempre em Warhol, tratava-se de estereótipos transmitidos por meio de comunicação públicos, que veiculavam menos a pessoa que a sua *image* por meio de um *slogan* visual. Justamente nisso ele representava um ideal norte-americano que, tal como sempre se gosta de interpretar, ele menos criticava que estetizava, o que o tornava artisticamente criativo com uma inocência que, por volta de 1960, quando ele começou, era completamente incompreensível na Europa”.

dell'arte alla Warhol, capace di abbracciare tutto il sentire estetico ed artistico.

O Antirrenascimento, como os seus livros sobre as bruxas, em colaboração com a adorada Giuseppina, além de tudo coincidem com um momento histórico e linguístico que poucos destacam, o do território de um nova-iorquino que trouxe o evento artístico a 360 graus, incluindo no seu fazer o business, a moda, a fotografia, o design, o cinema, o teatro, a arte, a cozinha, a televisão...: uma tomada total à estética das coisas que Battisti, junto a Gillo Dorfles, demonstrou e ensinou. Agora se chama multidisciplinaridade linguística, mas que hoje tornou-se uma *cross-pollination* entre as artes. Neste sentido, Battisti é para mim um historiador da arte à la Warhol, capaz de abraçar todo o sentir estético e artístico.²⁵⁸

Esse “sentir estético e artístico”, aludido por Celant, é o motor dos interesses de Battisti por uma história da arte escrita em grandes linhas que nas pesquisas sobre o Renascimento evidencia os antagonismos culturais deste período, fazendo emergir o Antirrenascimento como retalho de uma complexa trama de códigos simbólicos. Uma história da arte equiparada aos grandes catálogos, ou, como bem definido por Marcello Fagiolo, a “*un museo kircheriano del 2000*”²⁵⁹, cujo método é pautado na revisão

²⁵⁸ CELANT, Germano. “Uno storico alla Warhol: Eugenio Battisti”. In: PIVA, Antonio et GALLIANI, Pierfranco. (a cura di) *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*. Roma: Gangemi Editore, 2009, pp. 113-14.: “L’antirrinascimento, come i suoi libri sulle streghe, in collaborazione con l’adorata Giuseppina, hanno inoltre coinciso con un momento storico e linguistico che pochi sottolineano, quello sulla sponda newyorkese di un Andy Warhol che ha portato la vicenda artistica a 360 gradi, includendo nel suo fare il business, la moda, la fotografia, il design, il cinema, il teatro, l’arte, la cucina, la televisione...: un’approccio totale all’estetica delle cose che Battisti, insieme a Gillo Dorfles, ha professato e insegnato. Allora si chiama multidisciplinarietà linguistica, ma che oggi è diventata una *cross-pollination* tra le arti. In tal senso Battisti è per me uno storico dell’arte alla Warhol, capace di abbracciare tutto il sentire estetico ed artistico”. / “O Antirrenascimento, como os seus livros sobre as bruxas, em colaboração com a adorada Giuseppina, além de tudo coincidem com um momento histórico e linguístico que poucos destacam, o do território de um nova-iorquino que trouxe o evento artístico a 360 graus, incluindo no seu fazer o business, a moda, a fotografia, o design, o cinema, o teatro, a arte, a cozinha, a televisão...: uma tomada total à estética das coisas que Battisti, junto a Gillo Dorfles, demonstrou e ensinou. Agora se chama multidisciplinaridade linguística, mas que hoje tornou-se uma *cross-pollination* entre as artes. Neste sentido, Battisti é para mim um historiador da arte à la Warhol, capaz de abraçar todo o sentir estético e artístico”.

²⁵⁹ FAGIOLO, Marcello. “Ricordo di Eugenio Battisti. Il cavaliere dell’Antirrinascimento”. In: *Quaderni di storia dell’architettura e restauro*. Gennaio-Luglio 1990, n°3. Firenze: Angelo Pontecorboli Editore, p. 101: “Solo chi ha visitato il ‘laboratorio’ di Eugenio, chi ha percorso i meandri della sua Biblioteca di Babele, può avere una idea tangibile di questa cultura oceanica, dei suoi strumenti, delle sue diramazioni: settori bibliografici differenziati ma a volte compenetrati e riannodati secondo fili misteriosi; valanghe di fotocopie e manoscritti; centinaia di migliaia di diapositivi raccolte in tanti giri del mondo; strumenti musicali di ogni genere e una discoteca che registra tutti i campi possibili della sonorità; una collezione, atipica per uno storico dell’arte, che rifiutando ogni scelta ‘classica’ privilegia le sperimentazioni contemporanee o anche i prodotti dell’artigianato e delle tradizioni popolari d’ogni continente. In questo stimolante, caotico eden, potevi di volta in volta trovare, come in un museo kircheriano del 2000, feticci e strumenti elettronici, souvenirs e ologrammi: tutti i segni dell’operare umano ma anche fiori e piante, uccelli, tartarughe,

panorâmica das manifestações socioculturais e, principalmente, do *status quo* do conhecimento que as investiga.

*scoiattoli... E poi eri invitato nel sancta sanctorum, il laboratorio informatico con i cataloghi e le ricerche computerizzate che venivano messe a tua disposizione. [...] La costruzione di Eugenio è stata audace e disperante come la Torre di Babele, una sfida continua contro le vecchie divinità dell'Olimpo (dell'Accademia) alla ricerca dell'identità unitaria e insieme della pluralità infinita delle lingue incommunicabili della cultura. Un edificio immenso come la Torre, ma sempre controllabile nella stanza della mente come un (antirrinascimentale?) Teatro della Memoria". / "Só quem visitou o 'laboratório' de Eugenio, que percorreu os meandros da sua Biblioteca de Babel, pode ter uma ideia tangível dessa cultura oceânica, dos seus instrumentos, das suas ramificações: setores bibliográficos diferenciados, mas por vezes, compenetrados e reatados segundo fios misteriosos; avalanches de fotocópias e manuscritos; centenas de milhares de diapositivos colecionados nas tantas voltas ao mundo; instrumentos musicais de todos os tipos e uma discoteca que registra todos os campos possíveis da sonoridade; uma coleção, atípica para um historiador da arte, que recusando toda escolha 'clássica' privilegia as experimentações contemporâneas ou mesmo os produtos do artesanato e das tradições populares de todos os continentes. Neste estimulante, caótico éden, poderiam encontrar por vezes, como em um museu kircheriano de 2000, totens e instrumentos eletrônicos, souvenirs e hologramas: todos os sinais do operar humano mas também flores e plantas, pássaros, tartarugas, esquilos... E depois era convidado ao *sancta sanctorum*, o laboratório informático com catálogos e pesquisas computadorizadas que eram postas à sua disposição. [...] A construção de Eugenio foi audaz e desesperada como a Torre de Babel, um desafio contínuo contra as velhas divindades do Olimpo (da Academia) à pesquisa da identidade unitária e junto à pluralidade infinita das línguas incommunicáveis da cultura. Um edifício imenso como a Torre, mas sempre controlável no quarto da mente como um (antirrenascentista?) Teatro da Memória".*

CONCLUSÃO

Concluir uma Tese que se ocupa de Battisti e do livro *O Antirrenascimento* seria contradizer toda a construção de seu discurso. Não se pretende, portanto, nada concluir nestas últimas linhas, mas, com o intuito de finalizar esta pesquisa, propõem-se uma breve reflexão a respeito da inserção dos estudos de Battisti, e sobre o próprio autor, no cenário historiográfico e acadêmico brasileiro.

Mesmo com as constantes publicações póstumas dos escritos inéditos de Battisti, organizadas por Giuseppa Saccaro del Buffa (a última foi *Michelangelo. Fortuna di un mito*, ed. Leo S. Olschki, 2012), a figura de Battisti continua a ser tangível apenas pelas vias menos tradicionais, não ocupando a boca de cena, mas os fundos do palco. Apresenta importantes atuações no cenário acadêmico e cultural de sua época, possui uma quantidade imensurável de publicações, entre revistas, jornais e livros, mas seu nome ainda resulta relativamente obscuro no meio da história da arte. No Brasil nunca foi traduzido nenhum dos seus livros. Em português nos restam apenas as duas edições de 1969 e 1984, de *Renascimento e Barroco*, da editora portuguesa Verbo. Esta Tese, portanto, visa primordialmente indicar horizontes possíveis das reflexões de Battisti, tidas aqui como muito apropriadas às novas diretrizes historiográficas e metodológicas que despontam no ensino brasileiro de história da arte.

O principal argumento desta inserção de Battisti no meio acadêmico nacional reside na identificação de sua proposta metodológica aplicada em *L'Antirrinascimento* com as tendências historiográficas de perspectiva mais global e interdisciplinar. O ensino de arte no Brasil, desde a sua oficialização com a Missão Artística Francesa, sempre foi marcado pela experimentação da alteridade como constituinte da identidade nacional e cultural. Se a tradição clássica pautou os ensinos de arte do século XIX na Europa, na qual o termo “tradição” comporta com peso incomparável o significado de acúmulo, de memória (concebendo a história sempre em um fluxo de contínua relação entre passado, presente e futuro como uma ordem inquestionável da organização do pensamento histórico-crítico), no Brasil, tais premissas não são tão naturais e óbvias. A nossa noção de nacionalismo não se constitui da noção de tradição clássica, ou seja, a construção da identidade brasileira ocorre através do processo de expansão das fronteiras internas e dos questionamentos críticos de

definição dos nossos limites culturais. Começando com o modelo do ensino artístico importado pela Missão Artística Francesa e chegando até o nosso século XXI, quando as universidades cada vez mais focam em conceitos como “arte global”, “tradição clássica difusa”, “interdisciplinaridade”, etc.

Luiz Marques, em uma entrevista ao Jornal da Unicamp, em 2009, critica a concepção do nacionalismo como uma específica diretriz moderna de construção da identidade brasileira. O historiador defende que a diretriz que orienta a concepção de nação não precisa restringir-se a definições de brasilidade.

Sou de outra opinião. Penso que, para além obviamente de seu tema ou de seu material, não há, nem precisa haver, uma arte brasileira. Se houvesse, de resto, não teria sido preciso reivindicá-la, proclamá-la, instituí-la através de um programa. O adjetivo “brasileiro” é uma categoria ideológica, pertencente à história do nacionalismo, do qual o modernismo é um capítulo. Não é uma categoria crítica, capaz de agregar inteligibilidade a uma obra de arte realizada em nosso país. [...] Esta dificuldade de prescindir de referências nacionais para pensar a cultura visual passada e presente, típico subproduto do ideário nacional-modernista dos anos 1920, trouxe uma triste inapetência de nossa crítica e de nossa historiografia em relação à arte internacional. Gostaria de chamar a atenção para a hipótese de estarmos diante da rigorosa impossibilidade de definirmos esteticamente o que faz de uma obra de arte ser “brasileira”. A se verificar tal impossibilidade, será então o caso de, enfim, nos liberarmos dessa miragem, dessa “fata Morgana”, em favor de coordenadas críticas mais abertas e fecundas.²⁶⁰

A mencionada impossibilidade da definição estética de uma obra de arte brasileira pode encontrar, portanto, um terreno fértil na metodologia de Battisti, aplicada na busca constante pelas forças culturais alternativas àquelas da tradição clássica. A não identificação de um específico perfil artístico nacional nos impele a categorias críticas mais expansivas do que aquelas que possam pautar o conceito artístico de brasilidade, assim como as margens que delimitam o território de uma tradição clássica – edificadora da identidade europeia – aparecem absolutamente alargadas nos estudos de Battisti em prol de uma urgente revisão da sua história. O antirrenascimento, destarte, como constructo do

²⁶⁰ Acessado em 14/03/2013. MARQUES, Luiz.
http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/outubro2009/ju444_pag0607.php

pensamento histórico crítico, equivale aos alicerces que estruturam a nossa noção de brasilidade: uma tradição não clássica e nem anticlássica, mas difusa, sincrética, sobreposta, assimilada e transformada.

No cenário atual do ensino artístico destacam-se dois pilares das atividades acadêmicas que sugerem interessantes diálogos com o método de Battisti. O primeiro é a interdisciplinaridade, que vem despertando os interesses em congressos e nos currículos dos cursos de graduação e pós-graduação. Como exemplo, podemos citar a reforma curricular dos cursos de graduação em Arte e História da Arte da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, que desestruturou a espinha dorsal das disciplinas que anteriormente abordavam da antiguidade à arte contemporânea, abandonando a estrutura cronológica do ensino e adotando tópicos mais gerais de reflexão, como por exemplo: arte e religião, arte e política, pensamento e forma, arte e vitalidade, arte e cultura material, etc. O segundo é o trabalho de catalogação exercido tanto nas revisões e criações museológicas, quanto nas bibliográficas, comportando novas organizações do juízo crítico, como, por exemplo, a Biblioteca Cicognara, instalada na Unicamp, que dispõe aos pesquisadores documentos e fontes que constituem e esclarecem a ideia de tradição clássica ²⁶¹. Poderíamos afirmar que *L'Antirinascimento* une-se muito bem com este trabalho, oferecendo, por outro lado, uma catalogação de difícil registro, como as manifestações populares, como uma *Wunderkummern*, trazida aos corredores das universidades brasileiras, portadoras de um novo mundo antigo e invertendo as posturas de desbravamento: se antes o Brasil consistia na fonte do desconhecido, do exótico, do pitoresco, que desestabilizava as noções tradicionais de classificação, agora seu olhar é analítico e formulador de juízos em uma esfera global de reflexão crítica.

²⁶¹ “Desta forma, ainda que a Biblioteca Cicognara sirva como referencia para qualquer estudioso de história da arte e áreas afins, ela pode ser considerada particularmente importante para aqueles que se dedicam a pesquisas relacionadas à “tradição clássica”, entendendo o termo em seu sentido mais amplo possível, ou seja, como o processo histórico de “longa duração” pelo qual a história das formas constitui sua própria memória, num triplo movimento de cristalização, transmissão e transformação dos modelos antigos”. In: Acessado em 14/03/2013 <http://www.cbha.art.br/coloquios/2002/textos/texto04.pdf>

BIBLIOGRAFIA

CAPÍTULOS E LIVROS

Alle origini dell'antifascismo: Piero Gobetti e il suo tempo. L'azione politica e culturale a Torino e in Italia 1918/1926. Catalogo e atti della mostra e delle manifestazioni culturali organizzate presso la Galleria d'Arte Moderna di Torino. Aprile-Settembre 1976. Centro Studi Piero Gobetti.

ANTONUCCI, Giovanni. *Storia del Teatro Italiano del Novecento*. Roma: Edizioni Studium, 1986.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992,

ARGAN, Giulio Carlo. "Moderni indirizzi metodologici della critica d'arte". In: *La filosofia contemporanea in Italia. Società e Filosofia di oggi in Italia*. Torino: Arethusa Asti, 1958,

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2005.

AURENHAMMER, Hans. "Dall'Impressionismo al Manierismo espressionistico: Tintoretto nel pensiero della Scuola Viennese di Storia dell'arte (Max Dvorák)". In: *Jacopo Tintoretto nel Quarto Centenario della morte*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Venezia, 24-26 Novembre 1994). A cura di Paola Rossi e Lionello Puppi. Quaderni di Venezia Arti 3. Il poligrafo, 1996.

AURIGEMMA, Maria Giulia. "Lionello Venturi tra 'Commentari' e la Biennale". In: *Storia dell'arte*. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Roma 10-11-12 marzo 1999. Accademia Nazionale dei Lincei. A cura di Stefano Valeri. Roma: CAM Editrice, 2002, pp. 130 – 137.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. *Il Medioevo fantastico. Antichità ed esotismi nell'arte gotica*. Milano: Adelphi, 1973

BANDINELLI, Ranuccio Bianchi. *Archeologia e cultura*. Roma: Editori Riuniti, 1979.

BANDINI, Mirella et SERRA, Rosanna Maggio (a cura di). *Il Museo Sperimentale di Torino. Arte italiana degli anni Sessanta nelle collezioni della Galleria Civica d'Arte Moderna*. Città di Torino. Assessorato per la Cultura. Galleria Civica d'Arte Moderna. Città di Genova. Assessorato alla Cultura. Museo d'arte contemporanea di Villa Croce. Fabbri Editori, 1986.

BARDESCHI, Marco Dezzi. "L'Antirinascimento". In: *Oltre l'Architettura. Temi e protagonisti della cultura iconologica*. (cura di Gabriella Guarsico) Firenze: Alinea Editrice, 2003.

BARILLI, Renato. e GUGLIELMI, Angelo. *Gruppo 63. Critica e teoria*. Torino: Testo & Immagine, 2003.

BARILLI, Renato. "I macchiaioli e Il gusto dei primitivi". In: *Da Cézanne all'Arte Astratta*. Omaggio a Lionello Venturi. Milano: Ed. Mazzotta, 1992, pp. 51 a 66.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte. Uma revisão dez anos depois*. São Paulo, Cosac & Naify, 2012.

BERNARDI, Marziano. *Riccardo Gualino e la Cultura Torinese. Le manifestazioni del Teatro di Torino*. Centro Studi Piemontesi. Ca dè Studi Piemontèis. Torino. A cura di Guido M. Gatti. 1970.

BOVERO, Anna (org.) *Archivi dei Sei Pittori di Torino*. Roma: De Luca Editore in Roma, 1965.

BURKE, Peter. (org.) *A escrita da História. Novas Perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

BURCKHARDT, Jacob. *A cultura do Renascimento na Itália. Um ensaio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BUTTERFIELD, H. *The Whig Interpretation of History*. London: G. Bell and Sons, Ltd, 1950. (1ª ed. 1931)

CABELLA, Alberto. "Il pensiero politico di Piero Gobetti". In: *Gobetti tra Riforma e rivoluzione*. A cura di Alberto Cabella e Oscar Mazzoleni. Centro Studi Piero Gobetti. Milano: Franco Angeli, 1999.

CALVESI, Maurizio. "Lionello Venturi storico e critico d'arte". In: *Da Cézanne all'Arte Astratta*. Omaggio a Lionello Venturi. Milano: Ed. Mazzotta, 1992, pp. 67- 78.

CASTELLI, Enrico (a cura di). *Cristianesimo e Ragion di stato. L'Umanesimo e il demoniaco nell'arte*. Atti del II Congresso Internazionale di Studi Umanistici. Centro Internazionale di Studi Umanistici. Milano, Roma: Fratelli Bocca Editori, 1953.

CIERI, Claudia et FORTI, Micol (a cura di). *Aby Warburg e la cultura italiana. Fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*. Milano: Mondadori Education S.p.A., 2009.

CLAEYS, Gregory. *Searching for Utopia. The History of an Idea*. New York: Thames & Hudson, 2011.

CURTIUS, Ernst Robert. *Letteratura europea e Medio Evo latino*. A cura di Roberto Antonelli. Traduzione di Anna Luzzatto e Mercurio Candela. Firenze: La Nuova Italia Editrice, Scandicci, 1992

DACOS, Nicoles. “Eugenio Battisti. L’Antirinascimento”. In: *Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance. Travaux et Documents*. Tome XXVI. Genève: Librairie Droz S.A., 1964.

DELL’ACQUA, Gian Alberto. *L’Arte italiana nella critica di Max Dvorák*. Firenze: Sansoni Editore, 1935.

DESCARTES, René. *Discurso sobre o método*. Tradução de Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus editora limitada, sem data.

DRAGONE, Angelo. “Lionello Venturi a Torino: Gualino e i ‘Sei’”. In: *Da Cézanne all’Arte Astratta. Omaggio a Lionello Venturi*. Milano: Ed. Mazzotta, 1992, pp. 88 – 118.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.

ELKINS, James et WILLIAMS, Robert. (Ed.) *Renaissance Theory*. New York, Routledge, Taylor and Francis Group, 2008.

FAGIOLO, Marcello. “Ricordo di Eugenio Battisti. Il Cavaliere dell’Antitrinascimento”. In: *Quaderni di Storia dell’architettura e restauro*. Gennaio-Luglio, 1990, n°3. Angelo Pontecorboli Editore, Firenze.

FASOLA, Giusta Nicco. “Storiografia del Manierismo”. In: *Scritti di Storia dell’Arte in onore di Lionello Venturi*. Primo volume. De Luca Editore in Roma, 1956.

FRIEDLAENDER, Walter. *Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*. New York, Columbia University Press, 1990.

GARIN, Eugenio. *La cultura del Rinascimento*. Editori Laterza, 2010.

GARIN, Eugenio. *L’Umanesimo italiano*. Editori Laterza, 2008.

GARIN, Eugenio. *Medievo e Rinascimento*. Editori Laterza, 2007.

GINZBURG, Carlo. *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli, 1998.

GOMBRICH, Ernst. “Il gusto dei primitivi. Le radici della ribellione”. Testo della conferenza tenuta il 19 settembre 1984 nella sede dell’Istituto Italiano per gli Studi Filosofici. Napoli: Bibliopolis 1985.

Guida Torino e Valle d’Aosta. Touring Club Italiano. Milano, 1995. (1° edizione: 1914, Piemonte, Lombardia, Canton Ticino) Redazione: Anna Ferrari-Bravo

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Tradução do Prefácio de Cromwell. Tradução e notas: Célia Berretini. Ed. Perspectiva, 2004

KLEIN K, Peter. "El Greco's 'Burial of the Count of Orgaz' and the Concept of Mannerism of the Vienna School, or: Max Dvorák and the Occult". In: *El Greco of Crete*. Proceedings of the International Symposium – Iraklion, Crete. 1-5 september, 1990. Municipality of Iraklion, 1995

LANZI, Luigi Antonio. *La storia pittorica della Italia inferiore o sia della scuola fiorentina, senese, romana e napoletana*. Stamperia di Antonio Giuseppe Pagani e Comp. Firenze, 1792.

LONGHI, R. "Il Rosso Fiorentino". In: *Opere Complete*, VIII/2: Cinquecento Classico e Cinquecento Manieristico. Florença: Sansoni, 1951.

LONGHI, R. "Arte italiana e arte tedesca' con altra congiunture fra Italia ed Europa". In: *Opere Complete*, IX. 1939-1969, Florença: Sansoni, 1979, 51-61.

LONGHI, R. "Ricordo dei manieristi" (1953). In: *Opere Complete*, VIII/2: Cinquecento Classico e Cinquecento Manieristico. Florença: Sansoni, 1976.

LOVEJOY, Arthur O. et BOAS, George. *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*. Baltimore, 1935.

LUCA, Giovanni de (a cura di), Mario Andreis. *L'ora del Partito d'Azione*. Scritti scelti 1944-1985. Istituto Storico della Resistenza in Piemonte, Torino, 1991, p. 10

Acesso em: 03 de fevereiro de 2013. MARQUES, Luiz. Longhi e Argan. Un confronto intellettuale. Disponível em: <http://figura.art.br/revista/studi-vari/roberto-longhi-e-giulio-carlo-argan-un-confronto-intellettuale-2/>

MEDAGLIA, Julio. *Música Impopular*. São Paulo: Global Editora, 2003.

MOMIGLIANO, Arnaldo. "A Piemontese view of the History of Ideas". In: *Essays in Ancient and Modern Historiography*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 1977. (1ªed. 1947)

MORTEO, Gian Renzo. "Il teatro: specchi e miti di uma città". In: *Torino tra le due guerre: cultura operaia e vita quotidiana in borgo San Paolo*; organizzazione del consenso e comunicazioni di massa; l'organizzazione del territorio urbano; le arti decorative e industriali; le arti figurative; la musica e il teatro / Coordinamento redazionale: Giovanni Bertolo. Città di Torino, Assessorato per la Cultura; Musei Civici, Torino. - Torino: Ages Arti Grafiche, 1978.

NIETZSCHE. *La Nascita della tragédia*. Casa editrice Monanni, Milano, 1927,

NYHLOM, Ester. Appendice: "Rassegna critica degli ultimi studi sul Manierismo e sui manieristi". In: *Arte e teoria del Manierismo. I. Ars Naturans*. Odense University Press, 1977.

OLIVA, Achille Bonito. *L'ideologia del traditore. Arte Maniera, manierismo*. Milano: Feltrinelli Editore, 1976.

OLIVA, Achille Bonito. "Post-critica". In: *Teorie e pratiche della critica d'arte*. Atti del Convegno di Montecatini. Maggio 1978. A cura di Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1979, pp. 252-257.

OTTAI, Antonella (org.) *Il Teatro e i suoi doppi. Percorsi multimediali nella ricerca sullo spettacolo*. Teatro Ateneo. Atti e documenti del Centro Teatro Ateneo. Università di Roma "La Sapienza". Roma: Edizione Kappa, 1994.

PANOFISKY, Erwin. *Idea: A Evolução do Conceito de Belo*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

PAVIS, Patrice. *Dizionario del Teatro*. Edizione italiana a cura di Paolo Bosisio. Bologna Zanichelli, 1998.

PETERLINI, Patrizio. "Esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia". In: MAFFEI, Giorgio. *Riviste d'arte d'avanguardia: esoeditoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*. Milano: Sylvestre Bonnard, 2005, pp. 7-27.

PINELLI, Antonio. "La Maniera: definizione di campo e modelli di lettura". In: *Storia dell'Arte Italiana*. Parte seconda: Dal Medioevo al Novecento. Volume secondo: Dal Cinquecento all'Ottocento. Giulio Einaudi Editore, 1981.

PONTIGGIA, Elena (org.) *Edoardo Persico e gli artisti. 1929 – 1936. Il percorso di un critico dall'Impressionismo al primitivismo*. Milano: Electa, 1988.

SHEARMAN, John. *O Maneirismo*. São Paulo: Cultrix, 1978 (1ª edição 1967).

TESTA, Fausto. *Winckelmann e l'invenzione della storia dell'arte. I modelli e la mimesi*. Accademia Clementina di Bologna, Minerva Soluzioni Editoriali, 1999.

Torino tra le due guerre: cultura operaia e vita quotidiana in borgo San Paolo; organizzazione del consenso e comunicazioni di massa; l'organizzazione del territorio urbano; le arti decorative e industriali; le arti figurative; la musica e il teatro / Coordinamento redazionale: Giovanni Bertolo. Città di Torino, Assessorato per la Cultura; Musei Civici, Torino. - Torino: Ages Arti Grafiche, 1978.

TOPOLSKI, Jerzy. *La Storiografia contemporanea*. Roma: Editori Riuniti, 1981.

VALERI, Stefano. *Adolfo Venturi e gli studi sull'arte*. Roma: Bagatto Libri, 2006.

VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926.

VENTURI, Lionello. *Storia della critica d'arte*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1964.

WARGBURG, Aby. *The Renewal of Pagan Antiquity*. The Getty Research Institute Publications Programs, 1999.

WARBURG, Aby. *Mnemosyne. L'Atlante delle immagine*. Nino Aragno Editore, 2002. A cura di Martin Warnke, collaborazione di Claudia Brink. Edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi,

WEISE, Georg. "Il Manierismo. Bilancio critico del Problema stilistico e culturale". In: *Accademia Toscana di Scienze e Lettere*. "La Colombaria". "Studi" XX. Firenze. Leo S. Olschki Editore, 1971.

PIVA, Antonio. Et GALLIANI, Pierfranco. (a cura di) *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*. Convegno Internazionale, Milano 4 maggio, 2009. Roma: Gangemi Editore.

JORNAIS, REVISTAS E ATAS DE CONGRESSOS

Atti del Congresso internazionale in onore di Eugenio Battisti. Metodologia della Ricerca: Orientamenti Attuali. In: *Arte Lombarda*. Direzione: Maria Luisa Gatti Perer. 1993/2-3-4.

ADORNI, Bruno et PICCALUGA, Gabriella Ferri. "Guida di um viaggio impossibile. Battisti: no alla pulcistoria". In: *Il giornale dell'arte*, n.76, marzo, 1990,

ANDERSON, Perry. "The Force of the Anomaly". In: *Threads and Traces: True False Fictive* by Carlo Ginsburg, translated by Anne Tedeschi and John Tedeschi. *London Review of Books*. Vol. 34, n° 8. 26 April, 2012

ANTLIFF, Mark. "Fascism, Modernism and Modernity". In: *The Art Bulletin*, Vo. 84, n°1, Mar., 2002, pp. 148-169.

BRUSATIN, M. "E. Battisti. L'Antirinascimento". In: *Venezia Arti*, 1991, n°5. Bollettino del Dipartimento di Storia e Critica delle arti dell'Università di Venezia, Roma, Viella.

BUONO, Rossana. "L'attività critica di Eugenio Battisti in campo demoantropologico". In: *Revista trimestrale di studi demo-etno-antropologici*. Diretta da Giovanni Battista Bronzini. Leo S. Olschki Editore, Aprile-Giugno, 1992, pp. 285-289.

CARDINI, Franco. "Il contributo di Eugenio Battisti allo studio del problema della stregoneria tra Medioevo ed Età Moderna". In: *Arte Lombarda*. Atti del congresso

internazionale in onore di E. Battisti: Milano, 27-31 maggio 1991. *Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali*. 1993, 2-3-4, pp. 172 – 175.

CRISPOLTI, Enrico. “La scomparsa di Eugenio Battisti. Troppo pericolosamente sperimentale”. In: *Il giornale dell'arte*. N. 73, dicembre, 1989.

DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro e LEWIS, Arthur O. (a cura di) *Utopia e Modernità. Teorie e prassi utopiche nell'età moderna e postmoderna*. Gangemi editore, 1989.

ECO, Umberto. “Un ricordo di Eugenio Battisti”. In: *Arte Lombarda*. Atti del congresso internazionale in onore di E. Battisti: Milano, 27-31 maggio 1991. *Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali*. 1993, 2-3-4, pp. 167 – 169.

EGBERT, Donald D. “The Idea of avant-garde in Art and Politics”. In: *Leonardo*, Vo. 3, N° 1 (Jan., 1970), pp. 75-86.

GENTILE, Emilio. “Fascism in Italian Historiography: In Search of an Individual Historical Identity”. In: *Journal of Contemporary History*, Vol. 21, n°2, Twentieth Anniversary Issue Apr., 1986, pp. 179-208.

HALLER, Max et RESSLER, Regina. “National and European Identity: A Study of Their Meanings and Interrelationships”. In: *Revue française de sociologie*, Vol. 47, Sociologie des valeurs: Théories et mesures appliquées au cas européen. Oct. – Dec., 2006, pp. 817-850.

Il Gruppo 63 quarant'anni dopo. Bologna, 8-11 maggio 2003. Atti del Convegno. Bologna: Edizioni Pendragon, 2005.

LONGHI, R. “Comprimarj spagnoli della maniera italiana”. In: *Paragone*, n°. 43, 1953, pp. 3-15.

LONGHI, Roberto. “Proposte per una critica d'arte”. In: *Paragone*, 1950, pp. 5-18.

Marcatré. Rivista di cultura contemporanea. Roma: Lerici Editore, 43/44/45, Luglio-Agosto-Settembre, 1968.

MIRRI, Francesco Saverio. *Ancora su Crose, lo storicismo e la critica letteraria*. In: *Italica*, Vol. 5, n°4, 1974, pp. 435-453.

O'CONNOR, John T. (review by). An International Congress in Italy on Utopia and Modernity. SACCARO DEL BUFFA, Giuseppa et LEWIS, O. *Utopia e Modernità: Teorie e prassi utopiche nell'età moderna e postmoderna*. In: *Utopian Studies*, Vol. 4, n°2, 1993, pp. 166-189.

PIVA, Antonio e GALLIANI, Pierfranco (a cura di). *Eugenio Battisti. Storia, critica, progetto nella continuità della ricerca*. Milano: Gangemi Editore, 2009.

RAMPLEY, Matthew. "Max Dvorák: art history and the crisis of modernity". In: *Art History*. Vol. 26, n°2. April 2003.

RAMPLEY, Mathew. "From symbol to allegory: Aby Warburg's Theory of Art". In: *The Art Bulletin*. Vol. 79, n° 1, mar. 1977, pp. 41-55.

VAICIULAITIS, Antanas. "Jurgius Baltrušaitis, 1873-1944". In: *Books Abroad*, Vol. 19, n°1, 1945, pp. 17-19.

VENTURI, Lionello. "Recensioni – Roberto Longhi, Proposte per una critica d'arte in Paragone, gennaio 1950". In: *Commentari*. Rivista di critica e storia dell'arte. Anno I – Fascicolo III. Luglio-Settembre 1950. Casa Editrice Felice Le Monnier, Firenze, p. 195.

REFERÊNCIAS DE BATTISTI

Archeologia Industriale. Architettura, lavoro, tecnologia, economia e la vera rivoluzione industriale. A cura di Francesco Maria Battisti. Milano: Jaca Book, 2001.

Arte, Teatro, Società. L'azione scenica e la cinesica. A cura di Francesco Maria Battisti e Giuseppa Saccaro del Buffa. Roma: Vecchiarelli Editore, 2008.

BATTISTI, Eugenio et KRUMRINE, Mary Lou. *Desiderare un'ignuda. Giorgione e Michelangelo attraverso l'indagine cinesica*. In: *Artibus et historiae*, 6, 1982, pp. 37-73.

Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio. A cura di Giuseppa Saccaro Del Buffa. Leo S. Olschki, 2004.

Il ricordo d'un canto che non sento. Poesie e prose inedite: 1944-1950. A cura di Giuseppa Saccaro Del Buffa Battisti. Palermo: Sellerio, 1991.

In luoghi di avanguardia antica. Da Brunelleschi a Tiepolo. Casa del libro editrice, 1981.

Intorno all'Architettura. A cura di Marcello Sèstito. Milano: Jaca Book, 2009.

L'albero solitario. Arte e politica USA 1870 / 1970. A cura di Eugenio Battisti e Leona Vitello. Firenze: Guaraldi Editore, 1973.

"La lotta culturale durante il Cinquecento e le avanguardie". In: *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, 10, 1968.

"Le difficoltà della critica". In: *Teorie e pratiche della critica d'arte*. Atti del Convegno di Montecatini. Maggio 1978. A cura di Egidio Mucci e Pier Luigi Tazzi. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1979.

“Per un ampliamento del concetto di manierismo”. In: *Annali dell’Istituto Storico italo germânico in Trento*, 1977. Bologna: Società Editrice il Mulino, 1978

Rinascimento e Barroco. Giulio Einaudi Editore, 1960.

Renascimento e Maneirismo. Editorial Verbo, 1984.

“Tendenze della Storiografia Italiana”. In: *IV Convegno Internazionale di Studi Italo – tedeschi: La storiografia nel mondo Italiano ed in quello tedesco: stato e problemi attuali nel quadro dell’unità culturale europea*. 17-23 Abril 1963. Istituto Culturale Italo-tedesco in Alto Adige-Merano. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut in Südtirol – Meran. Via Cassa di Risparmio - Nr. 20 – Sparkassenstrabe.

ANEXO A

TRADUÇÕES

APRESENTAÇÃO

O “ANEXO A” consiste na disponibilização da tradução de parte do material encontrado durante a pesquisa de doutorado, considerados essenciais para os debates apresentados nesta Tese. O objetivo principal deste volume é a divulgação em português de alguns dos escritos de Eugenio Battisti, consistindo assim num primeiro passo de inserção da sua obra às estantes brasileiras da história da arte, procurando promover maiores diálogos entre seus escritos e as reflexões críticas desenvolvidas na nossa academia.

O primeiro grupo de textos é originário da última edição de *L'Antirrinascimento*, publicada em 2005, pela Nino Aragno Editore. Foram incluídas também as traduções do prefácio de André Chastel e da introdução de Giuseppa Saccaro del Buffa, além da nota introdutória do próprio Battisti. Dos doze capítulos constituintes de seu livro, três foram traduzidos e inseridos neste anexo: o primeiro, *Maneirismo ou Antirrinascimento?*; o segundo, *Por um mapa do antirrinascimento figurativo*, e o décimo segundo, *Anticlassicismo e romantismo*. A escolha destes três capítulos para a tradução justifica-se por consistirem, em certa medida, no núcleo fundamental de *O Antirrinascimento*, uma vez que instigam mais intensamente os debates relativos às definições do termo que intitula a obra – delimitam o seu campo conceitual, diferenciando-o daquele do maneirismo; mapeiam as suas manifestações figurativas, esclarecendo a aplicação do termo na análise crítica; e expandem o conceito de antirrinascimento a ulteriores contextos, não limitado apenas ao Quinhentos, alargando assim a sua epistemologia. A estrutura que interliga os debates acirrados nestes capítulos equivale à estrutura desta Tese (*Por uma reflexão terminológica: Por que antirrinascimento não é maneirismo?*; *O Antirrinascimento como vanguarda*; *Eugenio Battisti pós 1962 e a fortuna crítica do Antirrinascimento*): da apresentação terminológica e conceitual, passando pelo mapeamento do conceito no campo da crítica de arte, e finalizando com a análise da sua assimilação pela crítica e focando também nas mudanças interpretativas do seu significado.

Nesta primeira parte das traduções, relativas a *O Antirrinascimento*, foram incluídas notas de minha autoria com o objetivo de atualizar determinadas informações fornecidas pelo autor ou mesmo de explicar mais detalhadamente alguns dos pontos

mencionados. Para diferenciar as minhas notas das originais, ao fim das notas de rodapé foram inseridas, entre parêntesis, as siglas NT (nota da tradutora) e NA (nota do autor).

Os demais textos deste anexo de traduções possuem fontes variadas, datados de 1945 a 1968, principal período italiano do qual a Tese se ocupa: entre a Turim cultural do imediato posguerra e o cenário historiográfico italiano posterior à primeira publicação de *O Antirrenascimento*. Este material foi escolhido para compor os anexos desta Tese porque neles foram percebidos interessantes diálogos com as reflexões aqui exploradas, propondo uma abreviação teórica do pensamento de Battisti. Em *Libertà* (o texto é assinado com a letra ‘P.’, provavelmente referindo-se a “Plauto”, seu nome adotado nas publicações clandestinas), Battisti escreve, em 1945, *A Itália se faz sozinha*, uma crítica à frase de Mussolini como um manifesto contra a proclamação fascista da independência moral da nação, e em prol da unificação das forças comuns, da não delimitação de barreiras e distâncias culturais. O clima deste texto é o mesmo que lhe comove na montagem de *Páscoa*, de Strindberg (apresentado no capítulo 2 desta Tese): durante o período do posguerra o jovem Battisti procurava sublimar os julgamentos pautados entre a condenação do mal e a recompensa do bem e encontrar nestes opostos aquilo que era comum a natureza humana, que nos une. Em *Libertà* ele afirma: “No nosso sistema de civilização todo homem tem necessidade dos outros, como todo Estado é devedor aos outros [...] Por isso, a melhor coisa é dizer ao mundo: ‘Nós precisamos de vocês. Contamos com vocês e com a sua amizade, como vocês podem contar com a nossa’”. E no programa de *Páscoa*, ele continua: “Em todos os atos humanos [...] não pode faltar entre tantas intenções malignas, também uma pequena revolta ao bem; entre tantos erros não pode faltar um bocado de verdade”. Os debates relativos a este texto se desenvolvem ao longo do capítulo 2 desta Tese – *O Antirrenascimento como vanguarda* – principalmente quando concentrados na juventude turinense de Battisti.

O texto *Comédia e Tragédia*, publicado pela primeira vez em 1950, apresenta-se como prenúncios dos estudos depois desenvolvidos em *O Antirrenascimento*. Todas as notas de rodapé nele contidas são de autoria de Giuseppa Saccado del Buffa, retiradas da última edição do texto publicada em *Arte, Teatro e Società. L’azione scenica e la cinesica*, de 2008, pela Vecchiarelli Editore. Neste nos deparamos com um Battisti já preocupado em denunciar os esquecimentos da crítica pós-romântica, principalmente aqueles relativos aos

problemas do sublime ao cômico; um Battisti interessado nas manifestações de difícil registro, como o teatro; e interessado na comédia como um gênero teatral que apesar de pouco documentado, tende, como argumenta o autor, a ser mais universal do que a tragédia. As reflexões a respeito do termo *antirrenascimento* apresentadas no primeiro capítulo desta Tese – *Por uma reflexão terminológica: Por que antirrenascimento não é maneirismo?* – valem-se deste texto como uma importante fonte. Também dialoga com este quadro analítico o texto *O humanista em crise*, publicado em *Il Mondo*, em 1959, no qual Battisti avalia as contribuições do *IV Convegno Internazionale di Studi Umanistici* de Veneza (1958), a uma crescente concepção dionisíaca do Renascimento substituindo aquela apolínea, que ressaltava desmedidamente o seu aspecto racional. Este texto também dialoga com *Tendências da Historiografia Italiana*, apresentado no *IV Convegno Internazionale di Studi Italo-Tedeschi* (1963), no qual Battisti analisa os rumos do campo da história da arte na Itália atrelando os seus respectivos avanços aos contatos estabelecidos com as produções e as reflexões estrangeiras: seja a partir da exposição sobre o demoníaco na arte, organizada por Enrico Castelli, entre 1952 e 1953, seja a partir da crescente aquisição das bibliotecas italianas dos estudos das escolas alemãs de história da arte, aumentando os contatos com, por exemplo, Max Dvořák, Erwin Panofsky, o Instituto Warburg, etc. Todas as notas de rodapé contidas neste texto são de minha autoria, complementando e enriquecendo o fornecimento bibliográfico do autor. O texto vem particularmente analisado no segundo capítulo da Tese junto ao texto de Giulio Carlo Argan – *Moderni indirizzi metodologici della critica d'arte* – de 1958, do qual parece ser um pendant de uma antologia da crítica moderna de arte.

Por último, o texto *A luta cultural durante o Quinhentos e as vanguardas*, publicado em 1968, no *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*. Nele Battisti compara as vanguardas quinhentistas e novecentistas em relação aos seus respectivos ambientes de censura. O texto é tratado principalmente no segundo capítulo desta Tese, que se ocupa da leitura de *O Antirrenascimento* como uma proposta vanguardista, que resiste às tendências da assim chamada historiografia tradicional, tendendo a métodos experimentais.

Depois das leituras de *Comédia e Tragédia* e *A luta cultural durante o Quinhentos e as vanguardas* podemos observar o *modus operandi* de Eugenio Battisti. A

clássica oposição da comédia à tragédia é o ponto de partida de seu argumento, assim como as manifestações de vanguarda se opõem ao *establishment*. No entanto, mais do que perceber e identificar os seus polos opostos, Battisti está interessado em compreender como as estruturas sociais, nas quais estes se inserem, funcionam. Deste modo, o que lhe interessa não são os seus caracteres contrários, mas sim as suas capacidades de autotransformação: a vanguarda, assim como a tragédia tende a se desatualizar, ou seja, a perder a direção de sua proposta originária, mudando conseqüentemente o seu propósito. A fragilidade da estrutura da tragédia a desatualiza facilmente e a ameaça a tender à comédia. A fragilidade da estrutura da vanguarda também a desatualiza, ameaçando-a a oficialização e o conservadorismo. É, portanto, a constância da atualização dos conhecimentos que mantém a força destas manifestações, sendo também o *modus operandi* de Battisti posto em constante atividade graças ao seu ceticismo.

O ANTIRRENASCIMENTO

CAPÍTULOS SELECIONADOS

Prefácio (André Chastel)	193
Introdução: uma conferência inédita de 1971 (Giuseppa Saccaro del Buffa)	195
Nota Introdutória (Eugenio Battisti, junho-julho 1960/junho 1962)	198
Capítulo 1. Maneirismo ou Antirrenascimento?	205
Capítulo 2. Por um mapa do antirrenascimento figurativo	238
Capítulo 12. Anticlassicismo e romantismo	250

PREFÁCIO (André Chastel)

A epistemologia do negativo se impõe em todos os campos. Foi Bachelard quem o mostrou, ainda mais que Hegel. Em física revelaram-se indispensáveis alguns termos – pensemos na surpreendente noção de anti – sem os quais, por definição, não se pode conceber nenhuma realidade “representável”. Na psicologia, a inconsciência desempenha um pouco o mesmo papel: puro símbolo ou não, o inconsciente convida a explorações que não podem ser formuladas a partir dele. *Obscurum per obscuris* - foi dito. Pode ser, mas a ordem do saber é feita de modo que a penetração das aparências exige hoje noções negativas e paradoxais.

Tenho a impressão que Battisti tenha pretendido fazer com o seu Antirrenascimento qualquer coisa de análogo. E de duas formas diferentes. Portanto, se esforçou em introduzir um pouco de incongruência na ordem tradicional do dia, em outras palavras, em atrair atenção a uma massa de dados, imagens, crenças... que não possuem nenhum lugar nos esquemas do século XIX aos quais devemos as grandes configurações da época que nos interessa: o renascimento. Os grandiosos panoramas de Burckhardt ou de Wölfflin exigem uma escala de constante observação, de cima da qual não é possível descer sem que se modifiquem os fenômenos observados. Entre as tramas da ordem “clássica”, passam as manifestações que não são percebidas e que pertencem a outros repertórios: o obscuro, o comum, o passado. Todos nós sabemos do que se trata: são as grandes e pequenas superstições, a magia da natureza, os feitiços e a disciplina do maravilhoso. Os percursos do folclore que determinam tantas realizações, os elementos lendários, religiosos ou profanos que geram tantas representações se misturam à arte de tantas formas que normalmente não se consegue mais nem mesmo os identificar e é necessária a singularidade de um ornamento, de um atributo ou de um texto para os compreender. Não é possível deixar de lado por tempo indeterminado o registro das imagens, das fábulas, dos símbolos que abraçam toda a natureza e a misturam ao cotidiano. Esta “micro-tecelagem” das figurações vem emergida de forma mais clara por uma citação aproximada a uma reprodução-shock. Na sua técnica de exposição, Battisti, portanto, renunciou à demonstração contínua que nos é usual em prol de uma espécie de bombardeamento corpuscular, de passagens de ondas elétricas, de flashes originais e rápidos. Obviamente

isto não agradou a todos. É legítimo evocar a bruxaria dos Zanda, estudados por Evans-Pritchard, o mau-olhado do Egito copto a propósito das figuras de jardim, dos autômatos ou dos bronzes de Riccio? A este propósito Battisti tomou muita liberdade. Limitar-me-ei em observar que a comparação de registros distantes – esotérico, folclórico, hermético ou bufo... – com as realidades dignas e familiares da cultura virou moda. Mas Battisti a isso havia fornecido prova de uma medida e de um sentido de oportunidade que nem todos depois dele o fizeram.

A obra de Battisti é uma espécie de centopeia; não procede de modo facilmente compreensível, sempre recoloca tudo em questão. Em um fluxo de referências “perdidas” (um pouco como Foucault), tende por fim, imergir a cultura do renascimento, incluindo a grande arte, em um tipo de banho “antropológico” e se afastar para ver, com astúcia e também honestidade, o que se vê de fora. Parece convidar o leitor a formulá-la por conta própria, nos modos que preferir. A fluidez da exposição, excluindo as conclusões, multiplica os estímulos; se procede por extravios e retomadas no canto da pista com um bom humor bastante comunicativo. Envolve-se em uma espécie de aventura na qual tudo pode acontecer. De vez em quando vem a pensar que todos estes repertórios pitorescos, medíocres, comuns e bizarros estivessem, talvez, ligadas entre elas. O problema agora consiste em saber se a partir deste naturalismo dos jardins, das bruxas, das ninfas e dos monstros, das máscaras e das danças, seja possível formar uma noção global capaz, como a antimatéria dos físicos, de se justificar com a novidade dos elementos que se confronta. Posso estar enganado, mas me parece, que o fazer sentir o seu peso seja aqui o constante da *natura* – com as suas inexauríveis singularidades e as suas fantasmagorias – oposta à definição estreita e maneirada da cultura. Neste âmbito, *O Antirrenascimento* ocupa um lugar notável próximo aos trabalhos pioneiros de Jurgis Baltrušaitis e superior ao confuso libreto de Hocke, para o qual Battisti mostra uma indulgência, a meu ver, inútil. H. Haydn havia tentado dizer alguma coisa de análogo sobre o plano das ideias, mas sem renovar o problema. O mesmo havia feito Enrico Castelli através dos paradoxos de um pensamento teológico cativante e rico de estímulos. De todas as partes não se pensava em tratar da esplêndida ficção clássica; mas ocorria a todos os custos não se permitir enlamear em uma irritante guerra de posições. Battisti lançou uma operação de movimento; o seu exército, desigual e multicolorido de charlatães e bufões me faz pensar um pouco em um cortejo de

Fellini. É graças a essa operação, todavia, que se mostrou de modo duradouro uma “outra face” da época, uma face que o historiador não pode mais ignorar.

INTRODUÇÃO: UMA CONFERÊNCIA INÉDITA DE 1971 (Giuseppa Saccaro del Buffa)

Na ocasião desta terceira edição de *O Antirrenascimento* parece-nos que o melhor comentário sobre esta obra possa ser constituído da conferência “*L’antirinascimento*”: *reflections ten years latter*, tida até agora como inédita, que Eugenio Battisti, como ele próprio recorda em uma passagem do capítulo *L’Anti fra ieri e oggi*, no segundo volume, em 8 de dezembro de 1971 na Royal British Academy de Londres no âmbito dos acordos entre esta instituição e a Accademia Nazionale dei Lincei, sob designação de Mario Salmi e do então presidente Enrico Cerulli. Na mesma ocasião, o autor, especialmente convidado, havia proposto ao Courtauld Institute de Londres outra conferência sobre *Mannerism*, assunto estritamente relacionado ao primeiro, que, no entanto, foi depois substituído, por pedido do Institute, ao novo tema: “*Piero della Francesca come pittore devozionale*”. As motivações do primeiro intervento são indicadas por Battisti na carta de aceitação ao convite endereçada a Cerulli em 15 de fevereiro de 1917. Trazemos aqui uma passagem que nos parece particularmente elucidativa do contexto histórico-crítico seja dos primeiros anos da década de 60, quando a obra em questão surgiu, seja da década sucessiva, à luz da qual Battisti delineia então as próprias intenções histórico-metodológicas retomando, e em parte modificando, problemas tratados nos dois primeiros capítulos do *Antirrenascimento*, que determinam a delimitação e definição dos aspectos e das correntes que caracterizam a passagem entre o Quatrocentos e o Quinhentos:

... Provavelmente a sugestão de falar do antirrenascimento veio de algum amigo italiano (e lhe sou profundamente agradecido): a definição ‘excellent theme’ dada pelo professor Allen [da British Academy] é uma clara cortesia. Penso, por isso, ser útil indicar, brevemente, aquilo que será o assunto da minha conferência.

Há alguns anos, em um momento em que se voltavam a uma exploração global dos fenômenos anticlássicos do renascimento, resultou ser útil fazer uma espécie de catálogo destes comportamentos, também para distingui-los do maneirismo, então muito incertamente indefinido. Hoje, ao contrário, é possível, mediante um procedimento circular passando, por

exemplo, da música à arquitetura, da arquitetura à decoração, da decoração à escultura, da escultura à pintura, e daqui novamente à arquitetura, delimitar um comportamento de gosto unitário, a ser definido com plena exatidão maneirista. Assim, *grosso modo*, estão presentes no Quinhentos três posições culturais: o classicismo, o maneirismo e o antirrenascimento, mais importantes fenômenos associados com os eventos político-religiosos e especialmente com as devoções. Também o maneirismo, além disso, apresenta fases mais diferenciadas e é um fenômeno descontínuo, mesmo se progressivamente generalizado. Em outras palavras, o Quinhentos é uma constelação de fenômenos, muitos dos quais (como o realismo na pintura e na escultura) ainda mal definidos. O próximo trabalho, para quem se interessa por tais generalizações e definições, será a caracterização individual dos estilos.

Como concluirá o texto da conferência que aqui apresentamos, traduzido para o italiano, mas infelizmente sem as imagens e as músicas que dele faziam parte, as definições de maneirismo nos foi demonstrada, do modo mais resolutivo, como problema central também para estabelecer a área mais ampla que o autor denotou com o termo antirrenascimento: termo novo declaradamente pego emprestado de Haydn, enquanto apto a indicar, segundo Battisti, fenômenos coevos, mas diversos das outras correntes renascentistas oficialmente já reconhecidas. Paradoxalmente, a exposição das afinidades e das diferenças entre maneirismo e antirrenascimento leva Battisti a concluir que, refletindo sobre seu livro na distância de dez anos da sua publicação, as categorias sobre as quais, de forma geral, se baseou até agora o discurso histórico-crítico sobre o renascimento também dos autores mais recentes, tornaram-se ineficazes devido à nova complexidade cultural que é imersa nas discussões terminológicas e definidoras. Este é o objetivo destacado no título já no período dos dez anos transcorridos entre 1962 e o final de 1971.

Além desta convicção fora se formando, já desde a metade dos anos cinquenta através de uma longa série de ensaios, nos quais o autor tomava em consideração as definições, subdivisões, periodizações do renascimento e das suas principais correntes, segundo as teorias então em auge. Trata-se de comentários ao *Terzo Programma* da RAI, artigos de revistas para além da história da arte, isto é, de filosofia, psicologia, literatura, arquitetura, sucessivamente juntadas a outras novas contribuições nas suas duas obras *Renascimento e Barroco* e *Antirrenascimento*: como *Bibliografia ragionata sulla pittura del maneirismo* (transmissão em 13 de fevereiro de 1956), logo seguido do ensaio *Lo*

spirito del manierismo em “Letteratura”, 1956; *Studi sul manierismo* (transmissão em 13 de novembro de 1957); *I limiti storici del clacissimo figurativo* (de 22 de novembro de 1958); *Il rinascimento in Italia e Metamorfosi dell'iconografia* (de 20 de junho de 1961). Uma discussão crítica sua sobre a periodização e caracterização do renascimento foi ocasionada ainda da *recensione* que ele escreveu para “Il Mondo”, do livro de Wylie Sypher, *Four stages of renaissance style* (1957). Em *Rinascimento e tradizione*, publicado na revista “Casabella” (1959) Battisti abordou a definição de renascimento do ponto de vista arquitetônico relativo às épocas e estilos precedentes, sobretudo medievais.

Ao mesmo tempo, ele havia experimentado novas abordagens críticas aos fenômenos artísticos renascentistas: através de estudos iconológicos, como aquele sobre a *Tempestade* de Giorgione (1957); estudos sobre o simbolismo como *Simbolo e stile* (1958), *Dal totem all'allegoria* (1959), *Psicologia, iconologia e la moda del simbolismo* (1961) e particularmente em arquitetura, sobre a Capela Sistina e a Capela de Santa Sindone no Duomo de Turim (por volta de 1957); estudos sobre o popular e o fantástico, como *Problemi della cultura popolare* (1952) e *Il mondo figurativo delle fiabe italiane* (1957). Neste contexto, singularmente fecundo de tendências modernas inovadoras era-lhe perdida a cultura francesa, que apresentou em uma outra transmissão de rádio em 1958 com o título *La cultura degli aristotelici*, falando das novas mostras parisienses que haviam sido abertas recentemente sobre natureza morta e sobre as relações entre simbologia cósmica e arquitetura e que ele julgou ser “um exemplo de como determinar, em manifestações destinadas a um vasto público, linhas precisas, verticais, de pesquisa”. Ele observava: “Existe, primeiramente, o desejo de abraçar toda a fenomenologia artística, mesmo se por escorço; em segundo lugar, existe o desejo de uma discussão rápida e contrastada por sombra e por luz... Em terceiro lugar existe a exigência, sempre mais urgente, de encontrar uma filologia mais flexível e mais completa”. Para as “preocupações fenomenológicas e sociológicas juntamente”, a história da arte francesa se diferenciava seja dos estudos italianos, geralmente mais interessados nas “personalidades artísticas individuais, seja daqueles alemães, permanecidos substancialmente filológicos, seja daqueles ingleses e americanos empenhados prevalentemente na história das ideias, como no Warburg Institute ou na Universidade de Princeton”.

Em Paris Battisti, como descreveu naquela transmissão, havia dado “uma visitada” a quatro estudiosos eminentes do momento, Charles Sterling, Pierre Francastel, Andre Chastel, Jurgis Baltrušaitis, cujas personalidades refletiam pelo menos no estilo de vida, orientações culturais e metodologias críticas alternativas. De Chastel ele havia relevado, entre os demais, o interesse “interseccional” para os problemas religiosos e a simbologia cósmica, contrapondo à divisão por “compartilhamento estanque” da cultura italiana. Mas, sobretudo, sentia-se em sintonia com os primeiros estudiosos citados, pelo aspecto da “verticalidade” da pesquisa, isto é pela intensão em pesquisar as origens e se envolver em temas transversais e incomuns através de séculos e civilizações diversas, não através de uma superficial comparação entre os fenômenos, que arriscariam, observava o autor, subestimar a dimensão temporal, mas sim percorrendo com perseverança filológica os caminhos da pesquisa histórica e documentária e diferenciando os momentos cruciais ou culminantes da mudança das perspectivas.

NOTA INTRODUTÓRIA (Eugenio Battisti, junho-julho 1960/junho 1962)

Na sociedade dos eruditos, da qual gostaria de poder dizer-me membro, confessar os próprios débitos culturais é já, um pouco, pagá-los. E discutir as ideias com os outros é o melhor sinal de respeito e de reconhecimento justamente para com aqueles que se aprendeu. A verdadeira fortuna de uma pesquisa, como demonstra a historiografia, consiste de fato não em ser aceita em bloco, mas no ser continuada e rediscutida em todos os seus resultados. Quando isto não acontece é porque domina o provincianismo não apenas científico, mas moral.

Três autores, ou melhor, três obras, serão particularmente citadas no nosso texto: *The counter-renaissance*, de Hiram Haydn (New York, 1950), à qual devo de fato o título do meu livro; *Le moyen age fantastique* e *Réveils et prodiges*, de Jurgis Baltrusaitis (Paris, 1955 e 1960) e dois volumes de Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst* (Hamburgo, 1957) e *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst* (Hamburgo, 1959). Destes três autores, o primeiro seja talvez completamente desconhecido entre os historiadores da arte

na Itália, o segundo foi amplamente lido e avaliado, o terceiro obteve grande crédito, tanto que as suas obras encontraram válidas traduções.

Os três estudiosos, aos quais me refiro, estudaram fenômenos muito diversos: Haydn dedicou-se, sobretudo, à filosofia, à ciência e à poesia inglesa do Quinhentos; Baltrušaitis estudou não apenas na “moyen age”, mas também no renascimento, sobrevivências pré-clássicas e exóticas e muitos outros aspectos imprevisíveis e exóticos da figuração ocidental; Hocke, ao contrário, aplicou o renascimento, em base à ampla interpretação de maneirismo, há tempo avançada por Curtius, o seu gosto pelo surrealismo, caracterizando, por vezes muito apto, precedentes históricos de pinturas modernas (e de poesia), de se admirar especialmente a vasta cultura dos artistas de hoje, capazes de se inspirar também nos autores menores, negligenciados pela crítica oficial. Em sentido restrito, no entanto, nenhum dos três autores trata o problema, aqui por nós enfrentado, da estratificação, ou melhor, dos vários níveis culturais do Quinhentos figurativo. Mas o volume de Haydn é um convite apaixonado a estender também à história da arte a sua pesquisa; os exemplos trazidos por Baltrušaitis valem tanto para renascimento quanto para o gótico; e a pesquisa de Hocke, por mais que escassamente historicizada, é um estímulo urgente a iluminar aspectos da nossa cultura, que não é mais legítimo considerar periféricos, conhecidos pelos especialistas, mas injustamente subestimados. Os três autores, juntos, deram-me a possibilidade, e certamente a outros, de compreender muito melhor não apenas o valor intrínseco, mas a vastíssima difusão e tomada social do anticlassicismo, mesmo na Itália. A minha gratidão é, portanto, enorme.

Procurando documentar as minhas reações a esta leitura ou autocriticá-las, encontrei uma ajuda notável em uma preciosa série de estudos e de artigos sobre os mais diversos assuntos. Uma confirmação da possibilidade e utilidade de reavaliar, na arte do renascimento, a persistência, mais do que de conhecimento e resultados culturais de imagens de idade pré-clássica, é dada da maneira mais brilhante por Lars-Ivar Ringbom que estudou a difusão do mito da montanha do paraíso, demonstrando que por milênios ele continuou a exemplificar e a reproduzir mesmo na pintura e na gravura, frequentemente com surpreendente fidelidade, o santuário do “paraíso” do Azerbaijão na Pérsia, reinocando os particulares atributos: como o fato de encontrar-se astronomicamente no centro da terra; água de vida, perenemente saindo do lago, que é o seu coração; a disposição

circular; os pórticos; os templos e até mesmo a esplêndida flora que o circunda. Propp conseguiu, mais do que outros, demonstrar o valor documentário, apesar de perene, das fábulas. Para aquilo que concerne o naturalismo quinhentista, os artigos de Kris constituem um verdadeiro monumento historiográfico e, surpreende que tenham tido assim pouco desenvolvimento e seguidores. A pesquisa se interrompeu onde ele parou: talvez este seja o maior agradecimento que se possa fazer à genialidade e originalidade de um estudioso. Mas, para o desenvolvimento geral da disciplina, tal constatação é humilhante. Assim, falta um estudioso atualizado sobre *Wunderkammerns*, que desenvolva aquele pioneirístico e fundamental de Schlosser.

A interpretação geral do tardo Quinhentos profano mais convincente e penetrante que tenha sido dada até agora para ler, não apenas para aquilo que concerne à história da arte, é o ensaio, infelizmente um pouco curto, de Georg Weise, publicado em duas partes da “Crítica d’arte”, justamente enquanto se desenvolviam as discussões, um pouco abstratas, sobre o maneirismo na Accademia Nazionale dei Lincei. Finalmente, para aquilo que concerne à situação social da pintura de gênero, o ensaio de Adhémar sobre o evento da pintura de “gênero” na França é uma confirmação muito preciosa à nossa proposta de periodização, desenvolvida no capítulo 10.

Na infinita bibliografia consultada, estas contribuições são talvez as únicas que tiveram direta pertinência com a minha linha de pesquisa; mas foi um prazer encontrar na Itália, nas páginas de Becherucci e de Berti, que vem acontecendo uma genial história do Seiscentos artístico toscano, um paralelo interesse pelo momento do gosto representado, em Florença, pelo reino, até agora caluniado, de Francesco I. O acompanhante de viagem que me ocorreu mais frequentemente de encontrar foi, obviamente, o curioso Praz.

A ajuda que tive depois dos amigos, estudiosos, conservadores de museus foi incalculável, e me demonstrou que muitas das ideias que eu tinha como minhas estão há tempos circulando no ar e que, como sempre, mesmo este meu estudo é fruto de uma pesquisa e de um gosto coletivo. Isso também me faz esperar que as lacunas, muito recorrentemente deixadas por mim, sejam preenchidas por outros em um futuro muito próximo.

A fascinante, mas perigosa tentação, certamente mais legítima em um historiador das religiões do que em um historiador da arte, de inserir a problemática do renascimento e,

de modo particular, do Quinhentos, em um contexto temporal milenário, tentação que, no entanto, foi a razão principal da enorme renovação de métodos e conhecimentos trazidos à nossa disciplina das obras dos estudiosos como A. Warburg, foi sem dúvida uma positiva consequência do meu trabalho à *Enciclopedia universale dell'arte* (obra à qual quase sempre deverei fazer agradecimentos) e das discussões em outros casos tidas com os amigos Argan, Bussagli, Cagianò de Azevedo, Cairese, Marabotti, Moscati, Pallottino. Sei que o abandono a tal tentação será punido pela crítica e por uma certa ironia. É curioso como, em certo sentido, se considere mais legítimo uma inserção topográfica da Europa moderna no cosmo que a sua inserção no tempo: enquanto as barricadas constituídas das sucessivas gerações, uma contra a outra armadas, ou o condicionamento atávico das tradições são muito mais graves que as consequências dos confins geográficos ou as distâncias no espaço. Em certo sentido, o modo de proceder de Hocke poderia parecer parecido ao meu; mas na realidade ele não estuda tanto uma corrente, mantida historicamente, quanto uma categoria extratemporal. Baltrušaitis, contudo, para quase no limiar do mundo que nos interessa. Contudo, o método e o fim da minha pesquisa são diferentes destes autores citados enquanto essa inclui capítulos específicos de história da crítica. Talvez, mais exatamente, este livro deveria ter sido intitulado devido à sua primeira parte *Sobrevivências antigas e medievais na imagerie e na crítica renascentista e barroca*: todavia, mesmo se a pesquisa para assim como identificada as fontes antigas, parece-me ter podido demonstrar como o autoconhecimento da cultura clássica no renascimento foi acompanhada por igual autoconhecimento orgulhoso do gosto anticlássico: gosto que quis exemplificar em muitos campos, testando a sua variedade e que me parece legítimo chamar, pelo menos provisoriamente, de antirrenascimento, para ressaltar a homogeneidade sociológica. De fato, a minha caça às “raízes históricas” do fantástico, do naturalismo, da profanação do anticlassicismo é também determinada pelo desejo de compreender o significado global e a função dentro da sociedade do tempo. O resultado final pretende, portanto, ser uma breve história – experimental – das motivações de gosto, de cultura, de classe que acompanharam estes fenômenos.

Devo reconhecer que se trata mais de “raízes” adquiridas do que documentárias: já que uma característica do “antirrenascimento” é a sua escassa sistematicidade teórica e tratadística. Foi, no entanto, possível compensar a mesma com um espólio vastíssimo de

textos e testemunhos, assim, a quantidade contrabalança neste ponto a desorganização. De todas as formas parece-me haver demonstrado que as obras de arte e as manifestações figurativas aparentemente “caprichosas”, irrealistas, “libertinas”, do Quatro e Quinhentos, não devem ser interpretadas como exemplos de “arte pela arte”, de hedonismo estético ou se preferir, como testes psicológicos. Ao final desta pesquisa sinto ainda a coragem de afirmar que a tomada moral destas manifestações é gravíssima e a sua aderência ao espírito do tempo extremamente estreita e imediata. Resultados análogos, por fim, se alcança inevitavelmente estudando mesmo o aspecto religioso da arte renascentista, componente de tomada parecida, e que conjuntamente reduz a tal ponto o âmbito concedido ao classicismo áulico e acadêmico, a ponto de fazê-lo parecer frequentemente um episódio quase anacrônico e colateral.

Uma das maiores surpresas encontradas durante a preparação deste livro (tamanho a ponto de mudar fundamentalmente a sua orientação) foi a constatação que os aspectos “antirrenascentistas”, que aprendi a admirar, sobretudo nas minhas viagens na Europa, não apenas são presentes também na apolínea Itália, mas existem igualmente difundidos e, o que mais interessa, frequentemente alcançam a maturidade exatamente aqui antes que no norte dos Alpes. O fantástico italiano não há nada a invejar do estrangeiro; nem, pelo menos como qualidade, o realismo; nem o assim chamado funcionalismo arquitetônico. São, por vezes, fenômenos episódicos: mas a pesquisa verdadeiramente inacreditável do “milagre” artístico italiano é tal que assegura, mesmo nos fenômenos secundários do renascimento, uma dignidade merecedora de todas as considerações e com frequência uma qualidade sem rivais. O leitor se surpreenderá, não menos de mim, constatando, da descrição que especialmente trouxe sem abreviações das fontes e dos autômatos de Pratolino, que o gênio mecânico, que nós tendemos a localizar na cidade do Norte, como Nuremberg, teve o seu maior exploit do tempo há poucos quilômetros, mais quase à vista da cúpula de Santa Maria del Fiore. Nem acredito que seja possível, fora da Itália, encontrar uma representação das paixões de campanha assim intensa como em Ruzante, mesmo se, como demonstraremos, ele deveria lhe servir como fonte de Erasmo.

Também nos surpreendeu a fábula. Estamos, neste propósito, intencionalmente servidos das versões mais genéricas e generalizantes (mesmo se, quase sempre, traçamos as fontes diretas e dialetais, quando acessíveis). E isso justamente porque a nós importavam

não motivos individuais, interessantíssimos, mas de tomada limitada, mas sim os temas mais largamente difusos, não a todos, transmitidos por todos, dos avós aos netos, que todos os artistas puderam apreender já na primeira infância, naquele caminho onde de vez em quando milagrosamente, como na casa de Cellini, aparecia entre o fogo a lendária salamandra “que se alegrava nas mais vigorosas chamas”. Bem, confrontadas às fábulas francesas, aquelas célebres alemães, mesmo àquelas da Europa Oriental, os contos italianos se demonstram extremamente mais complexos de sedimentações arqueológicas, monumentais, iconográficas, dignas de testemunho de uma civilização, como a nossa, indubitavelmente rica de estratificações históricas e culturais.

Em um clima provinciano, ou com uma educação nacionalista, estas constatações, que me desagradam fazer, e me induziram a empurrar até o limite possível, muitas vezes mais para lá do quanto fosse suficiente para os presentes fins, os confrontos com os fatos estrangeiros renascentistas mesmo em artesanato, se resolveriam em uma complacência acrítica do *strapaese*¹, esquecendo as raízes europeias da nossa cultura. Hoje, apesar do prazer da surpresa, a conclusão à qual me sinto alcançar, é no entanto, substancialmente negativa. O florescimento do nosso antirrenascimento foi cheio de brotos e fervor, e das suas maravilhosas flores as esporas são transportadas pelo vento a cada país; mas como as plantas que nascem da terra mal fertilizadas penam para crescer, essa teve uma duração limitada e escassas consequências sobre o futuro. O racionalismo, apesar de ininterrupta corrente, deverá retornar à França, para haver vigor e tomada iluminista e reformadora; a técnica e a ciência ficam por séculos um interesse apenas da *élite* e, em todo caso, não darão lugar, a não ser excepcionalmente, a uma indústria vital; aquela grande empresa de sincretismo religioso, de verdadeira história comparada dos cultos que, o neoplatonismo por um lado, a fábula do outro, realizaram, como veremos, será destruída do rigor teológico, da intolerância e, talvez ainda mais, da falta de curiosidade. Na Itália, como faltou um Motaigue, um Bayle, uma *Encyclopédie*, tudo aquilo em sumo que fez tornar o antirrenascimento não apenas em um episódio da nossa história antiga, mas a base, mesmo, do nosso pensamento e da vida atual.

¹ Considerada uma das principais correntes literárias da Itália fascista, junto ao Stracittà, caracterizadas por um forte espírito patriota. O termo refere-se à expressão latina *genius loci*, espírito do lugar. Destacam-se os nomes de Mino Maccari, Leo Longanesi e Curzio Malaparte. (NT)

Sinto o dever de adicionar, por fim, também que a ideia de escrever esse livro é consequência direta das discussões tidas com caríssimos amigos, como a senhora Becherucci, os professores Costanzo, Bodini, Macrí, Ronga, Weise, na ocasião do Encontro desenvolvido em Roma na Accademia Nazionale dei Lincei, em 21-24 de abril de 1960, sobre os conceitos e termos do maneirismo, barroco, rococó, e as outras ainda mais frequentes e vivazes ocasionadas pelos encontros promovidos, e assim democraticamente organizados por Enrico Castelli, sobre os aspectos mais incomuns do humanismo. E isso, seja pela necessidade de se opor a uma exagerada extensão do conceito de maneirismo ou de barroco, seja porque resulta até agora totalmente inadequada a identificação, velha de décadas mesmo se apenas agora tornada moda na crítica literária italiana, do maneirismo com o anticlassicismo renascentista, sendo tal anticlassicismo extremamente mais vasto e vago, composto e diferenciado do quanto possa ser um “estilo”. Eu mesmo, hoje, sinto a necessidade de limitar mais do que tenha feito antes o âmbito do maneirismo como estilo. A urgência em corrigir-me e o desejo de tratar globalmente o problema podem por isso justificar o tom prevalentemente discursivo e expositivo de todo o livro.

É inútil dizer que cada capítulo deveria, como sempre, tonar-se um volume à parte; e que o estudo das fontes literárias e visuais poderia ser muito mais rigorosamente aprofundado. Sob muitos pontos faltam estudos preparatórios ou resultados confiáveis. Além disso as análises gerais são quase inexistentes, e é uma situação, esta, que é legítimo deplorar em alta voz; já que a quantidade verdadeiramente notável de pesquisas particulares e de perfis monográficos cria um fundo até agora de uma assustadora falta de estudos interpretativos, que criam naqueles mesmos resultados particulares um *background* crítico, talvez provisório, mas tal a consentir pelo menos uma embrionária interpretação. Com exceção à crônica, sempre mais rica, falta a história; e, junto, um atualizado critério de validade. Além disso, a insistência dos historiadores da arte, mesmo por razões de antiquário, sobre a pintura, em detrimento da obediente atenção a ser dada à escultura, à arquitetura e às artes menores, o escasso interesse na Itália pela história das ideias que apenas ultimamente está se difundindo, trouxe a negligenciar uma quantidade de fenômenos que, no entanto, teriam justamente no Quinhentos uma original e superior relevância, e a desenhar deste século um retrato, por assim dizer, invertido, como um negativo fotográfico. Gostaria também de acrescentar que tais pesquisas, aqui apenas

apresentadas, poderiam dar vantajosos resultados mesmo em tese de graduação ou de pós-graduação: como, para nos sermos minimamente paradoxais, uma pesquisa comparativa sobre as cláusulas idílicas das antigas estátuas comunais, uma coleção sistemática das descrições e projeções arquitetônicas dos utopistas, dos viajantes, dos economistas e políticos; um exame aprofundado das consequências estéticas dos novos sistemas de trabalho dos materiais; uma exploração, embasada também em fontes literárias, sobre os níveis sociais próprios às difusões de particulares produções artesanais, como o vidro, a cerâmica, etc., uma leitura, em chave figurativa, das antigas novelas e contos, não excluídos aqueles hagiográficos e, porque não, um estudo sobre a iconologia das afetações dos sonhos: tudo isso daria uma larga colheita não apenas de dados sobre o gosto, sobre iconografia, sobre simbolismo, mas de documentos preciosos para a cronologia e para a atribuição, válidos também para a história da arte compreendida no sentido mais tradicional. Na esperança de contribuir com esta desejada renovação de método e de ideias, crio assim coragem de publicar, talvez imaturamente, estes ensaios sobre um tema que foi para mim sempre muito fértil de emoções e de surpresas, tanto a realmente consistir em uma experiência humana.

CAPÍTULO 1. MANEIRISMO OU ANTIRRENASCIMENTO?

Apontemos, como em um daqueles caprichos arquitetônicos tão caros ao Setecentos, os monumentos góticos florentinos: Orsanmichele ² com o tabernáculo de Orcagna ³ e as decoradíssimas janelas; a torre da Abadia ⁴; aquela de Santa Maria Novella; o campanário de Giotto; Palazzo Vecchio e o Bargello; vielas e casas em forma de torre, e por que não, Ponte Vecchio: juntemos emblemas quatrocentistas, como os colecionados por

² Igreja de Orsanmichele, em Florença. Seu nome deriva de San Michele in Orto (São Miguel no Jardim), pois antes de sua construção havia um monastério com vasto jardim, onde foi construído um pequeno oratório no século VII dedicado ao São Miguel Arcanjo. Em 1240 o oratório deu lugar a uma galeria destinada ao mercado de grãos e em 1290 foi erguido o primeiro espaço de cunho religioso provavelmente por Arnolfo di Cambio (escultor e arquiteto / 1245-1310). (NT)

³ Tabernáculo gótico de Andrea Orcagna (pintor, escultor e arquiteto da escola florentina / 1308-1368). Sua base alterna-se em relevos hexagonais representando as virtudes e octogonais, representando a vida da Virgem. Na parte de trás apresenta um grande relevo da Dormição e Ascensão da Virgem, onde o trabalho é assinado e datado de 1359. (NT)

⁴ A abadia florentina foi fundada em 978 onde se localizava a antiga igreja Santo Stefano. Sua torre gótica foi construída em 1285 por Arnolfo di Cambio. (NT)

Stibbert ⁵, paremos sob estátuas violentamente expressionistas, como a *Madalena* de Donatello, no Batistério ⁶; imaginemos tudo se movendo, com personagens em trajes da época, guardas armados, cartazes, insígnias das lojas, flâmulas e cúspides sobre os tetos, flores e pássaros nas janelas e teremos umas das mais belas e sugestivas cidades góticas do mundo: uma Nuremberg quase mediterrânea; nem faltam em suas colinas fortificações e abadias, como na cenografia tirada de um filme histórico.

Como percebemos não se trata absolutamente de um *pastiche* ou paradoxo: esta é mesmo a verdadeira Florença medieval na qual mergulhamos, mesmo quando estamos de carro entre uma e outra rua contra mão. E mais, se fecharmos os olhos, a lembrança que irá prevalecer, mesmo sentados em um café da Piazza della Signoria, é outra: poderosa o suficiente para quase nos fazer esquecer a cidade real. Florença se configura claramente artificiosa, sem nenhuma intervenção casual ou incontrolada da natureza, com jardins internos murados. As paredes dos palácios rigorosamente divididos entre campos de reboco e de pedra cinza ou com cortinas de alvenaria que parecem ter sido construídas por gigantes; disseminada por praças, sem plantas e verde, simetricamente e ritmicamente acompanhada por arcadas; entre os afrescos que melhor recordamos são aqueles de Giotto ou de Masaccio e não aqueles de Gozzoli ou de Ghirlandaio. Em suma, a Florença que continuamos a amar é aquela “metafísica” de Brunelleschi, a cidade da perspectiva e da ordem, do conhecimento racional e da acuidade lógica.

Esta cidade artificial não é invenção nossa, é já um sonho antigo. Encontramo-la aqui e ali prenunciada em fundos de retábulos ou nos *cassoni* ⁷. Afora qualquer verossimilhança, parece-nos reconhecê-la nas três pinturas cenográficas de Baltimore, Urbino e Berlim ⁸, onde a luminosidade abstrata, a atmosfera imóvel, a clareza e a

⁵ Frederick Stibbert (1836-1906), nascido na Itália, colecionava armas, armaduras, roupas, tapeçaria, objetos de utilitários e arte aplicada. (NT)

⁶ Escultura executada por Donatello para o Batistério de Florença em 1457. Em 1966 foi restaurada depois da inundação da cidade. Hoje se encontra no Museo dell'Opera del Duomo em Florença. (NT)

⁷ Os *cassoni* consistiam em elaborados e decorados baús de matrimônio do Renascimento. Geralmente executados em pares, guardavam os pertences dos noivos. (NT)

⁸ As três pinturas às quais Battisti se refere são aquelas conhecidas como símbolos de uma “cidade ideal”, que apesar das autorias ainda discutidas, acredita-se que tenham sido comissionadas para o palácio de Federico da Montefeltro, em Urbino. Uma encontra-se no Walters Art Museum, em Baltimore e é atribuída a Fra Carnevale: no centro representa um arco romano tipicamente construído para as comemorações das vitórias militares, um anfiteatro aos moldes do Coliseu e uma estrutura octogonal que lembra o batistério de Florença; nos cantos, residências privadas com elementos arquitetônicos clássicos e esculturas sobrepostas nas quatro colunas representando as virtudes de um bom governo, incluindo a Justiça e a Liberdade. A segunda está conservada na Gemäldegalerie, em Berlim e apresenta um apurado investimento no ilusionismo perspectivo.

solenidade das estruturas murais parecem predispostas mais por uma decida dos deuses do Olimpo à terra que pelos casos comuns do homem e muito menos por intrigas amorosas. É a cenografia de uma vida social incorruptível e eterna, em cujos limites se apagam os estímulos dos sentidos e a medida humana cessa inclusive na nossa relação (de viajantes) com os monumentos. Ou melhor, onde o humano é equilibrado pelo transcendente, o instinto pela lei e cada indivíduo pela sociedade, como nas repúblicas dos utopistas ⁹.

O fascínio da Florença brunelleschiana, além de ser o produto de um conhecimento estilístico insuperado, é talvez o reflexo de um dos pontos máximos alcançáveis pela moralidade civil. As mais recentes pesquisas historiográficas não fazem mais que acentuar a singularidade deste momento ¹⁰. Por trás das linhas nítidas das arquiteturas ou das heroicas figurações de Masaccio está, para usar as palavras de Bruni, a imagem da república romana ressuscitada, o programa de uma vida civil imersa na liberdade, através do qual, mesmo com as limitações oligárquicas, Florença mostrava-se a cada italiano como uma segunda pátria, ou melhor, a pátria mais autêntica, a pública contraposta à privada dos nobres. Como demonstrou Baron, é supostamente sob a pressão

Sua autoria é atrelada a Francesco di Giorgio Martini. A terceira encontra-se na Galleria Nazionale delle Marche, em Urbino. É atribuída a Piero della Francesca devido às aplicações pictóricas e às teorias científicas expostas nos tratados “De Prospectiva pingendi” e “De corporibus regularibus”. (NT)

⁹ No segundo volume do *Antirrenascimento*, Battisti abre as notas referentes ao primeiro capítulo do livro retomando a sua descrição da cidade de Florença como uma cidade de estrutura utópica, comparando-a às representações das supracitadas pinturas de Urbino, Baltimore e Berlim. No entanto, mesmo sendo conhecida a artificialidade do planejamento utópico desta cidade, em grande parte, reconstruída por falsos estilos oitocentistas e modernos, o próprio Battisti ressalta que não havia ideia (quando escreveu o primeiro volume do *Antirrenascimento*) de quão ampla e radical eram as empreitadas de falsificação operadas pelos restauradores oitocentistas, seja em chave gótica, seja em chave renascentista. Além disso, ressalta que o contraste entre o que chamou de Florença gótica e a Florença real cria uma redução “purista” para se compreender um caos de situações muito mais variados. (NT)

¹⁰ Aqui basta assinalar os textos aos quais explicitamente me refiro neste brevíssimo conjunto de juízos: E. GARIN, *L’umanesimo italiano*, Bari, 1952; ID., *Medioevo e rinascimento. Studi e ricerche*, Bari, 1954, PP. 192 sgg.; B. BARBADORO, *Il problema politico*, in *Rinascimento significato e limiti. Atti del III convegno internazionale sul rinascimento*, Firenze, Palazzo Strozzi, 25-28 settembre 1952, Firenze 1953, pp. 149-166; ver também, para esta discussão, a intervenção de A. RENAUDET, pp. 166-167; F. GAETA, *L’avventura di Ercole*, in “*Rinascimento*”, V, 1954, 2, pp. 227-260; H. BARON, *Humanistic and political literature in Florence and Venice at the beginning of the Quattrocento*, Cambridge, 1955; ID., *The crisis of the early Italian renaissance. Civic humanism and republican liberty in an age of classicism and tyranny*, 2 voll. Princeton (N.J.), 1955; E. GARIN, *L’educazione in Europa*, Bari, 1957; W.K. FERGUSON, *The interpretation of Italian humanism: the contribution of Hans Baron*, in “*Journal of History Ideas*”, XIX, 1958, pp. 14-25; G. RADETTI, *Le origini dell’umanesimo civile fiorentino nel Quattrocento*, in “*Giornale critic della filosofia italiana*”, I, 1959, pp. 98-122. Acredito que também seja necessário, no que concerne o lado classicista da cultura renascentista, apontar a discussão e a bibliografia de outros estudos meus, dos quais este livro constitui uma continuação e uma parcial emenda: isto é, o volume *Rinascimento e barroco*, Torino, 1960; os itens respectivamente no volume I e III da *Enciclopedia universale dell’arte*, e por uma tentativa de fazer coincidir história política e eventos figurativos florentinos no Quattrocento, o relativo capítulo em *L’art et l’homme*, II, Paris, 1958, pp. 401-412. (NA)

do conflito entre Giangaleazzo Visconti e Milão, finalizado com a morte súbita do duque em 1402, que surge na Toscana o conceito de uma educação, ou melhor, de uma cultura humanista, compreendida nem tanto como aperfeiçoamento espiritual privado, quanto como preparação e participação na vida política. Em outras palavras, a Florença comunal faz pela primeira vez, talvez com o único precedente de Cola di Rienzo, o sistema moral do império, que se contrapõe com aquele intenso sentido nacional que é notório também nos violentos e injustificados ataques de seus críticos figurativos quatro e quinhentistas contra “a barbárie” do gótico. Transferido do âmbito da corte ao da república cidadina o humanismo adquire assim uma energia e uma capacidade de penetração que nunca havia antes ocorrido. Comenta Radetti: “Nasce toda uma literatura, vulgar e latina, em torno da família e da vida civil, em contraste com a tradicional combinação das ideias ascéticas cristãs com a preceptiva de origem estoica que negava ao sábio, por exemplo, a participação na vida política”. Os grandes empreendimentos de construção ou de decoração, o primeiro de todos a *porta della Mandorla*¹¹, adquirem um valor didascálico, e ao mesmo tempo afirmam novos ideais estilísticos com máxima autonomia da tradição gótica. Existe, aliás, na aceleração das comissões públicas (como a segunda porta do batistério, determinada por concurso, como as estátuas para a fachada do Duomo e da Orsanmichele) um desafio por parte da comuna republicana, a quem defendia a vantagem, de um governo monárquico para o decoro citadino. E a mesma, imensa, quase irrealizável cúpula brunelleschiana, segundo a estupenda definição de Alberti, “tão grande, íngreme sob os céus, tão ampla que cobre com sua sombra todo o povo toscano”¹², parece um perfeito correspondente edifício ao projeto de Brunni de uma Florença “não mais fechada e amontoada dentro dos limites de seus muros, mas na mais ampla perspectiva da sua

¹¹ Que na base da renovação monumental, perceptível principalmente na escultura, marca do início do renascimento florentino, haja uma instância não tanto estilística quanto política, parece demonstrado pela relação de impressões entre Coluccio Salutati e o primeiro artista realmente moderno, Nanni di Bianco, especificamente a respeito da iconografia da Porta della Mandorla do Duomo de Florença. Cfr. R. e T. Krautheimer, *Ghiberti*, Princeton (N.J.), 1956. Já anteriormente G. Weise havia posto em relação à renovação de sede filosófica do conceito de *virtus* e o *pathos* antigo de Coluccio Salutati com o classicismo dos *Quattros Coroados* de Nanni di Bianco, cfr. G. Weise, *Renaissance und Antike*, in ‘Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte’, quad. 5, Tübingen, 1953, p. 6. Ver, de Weise, *L’ideale eroico del rinascimento e le sue premesse umanistiche*, Napoli, 1961. (NA) / Porta lateral esquerda do lado norte do Duomo de Florença. Realizada entre 1391 e 1423 por diversos escultores, como Donatello e, principalmente, Nanni di Bianco. Seu nome provém da representação no tímpano da Ascensão da Virgem em um nicho em forma de *mandorla* (amêndoa). (NT)

¹² L.B. ALBERTI, *Della Pittura*, ed. critica a cura di L. Mallé, Firenze, 1950, p. 54. (NA)

campanha... sem dúvida o sinal da superação da limitada visão comunal em uma perspectiva política mais vasta, de equilíbrio político regional ou italiano”¹³.

A imagem mental “metafísica” da capital toscana é, portanto, mais que justificada, seja na sua persistência histórica, seja no seu peso emotivo. E o vigor das ideias que encontram expressão na arte do início do Quatrocentos, além disso, foi tal que favoreceu a sua larga difusão, mesmo que singularmente lenta e contrastada, muito além da sombra da cúpula de Santa Maria dei Fiori, primeiro na Itália e depois na Europa¹⁴. Todavia, o clima otimista e construtivo vai cedendo com o afastamento do início do século e o classicismo, especialmente quando se transfere a Roma, à corte papal, perde todos os valores civis e populares para se tornar, ao contrário, o símbolo de uma ditadura não apenas política, mas religiosa; e assim permanecerá no Quinhentos e Seiscentos, com raras exceções, como o hábito das paradas do poder dominante.

É muito natural, portanto, que surjam, e já na segunda metade do Quatrocentos sob o governo dos Médici, graves manifestações da oposição, as quais no âmbito figurativo se empenharam na elaboração de uma polêmica anticlássica ou, na pesquisa de caráter religioso ou literário, em uma outra interpretação da antiguidade. Mas – e é incontestável a demonstração interpretada em sentido geral por Baron, e em sentido mais restrito da arte por Antal e por Pierre e Galienne Francastel¹⁵ – desde as origens, classicismo e anticlassicismo estiveram lado a lado em uma polêmica dialética, e pelo menos em sede plástica e pictórica muito positiva, de modo que foram quase inumeráveis as trocas

¹³ G. RADETTI, *Le origini dell'umanesimo civile fiorentino del Quattrocento*, in “Giornale critico della filosofia italiana”, I, 1959, p.110. (NA)

¹⁴ Contrastada particularmente na Toscana, devido à direta rivalidade dos centros vencedores contra Florença: o que é prova, mais uma vez, das relações incontornáveis entre estilo e situação histórico-social. (NA)

¹⁵ Cfr. F. ANTAL, *La pittura Fiorentina e il suo ambiente social nel Trecento e nel primo Quattrocento*, Torino, 1960: sustenta o problema de modo dramático até o final da Introdução, e falando de contraste estilístico entre Masaccio e Gentile da Fabriano se pergunta: “Como puderam ser pintadas na mesma cidade e no mesmo tempo duas obras profundamente diversas?”. A. HAUSER, na *Storia sociale dell'arte*, a propósito do renascimento assim escreve (cito da p. 78 do segundo volume da edição italiana, Torino, 1956): “A tese de uma inteligência universal da arte do Renascimento de revela, a uma pesquisa mais fechada, uma lenda igualmente insustentável à outra de nível universalmente alto de toda a produção artística. Nem mesmo nas classes elevadas se alcança uma relativa uniformidade nos princípios do gosto; muito menos ocorre para as classes inferiores”. P. FRANCASTEL, em *Lo spazio figurativo dal rinascimento al cubismo*, Torino, 1957, na página 85, observa: “Nada de mais errado que imaginar o Renascimento como aplicação, a partir de uma dato momento, de um sistema organizado de representações. As obras inspiradas do novo espírito não são nada além de manifestações isoladas no meio a um grande movimento de ideias não privadas de contradições”. O maior mérito da história da *Peinture italienne*, editada por Pierre Francastel, com textos de Galienne Francastel (o primeiro volume saiu em 1955) é de distinguir, melhor do que já foi feito até agora, segundo os vários níveis sociais, as ordens religiosas, os âmbitos da cultura, várias e diferenciadas linhas de evolução estilística por toda a arte italiana. (NA)

recíprocas, especialmente em Florença, onde os artistas renascentistas e tardo-góticos (vê-se o caso de Masolino e Masaccio) trabalharam também sobre a mesma bancada e para os mesmos comitentes. Além disso, e basta andar por Florença para nos convenceremos, mesmo com a sua falta de modernismo, que o humanismo artístico quatrocentista se afirmou totalmente na urbanística geral. As ruas estreitas, vielas, as improvisadas e irregulares clareiras abertas diante de algumas igrejas e palácios, o povoado pendurado sobre o Arno, a nostalgia pelas colinas sempre muito distantes e sobre a proteção prepotente das torres, a topografia movimentada e confusa dos telhados, as mesmas fachadas curvadas e forçadas dos palácios quase sempre a uma visão de viés, denotando a falta de uma planificação geral. Desorgânica, caótica, apesar da antigüíssima estrutura reticulada, Florença permaneceu por todo o Renascimento uma concreção espontânea ou, ainda melhor, uma daquelas *Wunderkammern* ¹⁶ na qual, com exceção das melhores pinturas das escolas modernas, foi mantido e exaltado tudo aquilo que era peregrino, anormal, irregular, da ponta da flecha pré-histórica à máquina experimental. Até na literatura, com o seu gosto pela novela, pelo carnaval, pelas representações sacras, constatamos a mesma prevalência do anti-humanismo ou, pelo menos, de um gosto completamente alienado de preocupação didático-política: e isso, mesmo que a corte tenha aproveitado do espetáculo ou da literatura popular para uma ação de propaganda, capaz de cativar a burguesia, especialmente a Lorenzo di Médici. A arquitetura, apesar da sua imanência física e a sua pompa monumental, é deste contraste sempre a testemunha fiel.

Com base nos estudos de Schiapparelli ¹⁷, apesar de já envelhecidos, entremos de fato em um palácio quatrocentista. Hoje, os ambientes embuçados e nus dão uma ideia de

¹⁶ Termo alemão pode ser traduzido como “quarto das maravilhas” e refere-se aos chamados gabinetes de curiosidades onde eram colecionados diversas obras de arte, objetos de proveniência e natureza diversa, animais embalsamados, manufaturas exóticas, etc. Consistiu principalmente em um hábito de colecionadores alemães e do norte europeu entre os séculos XVI e XVII, demonstrando o interesse pelo conhecimento enciclopédico eclético e erudito. (NT)

¹⁷ A. SCHIAPARELLI, *La casa fiorentina e i suoi arredi nei secoli*, Firenze, 1908; F. SCHOTTMÜLLER, *I mobili e l'abitazione del rinascimento in Italia*, Torino, 1921. Para uma descrição ideal cfr. no *Morgante maggiore* de LUIGI PULCI, II, 20, as salas do palácio encantado no qual entram Orlando e Morgante, e onde a cor possui uma participação de destaque:

Os quartos eram todos decorados e belos
ilustrados com delicado trabalho;
e leitos muito ricos havia ali,
cobertos todos eles em drapejados de ouro:
os tetos eram azuis, cheios de estrelas,
decorados sim, que valem um tesouro:

penúria e abandono e apenas em poucos casos (vem rapidamente à mente o Palácio de Urbino, casto e luminoso) o sentido de proporção basta para vivificá-los e preenchê-los. Na verdade, ambientes deste tipo, isto é puramente arquitetônicos, não aparecem muito, senão bem tarde, ao fim do Quatrocentos. Ao contrário, nas construções domésticas, a madeira, quente e frágil, quase um símbolo da transitoriedade da vida que exige atenção e respeito, como o homem que envelhece e se corrompe, que com seus rangidos se faz portador de mensagens secretas, nunca foi suplantada pelo mármore ou pela pedra, frios e imutáveis, como um destino marcado para a eternidade. A história da decoração, como a novelística, demonstra quase emblematicamente a oposição, durante o Renascimento, entre a moralidade pública e a moralidade privada, esta última bem distante daquela “rara e cerebral elegância”, que segundo Praz, caracterizaria cômodos como aqueles que aparecem nas xilogravuras de *Hypnerotomachia Polyphili*¹⁸, ou nos fundos de célebres pinturas. Na casa florentina, quase todas as paredes eram decoradas com pinturas (até mesmo aquelas dos toaletes), segundo ornamentos geométricos ou à mão livre, mas frequentemente também por figuras isoladas e históricas. Poucas eram as janelas de vidro; usavam principalmente *impannate*, isto é, telas de tecido transparente que davam luz quente e por vezes colorida. Os pavimentos eram em laterício vermelho, mais tarde de azulejos envernizados e envidraçados. Os telhados de madeira, e mesmo mantendo a cor natural, eram reavivados pela decoração em tinta e ouro. Os muros eram revestidos, na parte baixa, por painéis de madeira, de altura de pelo menos 50-60 centímetros; este revestimento servia também como encosto para vários tipos de móveis, como bancos, arcas, berços e com o tempo tornou-se muito pomposo com molduras complicadas, marchetarias e até mesmo com pinturas inseridas, de motivo novelístico. A presença contínua da madeira deveria dar um toque unitário ao ambiente: como ainda estupendamente se aprecia no famoso estúdio de Frederico da Montefeltro no palácio ducal de Urbino, apesar de estar destituído do ciclo de pinturas que enriquece o alto das paredes. A antecâmara de Monsignore, no Palácio Mediceo da via Larga em Florença, tinha “um encosto de pinheiros ao redor, com os braços em giro xx, altos braços iv, com peitorais e moldura de noqueira e marchetaria, com uma

as portas eram de bronze, algumas de prata,
e muito variado e alegre é o pavimento. (NA)

¹⁸ Refiro-me à deliciosa *Filosofia dell'arredamento*, Roma, 1945. (NA) / Obra alegórica escrita em prosa e atribuída a Francesco Colonna (Veneza, 1433 ca. – 1527). Publicado pela primeira vez em Veneza em 1499 com a tipografia de Aldo Manuzio e com 168 xilogravuras de autoria anônima. (NT)

caixa assim entalhada na entrada da antecâmara de longos braços, que uma parte deste espaldar serve ao leito e outra parte ao armário de dupla fechadura, e mais as bases de cada lado e a cabeceira aos pés de um estrado encomendado nesse espaldar para o uso da cama”¹⁹. Vemos um exemplo no célebre afresco de Ghirlandaio em a *Natividade da Virgem*, em Santa Maria Novella.

Os interiores eram na maioria das vezes de madeira, lembrando insistentemente as casas dos senhores de montanha. O reboco do alto das paredes era escondido por tapetes ou tapeçarias; outros tapetes cobriam mesas, caixas e também o chão. Nos dias de festa, como se deduz também das agradáveis anotações das comédias quinhentistas, se usava como papel de parede os melhores cobertores de cama, exceto nos arquibancos. Nas casas mais ricas eram usados como objeto de mera decoração e combinados de acordo com a afinidade extrínseca sem nenhum cuidado pelo tema, pinturas sacras, alegorias, baixo relevos antigos, estátuas modernas, cerâmicas, prataria. Mesmo entre os burgueses, e não apenas na corte dos Médici, houve casos de colecionismo de intenção decorativa: certo doutor Minerbetti ²⁰ continuava a trocar quadros velhos por novos, segundo a mudança de gosto.

Típicos do Quatrocentos florentino, mesmo se de origem bem mais arcaica, eram os móveis, por vezes completamente pintados pelas mãos de célebres artistas. Cenas mitológicas, muitas delas eróticas, eram encaixadas em outros mobiliários (como nos encostos dos leitos matrimoniais). E entre aqueles que sobreviveram incluem-se algumas das principais obras-primas da pintura renascentista ²¹.

O contraste entre praças e ruelas, entre fachadas de palácios e quartos, entre externo e interno na Florença que estamos dramatizando, apresenta grosso modo, características tão opostas quanto à oratória em latim e a novelística profana em língua vulgar. E se mostra extremamente mais forte quando se sai da cidade e se segue a contrastada difusão do estilo, digamos assim, brunelleschiano, em áreas onde o gosto

¹⁹ Inventário mediceo de 1492. Cfr. SCHIAPARELLI, op. Cit., pp. 177-179. (NA)

²⁰ Ao se referir ao doutor Minerbetti, Battisti trata do Palazzo Minerbetti de Florença. Foi construído entre os séculos XIII e XIV sob encomenda da família Bombeni, sendo transferida aos Minerbetti no século XV. (NT)

²¹ Quase supérfluo, tanto que é conhecida também entre os não especialistas, é citar a famosa coleção iconográfica de *cassoni* de SCHUBRING (Cassoni, 2 voll., Leipzig, 1923), ou recordar sobre o assunto a atividade de artistas como Piero di Cosimo, Botticelli, etc. Os comitentes mais interessante, neste sentido, foram Giovanni Vespucci e Francesco del Pugliese, que por outro lado foram também cuidadosos colecionadores. Sobre o assunto ver as páginas 168-177 de *Le décor profane*, in A. CHASTEL, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris, 1959. (NA)

permaneceu longamente tardogótico: precisamente o resto desta mesma Toscana. Um caso, ainda mais geral e dramático de oposição, está exatamente no momento da maior difusão mundial do gosto toscano, isto é, durante os primeiros decênios do Quinhentos: quando, quase por reação, as novidades renascentistas se contaminam com retomadas tardomedievais, e se chega a uma síntese estilística e iconográfica que, apesar de moderna, é agora muito distante da poética originária do primeiro Quatrocentos.

Além disso, também - mas limitadamente - na cultura toscana, vale a continuidade que afirmam os manuais, do classicismo republicano de Brunelleschi e de Donatello à magnificência papal ou medicea do Quinhentos. Este itinerário histórico é extremamente mais confuso e contrastado do que os primeiros historiadores acreditavam. Weise recentemente ressaltou com clareza a gravidade da inversão de gosto ocorrida já no final do Quatrocentos da idealização heróica ao naturalismo, que comporta também uma interpretação diferente da antiguidade. “Na pintura e na escultura”, ele escreve, “o impulso de inspiração no antigo, através da monumentalidade e idealização heróica das formas, aparece limitado nos primeiros decênios do século XV”. “Em seu lugar, na representação dos personagens, se afirma uma estrutura mais elegante, nervosa dos corpos, e uma acentuação, por vezes até mesmo revoltante, dos tratos característicos e individuais; ao invés de uma medida expressiva, cheia de reservas e equilíbrios, se procura a representação do estado sentimental do indivíduo e de conferir-lhe o impulso passional. A inspiração no antigo é, neste período, apenas mais uma maneira de alcançar um padrão mais completo de realidade”. “Filippino Lippi, Mino da Fiesole, Botticelli, A. Pollaiuolo se tornaram em Florença representantes característicos deste gosto simpatizante com o tardogótico que teria também vasta difusão na Itália setentrional, e no qual o naturalismo, já renunciando largamente às futuras manifestações do maneirismo, cria episódios diametralmente opostos à idealização heroicizante e às características fundamentais da arte clássica e da antiguidade”²².

²² Cito da página 9-10 de G. WEISE, *Renaissance und Antike*, cit.; o estudo em conjunto mais vasto sobre este problema específico é, no entanto, sempre de Weise em colaboração com G.S. GRAF ADELMANN, *Das Fortleben gotischer Ausdrucks- und Bewegungsmotive in der Kunst des Manierismus*, na série de “Tübinger Forschungen zur Kunstgeschichte”, 9, Tübingen 1954. Para a componente gótica na Toscana ver também I. SCHMEISSER, *Spätgotik und spägotischer Barock im Gewandstil der italienischen Kunst des Quattrocento*, *ibid.*, quad. n. 2, Tübingen. Naturalmente, o problema das relações entre o ‘alto renascimento’ e o medievo é estreitamente complexo, de modo que, uma bibliografia relativa, completa, coincidiria quase com uma bibliografia geral sobre o maneirismo e sobre a iconologia renascentista. (NA)

A pouca simpatia da crítica moderna pelo classicismo, em grande parte devida ao abuso da retórica do Oitocentos e às nefastas retomadas monumentais praticadas pelas ditaduras políticas (mesmo quando o classicismo representa visualmente, de modo sincero e motivado, os altíssimos ideais da “dignitas, maiestas, gravitas, magnanimitas, nobilitas, generositas, magnificentia”), faz com que mesmo em relação ao Renascimento os monumentos anti-clássicos pré e pós-rafaelitas sejam hoje particularmente estudados e exaltados: de um lado já pela descoberta prerrafaelita dos chamados primitivos aos quais se devem ainda o atual reconhecimento da espiritualidade superior e emotiva de um Botticelli, um Filippino Lippi, um Piero di Cosimo, em relação por exemplo ao virtuosismo mimético e à pompa de um Ghirlandaio; do outro lado com a mais recente, mas universalmente aceita, reavaliação do maneirismo como estilo peculiar de um grupo de artistas que gravitavam, digamos assim, ao redor de Michelangelo e Parmigianino, mas que principalmente, se recusavam a estudar até estes grandes modelos modernos para seguir a própria “maneira”, isto é, a própria inspiração livre, realizando em plena coerência com as próprias ideias as suas obras primas, em trabalhos distintamente refinados e intelectualizados. Vasari, a quem se deve ainda a mais corrente interpretação do renascimento figurativo, fala a respeito deste quando, a propósito da terceira e última maneira pictórica diz caracterizar-se por “uma licença que fosse ordenada na regra”, “uma graça que excede a medida”, “uma facilidade graciosa e doce que aparece entre o ver e não ver” e, sobretudo, quando exalta as novas qualidades de “terribilidade” e de “furor”, de “desprezo”, que nos fazem amar particularmente um El Greco, um Tintoretto e especialmente as obras mais tardias de Michelangelo.

O classicismo quinhentista da corte de Leão X e Júlio II fica assim, por ora, configurado como um cume isolado entre dois declives – se não mesmo entre dois planaltos – e analogamente o classicismo do primeiro Quatrocentos florentino (se não for interpretado como uma conclusão do classicismo medieval), parece realmente uma montanha isolada, dentro do terreno árido ou da selva florida do tardogótico. Isto é, faltou a ideia de uma continuidade evolutiva para substituir a consciência de uma oposição ou a luta de gerações contra gerações e de ambiente contra ambiente.

Todavia, nas ideias correntes e ainda em quase todas as tentativas gerais de periodizações mais adequadas do renascimento, esta alternância dos fenômenos continua a

se configurar em rígida sucessão temporal, quase como se a cultura italiana fosse rigidamente unitária, ou tivesse à disposição apenas um “canal” figurativo para se exprimir, ao invés de reconhecer que esta deriva de componentes diversos, que por vezes predominam. Daí provém sempre uma maior dificuldade de periodizar adequadamente os vários episódios de estilo; e ainda pior, os seus artificiosos isolamentos de um contexto mais vasto e comum. Mesmo o conceito de maneirismo tornou-se um pseudoconceito. È difícil dizer agora quais possam ser as razões que impedem que Filippino Lippi seja definido como maneirista. E, em um quadro mais vasto, não se sabe como podem ser enquadrados um Bosch e um Grünewald, já que, se o maneirismo é anticlassicismo, é certo que nenhum outro será mais anticlássico que estes. E se o maneirismo ou o anticlassicismo são um período cronológico, ao invés de uma componente estilística perdem-se aqui todos os critérios de definição global e complexa do renascimento, uma vez que especialmente na difusão europeia da cultura renascentista as manifestações quinhentistas anticlássicas prevalecem largamente sobre aquelas definíveis pelo seu estilo classicísticas.

Pode-se encontrar um exemplo destas dificuldades e da necessidade de retornar, antes de cada síntese, às peculiares pesquisas de ambiente em um volume de fácil acesso também na Itália, de Wylie Sypher, *Four stages of renaissance style* ²³, que tem o mérito de traçar, mesmo que empiricamente e com muita ingenuidade, uma história comparada do Renascimento nas suas manifestações literárias, figurativas, arquitetônicas, musicais. Sypher é completamente imbuído de cultura e crítica figurativa: dedica mais da metade de seu livro à discussão de pintura, escultura e arquitetura, e as *auctoritates* às quais recorre são Wölfflin, Focillon, Dvorák, Friedländer, Pevsner e Panofsky. Tal capacidade de transferir os resultados das maiores pesquisas de periodização executadas em sede figurativa para o campo literário, procurando reagrupar em modo paralelo os casos de uma e de outra “arte” entre 1400 e 1700, apesar dos erros e lacunas, dá ao ensaio uma garra indiscutível. Também é ótimo o princípio fundamental, muito novo na crítica literária, de “analogia formal”: “As composições artísticas são parecidas entre si não muito devido aos elementos com os quais são construídas, mas pelas suas organizações formais” ²⁴. Além disso, uma vez que as transformações de uma sociedade parecem refletir inevitavelmente nas artes, os estilos devem ser considerados “apenas como um aspecto do curso mais geral

²³ W. SYPHER, *Four Stages of renaissance style*, Garden City (N.Y), 1956. (NA)

²⁴ Ibid., cfr: o primeiro capítulo, “The analogy of forms in art”, pp. 1-35. (NA)

da história, e o crítico deve colocar o seu aparecimento em relação ao manifestar-se de comportamentos humanos que encontram a própria expressão em certa direção, precisamente por meio da arte”²⁵. A história da arte, portanto, é absorvida pela história da cultura, fazendo-nos entrar assim naquela “terra de ninguém”, como dito por Sypher, “onde há escassez de cartas geográficas fiéis, onde devemos nos proteger das generalizações vazias e, sobretudo, da presunção que cada obra artística e literária representa por completo o estilo da sua época”²⁶.

O método de trabalho adotado pelo autor na realidade não é tão bom quanto o seu programa. Ele se serve de uma série de esquemas que descriminam características particulares da sintaxe dos pintores ou literários examinados. Àquele de Wölfflin (linear-pictórico, bidimensional-perspético, fechado-aberto, fragmentado-unitário, distinto-indistinto, estético-dinâmico) ele acrescenta outros de formação mais recente: o contínuo-descontínuo de Winkler; o representativo não-representativo de Worringer; o visível-tátil de Read; o intenso-apaziguado, etc²⁷. Esquemas que horrorizam, especialmente quando se vem, como nós, de uma preparação estética crociana. Mas que, se usado com cuidado e até onde a história permite, pode conduzir a reagrupamentos concretos, válidos pelo menos como experimentação. Nas páginas de *Four Stages*, os esquemas nos dão a prova completa da dificuldade que cria o uso do termo maneirismo para indicar a fase anticlássica do renascimento que sucedeu à ênfase unitária um tanto “fria e desumana” que nós exemplificamos na Florença brunelleschiana e que segundo Sypher quase possui o seu símbolo na igreja de planta central, na cenografia perspética, no rigorosíssimo jogo das esferas de Copérnico.

Perante este classicismo que Sypher não ama, caracteriza bem e, todavia não consegue delimitar cronologicamente com a precisão de Weise, o “maneirismo” que é descrito e exaltado com uma amplitude jamais vista.

Já antes do Saque de Roma em 1527, escreveu John Donne, “toda coerência acabou”, a “proporção morreu”. Reemerge nas consciências, como em Hamlet, a obsessão

²⁵ Ibid., p. 7. E confronta também na página 16: “Se estilo é vocabulário, é também sintaxe; e sintaxe expressa a maneira a qual a sociedade sente, responde, pensa, se comunica, sonha, escapa. Traçando mudanças na sintaxe literária somos capazes de interpretar os variantes modelos de consciência em diferentes eras da cultura europeia”. (NA)

²⁶ Ibid, p. 7 (NA)

²⁷ A relativa bibliografia é fornecida pelo autor na nota 8, p. 35. (NA)

medieval pela morte; na poesia, como observou Eliot, “há uma dissociação da sensibilidade”; nas artes desaparece o sentido de equilíbrio e de unidade e cria-se um novo vocabulário psicológico. As imagens ficam sempre mais ambíguas, o nu assume um ar de provocação; a iconografia não corresponde mais à psicologia, o sagrado e o profano são intercambiáveis: uma Vênus do Parmigianino pode ser transformada em uma Madona com poucas intervenções. É uma época de individualismo e de experimentação: “Os pintores e os poetas maneiristas negavam a proporção e a perspectiva, procurando obedecer apenas os princípios de seus pontos de vista subjetivos... Cada pintura, cada estátua, cada fachada, cada poema, cada comédia é um caso especial, uma interpretação pessoal”. E este individualismo estilístico se desenvolve nas direções mais contrastantes, da mesma forma que na religião “a atmosfera de crise, a consciência da passividade do homem, a pressão de forças muito potentes, mas às quais não se pode resignar, mais de quanto se possa aceitar a irresistível vontade do Deus de Calvino”, portanto, à fé sem limites ou ao desesperado cinismo. Convicção e tormento dos místicos, como dos artistas, é a consciência de que se os sentidos não são suficientes para consumir a experiência, é totalmente inútil crer em uma objetiva e universal potência da razão.

Das nossas citações e desta rápida revisão das ideias de Sypher²⁸ já parece evidente que uma concepção de maneirismo possui como base a constatação não de um elemento positivo e comum a todas as manifestações, mas de uma atitude, por assim dizer, negativa e anárquica. Faltam, portanto, todas as possibilidades de verdadeira caracterização estilística. Ou seja, por limitar-se à história da arte, Sypher coloca entre os maneiristas um Velásquez ou entre os artistas barrocos um Ticiano, baseado até agora em incertezas ridículas da crítica figurativa que enfrentou estes problemas no início do nosso século. Todavia um resultado fundamental, ainda que negativo, origina-se deste livro: o convencimento que nem o conceito de renascimento nem aquele de maneirismo cobrem adequadamente a fenomenologia européia do Quatrocentos e Quinhentos, dos quais na pior das hipóteses indicam um importante componente. Além disso, grande parte dos fenômenos assim excluídos parece hoje particularmente ligada ao nosso mundo moderno, que o antecipou com frequência muito singularmente. Em outras palavras, o mapa que possuímos das artes para os séculos que sinalizam a derrota definitiva do mundo medieval, não apenas

²⁸ Baseei-me, principalmente, no capítulo “mannerism”, pp. 100-179, e *passim*, em outra parte. (NA)

não nos localizam com exatidão estradas e confins, mas não registram uma quantidade de presenças precisamente entre as mais essenciais para nós.

Uma sugestiva, embora caótica, tentativa cartográfica desta selva de ideias e de obras são dois volumes: de G.R. HOCHE, dedicados ao maneirismo figurativo e literário que realizam uma proposta, já avançada em 1947, e de E.R. CURTIUS na sua grande obra sobre *Letteratura europea e medioevo latino* ²⁹. Que ele escreveu:

Não procuraremos observar se o termo maneirismo é bem escolhido para desenhar uma época artística, nem em que dimensão é justificado. Mas o tomaremos por conta própria como (sendo) capaz de preencher uma lacuna da terminologia literária. Será necessário, portanto, esvaziar a palavra de todo o seu conteúdo histórico-artístico e ampliar o seu significado a tal ponto que ele não seja nada além do denominador comum de todas as tendências literárias opostas ao classicismo, seja este pré ou pós-clássico ou contemporâneo ao classicismo. Assim compreendido, o maneirismo é uma constante da literatura europeia. É o fenômeno complementar ao classicismo de cada época. Já constatamos como a dupla classicismo-romantismo tem um alcance completamente relativo. A oposição classicismo-maneirismo é muito mais útil como categoria abstrata e pode iluminar alguns ângulos do quadro que, de outro modo, ficariam na sombra. Muitas das coisas que designamos com a palavra maneirismo hoje são ditas barrocas. Mas este termo provocou tanta confusão que seria melhor deixá-lo de lado. A palavra maneirismo é preferível, em relação a barroco, quando não traz consigo um mínimo de elementos históricos. No campo intelectual se deveriam criar apenas aqueles termos que possam dar o mínimo possível de lugar a abusos.

Curtius, depois de ter exemplificado quais são as figuras retóricas preferidas do maneirismo, comenta: “O autor amaneirado não pretende dizer as coisas normalmente, mas anormalmente. Ao natural prefere o artificial, o afetado; quer surpreender, maravilhar, ofuscar. Ora, uma vez que não existe apenas um modo de dizer as coisas naturalmente, existem mil para dizer artificialmente. É por isso que é inútil forçar o maneirismo a entrar em um sistema como se tenta constantemente. Não pode resultar daí senão uma multiplicidade de sistemas correntes e contraditórios que se combatem inutilmente” ³⁰. O

²⁹ Cito da tradução francesa de Jean Brèjoux trazida na segunda edição alemã, Paris, 1956: *La littérature européenne et le moyen age latin*, capítulo XV e particularmente, pp. 331-332. (NA)

³⁰ Ibid., p. 342, onde se lê também a utilíssima observação: “Étant donné l’état actuel de la science littéraire, son manque de discipline et de méthode solide, Il me paraît profitable de renoncer à de semblables tentatives

ataque é evidentemente direcionado contra os historiadores da arte e a sua concepção de uma época maneirista como uma fase estilística e cronológica bem determinada.

Curtius relaciona, com uma rápida exemplificação sobre o tipo de D’Ors, e levando em conta que seja um maneirismo tanto de conteúdo quanto de forma, “sete espécies principais de maneirismo”, isto é o sistema lipogramático do século VI a.C.³¹; o *pangramatismo* do século III³²; os *logodaedalia* de Ausonio, do século IV d.C.³³; o uso sistemático do assíndeto (isto é, a acumulação de substantivos e adjetivos em um só verso) por Draconzio³⁴; o maneirismo latino medieval que desenvolve estes temas, o maneirismo renascentista propriamente dito e, por fim, o grande conceptismo espanhol do Seiscentos³⁵.

et, au lieu d’un nouveau système, d’apporter des matériaux nouveaux et concrets, pouvant servir à l’histoire du maniérisme”. Talvez, apenas sob este ponto que escreve é substancialmente de acordo com Curtius. (NA)

³¹ Curtius em *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948) define o sistema lipogramático como um artifício sistemático, sendo o poeta e músico Laso (metade do século VI a.C. e mestre de Píndaro) o exemplo mais antigo conhecido, cujas poesias são totalmente privadas da letra σ. O mesmo “jogo”, como define, se repete em exemplos mais tardios, como Nestore di Laranda (século III) que escreve uma *Ilíada* na qual em cada livro falta totalmente uma determinada letra; assim como em Trifiodoro (século V); e na Idade Média, quando este recurso foi muito explorado, chegando à tradição do Ocidente latino, na obra de Pietro Riga e à Espanha do século XVII, sendo então interpretado como um estilo barroco. Conclui sua explicação com a seguinte frase: “Bisogna dunque fissare le origine dello stile barocco nella Grecia arcaica del VI secolo a.C.? Sarebbe altrettanto assurdo quanto lo stesso gioco lipogrammatico. Si tratta invece di un artificio manieristico di cui possiamo seguire lo sviluppo lungo più di due millenni. E se ne troverebbero, certo, esempi ancor più numerosi, se non fosse un gioco tanto difficile”. (tradução italiana de Anna Luzzatto e Mercurio Candela, La Nuova Italia Editrice, Scandicci, Firenze, 1992) / “É necessário, portanto, fixar as origens do estilo barroco na Grécia arcaica do século VI a.C.? Seria tão absurdo quanto o próprio jogo lipogramático. Trata-se, em vez, de um artifício maneirista cujo desenvolvimento podemos acompanhar ao longo de mais de dois milênios. E, certamente, seriam encontrados exemplos ainda mais numerosos se não fosse um jogo tão difícil”.

³² O procedimento *pangrammatico* é definido por Curtius como o inverso do lipograma, visto na nota precedente. Consiste, portanto, na escolha de muitas palavras consecutivas que começam com a mesma letra. Por ser um recurso mais fácil, o autor justifica o seu uso mais frequente. Exemplifica com uma frase de Ennio – *O Tite, tute, Tati, tanta, tyranne, tulisti* – ressaltando se aspecto ingenuamente primitivo. Na Idade Média, torna-se um exercício virtuoso muito em voga, também na literatura vulgar e provençal, no Quatrocentos foi exercido pelos *Grands Rhétoriques* e pelos poetas Quinhentos, sendo mantido até o Seiscentos na Espanha. (Ver: CURTIUS, E. R. *Letteratura europea e Medioevo latino*. A cura di Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia Editrice, Scandicci, 1992, pp. 314 e 315).

³³ *Logodaedalia*, segundo Ausonio (ed. Schenkl, p. 139, 1 e p. 173, 26), consiste em um termo usado uma vez por Platão ao se referir à retórica amaneirada de certos sofistas. Adotou este termo para identificar os artifícios verbais da latinidade tardia. Curtius explica tais artifícios exemplificando com o uso dos monossilábicos nos versos: “ogni verso inizia e termina con un monosillabo e l’ultima parola di ogni verso viene ripetuta come prima del verso successivo”. (“cada verso inicia e termina com um monossílabo e a última palavra de cada verso é repetida como a primeira do verso seguinte”). Para mais exemplos ver: CURTIUS, E. R. *Letteratura europea e Medioevo latino*. A cura di Roberto Antonelli. Firenze: La Nuova Italia Editrice, Scandicci, 1992, p. 316.

³⁴ Blossio Emilio Draconzio foi um poeta latino cristão do final do século V. Dos seus escritos destacam-se *Romulla*, *Orestis traegedia* e *De laudibus Dei*, todos em hexâmetro. (NT)

³⁵ Recurso literário surgido no Seiscentos empregado mediante sutis aproximações conceituais, sofisticando a realidade e aplicando novas significações à linguagem, exprimindo a capacidade de se perceber novas semelhanças entre coisas diversas e estabelecer inusitadas e extravagantes analogias entre ideias distantes. O

“Separar o maneirismo do século XVII da sua história bimilenária, fazê-lo, contra todas as evidências históricas, um produto espontâneo do barroco, é uma prova de ignorância e da vontade de regressar a um sistema pseudo-histórico”³⁶. Baldassare Gracián³⁷ e os conceptistas marcariam, assim, na literatura, o ápice de um gosto plurissecular.

O raciocínio de Curtius é capcioso. O método usado por ele para associar todos esses fenômenos estilísticos é extrínseco, quase unicamente mecânico e linguístico. É, mais do que o resultado de uma pesquisa analítica ou de uma experiência de história da cultura, o indício de uma insatisfação de método que, por outro lado, algumas das associações propostas poderiam ser confirmadas com base em fontes literárias comuns e como fruto de uma intencional retomada e continuidade. Todavia, pelo menos em um ponto, o dedo é colocado na ferida: a propósito da difícil distinção, em âmbito literário, mas também no âmbito da decoração arquitetônica e pictórica, entre maneirismo e barroco. É certamente discutível a existência de uma consciente afinidade de poética, além de gosto, entre teoria figurativa da “maneira”, que proclama a obrigação de obedecer apenas à ideia interior, isto é, à livre genialidade e inventividade fantástica, e afirmações de poetas, como Tasso: “O Conceito... é quase um falar interior”; ou a insistência dos teóricos do conceptismo no querer atribuir às “ideias” o caráter de “fonte de criatividade”, excetuando todas as preocupações miméticas ou naturalistas. Mesmo a *imagerie* poética dos conceptistas é com frequência singularmente similar àquela figurativa, quando não é citação ou alusão às obras reais.

O que é surpreendente, todavia, e deveria ser explicado, é a falta de contemporaneidade entre o maneirismo nas artes figurativas e na poesia ou literatura: o conceptismo verbal está em pleno desenvolvimento quando o verdadeiro maneirismo pictórico e plástico florentino e emiliano está em crise, demonstrando, em plena coerência com o clima moral do qual nasceu, a impossibilidade de se adaptar à contrarreforma.

significado dos vocábulos é o principal instrumento do conceptismo. Os maiores exemplos são encontrados em *Delle acutezze Che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si chiamano*, de Matteo Peregrini (1639), *Agudezas y arte de ingenio*, de Baltasar Gracián (1642) e *Il cannocchiale aristotelico, o sai Idea dell'arguta et ingenuosa elocutione che serve a tutta l'arte oratória, lapidaria et simbólica, saminata coi principi del divino Aristotele*, de Emanuele Tesauro (1654). (NT)

³⁶ Ibid., p. 354. (NA)

³⁷ Escrito espanhol (Belmonte de Calatayud, 1601 – Tarragone, 1658) de grande erudição. Jesuíta que confrontou a universalidade católica e contrarreformista de Saavedra Fajardo e do tratadista Quevedo ao procurar determinar o retrato do homem ideal do seu tempo através da conduta moral e política, a partir dos ensinamentos de Nicolau Maquiavel e Baldassare Castiglione. Das suas obras destacam-se *Agudeza y arte de ingenios* (1642-48), *El oracolo manual* (1647) e *El criticón* (1651-57). (NT)

Talvez apenas um único escritor italiano possa ser utilmente associado aos artistas maneiristas: Aretino, mas não em todas as partes de sua produção; enquanto que o conceptismo literário dá a impressão de florescer como reação, não tanto ao classicismo, quanto ao naturalismo imediatamente sucessivo ao concílio de Trento.

É verdade, portanto, que se sairmos da Itália, o panorama torna-se notavelmente diferente: na França e na península ibérica, ainda no Seiscentos, as formas que se difundem a partir da Itália não são tão barrocas quanto tardo-maneiristas: assim, especialmente no caso da Espanha, apesar da riqueza e exuberância decorativa de alguns complexos eclesiásticos ou profanos, se pode declarar em voz alta que é a nação católica menos barroca, exceto pelas poucas obras devido diretamente à mestrança italiana. Deve-se lembrar, entre parêntesis, como o chamado barroco da América Latina é um típico rococó de exportação, devido em parte aos arquitetos de origem e educação bávara, e que cronologicamente se estende no Setecentos.

Para concluir brevemente, como exige o nosso discurso, a identificação entre maneirismo e conceptismo, proposta por Curtius, em clara polêmica contra a interpretação panbarroca que tudo havia absorvido se mostra positiva pelo menos como convite a um melhor aprofundamento da análise comparativa entre literatura e arte.

De resto, por mais criticável metodologicamente, e mesmo à distância de muitos anos, o discurso de Curtius permanece ainda hoje atual e meritório, especialmente na área de história da arte. Isso aconteceu em um momento (anos 40) no qual a questão do maneirismo quinhentista chegara a um ponto fechado e parecia deixada de lado (mesmo na Itália que pela influência tardia da historiografia alemã, só agora começava a se divulgar). Além de indicar afinidades surpreendentes entre poética figurativa e poética literária, além de dar eficácia e um mais largo contexto histórico à interpretação longhiana em chave “surrealista” do maneirismo quinhentista, a proposta convidava a fazer uma pesquisa mais vasta sobre o anticlassicismo em geral, tanto é que Curtius dava, contemporaneamente, uma caracterização não tanto iconográfica ou de conteúdo, mas estilística e estrutural do classicismo distinguindo-o, muito perspicazmente, da mera e indiferenciada imitação dos autores antigos. Além disso, igualmente decisivo parece ter sido este estímulo para os historiadores da literatura. Em uma acurada resenha sobre a sorte da noção de maneirismo

literário, em ocasião de uma conferência na Accademia Nazionale dei Lincei, E. RAIMONDI lamentou que as ideias de Curtius tivessem sido aceitas muito tarde:

Mesmo a lição de um Dvorák com a sua hipótese muito favorável de uma época maneirista que compreendesse também a obra de Rabelais, Tasso, Cervantes, Shakespeare, não teve um grupo de seguidores imediato entre os críticos da literatura, talvez também porque essa se mostrava em contraste com o conceito de barroco que estes vinham extraindo da experiência wölffliniana. É verdade que em 1935 um historiador de formação cosmopolita como Olschki, em um capítulo de *Strutura spirituale e lingüística del mondo neolatino*, identifica a “prevalência dos valores formais e de elemento decorativo sobre a substância” de aproximadamente no fim do Quinhentos, com o “maneirismo das artes figurativas”; mas basta esta afirmação para explicar como ele esteve distante da interpretação moderna da “maneira”, e como não avança além de uma analogia com função negativa. De fato é preciso esperar até os estudos de Curtius para que o termo de maneirismo entre oficialmente no dicionário da crítica literária, embora com um valor que parece comprometer os resultados da crítica figurativa.

O maior seguidor de Curtius sobre esta estrada fértil e perigosa é, por enquanto, Hocke. Nos seus dois volumes respectivamente sobre o maneirismo figurativo e literário ³⁸, ele retoma o conceito de “maneira” como íon constante da cultura ocidental. O seu objetivo é de identificar mais um tipo de atitude que um estilo. Hocke, de fato, declara explicitamente querer identificar “os retratos essenciais de um tipo humano” (mais do homem moderno, cuja problemática seria, segundo ele, claramente maneirista) “no limite de uma específica história espiritual do *homo europeus*, na tradição desta Europa ‘irregular’”.

Uma pesquisa vertical, portanto, e legítima pelo menos no que diz respeito a uma pesquisa sobre a formação da “natureza morta” ou sobre a evolução e método da “imitação” e da “cópia”, ou sobre os eventos do “capricho”. O que se pode contestar, baseado justamente com segurança no material e adotado nos dois livros em larga escala, é a

³⁸ G.R. HOCKE, *Die Welt als Labryrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst. Beiträge zur Ikonographie und Formgeschichte der europäischen Kunst von 1520 bis 1650 und der Gegenwart*, in Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, “Kunstgeschichte”, nn. 50-51, Hamburg, 1957; ID., *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterisch Kombinationskunst. Beiträge zur vergleichenden europäischen Literaturgeschichte*, in Rowohlts Deutsche Enzyklopädie, “Literaturgeschichte”, nn. 82-83, Hamburg, 1959. (NA)

utilidade do termo “maneirismo” para definir muitos fenômenos (dos quais, pelo extremo oposto, vários são subtraídos do barroco), e a adequação de tal cânone para a interpretação de correntes modernas, que encontraram no maneirismo quinhentista e no conceptismo fundamentais sugestões. Podemos nos surpreender ao encontrar um Mondrian relacionado aos surrealistas, e não é necessário discutir, como propôs E. Grassi, diretor da coleção onde aparece o escrito, se seria lícito incluir nesta corrente, mesmo genericamente, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, etc. Mas destas questões permanecem, dada a configuração da pesquisa, apenas pequenos defeitos ou erros de particularidades. Mesmo a incontestável superficialidade do discurso, em parte justificada pela impossível quantidade de leitura necessária, o tom mais expositivo que exegético soa menos grave quando se pensa que os dois voluminhos são praticamente itens enciclopédicos dentro do complexo da *Rowahlts Deutsche Enzyklopädie*, ordenado não por ordem alfabética, mas sistemática, e publicado em fascículos únicos, que de alguma forma lembra a estrutura de temas da enciclopédia renascentista.

Deve-se ainda reconhecer que muitos aspectos temáticos, estilísticos, de estrutura e até sociológicos do maneirismo quinhentista, muito devido à alusão de Hocke às experiências do surrealismo moderno, são interpretados de um modo novo e eficiente; talvez nenhuma pesquisa limitada ao Quinhentos seria igualmente estimulante. O que é grave e inaceitável é o modo com o qual são examinados os componentes culturais do verdadeiro e próprio maneirismo quinhentista. É inquestionável que os aspectos morais, típicos do tempo, aparecem menos compreendidos por Hocke do que por Sypher. E isso, na opinião do autor, pelo excessivo peso sobre a pressuposição, totalmente anacronista, que os artistas e literatos eram, como hoje, livres nos seus exercícios experimentais, desvinculados da tradição, e com um mercado de editores e colecionadores às suas disposições, como se estivessem interessados na arte pela arte.

Esta projeção, no passado, de uma situação então totalmente impossível, é evidente também nos subtítulos dos dois volumes: um dedicado à “alquimia linguística e à arte combinatória exotérica”, outro à “maneira” e à “mania”. Assim, não obstante os saudáveis aprofundamentos, dignos de todo o respeito, de muitos aspectos da simbologia quinhentista e barroca, Hocke se detém sempre a este lado do limiar da história. Certamente não é através dos olhos de seu amigo Clerici que se pode valorizar a Roma de 1550-1650; e

não é através de Breton e suas ideias sobre a morte que se compreende a situação dos italianos heréticos, muitas vezes – se artistas – obrigados a pintar imagens sacras, mesmo contra as próprias convicções religiosas. E se a identificação do maneirismo com a mania, em base neoplatônica, é historicamente legítima, não há nada que consinta associar em relação ao renascimento, como em Salvador Dali, (o) maneirismo ao clownismo ³⁹. Nem, para exemplificar ulteriormente, definir como *decorative puzzles* as mandalas orientais, sobre as quais existe uma vastíssima e séria bibliografia psicológica e iconológica, e assim os entrelaçamentos de Leonardo que aparecem precisamente pelo seu valor cosmológico, apenas sobre objetos ou lugares significantes ⁴⁰. Pela falta de compreensão destes e de outros valores simbólicos, apesar de descritos e assinalados em muitas páginas, retornamos à detestável confusão de “maneirismo” como “amaneiramento”. Poderíamos, contra Hocke, parafrasear um parecer de Schlegel, por ele citado ⁴¹: é exatamente a perda ou a distorção dos valores religiosos e míticos que pode permitir uma interpretação do maneirismo como um fato exclusivamente fenomenológico e lúdico. No *Mundo como labirinto*, faltou, talvez, ao nosso autor o mais autêntico fio de Ariadne. E aquela alternância entre o espírito saturnino e o jogo, no qual deveria oscilar o mundo das formas por ele analisadas, se estagna assim em um definitivo ritmo de jogo.

Sem a análise dos conteúdos fica difícil alcançar a caracterização cronológica, mesmo quando é sutilmente pesquisada por Hocke. E quando, como na bela análise da diversidade entre maneirismo e barroco, este último, dito justamente uma *Mischform* de maneirismo e de classicismo, alcança um esclarecimento aceitável é porque reconhece que à base da cultura quinhentista estão não somente o subjetivismo, a heterodoxia, o anticonformismo, mas a procura de uma peculiar síntese cosmológica, mística ou mágica: que a contrarreforma condenará ou assimilará em um processo de apuração e de moralização.

³⁹ Ver principalmente *Manierismus in der Literatur*, op. cit., p. 108. (NA)

⁴⁰ O renascimento italiano desenvolve notavelmente também a simbologia dos nós, essa também, presumivelmente, possui na base uma consciente alusão à magia. Cfr. A. COOMARASWAMY, *The iconography of Dürer's "Knots" and Leonardo's "concatenation"*, in “Art Quaterly”, VII, 1994, pp. 109-128; M. BRION, *Les noeuds de Léonard de Vinci et leur signification*, in *L'art et la pensée de Léonard de Vinci*, Paris, 1953. Para sua simbologia, ver M. ELIADE, *Le Dieu lieu et le symbolisme des noeuds*, in “Revue de l'histoire des religions”, 67, 1948, pp. 5-36.(NA)

⁴¹ *Manierismus in der Literatur*, cit., p. 108: “Schlegel hat schon zu seiner Zeit darauf hingewiesen, dass der Verlust an geistiger religiösmýthischer Substanz der Menschheit von heute die heute die bloss manierirte Gebärde so vieler Dichter erkläre”. (NA)

Recapitulemos e comentemos brevemente o itinerário até aqui percorrido. Em base às novas experiências da crítica figurativa e em um melhor conhecimento dos monumentos, o grande bloco da arte quinhentista, tradicionalmente coincido com o pleno renascimento, se demonstrou sempre menos homogêneo, a ponto de exigir uma fragmentação em diversas fases estilísticas. Uma dessas é o maneirismo, cujo nome se refere a uma poética peculiar, expressa com particular clareza por Michelangelo. E que se destaca pelo seu caráter polêmico contra o classicismo quinhentista, representado especialmente pelo momento mais olímpico de Rafael, aquele da *Escola de Atenas*. Mas gradualmente na historiografia este estilo cresceu em importância, devorando sempre mais o classicismo, o suficiente para reduzi-lo a um episódio de aproximadamente uma quinzena de anos do início do Quinhentos, e demonstrando-se muito mais apto a interpretar as maiores manifestações do italianismo da cultura europeia, do Quinhentos e de parte do Seiscentos, antes da expansão igualmente triunfante do estilo berniniano-rubensiano. Muitos dos fenômenos literários que se definiam barrocos, como o conceptismo e o gongorismo ⁴², parecem hoje mais atrelados à poética maneirista que à barroca. O termo renascimento ficou, pois, do ponto de vista da crítica figurativa, esvaziado de todos os valores, já que não coincide nem com o classicismo, nem com o maneirismo. A confusão, da qual há dez anos já se lamentava Ferguson ⁴³, chega assim ao seu ápice. Precisamente quando as historiografias da literatura e das artes figurativas, pelo mérito especialmente das experiências críticas dos últimos anos, estão procedendo de maneira sempre mais paralela. O que há de errado, então nas tentativas de periodização, exercidas até agora?

⁴² O termo faz referência ao poeta espanhol Luis de Góngora y Argote (1561-1627), um dos maiores representantes da literatura da época. No entanto, o termo restringe o movimento a esta única referência, enquanto muitos outros autores se destacaram além de seu criador. Os contemporâneos a Góngora se referiam ao movimento como *culteranismo*, caracterizado por um forte e difícil refinamento linguístico, de ideal aristocrático da arte não acessível a todos. As obras de Góngora que mais exemplificam o movimento são: *Fábula di Polifemo y Galatea* e *Soledades*, ambas finalizadas em 1613. (NT)

⁴³ W.K. FERGUSON, *La renaissance dans la pensée historique* (cito da tradução francesa de J. Marty, p. 323, capítulo XI): “Le révisionnisme récent qui s’exprime dans l’interprétation de l’art de la Renaissance présent un tableau plus complexe que la tendance parallèle appliquée à la littérature, à l’enseignement et à la Weltanschauung, verbalement formulée. Au moins semble-t-il en être ainsi pour l’historien familier avec d’autres domaines. Des changements révolutionnaires, dans le goût aussi bien que dans les methods historiques et critiques, ont au cours du dernier demi-siècle embrouillé de plus en plus l’histoire de l’art aux yeux des chercheurs non initiés. Et cette confusion n’a du aucune atténuation à la tendance, apparemment innée chez les savants allemands, qui les porte à fabriquer des concepts. Même si la chose était possible dans l’espace dont nous disposons, seul un spécialiste oserait tenter d’analyser dans leur ensemble integral l’historiographie récent et la théorie critique concernant l’art de la Renaissance. Dans ce vastes espaces encore inexplorés, ceux qui cultivent l’histoire générale peuvent bien éprouver le tourment de ne plus disposer d’une boussole indiquant sûrement le nord magnétique...”. (NA)

Com todas as probabilidades, se está constatando a impossibilidade de aplicar conceitos – e em primeiro lugar aquele de renascimento – surgidos da história da arte toscoromana e de uma crítica em geral de tendência clássica, ao panorama global europeu das artes e das letras. É necessário, então, renunciar ou delimitar ao máximo o uso destes termos, inadequados em uma escala tão vasta, pondo à prova a sua validade nos âmbitos topográficos e cronológicos mais restritos (e correspondentes, de resto, à esfera mais limitada de conhecimentos do período no qual foram formulados), visando, ao contrário, individualizar eventuais princípios unitários não externos, mas internos; retornando, assim do estilo aos conteúdos. Sob o rótulo de maneirismo figurativo, por exemplo, foram catalogados fenômenos totalmente diversos que impedem que se encontre um panorama unitário que não seja a consciência comum de uma crise. Mas os estudos de história geral nos advertem que esta crise, que conduz a situação moderna, aparece em todos os aspectos da cultura. Ou melhor, a amplitude e gravidade da crise parecem bem maiores nos episódios estilísticos que a testemunham, na maioria das vezes indiretamente, e sempre sob aspectos parciais e limitados.

Todos os autores citados insistem nos caracteres antitéticos, mas complementares do maneirismo e do classicismo durante o Quinhentos. Assim, para Hocke, o ideal clássico, não estimulado pela alternância maneirista, seria um frio academicismo; e por sua vez, o maneirismo, sem o ideal clássico, seria um gratuito amaneiramento. Todavia, nenhum deles chega a definir, além das oposições, as características que conjugam os dois opostos, concebendo-os não distintos, mas complementares. Maneirismo e classicismo deveriam também ser aspectos diferenciados do renascimento, que também os abrange; mas o que seria o renascimento, pelo menos seus princípios, ninguém mais diz.

Querendo, poderíamos identificar o renascimento com o classicismo, pensando também que todos os protorrenascimentos, carolíngios, comunais, federiciano, etc., sobre os quais se discute em história da arte, têm na realidade, como lado comum e característico, a ambição de desenterrar ideais antigos semelhantes, a maior parte das vezes heróicos e morais, como ocorreu na Florença republicana do primeiro Quatrocentos. Mas neste caso, o âmbito histórico do renascimento tornar-se-ia extremamente fragmentário, e se configuraria no complexo panorama europeu, como uma série de episódios significativos, mas fugazes. Nem se poderia dar a este “classicismo” ou “renascimento”, enquanto complementar às

correntes e tendências anticlássicas, a função de ser a sua efetiva matriz, uma vez que talvez seja mais verdadeiro o contrário. O classicismo parece uma reação autoritária a tendências consideradas irracionais, tendências que, no entanto, possuem uma história e uma tradição igualmente milenária, e uma difusão, em sentido sociológico, mais vasta e detalhada. A aristocrática beleza da Florença brunelleschiana não é uma regra, mas uma exceção. E o fundo sobre o qual se destaca, para usar um feliz neologismo, é aquele perturbador, mas geral, do “antirrenascimento”.

É possível, aliás, que na questão do maneirismo uma colaboração verdadeiramente esclarecedora possa ser fornecida através dos estudos desta outra face da cultura europeia, menos conhecida, mas certamente mais emotivamente próxima a nós. O termo *counter-renaissance* que eu traduzi como “antirrenascimento”, ampliando um pouco mais o seu valor (uma vez que em inglês aparece atrelado a um âmbito cronológico mais restrito, segundo o modelo da “contrarreforma”), foi divulgado por H. Haydn em um dos seus mais sugestivos estudos publicados juntos no pós-guerra ⁴⁴. No primeiro estupendo volume ele se preocupa em dar uma definição mais aderente e compreensiva ao conceito de “classicismo”; definição que se verifica, mesmo para as artes das quais Haydn infelizmente não se ocupa, singularmente válida, tanto que é fácilimo reconfirmá-la com uma antologia de etapas e citações tratadas nas discussões sobre os princípios de regras e de *mimesis* ocorrida no âmbito da crítica classicista. “O homem e o artista clássico”, escreve Haydn, “vivem na convicção que é possível aceitar, sem contrastes, a autoridade ou a disciplina de uma ordem e de uma regra fixa, enquanto crêem em uma essencial congruência e interrelação entre ideia e realidade empírica, entre aquilo que deve ser e aquilo que é” ⁴⁵.

Servindo-se de uma citação ⁴⁶ tirada de Lovejoy, o estudioso compara esta situação moral àquela do cidadão de uma cidade murada que habita em um ambiente que possui uma clara e inteligível unidade de estrutura, e mais, que no caso da parede circular, segue o traçado geométrico mais simples e perfeito, caracterizado pela ausência de ambigüidade, da falta de qualquer irregularidade de contorno. Comparação, obviamente, ideal, uma vez que este tipo de cidade quase não existe a não ser nas visões celestes dos místicos, onde aparecem circulares porque são construídas sobre esquemas que simbolizam

⁴⁴ H. HAYDN, *The counter-renaissance*, New York, 1950. (NA)

⁴⁵ Ibid., p. 15. (NA)

⁴⁶ A.O. LOVEJOY, *The great chain of being*, Cambridge (Mass), 1936. (NA)

a perfeição das mais altas esferas do universo. “Este esquema cosmológico”, comenta nosso escritor, “possui as características essenciais de uma obra que tende ao clássico; no fundo a mais clássica manifestação de todos... pode-se dizer a própria ideia tomística do universo”.

Uma fonte literária desta concepção, relativa ao comportamento humano e ao estilo literário e artístico, que envolve um comportamento filosófico e religioso, político e científico ⁴⁷, é um famosíssimo texto antigo que convirá citar aqui por inteiro. Trata-se precisamente de *De officiis* de Cicerone, que define o conceito de “decoro”, em uma passagem que foi a base de todas as discussões renascentistas, seja dos moralistas (ver *O Cortesão*, de Baldassare Castiglione), seja dos teóricos das artes figurativas ⁴⁸:

Agora é necessário falar daquela última parte da honestidade na qual se manifesta o sentido de conveniência, a temperança, a modéstia, todas as formas de perfeito controle das paixões e a intuição da justa medida que são quase ornamento gentil do caráter humano. Isto é, o lugar daquela virtude que em latim pode ser dita “decoro”, porque em Greco se chama *πρέπον*. Ele, devido à sua natureza, não pode ser separado da honestidade porque aquilo que é decoroso é honesto, e aquilo que é honesto é decoroso: mas seja qual for a diferença existente entre o decoroso e o honesto é mais fácil poder compreender do que poder explicar. De fato, tudo o que é decoroso se mostra como tal quando, antes de mais nada, tem a honestidade como base. E, por isso, aquilo que é decoroso não se manifesta apenas naquela parte da honestidade que agora queremos tratar, mas também nas três partes que já tratamos. Na verdade, pensar e falar segundo a razão, agir com sensatez em tudo que diz respeito à verdade, tudo isto é decoroso. Por outro lado, deixar-se enganar e se enganar, e exceder e se iludir é indecoroso como é indecoroso o delírio dos loucos... Como a graça dos modos e a beleza do corpo não podem ser distinguidas da saudável compleição formal, assim este decoro, do qual estamos tratando cria toda uma única e inseparável harmonia com a virtude... Duas são as categorias nas quais pode ser dividido: a primeira deriva do fato que nós reconhecemos a existência de um certo decoro geral que é inerente a todas as manifestações de honestidade; a segunda categoria é constituída por uma outra espécie de decoro subordinada à primeira, que possui relação com as formas únicas

⁴⁷ HAYDN, op. cit., p. 202: “The preoccupation of the Scholastics and to a lesser extent – the Renaissance Christian humanists with universal law and order, with a design and purpose and unity, necessarily also implies a preoccupation with the idea of limit. For, in the first place, it is obviously impossible to predicate with any confidence a body of universal law unless one knows the whole, including the boundaries, of that for which these laws function”. (NA)

⁴⁸ De Officiis, I, XXVII-XXVIII. Cito da tradução de G. Lattanzi (“Collezione romana” dirigida por E. Romagnoli) de 1928. (NA)

nas quais a honestidade se divide. O primeiro se costuma definir habitualmente deste modo: o decoro é correspondente à superioridade espiritual do homem naquelas coisas para as quais a sua natureza se diferencia de todos os outros animais. Aquela outra forma de decoro especial é definida de maneira a entender por decoro aquele que corresponda à natureza desde que apareçam nele a moderação e a temperança com certa genial maestria.

Podemos compreender que assim deva ser entendido (a partir) daquele decoro que os poetas aspiram... quando dizemos... que eles fazem fazer e fazem dizer tudo aquilo que convém a cada um dos seus personagens.

Até este ponto, interpretando-a a luz da mentalidade quatrocentista, tal definição não pode aparecer nem perigosa no campo moral, nem obrigatória no estilístico. Assim, enquanto por um lado subordina o aspecto exterior à moralidade interior, dando à beleza um significado conceitual, por outro consente uma série de exceções, para as quais o decoro de uma pessoa é praticamente a obediência e respeito ao próprio caráter, mesmo no âmbito de uma norma coletiva de decência e honestidade. O problema nasce com a segunda parte da definição ciceroniana, para a qual o decoro privado se identifica exclusivamente com a moralidade comum; além de assumir um caráter de pura qualificação externa, que pode muito bem cobrir toda íntima imoralidade. E, infelizmente, é neste sentido que por herança renascentista, ou melhor, humanista, o termo decoro ainda é usado no significado comum, quase em antítese à “simplicidade” e “natureza”, enquanto, originalmente, os dois aspectos agora opostos deveriam coincidir:

Assim, enquanto os poetas julgam o que é melhor a que cada um convenha, partindo do caráter de cada personagem, a nós, por outro lado, a natureza deu ela mesma um caráter pessoal, dotando-nos de uma grande e nobre superioridade sobre todos os outros animais. Portanto, enquanto os poetas, na grande variedade dos seus personagens, devem ver o que é apropriado, e se destina também àqueles corrompidos, a nós pelo contrário, a natureza impõe representar as partes da constância, da moderação, da temperança, do recato... Como de fato a beleza do corpo impressiona aos olhos pela apropriada distribuição dos membros, e excita um sentimento de prazer pelo fato que todas as partes são equilibradas harmonicamente entre si com um certo aspecto gracioso, assim este decoro que na vida resplandece, causa a aprovação daqueles com os quais vivemos, precisamente pela ordem e firmeza e a justa medida de tudo aquilo que dizemos e fazemos... A justiça propõe não violar os direitos dos homens; o sentido da conveniência deve por sua vez objetivar não colidir a sua suscetibilidade: e nisto, acima de tudo, se revela a virtude do decoro.

Além de aconselhar o conformismo, o decoro acaba por se configurar como uma prerrogativa nobre e heróica, isto é, como característica, emblema, estilo de uma classe superior da sociedade. E, alias, substitui por completo o princípio da cortesia que havia estimulado de maneira tão fundamental o refinamento estético e moral do indivíduo na cultura cavaleiresca e nas cortes góticas. Esta é uma metamorfose não apenas terminológica, mas certamente de caráter social. A cortesia é dirigida de fato, a qualquer outro indivíduo, seja qual for a sua classe; é uma forma de abertura; o decoro impõe a observância às normas vigentes de uma *élite*, e serve para distinguir seus membros do resto da sociedade. A cortesia é um fato moral e um estímulo ao aperfeiçoamento; o decoro a ser respeitado é uma obrigação de respeitar o *status quo*. A cortesia pode acompanhar o modernismo, o decoro não: é necessário fundar-se na tradição para haver alguma base para seu autoritarismo. A alternância dos dois princípios nos seus eventos naturalmente descontínuos há singulares reflexos nas artes, seja pelo que concerne ao problema da imitação e da beleza, seja relativamente nas tarefas do artista. Em São Tomás, que tão sensivelmente reflete muitos dos aspectos culturais do gótico mesmo combatendo-os (e relata atentamente as suas teses em discussão), encontramos um esforço, que pretendendo se poderia definir renascentista (tanto mais que foi reconhecida a importância do tomismo no renascimento), por manter agregado “honestidade” e “decoro”, e por demonstrar que entre estes não existe “nullum discrimen”, apesar dos pareceres desfavoráveis (por nós compartilhados), segundo os quais o decoro consideraria apenas o aspecto externo, visível, da moralidade ou teria uma função idealizante, heróica ⁴⁹. A firme tomada de posição por

⁴⁹ A discussão inteira encontra-se resumida na *Summa theologiae, pars 2^aae, quaestio CXLV, De honestate*, especialmente *art. II, Utrum honestum sit idem quod decorum*, e cuja conclusão diz: “Inter honestum et spirituale decorum, nullum est discriminem”. A transferência desta discussão em sede figurativa também pode ser justificada através do apelo, nas páginas citadas de São Tomás, de várias exemplificações sobre a beleza física. A afirmação de uma indiscutível coincidência de *pulchrum et bonum*, é, por exemplo assim sustentada: “Pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata cum quadam debiti coloris claritate. Et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive action ejus sit bene proportionata secundum spirituales rationis claritatem”. Nota-se a discriminação assim codificada entre a raça branca e aquela negra sobre a base da ausência de *coloris claritas*. Sobre as relações entre escolástica e arquitetura, além do famoso estudo de PANOFISKY, *Gothic architecture and scholasticism*, Latrobe (Pa.), 1951, vem citada uma nota do magistral estudo sobre arquitetura cisterciense de um jovem estudioso, morto tragicamente pouco tempo faz, sem poder desenvolver a importantíssima tese (H. HAHN, *Die frühe Kirchenbaukunst der Zisterzienser*, Berlin, 1957, em “Frankfurter Forschungen zur Architekturgeschichte”). Ele assim escrevia na página 317: “Eu espero, um dia, poder mostrar quão grande são as igrejas das ordens mendicantes, seja aquelas quatrocentistas da Toscana a partir de Santa Maria Novella, foram influenciadas através da meditação dos cistercienses de San Galgano e da obra do Duomo de Siena, do mais antigo ideal proporcional da arquitetura eclesiástica de São Bernardo”. A importância de Santa

São Tomas está longe de ter sido fundamentada logicamente, mas corresponde muito bem a uma sistematização histórica de gosto a meio caminho entre a deformação expressionista, em função subjetiva (ou seja “*conspectum, cui placet*”) da imagem artística, e a sua idealização em sentido monumental, que “*pertinet ad rationem gloriae*”. O mundo gótico havia exaltado a beleza moral sobre a física, conduzindo a criação de imagens extremamente sofisticadas, indiferentes em cada cânone objetivo e tradicional e, frequentemente espiritualmente exaltantes exatamente devido às corajosas deformações: especialmente no tema do *Cristo na cruz* e da *Pietà*. O racionalismo do primeiro Quatrocentos toscano leva, entretanto, novamente, a uma conexão entre honestidade e decoro, isto é, entre virtude moral e beleza física, compreendida como simbólica explicitação do íntimo valor. Já não é mais o grito angustiante das lágrimas de luto, mas a estoica aceitação do filósofo reflexivo. Desta conexão são testemunhas famosos ciclos religiosos, como aquele de Masaccio na Capela Brancacci ou monumentais figurações de heróis, como os *Quatro santos coroados*, de Nanni di Banco em Orsanmichele, onde a realidade histórica (isto é, *honestas*) é traduzida em termos de decoro, ou seja, de glória heróica. O martírio torna-se um triunfo. A luta entre as duas posições conceituais opostas é documentada na forma de anedota, na lenda de uma disputa, por outro lado bem possível entre Filippo Brunelleschi, o homem da proporção e da perspectiva, isto é do racionalismo visível, e Donatello, que as fontes novelísticas interpretam, sobretudo, como um insolente realista, seja na arte, seja na vida. Ambos fizeram um crucifixo: mas aquele de Donatello expressa apenas a *honestas* do tema; àquele de Brunelleschi se soma também o *decorum*. E o escultor, quase em solene constatação da derrota dos princípios estéticos do dito expressionismo tardogótico, teria declarado ao arquiteto: “A ti foi concedido fazer Cristo, e a mim os camponeses”⁵⁰. Vasari, que relata a anedota sem ter talvez clara consciência das implicações teóricas da discussão, claramente toma o partido de Brunelleschi, comentando a propósito de Cristo, que “foi delicadíssimo, e em todas as partes o mais perfeito homem

Maria Novella e do seu estudo, no qual puderam se educar também artistas como Giotto, parece, com o proceder dos estudos, sempre mais decisiva sobre a formação da cultura renascentista: e é provavelmente naquele ambiente que uma pesquisa poderia nos revelar surpreendentes relações não apenas de gosto, mas de ideias e de princípios teóricos. (NA)

⁵⁰ Donatello é uma figura muito complexa e que mereceria uma pesquisa sociológica. A sua lenda, que insiste no seu espírito anárquico, na intencional negligência no vestir, é elaborada e contada, além de Vasari na *Vita dell'artista*, por Matteo degli Organi (1434), Vespasiano da Bisticci, etc., e por fim, pelos autores de representações sacras. (NA)

que jamais nasceu”, e apoiando assim em uma justificação “histórica” a união entre a beleza da forma e a beleza do conteúdo, proposta pelo classicismo renascentista mesmo em sede religiosa.

Tal coincidência tem seus efeitos também na prática dos ateliês, na didática, e de modo geral na tratadística. Aos manuais sobre a fabricação e o uso das cores, de caráter, portanto técnico, sucedem-se no Quatrocentos os estudos sobre a perspectiva; sobre a construção geral da pintura; sobre os monumentos antigos a serem introduzidos como curiosidade ou pela ambientação cenográfica; sobre a escultura greco-romana, exemplo através do qual se modelavam, segundo precisos e objetivados cânones proporcionais, os personagens, sejam eles evangélicos ou históricos. No tratado sobre a pintura de Leon Battista Alberti, que é de suma importância mesmo no contexto das ideias, podemos apontar dezenas de passagens nas quais em nome do decoro se declara que a “história é suma obra do pintor”, ou se pede que o artista seja “douto nas boas letras”, “educado”, “pródigo de notícias sobre muitas coisas”, “familiar aos poetas, retórico e às outras coisas similares douto nas letras”.

É exatamente esta concepção quatrocentista que o Quinhentos rejeita e é por isso que fica muito difícil encontrar um máximo denominador comum, razoavelmente elevado, válido tanto para o século XV quanto para o XVI. Se há pouco nos baseamos em Leon Battista Alberti, agora podemos nos referir ao escritor mais influente e divulgado, Vasari, valendo-nos também do acurado trabalho de arquivamento de suas ideias, compilado por Rouchette⁵¹. O pintor e historiógrafo aretino, depois de ter dado a si próprio e aos outros conselhos morais para um comportamento estóico e ciceroniano, avesso a todo excesso, preparado para afrontar cada golpe de sorte, livre de paixões e destinado à paz dos ânimos, quando passa à teorização estética, percebe como esta atitude não é absolutamente suficiente para a criação figurativa, a qual exige ao contrário, força de ânimo, furor poético, coragem e imprudência e para cujo exercício não basta a elegância cortesã de corpo e de

⁵¹ J. ROUCHETTE, *La Renaissance que nous a léguée Vasari* (“Les Classiques de l’Humanisme”), Paris, 1959. Ver também de Rouchette, como refutação de uma diversidade muito assustadora entre pensamento e capacidade criativa, o ensaio *La domestication de l’ésotérisme dans l’œuvre de Vasari*, in *Umanesimo ed esoterismo*, cit., pp. 345-370.

As ideias sobre a virtude são agrupadas no capítulo dedicado à *Dignité de l’homme et de l’artiste*, pp. 51-65. Sobre o conceito de furor poético, que sempre me parece um dos temas mais substanciais da estética do maneirismo, ver L. VENTURI, *La critica di Giorgio Vasari*, in *Studi vasariani. Atti Del convegno Internazionale per Il IV centenario della I edizione delle Vite del Vasari*, Firenze, 1952, pp. 29-46, fragmento de um estudo complexo, ainda inédito. (NA)

aspecto dos nobres diletantes ⁵². Michelangelo, que quis ensinar apenas aos nobres, não teve nenhum grande aluno e certamente foi um grande artista porque era muito pouco nobre de modos. No curso da crítica quinhentista se pode reunir quase em toda parte outras provas de uma progressiva desagregação da união humanista entre honestidade e decoro, ou, se se pretende, entre virtude e magnificência, entre expressão e geometria, entre ideação e execução, entre modelo e obra finalizada; sempre, até agora, com vantagem da honestidade em detrimento do decoro, mesmo que, infelizmente, na prática a vitória fique, muitas vezes para o segundo termo, muito difícil de vencer, muito academicamente consagrada; demonstra-o também como indício de uma diminuída aderência social e moral, o multiplicar-se, na arte áulica, de imagens igualmente vazias e grandiosas, capazes de comoverem, eventualmente, pelo poder da retórica através da reflexão e do raciocínio, mas não por impulso, isto é, pela participação moral. Vale, para esta estirpe de falsos heróis, a estupenda caracterização das tragédias de Racine, feita por Auerbach: “O personagem tem sempre comportamento nobre, no prosaíco, cercado por decoração esplêndida, pelos cortesões, pelo povo, por panos-de-fundo e pelo mundo inteiro, como um troféu da vitória... países inteiros e continentes e o universo, todos se tornam espectadores, testemunhas, pano-de-fundo ou eco dos movimentos da alma principesca. A sua onipotência não é dificultada em nada, e de todos os problemas e de todas as resistências que se interpõe na vida real, seja para a boa que para a má vontade, aqui não se faz referimento: tudo permanece infinitamente mais em baixo” ⁵³. No pólo oposto do *honestum*, encontramos nos artistas uma progressiva desagregação da capacidade de traduzir a ideia inicial, o modelo em composição de grandes dimensões, o refúgio dos valores autênticos de estilo nos esboços, nos desenhos, nas maquetes, o descontentamento dos mestres também superiores pelas próprias obras realizadas e finalizadas e que resultam, em casos bem mais numerosos do que normalmente se pensa, em um verdadeiro e próprio ódio contra elas, que os leva à sua destruição: como de certa forma ocorreu com a *Pietà Rondanini*, de Michelangelo.

Mas voltemos ao Haydn. O que acontece nas artes, que será a nossa tarefa descrever nos próximos capítulos, não é mais que o reflexo da bem mais vasta generalizada

⁵² O ataque é evidentemente direto contra Michelangelo, que pretendia ter aceitado como alunos apenas os jovens de família nobre. (NA)

⁵³ E. AUERBACH, *Mimeses. Il realismo nella letteratura occidentale*, trad. It., Torino, 1956, pp. 394 e 399. (NA)

reação por ele descrita contra a concepção “clássica” da vida, culminante, talvez exatamente no racionalismo toscano, mas amplamente preparada pelas tendências análogas do Duzentos e Trezentos e persistida por um tempo em algumas categorias. Reação que, como antagonismo entre classicismo e maneirismo, confirmando plenamente a tese de Curtius, acompanha o racionalismo como uma sombra inseparável desde o seu aparecimento inicial. Escreve Haydn e nós compartilhamos com seu parecer:

Cheguei à convicção que entre a metade do Trezentos e o início do Seiscentos podemos distinguir três grandes e distintas tendências intelectuais. A primeira delas é o classicismo renascentista ou renascimento humanista; a segunda, que defino como *counter-renaissance*, apareceu como protesto contra os princípios fundamentais seja do classicismo, seja da escolástica medieval. Mas naturalmente, mesmo o ‘contrarrenascimento’ faz parte, de um ponto de vista cronológico, do renascimento. O terceiro movimento, comandado por Galileu e Kepler, poderia ser melhor definido como ‘reforma científica’. Estas três correntes não se sucedem uma a outra cronologicamente na ordem na qual as enunciamos. Uma vez que interpenetram-se durante toda a vida e a cultura da civilização ocidental, amadurecem lentamente e de modo orgânico e se combatem entrem si, mesmo quando alcançam o ápice de sua evolução.

O que conecta estes pensadores do Quinhentos, por outro lado, tão diferentes entre si, é um comportamento comum anti-intelectual, antimoralista, antissintetizante, antiautoritário. A premissa central das grandes sínteses transmitidas por São Tomás aos humanistas cristãos pode ser resumida na máxima ciceroniana que a verdadeira lei ‘é a justa razão em acordo com a natureza, aplicável e universalmente imutável e eterna’. Os homens de fé do contrarrenascimento, que foram os pais da Reforma, se dirigem, por sua vez, com tal dedicação à fé, repudiando a razão como alcoviteira do diabo. Os cientistas são os empiristas que procuram aquela verdade que se pode descobrir com observação e com experimentos, e acabam por negligenciar quase completamente o papel que as hipóteses têm na especulação científica. De modo análogo, os historiadores, os políticos, os moralistas abandonam os conceitos tradicionais das leis naturais e de justiça inata, e dão um novo e exclusivo valor à evidência dos fatos e à experiência concreta ⁵⁴.

Como veremos, também nas artes temos um repúdio da teoria pela prática, um desenho experimental e naturalístico, um ressurgimento, sobretudo da magia e da ilusão.

⁵⁴ HAYDN, *op. cit.*, pp. XI e XII. (NA)

Em sentido análogo àquele de Haydn e independentemente, o termo de *counter-renaissance* foi usado já em 1938 por Theodore Spencer, em relação a Shakespeare ⁵⁵. Nesta antologia de passagens, que quisemos intencionalmente trazer à discussão do problema figurativo, talvez seja conveniente introduzir também esta citação. Spencer, portanto, escreveu:

No Quinhentos, os vários sistemas de leis cosmológicas, políticas, naturais que haviam constituído a base, o quadro da filosofia, são todos corroídos por dúvidas. Copérnico coloca em questão a ordenação do cosmo, Maquiavel aquela da política, Montaigne aquela da natureza. As consequências foram enormes. No momento em que Shakespeare escreveu *Hamlet*, ele era capaz de escolher entre duas interpretações opostas da natureza humana, do mundo, do estado. O drama não podia mais ser apenas um conflito entre o amor romântico e as oposições externas a ele, como em *Romeu e Julieta*: mas deveria representar um conflito mais complexo e mais profundo. Seria interessante e útil estudar detalhadamente porque exatamente naquele momento o conflito era particularmente vivo. A pressão das forças materiais, sociais e econômicas, a situação política e religiosa, a afirmação de uma escola literária realístico-satírica, a exacerbação da ênfase sobre a morte, estas e outras coisas contribuíram para criar um movimento, mais emotivo que consciente que, de certo ponto de vista, poderia ser definido como o ‘contrarrenascimento’.

Aparentemente na sua nova acepção historiográfica, os conceitos de “maneirismo” e de *counter-renaissance* coincidem. E é curioso que apenas um acurado crítico de Haydn, Whitlock ⁵⁶, tenha percebido a convergência destas duas vias

⁵⁵ A história do conceito de *counter-renaissance* foi feita, com inteligência, por BAIRD W. WHITLOCK, em uma revisão por Haydn na “Bibliothèque d’Humanisme et Renaissance”, XX, 1958, pp. 434-449. Spencer não é o único a usar o termo, que mesmo sucessivamente, teve uma grande repercussão. O artigo de TH. SPENCER, ao qual aqui nos referimos é *Hamlet and the nature of reality*, in “English Literature History”, V, n. 4 (dezembro 1938), pp. 253-277. (NA)

⁵⁶ Revisão citada, *passim*. Fundamentalmente, em particular, parece-me a seguinte observação na página 434: “It no longer seems plausible to continue to call it ‘Renaissance’ as if that term did anything like a satisfactory job. For years art historians have used the term ‘Mannerism’, to describe many of the stylistic changes which took place at that time, and now some literary historians are beginning to see the need for making similar alterations, but this change of heart has been slow and has given evidence of little genuine enthusiasm. One of the reasons for the lack of enthusiasm is involved in the problem of the exact reference of the term. ‘Mannerism’ it is a style term or an attitude term? If it is a style term, then a few poets can be fitted into the scheme immediately: Donne and Lyly for example. But it is more difficult to extend the term to the larger figures of Spencer and Shakespeare. It may fit Gargantua, but what about Montaigne’s Essays? Even in art the designation has only limited adaptability. Certainly it does little to explain most of the work of Michelangelo, as Panofsky pointed out very clearly in his *Studies in iconology*”.

interpretativas. Mesmo do ponto de vista cronológico, com alguns ajustes, o apogeu de um e de outro comportamento cultural podem parecer contemporâneos. Para o antirrenascimento como para o maneirismo, poder-se-ia, de fato, assumir como momento resolutivo o ano de 1520 aproximadamente, em conexão a uma série de decisivos acontecimentos político-religiosos, como em 1517 a publicação das teses de Lutero; em 1521 a morte do olímpico Leão X; em 1527 o Saque de Roma. Igualmente grave foi a alternância de artistas ocorrida neste período; apenas dois gênios sobreviveram à crise, mas modificando completamente seus estilos, Michelangelo e Ticiano. Mesmo tendo a vida cultural europeia atingido o ápice em muitos sentidos, pelo esplendor dos comitentes, pela crescente difusão através da impressão e da gravura, das obras-primas literárias e figurativas, o que caracteriza a nova fase é uma incerteza, a falta cada vez mais evidente de um otimismo, o deslizar paralelo da literatura e da arte à escuridão, o trágico, o tenebroso em uma decisiva oposição à solar serenidade ou uma indiferença aos primeiros decênios do século que viram triunfar com Rafael, Ariosto e Bembo um mundo de imagens singularmente distantes da vida concreta. Não falta nem a condenação da própria arte como *vanitas vanitatum*, em relação à religião, à técnica, à natureza.

Entre os dois termos, já de uso comum, Whitlock escolhe o de antirrenascimento. De fato, aquele (termo) de maneirismo, se usado em sentido rigoroso como definição de um estilo, poucos dos fatos literários e figurativos examinados por Haydn se adaptariam legitimamente; se estendido como uma categoria metahistórica, segundo a proposta de Curtius, o núcleo de fenômenos que justificam a mais válida periodização e definição estilística do maneirismo, em sede literária e artística, permaneceria descoberto e a ser posteriormente definido.

Cabe agora a nós, historiadores da arte, intervir na discussão, já que grande parte dos conceitos dos quais se discute, e também o espectro do classicismo até agora contrastado por todos os críticos citados, entraram no discurso da tratadística figurativa. A discussão que sumariamente levantamos demonstra, pelo menos indiretamente, o quanto

A. BLUNT, in *Artistic theory in Italy, 1450-1600*, Oxford, 1959, faz constatações muito análogas. Ver por exemplo na página 103: "The kinds of painting which are commonly grouped together under the term 'mannerism' are far from being uniform. Different part of Italy, being at different stages of development and affected in different ways by the political disasters of the sixteenth century, produced styles as varied as those which they evolved in the early Renaissance". O próprio Blunt, na página 105, a propósito da contrarreforma observa: "The moment was just as much a counter-renaissance as a counter reformation", e continua com observações que fazem presumir a sua atenta leitura do volume de Haydn. (NA)

seria grave, na concreta situação histórica do Quinhentos, a oposição entre o estilo oficial, áulico da arte e a realidade, a vida política, devocional, cotidiana. E, na Itália, a pesquisa sobre os vários aspectos, antes esquecidos, como as polêmicas religiosas, o maior conhecimento dos relacionamentos com a arte estrangeira e uma sempre mais adequada avaliação das obras-primas e das tendências transalpinas, com a consequente redução do nosso nacionalismo historiográfico, parecem demonstrar, de modo bastante evidente, a inadequação da terminologia até agora proposta e das relativas esquematizações. Especialmente estendendo a atenção às artes do outro lado dos Alpes, constata-se coincidências impressionantes e até agora mal definidas. Por exemplo, entre os primeiros maneiristas florentinos um Grünewald, um Baldung, um Manuel Deutsch: irmãos espirituais mesmo sendo o que os une uma afinidade não de visão plástica, mas mais de comportamento moral e de emoção expressiva. Na pintura, na decoração plástica e arquitetônica renascentista alemã, francesa, espanhola, ao lado das derivações italianizantes, existe um outro componente, onde predominam valores simbólicos, mágicos, expressionistas: mas o encontramos quase análogo, mesmo aqui na Itália. E se foi possível definir o shakespeariano Iago como um “conturbado Maquiavel”, não menos se poderia dizer que nos artistas renascentistas transalpinos e italianos os elementos visuais de disjunção de tendência antiga vêm desligados do seu contexto racional-histórico, para retomar a qualidade e a agressividade simbólica de mitos mais arcaicos, com uma agressividade ainda maior que na Idade Média. Passados séculos de civilização, exatamente por influência do renascimento italiano, ressurgem na Europa com uma vitalidade assustadora um fundo bárbaro, mas não necessariamente antilatino e antimediterrâneo. Até agora se evitou este problema de base insistindo nos aspectos antitéticos entre renascimento nórdico e renascimento italiano: mas uma componente análoga se reencontra em Florença e Roma e se manifesta frequentemente com tal vitalidade e altura expressiva que não pode ser explicada apenas com a hipótese da influência nórdica. Em muitos casos, formas aparentemente comuns, “caprichosas” ou privadas de “garra” particular tornam-se extraordinariamente significantes quando se descobre, mesmo apenas em sede interpretativa, as suas raízes, digamos assim, antirrenascentistas. Em muitas ocasiões, aliás, foram ideias nossas transplantadas para determinar as explosões anticlássicas estrangeiras. É sempre útil recordar, com este propósito, que os comitentes do altar de Isenheim de

Grünewald foram prelados italianos, ou que a mitologia de Dürer teve origem em Mantegna, em Jacopo Bellini e Jacopo de' Barbari. Resumindo, o conceito, apesar de provisório, de *counter-renaissance*, mesmo que tenha sido sugerido pela antipatia pela nossa cultura oficial, parece dar-nos uma chave preciosa para descobrir, por trás das monumentais fachadas quinhentistas, que criam a face heróica da nossa cidade, não apenas rebeliões e veleidades esotéricas, mas uma muito nobre civilização humana.

CAPÍTULO 2. POR UM MAPA DO ANTIRRENASCIMENTO FIGURATIVO

A discussão aqui sumariamente relatada sobre o conceito de “contrarrenascimento” deve ser considerada mais como a demonstração de uma reivindicação de renovação historiográfica, do que a conclusão de pesquisas aprofundadas; ou, em outras palavras, é mais uma hipótese de trabalho do que uma sólida resenha de resultados. Mas justo por isso é urgente experimentar a transferibilidade no campo figurativo e especialmente na Itália, onde sendo muito vívido o classicismo deveria ser da mesma forma, segundo Curtius, presente e ativa a polêmica anticlassicista. Naturalmente, não se pode transportar ao pé da letra uma linha de raciocínio experimentada no campo literário e filosófico a outro terreno, nem valerão os mesmos critérios de classificação.

Todavia, é possível um acordo com a tese de Haydn, pelo menos inicialmente, constatando que até o renascimento figurativo é muito pouco homogêneo, não sendo suficientemente descrito nem mediante uma sucessão de estilos, como se acreditava até pouco tempo, embora se reconheça a sua elástica escala cronológica e uma contínua interrelação. Quando Ferguson, a propósito justamente da discussão sobre o “maneirismo”⁵⁷, logo, em uma de suas mais eficazes e coerentes revisões historiográficas realizadas pela crítica moderna, observa que “mudanças revolucionárias, seja no gosto como nos métodos históricos e críticos, no decorrer dos últimos cinquenta anos sempre tornaram a história da arte mais complicada aos olhos dos pesquisadores não iniciados”, e que tal estado das coisas “não teve nenhum alívio para a obra da tendência, aparentemente inata aos estudiosos alemães, na fabricação dos conceitos... assim nestes vastos espaços ainda inexplorados, aqueles que cultivam a história geral podem bem sentir o tormento de

⁵⁷ W.K. FERGUSON, *La renaissance dans la pensée historique*, trad. Franc.. Paris, 1950, p. 323.

não dispor de uma bússola que indique com clareza o norte magnético”, portanto, quando o maior expositor das interpretações historiográficas dadas ao renascimento move esta censura, ele apenas constata como (todavia, não por excessiva fragmentação de pesquisas, como ele acredita, mas por um muito limitado círculo visual) os que periodizam têm falhado em seus propósitos. O reconhecimento da coexistência cronológica de vários componentes mesmo em um ambiente restrito ou em um período limitado, prevalecendo ora um ora outro, mas sem dominar por total, reciprocamente, é a única solução considerável, mesmo se (esta) complica e não simplifica o panorama. A possibilidade de reduzir tudo a poucos e simples conceitos é um mito metodológico, fruto apenas da ignorância ou da preguiça. Assim, para o renascimento se por um lado o classicismo poderá ser melhor isolado e interpretado, tendo presente também as suas raízes tradicionais, por outro, aquilo que agora é definido como “maneirismo”, deve ser desintegrado e devolvido aos seus fatores, quando estes dão lugar a manifestações autônomas ou a tradições independentes. Encontraremos então, no chamado período do maneirismo um movimento, por assim dizer expressionista, que culmina em Michelangelo, Pontormo, Rosso, Lelio Orsi; uma linha naturalística representada principalmente pela pintura veneziana, mas que tem afirmações de suma importância já na obra da escola de Rafael; um movimento fantástico – o maneirismo de Hocke – que triunfa, se bem entender, na arte dos jardins e nos bizzarros de Arcimboldo; uma corrente destinada a uma sempre maior funcionalidade na arquitetura; uma problemática religiosa, muitas vezes de extrema consequência, que determina os estilos individuais e a iconografia geral; um hedonismo decorativo caprichoso como a moda; uma abertura humanitária ou um fechamento satírico e presunçoso no plano social. Alguns desses movimentos podem dar lugar a verdadeiros gêneros artísticos, como a grotesca, a caricatura, a cena de gênero; outros, ao contrário, se fundem em obras de um só artista (como o expressionismo e o naturalismo de Tintoretto), ou caracterizam unitariamente uma escola, ou dão lugar a manifestações apenas tímidas e ocasionais. Mas o Quinhentos nasce deste coro múltiplo, e é justamente o número, a intensidade, a imposição, a concórdia ou discórdia destas vozes que o caracterizam, em comparação aos outros séculos e às outras civilizações. Em sentido mais estrito, até o maneirismo como estilo de um grupo bem individual, será constituído por estes componentes, mas sem os

representar completamente e sem identificar-se com todos estes, e, portanto, os expressando de modo extremamente característico e irrepetível.

Recapitulando, uma das maiores dificuldades de interpretação do renascimento deriva da aparente facilidade de interpretar várias manifestações, de fato como fez Hocke, à luz de algumas experiências de hoje, as isolando e as hipostasiando e, assim, as privando de seu verdadeiro conteúdo. Quando isso ocorre (e muito frequentemente!) é porque não sabemos mais entender a sua raiz ambiental. É por isso que os estudos mais produtivos para nossa disciplina estão se mostrando precisamente aqueles que objetivam reconstruir historicamente a função, o significado, a iconologia de certas formas ou figurações.

Dois exemplos tratados no teatro quinhentesco italiano talvez esclareçam melhor a minha idéia: a tragédia, como se sabe, parece recuperada literalmente dos textos clássicos, como se não tivesse havido uma tradição tardo medieval, já altíssima em Mussato, e, sobretudo uma interpretação realmente muito mítica, sempre intimamente dramática de algumas situações e personagens (como, por exemplo, a problemática por vezes muito *engagée*, justamente porque se refere a episódios históricos reais, relativa à razão de estado)⁵⁸. O retorno, no Quinhentos italiano, a uma forma apenas um pouco mais regular e mais exteriormente correta equivale não a um renascimento do texto trágico, mas à finalidade de uma sua função vital, que não era literária, mas político-propagandística. Opostamente, mas igualmente capciosa, a comédia de costume florentina, opera em larga parte dos exílios⁵⁹, e por isso presumivelmente investida de uma moralidade civil, se apresenta ao leitor moderno como um jogo de costumes, um *ludus* pregoldoniano, ao invés do acento de rancor e polêmica política. Talvez esta liberdade de considerar a vida burguesa sem a aspereza da sátira e a frieza do moralismo seja uma consequência do afastamento forçoso da vida política, um hábito à democrática identidade da república, ou mesmo talvez, uma polêmica exaltação da pequena vida de bairro contra o fechamento áulico da corte usurpadora, igualmente às coevas tentativas de pintura de temática da agricultura e do campesinato, tímidas, mas politicamente empenhadas. Isso do que se escapa, seja na tragédia como na comédia, é, como se vê, o seu condicionamento ambiental. De resto, de modo muito

⁵⁸ Penso, para a tragédia, em óperas, também complexas, como o *Ecerinis* de ALBERTINO MUSSATO, *Achilles* de ANTONIO LOSCHIO, o *De captivitate ducis Jacobi*, sobre a morte de Jacopo Piccinino, de LAUDIVIO DA VEZZANO, etc., ou na descrição dialógica de *Eccidio di Cesena del 1377*, enviada como acusação contra o futuro Clemente VII, “a todos os reis e a todos os príncipes”. (NA)

⁵⁹ Refiro-me, para a comédia, às obras de Firenzuola, de Gioanotti, etc. (NA)

análogo, nos é muito difícil compreender os entusiasmos do público pelo drama ou comédia, mesmo (daqueles) cronologicamente muito próximos a nós, mas dos quais, evidentemente, não possuímos mais – à distância de uma geração apenas – a chave simbólica, social ou psicológica.

E mais, através de formas que possuem direta descendência moderna e que frequentemente inauguram típicas produções ou manifestações exclusivamente ocidentais, repousa no renascimento, quase sempre, uma função de ascendência pelo menos medieval, mas muitas vezes até mesmo pré-clássica. Por ficar no campo do teatro, a idéia assim sugestiva e profícua, devida a Leon Battista Alberti, do espetáculo como lugar de encontro coletivo, centro de vida civil, que acabará por culminar, no ponto de vista da grandeza mundana, nos antecedentes da *Scala* e da Ópera ou do *Metropolitan*, nasce sem dúvida da experiência das festas camponesas, que viam reunida toda a população pelo sagrado da catedral ou na praça cívica para assistir a uma representação sacra. Entretanto, tradicional, como veremos, é a função da alegoria, do emblema, da decoração, do retrato, etc.

A respeito de todas estas funções ou criações, a “literatura artística” coeva ou imediatamente posterior, em nome de uma constante e injusta polêmica antimidieval, fornece-nos frequentemente apenas uma referência à antiguidade greco-romana, e não aos mais persuasivos e precedentes diretos, os quais entre outros eram conhecidos por todos. Pelo contrário, nos dá uma interpretação não confiável segundo as fórmulas de crítica classicistas, negando ou reduzindo ao máximo tudo que foi produzido naquela cultura que provisoriamente definimos como antirrenascentistas.

Atingimos assim um dos pontos-chave: a reticência das fontes ⁶⁰. Se nós, só há pouco, chegamos a suspeitar que seja limitada a tomada tanto histórica quanto social do classicismo na história do ocidente, é devido à escassez até o Sete-Oitocentos de uma corajosa crítica anticlássica. Salvo em Veneza, mas mesmo lá com excessivo conformismo devido à vivacidade do gosto local, quase por uma espécie de autocensura, os críticos limitaram, com frequência, as suas confissões mais impulsivas e espontâneas a episódios ou motivos marginais que fogem à leitura. Em grande parte isto se explica com o fato que a

⁶⁰ Tal reticência também foi devida, em parte, a razões de censura religiosa. Sobre essa importantíssima questão, limito-me por ora a tratar como referência curiosa e apenas em parte confiável, a discussão sobre a veracidade de Vasari, como fonte de Michelangelo, in M. FERBACH, *Das Chaos in der Michelangelo-Forschung*, Wien, 1957, pp. 10-11, e *passim*. (NA)

mesma crítica e historiografia da arte são um produto do classicismo, e que a sua constante tomada de posição é direta contra toda manifestação individual, fantástica, simbólica, esotérica. Além disso, essa é uma crítica exclusivista, que se afirma como a única verdade, como a única legítima intérprete dos antigos e que julga tudo de longe e do alto. A limitação de visões que a caracteriza está vindo à luz apenas agora, em seguida ao vasto e capilar reexame crítico, em grande parte devido à experiência da arte contemporânea e extra-européia, do patrimônio artístico tradicional, exame que é muitas vezes também material e leva a imprevisíveis descobertas de restauro. O contraste entre valores efetivos e valores reconhecidos oficialmente, cada dia resulta mais estridente, inclusive para o renascimento.

Simplificando, podem se reduzir a quatro os princípios, ou melhor, os mitos que informam a crítica oficial prerromântica. Primeiramente, a despropositada acentuação da ideia de ordem, proporcionalidade, coerência e decoro. Em segundo lugar, o sonho de um artista subserviente à tradição e desejoso, apenas parcialmente, de renová-la: logo, não técnico ou virtuoso, mas literato e culto, respeitoso, isto é, dos valores consagrados e dotados de um senso da medida digna de um cortesão. Em terceiro lugar, o desejo de somar na arte moderna os valores da arte áulica do passado, processo que alegará, nos momentos mais delicados, um intencional ecletismo, ou, quando a cultura tende ao realismo ou ao fantástico, como no caravaggismo ou no gótico, a violentas realizações antirrealistas e antifantásticas, em nome do retorno ao antigo e do decoro. Em quarto lugar, quase sempre acompanhada da acusação de imoralidade, a condenação de todas as tendências artísticas anticlássicas associadas geralmente à acusação de capricho ou extravagância. A liberação da crítica moderna de tais esquemas é demonstrada pela quantidade de reavaliações resumidas em poucas décadas: pode-se até mesmo dizer que nenhuma das obras caras a nós tenha sido corretamente interpretada pela crítica oficial antiga, a qual, por outro lado, geralmente silenciou ou mesmo condenou os aspectos que hoje nos parecem mais vitais. Esta subversão dos valores é uma condenação gravíssima à crítica antiga. Naturalmente a nossa é uma posição paradoxalmente libertina. Mas nos consola o fato de encontrá-la antecipada em geniais citações, em poucas, mas genuínas observações intercaladas com respeitadas repetições das fórmulas estereotipadas em cartas, em documentos cartoriais, e, sobretudo na atenção dos colecionadores e dos mecenas que favoreceram, recolheram e

transportaram até nós também as criações, não apenas condenadas, mas execradas em sedes oficiais, como as naturezas mortas, as *bambocciate*, as cenas de gênero. A lista dos condenados compreende também alguns dos maiores artistas do passado: Pontormo, Greco, Brueghel, Caravaggio, para ficar no Quinhentos. De outros mestres, nada ou quase nada registrou a presença: como sucedeu a Grünewald, apesar de ter vivido entre os ilustres humanistas. Mesmo na liberal Veneza, Tintoretto, justamente por ser inovador, teve de se afirmar com a violência. Se a “literatura artística” de todos os tempos se limitasse às fontes de pura deferência classicista poder-se-ia, portanto, compartilhar inteiramente da opinião de Roberto Longhi que: “a história da crítica de arte, a reconduzindo de forma sincera, poderia por fim, se converter em uma história de invasões, vitoriosa ou não, dos fechamentos doutrinários”⁶¹. De qualquer forma, tais opiniões são singularmente válidas neste nosso caso.

A crítica, em suma, negou de todos os modos o antirrenascimento diminuindo a sua importância, mas, sobretudo negando a legítima descendência da antiguidade, quase por temor de sua pretensão ao trono. Descendência que, mesmo se geralmente transmitidos mediante a tradição e o ofício, mesmo se consistente em uma persistência mnemônica de simbologia, de funções, aparece agora frequentemente mais legítima do que aquela da oficialidade ciceroniana. Como veremos, talvez não exista fenômeno anticlássico que não possa encontrar justificativas alternativas àquelas de autorias clássicas, ou testemunhos de autores antigos. Ou melhor, se se recolhessem sistematicamente estes pretextos nos dois Plínios, em Vitruvius, nos autores de romances, nas topografias, nas descrições literárias das pinacotecas ou pinturas, nas imagens poéticas de raízes figurativas, nos textos filosóficos, técnicos ou científicos, se terminaria por constatar que, do gosto figurativo antigo, a maior parte se transferiu justamente deste modo. Vitruvius, por exemplo, foi como seccionado pela metade pelas duas tendências⁶²: de uma parte, dando lugar à formulação monumental, às teorias das ordens, ao racionalismo proporcional; da outra inspirando sutis preocupações higiênicas ou de influência astral, da ambientação paisagística, justificada por um genuíno amor da natureza, estimulando distribuições de interiores variados segundo o clima, as

⁶¹ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, in “Paragone”, I, 1, gennaio, 1950, p. 5. O escritor, em parte, polemiza contra a *Storia della critica* de LIONELLO VENTURI, ver deste a seca resposta in “Commentari”, I, 3, p. 19. (NA)

⁶² Em certo sentido, esta dicotomia é consentida pelo próprio Vitruvius, do qual se poderia indicar dois núcleos de caráter muito diverso, o primeiro consistente nos livros I-V, o segundo nos livros VI-X; o primeiro dedicado substancialmente ao aspecto cultural, civil da arquitetura; o segundo à relação entre idílica e elementos naturais. (NA)

regiões e o estado social do proprietário, convencendo a construir novos instrumentos de medição e novas máquinas aptas não apenas para a edificação, a irrigação dos campos, mas para o transporte, para a proteção, combate, estimulando a invenção de instrumentos musicais, dos quais o maior é o órgão hidráulico. De um lado, o arquiteto-filósofo, de outro, o técnico e o mecânico; duas correntes, como veremos, opostas, mas às vezes intimamente ligadas e coexistentes em uma mesma pessoa, que desta maneira, muda de estilo segundo a orientação da sua atividade.

Classicismo e Anticlassicismo possuem, portanto, por trás de si, duas tradições antitéticas, mas que exaltam ambos legitimamente a antiguidade. O ponto de contraste mais explícito, em sede estilística, ocorreu talvez na Roma seiscentista, com as discussões entre Bernini e Borromini, ambos bem conscientes da própria poética e muito hábeis em expor as *auctoritates* do próprio sustento ⁶³. Mas de modo geral, como se diz, na cultura oficial é prevalente junto ao classicismo, a interpretação racionalista da antiguidade até essa data. As fontes e as críticas relacionadas ao antirrenascimento são cercadas, como os testemunhos do irracionalismo grego e romano, em uma série de textos menos divulgados e mais fragmentados, que de maneira geral, hoje fariam mais parte mais de uma biblioteca científica do que de uma biblioteca filosófico-literária. E de fato é precisamente sobre o problema da natureza que a oposição torna-se particularmente violenta.

A corrente classicista acredita que uma organização lógica e coerente do saber no seu conjunto basta à curiosidade do homem; tende a condenar ou a minimizar o detalhe e de maneira geral tudo aquilo que não entra em um quadro lógico e racional: a paisagem pode servir de fundo, a vida cotidiana, isto é o nível econômico e social, vagueiam apenas como episódio, anedota, comparação. O seu ideal figurativo é, sobretudo, a imobilidade, a calma, aquela que circunda nas *Stanze* de Rafael, os filósofos antigos e modernos da *Escola de Atena*, aproximados entre eles e quase indiscerníveis, como se o tempo e as oposições humanas não tivessem intrínseco valor, e este senso de quietude que depende também do fato que toda oposição a este convívio idealizado seguro, símbolo da refinada sociedade humana é ausente ou muda. Rivais irreduzíveis, como Leonardo e Michelangelo, como se

⁶³ Para Borromini temos um rápido perfil da sua fortuna crítica no apêndice da relativa biografia, no segundo volume de *Enciclopedia universale dell'arte*, coll. 737-739, devida a P. PORTOGHESE. O mesmo estudioso deu, a propósito, uma definitiva resenha em *Saggi sul Borromini*, nos "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura della Facoltà di Architettura dell'Università di Roma", nn. 25-26, no capítulo *Borromini nella cultura europea* (pp. 14-47). (NA)

sabe, estão a par dos literatos e filósofos não menos litigiosos, serenamente os une aos outros no afresco de Rafael. Mas é uma suspensão, também, moralmente constitutiva, pois as próprias figuras foram estaticamente construídas e dispostas. Muito corretamente Castelli ⁶⁴ observa que “o título de preferência do estático sobre o dinâmico possui razões profundas. O pensamento medieval na sua avaliação da *Física* (III, 14) e *Metafísica* aristotélica tende a identificar perfeição e imobilidade. De domínio comum durante todo o medievo, a definição aristotélica de movimento enquanto *actus imperfecti*. Como nos fizeram aprender na escola, Dante considera indecoroso o homem que corre. “O primado do imóvel pelo móvel é em parte reafirmado pelo platonismo dos humanistas (Cusano e Pontano), mas mais ainda pela corrente aristotélica do século XVI”. E é certo que uma das características do demoníaco (que também é um aspecto essencial do antirrenascimento) é precisamente ser dinâmico, tumultuoso, indefinido, proteiforme, psicologicamente agressivo, repugnante ou sedutor. Por associação, os acrobatas, os mímicos, os mecanismos automotivos (como veremos no capítulo 8 dedicado aos autômatos), serão também julgados diabólicos, tornando-se objeto de repulsa e de terror.

A segunda e contrária corrente, intolerante como é às *auctoritates*, é mutante, irrequieta e empírica, não ama muito os livros e a cultura, convicta como é da possibilidade de um contínuo progresso e rápido envelhecimento das idéias adquiridas, e provoca com a sua irritação uma contínua transformação dos modos estilísticos. A tensão do movimento, a direta experiência da matéria, a pesquisa técnica, o esforço pela originalidade, o tema psicológico da ansiedade e da agonia caracterizam a sua presença, onde quer que esteja: para a sua afirmação não pode se beneficiar, com frequência, dos grandes instrumentos de divulgação, como a imprensa ou a igreja; mas por outro lado, o seu discurso, tão ligado à experiência comum, tão capaz de aplicações práticas (das pequenas fontes do parque aos grandes moinhos industriais de Buontalenti, da bambola animada à condução das águas à sedenta Toledo para a obra de Torriano), interessa a todos os níveis sociais, já que, no fundo concerne mais à existência do próprio homem do que à sua moralidade e seu conteúdo exterior; e as suas ideias são agressivas, são proclamadas com a força da profecia, a insinuação da superstição ⁶⁵. Naturalmente, a força e a autoridade desta corrente se

⁶⁴ E. CASTELLI, *Il demoníaco nell'arte*, Milano-Firenze, p. 26. (NA)

⁶⁵ Em certo sentido, o antirrenascimento poderia ser também identificado, pelo menos em parte, com o demoníaco, se se pretendesse partir da proposta de H.SEDLMAYR, *Art du démoniaque et démonie de l'art*,

tornam particularmente urgentes quando na cultura áulica falta vitalidade, ou melhor, quando crises econômicas, políticas, religiosas ou fenômenos inexplicáveis como durante o renascimento, cometas, inundações, terremotos, pobreza, pestes, geram um difuso estado de ansiedade e permitem justamente o nascimento de um jornalismo *ad hoc*, de impressões populares, de panfletos ou escritos explicativos, de profecias. E é exatamente neste momento que até os componentes eruditos do anticlassicismo e a referência aos escritores da antiguidade se fazem mais conhecidos e convincentes. As obras-primas que nascem em tais ocasiões, em todas as artes, parecem surgir do nada: demonstram também a dificuldade de interpretá-las, como acontece, por exemplo, com o obscuro Bosch. Mas na realidade, em todos esses casos, basta estender as pesquisas de biblioteca, saindo da sala do tão conhecido humanismo, e procurando outras fontes, geralmente em nível popular, devocional, astrológico, com resultados que depois se demonstraram igualmente preciosos por desmascarar e caracterizar os componentes anticlássicos, antes inesperados, em fato conhecidos e aparentemente inegáveis, como Leonardo, Dürer, os alunos de Rafael, o círculo de Giorgione, o pequeno modelo de bronze, etc. Geralmente, nestas ocasiões, mesmo a cultura de corte, evidentemente abalada nas suas convicções ou disposta a inovações parciais, aproxima-se ao nível popular assumindo temas e significados, em troca os ajudando a se manifestar e a se esclarecer através do seu conhecimento superior. Mas é

in *Filosofia dell'arte*, número único de "Archivio di Filosofia", 1953, pp. 99-114, para o qual as formas nas quais se manifestaria o demoníaco, seriam as seguintes (cito da página 101): "l'homme dammé... avec tous les traits du dénaturé, du grimaçant, du tourmenté, du trivial, de l'avorté, de l'obscène, mais aussi du grotesque et du comique..., le fou, face à l'homme discipline, façonné par l'idéal cavaleresque, le paysan, le 'vilain', le rustre, l'être stupide et laid, soumis à l'instinct animal, ... le monde des vices, ... la perversion des instincts et des actes, ... le monde dénaturé, renversé, la négation de la nature, le domaine du contre-nature, ... face à la raison, l'irrationnel, l'absurde, la vésanie ... face à l'ordre, le chaos ... dressé contre l'ordre, l'Abyssal devenu forme". À parte da positiva conexão de tudo não apenas com artistas de assuntos demoníacos ou infernais, como Bosch (de cujas obras em grande parte a casuística de Sedlmayr é derivada), mas também com o gênero de pitoresco, cuja função hoje se diria catalisadora para a paisagem do mundo pós-medieval àquele moderno e contemporâneo (cfr. C. HUSSEY, *The picturesque. Studies in a point of view*, London-New York, 1927), o elenco dos ingredientes proposto por Sedlmayr quando vem transferido no campo da tragédia, que constitui talvez a mais autêntica criação deste período de conclusão ou crises do renascimento, demonstra ser o elemento mais positivo, novo e vital. Praz reconheceu especialmente em um grupo de artigos sobre o renascimento setentrional, encontrados em *Motivi e figure*, Torino, 1945 (*Venere nel nord*, pp. 7-14, e *Michelangelo nordico*, pp. 15-19) a estreita relação destas tendências e manifestações de gosto com o drama: "É a voz que sobre o espírito do Quinhentos ouvimos Shakespeare e nos dramaturgos elisabetanos menores, voz de livre manifestação de todas as energias do indivíduo, além do freio da arte", p. 12.

Transferindo a casuística à literatura, o mesmo poderia ser dito de hoje. A metamorfose do demoníaco no divino, proposta por Sedlmayr no final do seu ensaio, se realiza, acreditar-se-ia hoje, como já no renascimento, uma relação assustadora de incoerência histórica e de clima moral entre arte e sociedade, o mesmo traria a uma arte privada de conteúdos, exatamente como aquela que o antirrenascimento positivamente combateu e renovou. (NA)

apenas quando o anticlassicismo, com o seu peso, consegue pendular a balança quase como o diabo que se agarra à *stadera*⁶⁶ de São Miguel, que o dualismo, por nós demonstrado na cultura quinhentista, se reduz e quase se anula. A idade do maneirismo é um destes casos; outro é a arte da reforma; um terceiro ainda, o naturalismo da primeira contrarreforma católica; um quarto é a grande ostentação da máquina processional, do chamado barroco jesuítico.

De frente a uma tradição assim descontínua, que se manifesta nos modos mais singulares, tendo como denominador comum apenas quase a exuberância, e que opera uma penetração capilar entre toda a cultura europeia, praticamente sem distinções nacionais, a caracterização dos vários componentes do anticlassicismo é assim árdua. Por ora, pouquíssimos estudos de visão geral nos socorrem; e é quase impossível assim proceder se não através de ensaios sobre tais pontos que parecem mais brevemente reduzidos. Ajuda-nos de fato, apenas o conhecimento das tradições populares, nas quais é justo encontrar o verdadeiro contexto, ou pelo menos o tecido conjuntivo de toda a polêmica anticlássica. Como veremos, é a partir deste grande fundo que os artistas que exemplificaremos extraíram seus temas, e muitas vezes indiretamente os caracteres do próprio estilo. Além do mais, muitas vezes o mundo popular nos permite compreender de maneira imediata e genuína o significado de formas ou manifestações, que sob outro aspecto ou máscara, se encontram na arte culta. Desta polivalência, ou melhor, deste duplo nível simbólico, pelo qual um emblema teria em campo de batalha ou no torneio um valor propiciatório, apotropaico, enquanto nos mais pacíficos contextos literários isso se torna, sobretudo, um desabafo do típico conceptismo do tempo; ou mesmo pelo qual uma das deliciosas assembleias de divindades nuas, como aquelas que tanto agradaram Alfonso I d'Este, que as encomendou a Bellini, a Dosso, a Ticiano, poderia ser condenada por estes inquisidores como convenção das bruxas, como cerimônia diabólica e poderia inclusive ser por nós interpretada como mistério neopagão em honra de *Dea Mater*, da *Luna* etc., desta polivalência que assim, como veremos, respeita grande parte da *imagerie* renascentista, os contemporâneos teriam consciência ou não? Ou mesmo, já por isso, existia uma incompatibilidade absoluta, uma cortina de ferro entre a mitologia e o folclore, entre o *revival* do antigo e daqueles deuses que se verificava na biblioteca e na mente dos

⁶⁶ *Stadera* refere-se a um tipo de balança como aquela atrelada à iconografia de São Miguel, o arcanjo do Julgamento.

humanistas, e aquele “segundo reinado”, cuja presença no ocidente foi mostrada já em 1920 por Warburg, “no qual domina a cosmologia pagã e especialmente a astrologia”, e em cujas próprias imagens foram, entretanto, objetos de tormento e de culto? Certamente, ninguém poderá dizer que o problema não existe, já que o segundo reinado durou praticamente pelo menos na Europa rural, até a primeira guerra mundial, e as fontes medievais e renascentistas (esta última muito citada por nós), apenas confirmam a virulência; e as pesquisas sobre a iconografia, sobre a religiosidade heterodoxa, etc., demonstram todo dia a história multiforme. Infelizmente, como geralmente na dita arte popular, os estudos que percebem a realidade sociológica, ou melhor, as funções das classes sociais, talvez só como estímulo aos aristocratas, também para o que concerne à vida das imagens, são muito poucos; e frequentemente se referem às artes, quase nunca partem delas.

De frente a esta e outras dificuldades, todavia, basta dar uma olhada geral na longa evolução estilística, que traz do luminoso Quattrocento florentino ao noturno naturalismo de Caravaggio, da idílica flora tardo gótica às deformadas estilizações biomórficas de Buontalenti, para perceber que o antirrenascimento, em dois séculos, assumiu uma função de primeiríssimo plano, desordenando conteúdo, tema, estilo, e o próprio modo de viver dos artistas. Duas citações contemporâneas podem introduzir ao estudo deste processo. A primeira, extremamente apta a confirmar a interpretação do classicismo dada por Haydn, e repetida por nós, é referida a Leon Battista Alberti ⁶⁷, e é a condenação mais solene, em nome da moralidade e do decoro, a toda experimentação.

Os outros animais estão satisfeitos com o aquilo que os conduz apenas o homem, sempre investigando coisas novas, se assombra consigo mesmo. Não satisfeito com tanto domínio da terra quer navegar o mar, lançar-se para fora do mundo; quer o submerso, o soterrado, o dentre montes, em todas as coisas pesquisar, e esforçosos andar sobre as nuvens. Dizem que em Atenas houve quem fez voar pelo ar um cação construído em madeira. Que mais? Exemplo detestável da superstição dos homens, que os escritores gregos deveriam descrever qual seria o sabor de cada membro humano! Que animal irrequieto e impaciente de seu estado e condição!

⁶⁷ Cito de *Teogenio*, na pp. 212-213 da edição das *Opere volgari* de BONUCCI. Numerosos os precedentes antigos, como Sêneca, que aprovava a opinião de Demetrio Cínico segundo o qual não deveríamos lhes dar pensamentos de indagação àquilo que não é possível ou útil conhecer, como a causa das marés ou da lei da perspectiva (*De beneficiis*, 7, 1, 5, sgg.); e como Arnobio que acreditava ser supérflua toda ciência laica.

Evidentemente, aqui não se exprimem ideias pessoais de Alberti, mas de outros. De fato, Poliziano na literatura dedicada ao *Trattato dell'architettura*, e por ter fabricado, entre outros, “machinas”, “pegmata” (talvez cenografias teatrais móveis) e “automata”. (NA)

Tanto que acredito que qualquer hora a natureza, o quanto a incomoda a nossa arrogância por queremos saber todos os seus segredos, alterando-a e falsificando-a, ela encontrará nova calamidade para brincar com nós e ao mesmo tempo nos exercitar a reconhecê-la... Que loucura dos mortais que querem saber e quando, como e com que conselho e a que finalidade é qualquer instituição ou obra de Deus?

Este ataque (que se destina, entre outros, contra o próprio Alberti, experimentador de novos processos construtivos) parece literalmente se embasar sob um passo de Alberto Magno, de exaltação da técnica, que é um pouco o programa dos construtores góticos e renascentistas. Alberto Magno já havia tentado, muitas vezes, distinguir o “belo” do “bom”, reduzir o *decorum* ao *aptum*, de exemplificar a beleza sobre os traços científicos da fisionomia. Ele, além disso, exaltou o movimento como parte integral e constitutiva do belo, para quem um pé é belo enquanto pode caminhar e caminha, e o homem é verdadeiramente ele mesmo quando fabrica a ação. Não por acaso, portanto, a lenda o transformou talvez precisamente de acordo com o que citaremos mais tarde ao tratar dos autômatos, em um grande fabricante de robôs, em um tecnocrata, um gênio marcado pelo pacto com o demônio, narrando o episódio da sua *bambola* móvel, transportada ao mar que, como um ídolo pagão, suscitou uma terrível tempestade cessada apenas quando os marinheiros suspeitados a sacrificaram nas ondas.

O segundo passo, para confrontar, é de Giordano Bruno, um escritor que, por não ter se ocupado diretamente de arte não representa menos o mundo visual e, sobretudo, o espírito de seu tempo. Fazendo elogio a Copérnico, ele escreve com excitação ⁶⁸:

⁶⁸ A passagem é retirada da *Cena delle ceneri*, p. 26 da edição com organização de G. Gentile. Cito novamente de L. ANCESCHI, *Le poetiche del barocco letterario in Europa*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, parte I, Milano, 1959, p. 482.

Uma referência, porém vaga, se poderia encontrar em *Corpus hermeticum*, I, tratados 1-12, com organização de A.D. Nock, Paris, 1945, pp. 125-126. “Porque o homem é uma criatura divina que necessita copiar não as outras criaturas terrestres, mas os seres que habitam no alto, no céu e que se chamam deuses. Assim, se devemos ter coragem de dizer a verdade, o homem verdadeiramente tal ocupa um posto ainda mais alto que aqueles deuses, ou pelo menos, o seu poder e dos outros podem se equivaler perfeitamente. De fato, nenhum deus celeste deixará o confim do céu para descer na terra; enquanto o homem se levanta completamente até o céu, o mede, conhece o que no céu está no alto e o que está em baixo, aprende todas as outras coisas com exatidão e suprema maravilha, não tem necessidade de deixar a terra para se estabelecer no alto, tão longe se estende o seu poder! Precisa, entretanto, ousar em afirmar que o homem da terra é um deus mortal, o deus do céu um homem imortal. Todas as coisas existem através desta dupla, o mundo e o homem; mas todos foram produzidos pelo Uno”. (NA)

Agora eis aquilo que atravessou o ar, penetrou o céu, transpassou as estrelas, ultrapassou as margens do mundo, esvaneceu as fantásticas muralhas das primeiras, oitavas, nonas, décimas, e outras que se poderiam adicionar esferas, por relação dos vãos matemáticos e pela cega visão de filósofos vulgares: assim à vista de todos os sentidos e razões, com a chave de diligentes inquisições abertas que claustros da verdade, que por nós seriam abertos se pudéssemos, desnudada a descoberta e a velada natureza, doou os olhos e as ignorâncias, iluminados os cegos que não podem fixar os olhos e observar a sua imagem em tantos espelhos, que de todos os lados se opõem, extraída a língua aos mudos que não sabem e não se atrevem a explicar os intrincados sentimentos... Nossa razão não é mais aprisionada... Conhecemos que não há um céu, uma etérea razão imensa onde estas magníficas luzes preservam as suas próprias distâncias, por comodidade da participação de vida perpétua... Assim, somos promovidos a descobrir o infinito efeito da infinita causa, o verdadeiro e o vivo vestígio do infinito vigor; e temos doutrina de não procurar a divindade removida de nós se a seguirmos, mesmo de dentro, mais que nós mesmos estamos dentro de nós...

A mesma impressão mostra, inevitavelmente, aquilo que compara a pintura quatrocentista nos seus temas, nas suas paisagens, nos seus céus, nas suas histórias, àquela do Quinhentos. Certo, muitos dos valores de estilos são vulgarizados, a refinação do trabalho artesãos é diminuída, e falta freqüentemente aquele dote de extraordinária concentração poética que é a principal característica, capaz de redimi-la em sede poética de todas as acusações das obras “clássicas” de todos os tempos. Mas por outro lado, os rigorosos limites de tema foram quebrados, o pintor agora com técnicas diferenciadas, domina todo aspecto da sociedade e da natureza. E, sobretudo, acaba por nos fornecer uma visão do mundo circunstante, que é ainda a nossa. O quanto foi contrastada esta evolução será rapidamente indicado nas páginas que seguem. Qual seria a qualidade moral, o contexto da cultura, a complexidade dos pensamentos que se sujeita à metamorfose, é por ora impossível descrever com precisão. Do antirrenascimento falta ainda a sua história.

CAPÍTULO 12. ANTICLASSICISMO E ROMANTISMO

Antes de abandonar estes problemas, talvez apenas momentaneamente, me parece necessário que analisemos um fato também para o justificarmos historicamente: isto é, a simpatia que espontaneamente suscitam, uma vez inseridos nos seus contextos

históricos (mesmo se de forma apressada e provisória, como aqui estamos fazendo), figuras como Riccio que mistura animais, Buontalenti que inventa fontes, Masaccio que pinta os pobres, Ruzante que amavelmente nos fornece a crônica dos seus sentimentos e das suas razões, os alquimistas e pesquisadores a todo custo de animais, pássaros, peixes, fósseis raros: resumindo todos aqueles exploradores anticonvencionais do mundo, dos quais é invejável não apenas a capacidade, mas também a possibilidade em seus tempos de compreender descobertas tão grandes que não se tornam banais mesmo nos quatro séculos posteriores.

Além disso, se se confronta a vida cultural dos séculos sucessivos com este clima entusiasmado, como o Seiscentos e o Setecentos, é quase impossível não obter um sentido de desagradável surpresa. O mesmo declínio que constatamos na técnica do desenho científico é perceptível na extensão dos interesses, na paixão da pesquisa, mesmo se já existem instrumentos conceituais e técnicos mais elaborados, mesmo se nasce a verdadeira ciência. Além do mais, exatamente porque a ciência é consciente de si mesma e experimental, acaba por se isolar do quadro geral da cultura humanista, deixando esta última privada de garra, órfã de suas contribuições. As abelhas de Barberini, depois do eco imediato da visão microscópica, voltam a se estilizar e a se banalizar; a vida camponesa, representada pelos *Bamboccianti*, torna-se um fundo decorativo (e os episódios “populistas” mais tarde, como aquele de Ceruti, se contam nos dedos). Aquilo que, porém, falta é, sobretudo, o sentido da matéria, a emoção pela organização da natureza, e este intenso, dramático fundo de magia, de religiosidade e irreligiosidade, de mistério, aquela capacidade unânime que em todos os lugares nos episódios quinhentistas descritos, nos surpreendeu. A reforma e a contrarreforma não apenas alongaram as saias das camponesas, destruíram ou limitaram a construção das capelas das vilas, controlaram e proibiram as danças suspeitas de obscenidade e as tradições etnográficas, mas, sobretudo eliminaram irremediavelmente a autêntica coletividade de razão e emoção, de fábula e de artifício, de rústico e de culto, para dar-lhe um substituto muito mais fugaz e retórico, fruto de conformismo e censura. Ou, também freqüente, a reação ainda que violenta (como nas sátiras de Magnasco), ou corajosamente intelectual (como o exotismo rococó), obteve resultados exclusivamente decorativos.

A degeneração e a parcial absorção do antirrenascimento na cultura da contrarreforma renderiam um longo ensaio à parte, e talvez um livro. E é provável que se poderia demonstrar mesmo no Seiscentos uma riqueza de contraposições, hoje apenas intuídas. Mas, quase seguramente, não causaria outra impressão, que para reencontrar qualquer coisa de semelhante ao antirrenascimento é necessário dar um salto de dois séculos e chegar propriamente ao romantismo; a Goya, grande pintor de bruxas e monstros; a Géricault, retratista dos loucos; a Delacroix, visionário; a Millet, poeta dos camponeses.

Que os românticos acolheram muito melhor que os pintores do barroco e do rococó a hereditariedade do antirrenascimento é incontestável. Assim, é certo que estas vertentes da cultura apenas pela estrada do romantismo, através do teatro, da poesia, da literatura e mesmo das artes, chegaram até nós carregados de sugestão dramática, enquanto que o neoclassicismo conseguiu de modo absolutamente nefasto, desdramatizar a arte antiga e moderna, apagar dos nossos olhos até mesmo a simplicidade e a multiplicidade de estilos (e de ajudas) do monumental Rafael. É, portanto, por isso que a oposição entre romantismo e neoclassicismo parece ocorrer nos mesmos termos psicológicos daquela (oposição) quinhentista entre renascimento e antirrenascimento; e é igualmente imediata a nossa aproximação a uma obra de arte maneirista e a uma obra de arte romântica, que nos basta ver para logo admirar. Diante de um quadro de Delacroix, por exemplo, mesmo que este se apresente a nós como uma explícita retomada de temas rubensianos ou venezianos, somente num segundo momento percebemos a presença da imitação, pois antes de mais nada, estamos cativados pelo fervor estilístico, quase como se a pintura fosse a imediata transcrição de um irresistível impulso emotivo. E assim, para obter o “significado” de um dos célebres cavalos empinados do artista, não é necessário remontar conscientemente ao seu simbolismo (que, por outro lado, talvez não fosse claro nem mesmo ao próprio Delacroix), pois, melhor que qualquer análise estilística, é ainda mais proveitosa a leitura de um trecho como este, de J.J. Rousseau: “Comme un coursie indompté hérise ses crins, frappé la terre du pied et se débat impétueusement à la seule approche du mors, tandis qu’un cheval dressé souffre patiemment la verge et l’éperon, l’homme barbare ne plie point as Tetê au joug que l’homme civilisé porte sans murmure, et il prefere la plus orageuse

liberte à un assujettissement tranquille”⁶⁹. Não por acaso, portanto, mas por uma nobre tradição conceitual, os indômitos cavalos de Delacroix, capazes de lutar com as esplêndidas feras aparecem quase como emblema do *Sturm um Drang* romântico. Ainda de frente a estas obras primas, nós não temos, como se diz, a necessidade de intermédios literários. Para usar uma expressão, ou melhor, uma distinção de Chateaubriand⁷⁰, da alegoria física nós passamos imediatamente àquela moral, como que impelidos pelo instinto.

O oposto, por sua vez, ocorre com as obras primas neoclássicas (naturalmente, mais do que com as “românticas” figuras de Ingres, penso nas grandes composições históricas de David): nessas, apesar da evidente e declarada preocupação didática, a alegoria física prevalece àquela moral. É difícil assim, remontar também às representações mais patéticas a um clima de paixão, como aquela de Marat morto. E nos fixamos mais em uma análise estilística, colhendo as ascendências figurativas, de Poussin a Rafael, aos mármore antigos, e nos surpreendendo, caso, no final deste itinerário crítico percebermos que na realidade, entre os modelos e as obras, existe mais espaço nos neoclássicos que nos românticos.

Isto é, estamos mais do que nunca relacionados ao romantismo, ou num sentido mais geral, ao antirrenascimento. A nossa desconfiança vale para todos os momentos “clássicos”, como a Roma de Rafael ou aquela de (um) Poussin menos giorginesco. E o nosso entusiasmo é direcionado a tudo aquilo que foi constantemente definido pela crítica de tendência clássica como capricho, monstruosidade, fantasia, barbárie: como a decoração medieval, as deformações tardo-góticas e maneiristas, o rococó. Os resultados históricos desta inversão de gosto são grandiosos: civilizações inteiras emergem da sombra, saudadas pelo aplauso mais popular; até mesmo a história da arte grega e romana é radicalmente modificada. Todavia, a lista de obras primas admiradas por um seiscentista ou por um neoclássico nunca pareceu tão e irremediavelmente oposta à nossa. A tolerância estética no

⁶⁹ J. –L. ROUSSEAU, *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les homes*, II parte. (NA).

⁷⁰ F.R. de CHATEAUBRIAND, *Génie du christianisme*, parte II, cap. II, *De l’allégorie*. Para a “imitação” em Delacroix, ver a comunicação de Lucien Rudrauf no Congresso Internazionale di Storia dell’Arte em Paris (Resumé, pp. 156-157) (NA)

Novecentos, dir-se-ia, combate menos com a mais oficial tradição ocidental. O neoclassicismo, que mais se propôs o problema da história, fica assim mais afetado ⁷¹.

Todavia, depois desse honesto e devido reconhecimento, o problema permanece mais do que nunca aberto. Pois se poderia objetar que, mesmo vivendo em uma tradição ainda romântica, mesmo que emocionalmente atraídos pelo informal, a nossa vocação mais autêntica tende ao racionalismo. A lei é aceita não como limite, mas como condição, e desse mesmo modo, assim é a realidade. Nós bem sabemos, como os filósofos estoicos, que as relações existentes entre quem se empenha ativamente e o mundo “civil” no qual opera são várias, imprevisíveis, dramáticas, por vezes; mas não encontramos, nesta condição nada de negativo, pelo contrário, na adesão consciente à história e à cultura, vemos algo de meritório e positivo. Não se trata, obviamente, de um empenho obrigatoriamente político, religioso ou moral, mas sim de uma consciência dos próprios limites e dos próprios desejos, um pesquisar, a própria liberdade e a própria norma entre os limites das condições da existência. Mas esta posição é um verdadeiro retorno ao classicismo, é pelo menos o típico resultado de um “gosto” pela razão. Se os grandes mestres do classicismo sempre se

⁷¹ Que esta nossa impressão esteja ainda ligada ou pelo menos muito próxima ao gosto romântico é demonstrado, entre outros, nesta estupenda página de ROBERTO D’AZEGLIO, na *Galleria Reale di Torino*, Torino, 1836, pp. 25-26, dedicada à *Sagrada Família* de Rubens, e que pode servir como introdução ao que dissemos no curso anterior ao presente capítulo, sobre as relações entre romantismo e barroco: “O belo do contorno está de certo modo naquele da tinta, como a beleza moral na física. A primeira se destina apenas à razão; imperceptível aos sentidos opera somente no intelecto; os seus valores possuem habilidades de reflexões a serem validadas; e embora, devido o efeito que produz no espírito, o engrandeça mais radicalmente, e o seu domínio seja mais nobre e durável do que aquele da outra, até o modo no qual procede é assim frio, lento, medido em graus, que ela parece necessitar de todo o seu ascendente para vos causar um convencimento. A beleza física, por outro lado, é antes sentida do que julgada; ataca a alma e transpassa rapidamente ao coração; os sentidos lhes são sobrefeitos: a lógica, a filosofia, a simples razão, vencidas, caladas; a sua força é, no entanto, pronta, imediata: e na maioria das vezes que se corrige a defesa não percebe que já é feito escravo imperdoável. Isto na pintura. Assim considerando, uma obra de bom desenho pretende ser ciência anatômica, estudo do nu, cognição do antigo; onde apenas a quem poderia produzir notícias positivas é posto a determinar juízo sobre as obras dos grandes artífices. Juízo similar é fruto de um exame lento, científico, friamente pensado; e quem o forma deve proceder através da análise, indagando com diligência, em cada parte, como a beleza da forma, nos contornos externos e internos, se aproxima à perfeição natural ou ideal: se o inchaço ou o nivelamento dos músculos são indicados nos movimentos, a segunda das normas osteológicas e mitológicas, se a exatidão das proporções é exata não apenas nas partes de cada figura, mas nas relações entre as figuras e os respectivos planos, e quando nas mãos de muitas outras advertências e considerações, o espírito se faz capaz da profunda ciência e um hábil desenhista, ele cede à lógica evidência de um assunto mais do que à ascendência de uma sedução. Mas se a um período da arte, cheio de admiração por tanta energia e sabedoria se para perante, em todo o fulgor das suas vestes, a alguma brilhante encantadora filha da escola veneziana ou flamenga, é bem outra a comoção, a maravilha, o prazer. Isto não é mais produto do estudo, mas nasce espontaneamente da simples vista; não é mais cálculo, é fascinação; a pupila se sente atraída pelo insólito deleite, e se abandona com suavidade sobre aquela doçura de harmonia que a recria. Tal sensação há igual poder sobre douto e sobre o não douto; e, visto que raramente caminham junto a ciência e a fortuna, assim ocorre que a obra do colorista esmalte as paredes do áureo palácio, enquanto aquela do desenhista permanece abandonada sobre o parapeito nu”. (NA)

propuseram alcançar uma esfera objetiva do belo, empenhando-se com pesquisas perspectivas, proporcionais, geométricas, hoje também são freqüentes as tentativas de retornar a um estilo, por assim dizer, impessoal, mas ainda assim sugestivo e interior nos seus resultados. O exemplo mais típico é aquele de Mondrian, mas se deveria expor também a vasta problemática da produção em série, do desenho industrial, de elaboração de projeto. Ora tudo isto é francamente iluminista, inclusive o nosso desejo de socializar. Gostaríamos de citar como prova uma passagem que, sem dúvida, poderia parecer o nosso programa e que é, no entanto, de Diderot:

Apenas o exercício das nossas faculdades intelectuais e a necessidade de prover as nossas necessidades com invenções, máquinas, etc., delinearão no nosso intelecto as noções de ordem, de nexos, de proporções, de conexão, de composição, de simetria, nós nos encontramos circundados por seres nos quais estas noções eram, por assim dizer, repetidas ao infinito; não podíamos dar um passo no universo sem que qualquer objeto nos despertasse; eles entraram na nossa mente, a cada instante, de toda parte; tudo o que nos acontecia, tudo aquilo que existia fora de nós, tudo o que sobrevivia dos séculos passados, tudo o que o trabalho, a reflexão, as descobertas dos nossos contemporâneos produziam debaixo dos nossos olhos, continuamente reafirmava em nós a noção de nexos, de ordem, de composição, de simetria, de concordância, de contraste, etc., e não existe uma noção – exceto talvez aquela de existência – que poderia se tornar tão familiar ao homem quanto aquela da qual falamos.

Poder-se-ia modificar a frase de Diderot por um programa racionalista, de cerca de 1930 ⁷². E se a teoria moral e estética do classicismo pode ser aceita tão espontaneamente por nós que estamos asperamente revisando as ideias românticas, por que tanta desconfiança instintiva frente às suas manifestações mais programáticas? E por que a reavaliação do iluminismo, especialmente musical, que existe há décadas, não vem acompanhada àquela da pintura e escultura monumental neoclássica? Apenas porque mudaram as nossas leituras, a nossa tradição? E a referência ao antigo, ao invés de nos estimular, nos causam incômodo? Ou é por alguma razão mais grave?

⁷² Sobre Diderot e a atualidade da sua posição estética, ver o comentário e a bibliografia de P. FRANCASTEL, na p. 286 de *Problèmes de la sociologie de l'art*, in *Traité de sociologie*, publié sous la direction de Georges Gurvitch, II, Paris, 1960. (NA)

Na realidade, a página de Diderot que citamos e que foi tirada do item *Belo* para a grande Enciclopédia, publicada em parte em 1751, pressupõe uma inserção espontânea e lírica na ordem, mas não é uma retomada obrigatória da temática clássica. A página explica muito bem a poesia das coisas cotidianas, mas sublimadas, de Chardin; o equilíbrio entre retórica, imagem e capricho de Tiepolo; mas não David, isto é o neoclassicismo mais típico. Analogamente, a nossa simpatia pelo neoclassicismo, mesmo nos estudiosos mais sensíveis como Praz ou Ansaldi, se manifesta um pouco por vias transversais, evitando cuidadosamente aquilo que, mesmo por um ponto de vista da cultura, é o aspecto mais importante: aquele político. Todavia, é exatamente este seu caráter que diferencia claramente o neoclassicismo oitocentista dos seus precedentes iluministas, que justifica, de modo bem mais concreto, a sucessiva oposição romântica, e pode permitir que se avance para um mais preciso juízo de valor. Negligenciando o fator político e religioso a ele ligado, toda a querela dos neoclássicos e dos românticos torna-se um jogo de salão. Aliás, acaba por se mostrar verdadeiramente um pseudoconceito histórico. Talvez porque não se fale de um ritmo dos momentos clássicos e anticlássicos, que se seguem ou se contrapõem? E não é talvez possível encontrar pares ascendentes iluministas em um e em outro movimento? Ou melhor, são realmente paradoxais as interrelações: Byron, Stendhal, Leopardi que admiravam Canova, o qual em troca faz o monumento de Alfieri; Delacroix que admira calorosamente David, o qual foi, por sua vez, o descobridor de Géricault; Ingres que declara os trajes medievais tão belos quanto aqueles gregos, e de frente a um afresco de Assis, assim explode: “Raphaël lui-même n’a jamais atteint une expression pareille”. Ingres, por fim, deixou sobre a música romântica páginas não menos sugestivas que aquelas bem mais celebradas de Delacroix ⁷³.

Que a querela oitocentista se insira em um mais amplo ritmo histórico, que possua precedentes históricos célebres (como aquele entre poussinistas e rubenistas) é inegável. Toda a discussão sobre valor da linha ou da cor (a este último se atribui ora com louvor, ora com demérito, como ocorreu no Seiscentos, uma possibilidade de abertura popular) é herdada por Félibien e Roger de Piles. Se, no entanto, comparamos as ideias

⁷³ Baseio-me especialmente, para as notícias sobre Ingres, em um artigo de J. ALAZARD, *Ce que J. D. Ingres doit aux primitives italiens*, in “Gazette des Beaux-Arts”, novembro 1936; sobre o ensaio de J. CASSOU, *Ingres et ses contradictions*, *ibid.*, I, pp. 146-154; sobre a antologia de *Écrits sur l’art*, do pintor, curada por R. Cogniat, Paris, 1947; e de N. SCHILENOFF, *Ingres, ses sources littéraires*, Paris, 1956. (NA)

destes com aquelas de David e de Delacroix, ou se confrontamos os *Funerais de Focione* com *Os juramentos dos Horácios*, concordamos subitamente que, excluindo a continuidade e com um peso muito mais relevante, existe uma assustadora fratura.

É verdade que o neoclassicismo parte do conceito de uma arte que “mediante a seleção entre belezas naturais supere a natureza” (Bellori), que a purifique unindo “o verdadeiro ao verossímil das coisas submetidas ao olho”, mas acrescenta uma carga moral antes desconhecida por esta sublimação. Para Poussin, talvez o pintor mais próximo de Bellori, a finalidade máxima era completar assim também a própria elevação espiritual: “Le repôs et la tranquillité de l’esprit... sont des biens qui n’ont point d’égal”; “La confusion m’est aussi contraire et ennemie comme est la lumière des obscures ténèbres”. Para Félibien a arte era cultura privada: “il faut donc du Génie, mais un Génie exercé par les règles... par les réflexions, & par l’assiduité du travail. Il faut avoir beaucoup vu, beaucoup lu & beaucoup étudié pour diriger ce Génie, & pour le rendre capable de produire des choses dignes de la postérité”. Ao contrário, para David a arte é antes de tudo empenho social: “Chacun de nous”, ele disse na Convenção de 29 de março de 1793, apresentando o quadro de Michel Lepelletier assassinado, “est comptable à la patrie des talents qu’il a reçus de la nature; si la forme est différente, le but doit être le même pour tous”. Não se trata como pareceria à primeira vista, de uma mera intenção didática; que aqui se torna, por razões externas, político, mas de uma verdadeira e profunda equiparação da pintura à oratória revolucionária; de uma radical renovação do estilo, por novas, inéditas finalidades: “Citoyents”, disse David na sessão de 25 de novembro de 1793,

Votre comité d’instruction publique a considere les arts sous tous les rapports qui doivent les faire contribuer à étendre les progrès de l’esprit humain, à propager et à transmettre à la postérité les exemples frappants des efforts d’un peuple immense, guidé par la raison et la philosophie, ramenant sur la terre le règne de la liberté, de l’égalité et des lois. Les arts doivent donc puissamment contribuer à l’instruction publique. Trop longtemps les tyrans, qui redoutent jusqu’aux images des vertus avaient, enchaînant jusqu’à la pensée, encouragé la licence des mœurs, étouffé le génie. Les arts sont l’imitation de la nature dans ce qu’elle a de plus beau et de plus parfait: un sentiment naturel à l’homme l’attire vers le même objet. Ce n’est pas seulement en charmant les yeux que les monuments des arts ont atteint le but, c’est en pénétrant l’âme, c’est en faisant sur l’esprit une impression profonde, semblable à la réalité... Il faut donc que l’artiste ait étudié tous le ressort du cœur humain, il faut qu’il ait une grande connaissance de la nature, il faut en un mot, qu’il soit

philosophie. Socrate, habile sculpteur, J.J. Rousseau bon musicien, l'immortel Poussin, traçant sur la toile les plus sublimes leçons de philosophie, sont autant de témoins qui prouvent que le genie des arts ne doit avoir d'autre guide que le flambeau de la raison.

A autenticidade desta posição é comprovada por uma série de documentos conhecidos há algum tempo, ou descobertos só recentemente, relativos à participação de David na revolução francesa ⁷⁴. Ele possuía amplas atividades, não apenas no campo das artes. Eleito para a Convenção de 1792 votou com os radicais a favor da execução do rei, em seguida assumiu uma posição intermediária entre os dantonistas e os extremistas. Durante o Terror assinou tantos decretos quanto Robespierre, em seguida se alinhou com coragem ainda maior em defesa destes e de Marat; foi denunciado como terrorista e apenas por insistência de um amigo se convence a escapar da execução. Não renegou seus princípios revolucionários, nem mesmo sob Napoleão; renegou a restauração monárquica e morreu, como todos sabem, pobre no exílio. A sua honestidade moral é indiscutível: destinou o provento das pinturas, por ele executadas por ordem do governo, às viúvas e aos órfãos dos que tombaram na revolução.

A sua adesão aos modos clássicos não foi instintiva. Quando chegou à Itália, a sua espontânea simpatia era para com os coloristas do primeiro barroco, com Caravaggio, Ribera, Valentin, isto é, com os artistas que executavam “brutalmente” as suas obras. Em Roma, todavia, deveria existir uma cultura mais polêmica, mais ativa e mais conectada com a vida europeia do que hoje se acredita. Para Goethe, como recorda Ulivi ⁷⁵, Roma pareceu um oásis de liberdade onde era possível dizer a verdade sem medo, talvez até mesmo contra o próprio papa, usufruindo da liberdade “passo a passo, longe dos países despóticos, onde se sufoca e onde impera o estilo de corte francês”. Todavia, existia um rigoroso controle cultural. Do caderno de Canova, datado de 6 de novembro de 1779, quando David está na Itália, sabemos que o embaixador de Veneza censurou severamente o jovem escultor por ter afirmado que era inútil estudar as estátuas antigas, sugerindo “que nunca diga querer fazer estátuas inventadas, não falar (sobre isso) com os demais jovens da casa e com todos” e de

⁷⁴ Para estas afirmações, refiro-me seja à biografia de Delécluze, sobre David, de 1855, seja ao artigo de D.L. DOWD, “Jacobism” and the fine arts. *The revolutionary careers of Bouquier, Sergent and David*, in “Art Quaterly”, XVI, 1953, pp. 195-214. Ver também J. BILLIET, *The French revolution and the fine arts*, in *Essays on the French revolution*, organizado por T.A. Jackson, 1945. (NA)

⁷⁵ F. ULIVI, *Settecento neoclassico*, Pisa, 1957, p. 117. (NA)

não confiar em ninguém ⁷⁶. A educação destes artistas, assim, desenvolvia-se em um clima muito rigoroso, e a rebelião contra o capricho, a libertinagem decorativa já era transformada em um verdadeiro ascetismo, imposto do alto. Aos estudantes acontecia um pouco como a Mengs criança, de levar uma surra caso não seguissem o programa fixado. Tudo isto é bem diferente da propagação da moda da antiguidade de Ercolano ⁷⁷. Para compreender este espírito, é preciso ler Winckelmann, que é à sua maneira um místico e que não apenas considera a criatividade artística relacionada à liberdade política (liberdade obviamente não individual, mas sim coletiva), mas as identifica, seja demarcando as circunstâncias históricas, seja tornando mítica a ideia de renascimento das artes e da cultura, fenômeno para ele (de resto, como para os primeiros críticos do Trezentos e Quatrocentos) com caracteres de generalidade, como se o espírito universal tivesse se derramado de repente sobre todos os povos civis. Lessing, em *Laocoonte*, fará este comentário: “O belo do qual nós inferimos a primeira ideia dos objetos materiais, possui regras gerais que se aplicam a outras coisas; às ações, aos pensamentos, não menos que às formas”. A ação didática concernente às artes, assim, é de reflexo, uma ação essencial sobre a sociedade ⁷⁸.

⁷⁶ Cito de R. ZEITLER, *Klassizismus und Utopia*, in “Figura”, 5, p. 234. Também E. BASSI, in *I quaderni di viaggio di Antonio Canova*, Istituto per la Colaborazione Culturale Venezia-Roma, 1959, pp. X-XI, constata a propósito do grande escultor: “O diário nos confirma que o neoclassicismo foi imposto aos artistas, apenas alguns o aceitaram de bom ânimo; muitos ficaram duvidosos, pelo menos inicialmente; o próprio Canova teria estado entre os primeiros, infiltrando-se pelos caminhos da pesquisa, descobrindo a arte do medievo, útil para a elaboração de várias obras”.

Refiro-me ao muito importante colóquio entre Canova e o abade Bonaiuti: “Disse-me que haviam mal interpretado certas palavras que talvez tenha dito em Veneza, tendo a intenção de dizer que eu não acho necessário estudar as esculturas antigas, que já me é suficiente o dom que eu tenho da natureza. Eu lhe disse o meu sentimento. Ele depois me sugeriu várias coisas, isto é, que nunca se diga que é possível formar bons escultores estudando as esculturas de Farsetti, que nunca se diga querer fazer esculturas de invenção, de me silenciar com os outros jovens da casa, de não confiar em todos se eu quiser que o Embaixador me veja com bons olhos, em suma, confiar nele em tudo e me acostumar a bajulá-lo, me disse uma vez, que me colocará sob a direção de qualquer bom pintor para poder aprender a conhecer o Belo do antigo, eu, dentro de mim, me irritava por um lado, não podendo, sem temor, fazer das minhas intenções arrogantes justificativas, e não podendo também lhe fazer ainda acreditar que não é capaz nem de entender a arte e nem de acreditar em entendê-la”. (NA)

⁷⁷ Fato paralelo, a esta teorização estética, mas não necessariamente determinante. Cfr., outros aos célebres estudos de Praz, G.R. ANSALDI, *Le testimonianze dell'abate Galiani sulla formazione Del gusto neoclássico*, in “La rassegna italiana”, Roma, 1941 (cito de um extrato); e o volume V, Paris, 1953, da monumental *Histoire de l'architecture classique* en France, de L. HAUTECOEUR. (NA)

⁷⁸ Tais ideias eram tão difusas, que nas “Memorie per le Belle Arti”, uma revista surgida em Roma, em janeiro de 1785, se lê: “O espírito filosófico que domina na nossa idade, estendeu também sobre estes objetos as luzes da filosofia, e Winckelmann, Sulzer, Megns examinaram a natureza das Artes com novas ideias e novo método. Leonardo da Vinci era aquele homem que poderia no século XVI expandir esta luz sobre a Pintura; ele, no entanto, a deixou transparecer claras, mas fugidias lâmpadas, porque o seu século não era

Trata-se, obviamente, das ideias iluministas, exceto pela forçosa identificação da razão, da filosofia como da beleza com a Grécia antiga. Mas para determinar esta identificação interferiram duas novas razões, que a meu ver são um pouco subestimadas nos nossos juízos sobre o neoclassicismo: o forte desejo de criar uma república independente das letras e das artes; e a larga vocação para uma cultura exclusivamente laica. Para exemplificar os primeiros desejos, bastará reportar um comentário doloroso de Goethe: “Em nenhuma parte da Alemanha existe um centro de formação social onde os escritores se encontrem e possam se formar, cada um em seu campo, segundo *uma única maneira*, segundo *um único sentir*. Nascidos carentes, crescidos de maneiras muito diferentes, em sua maior parte abandonados de si mesmos e até mesmo às pressões de interesse em parte ou de todo diversos” ⁷⁹. A cultura figurativa, fundada na tradição arqueológica e renascentista, tinha, diante à fragmentação do tardo rococó, a aparência de uma sólida fundação sobre uma base de verdade eterna. Winckelmann estava absolutamente convencido que houvesse “uma beleza única como há um único bem”, e que, conseqüentemente, esta beleza fosse controlável e tangível enquanto “reduzível a certos princípios, nem distantes nem opostos à natureza”. Como consequência destas ideias, uma arte de intenções sociais só podia ser classicizante.

É quase inútil ressaltar, por ser explícito, o equívoco contido nesta tese: que primeiramente, é intelectual porque se destina a uma sociedade culta; e em segundo lugar troca a forma pelos conteúdos, consequência, no entanto, quase inevitável de uma concepção tão “objetiva”, impessoal do estilo. Estes equívocos se encontram também nos literatos “neoclássicos” italianos. Já em Gravina (e estou seguindo o volume recente de Ulivi) é clara “a insurgente, agudíssima necessidade de uma base intelectual da poesia”. E ao mesmo tempo há nele e nos outros a convicção de realizar, assim fazendo, um retorno às origens sejam históricas sejam, por assim dizer, espirituais: “a uma arte onde o elemento hedonista e o elemento didascálico se ergam como síntese do supremo valor filosófico, isto é a ciência universal”. Por razões, ainda de objetividade e universalidade Conti, a propósito

aquele da Filosofia. As telas e os mármore agora não se referem mais como um rápido deleite do olho: o Filósofo pesquisa nestes a variedade e a paixão, e pretende que falem à razão e ao coração. Não devemos temer que a moda do século nos seduza, porque na Grécia, mãe fecunda dos Artistas mais sublimes, reinavam as mesmas ideias que agora nós adotamos e às quais somos devedores do coração, que trazem os dotes às belas artes”. (NA)

⁷⁹ *Literarischer Sansculottismus*, ed. do Giubileo, XXXVI, p. 139. (NA)

do drama, insiste na necessidade que este “seja independente de um lugar ou de um tempo determinado porque tudo consiste na ordem e no contraste dos motivos, dos meios e dos obstáculos tendendo a um objeto ou a uma finalidade, que o promove ou que o impede”; e tenta, em outro lugar, demonstrar que “a ideia da beleza é incorpórea mesmo se sugerida pelos sentidos, e o prazer da beleza é intelectual como aquele que surge do exame dos princípios de ordem, de harmonia etc., por reduzir todos a uma *ideia completa*”. Em grande parte estes conceitos derivam de um texto figurativo, isto é as *Vidas* de Bellori: e no fim das contas são apenas uma Arcádia renovada em base às suas presumidas origens antigas. Leopardi observou que todas as obras do período neoclássico pareciam “inanimadas, sem sangue, sem movimento, sem calor, sem vida”, e que não manifestam nunca “a menor força de ânimo (*vires animi*, e não a magnanimidade) ainda que o assunto ou a ocasião possua grande força”. Este isolamento da realidade, não privado de tristeza, está, entretanto, nas intenções de vários artistas, é uma opção voluntária deles. Gravina, em um passo esclarecedor, confirma a convicção que entre a ciência das coisas finalizadas e a verdadeira ciência não existe oposição, mas opta pela segunda, referindo-se a Sócrates, que procurou a verdade “mais na contemplação das coisas universais por meio da razão, do que nas particulares por meio dos experimentos, que são infinitos e incertos...”. As coisas finalizadas “... sempre dependem de outro princípio, geram-se, e nunca são; e com a perpétua geração continuamente se alteram; de modo que não se pode delas colher ciência alguma”. Sua confirmada convicção é aquela que o homem alcança a verdade “quando... se liberta das ideias particulares, e limitadas pela finita e angustiante capacidade dos seus sentidos corpóreos, livre discorre para o universal”. Se nós traduzirmos estas ideias na pintura, concordaremos logo que é explícita a condenação daquelas que são precisamente as maiores realizações de paisagem e de retrato setecentista, mas especialmente de paisagem. Imagine-se uma paisagem veneziana de Guardi e de Canaletto, onde é mesmo impossível dar uma representação “universal” do virtuosismo na reprodução do aspecto excepcional, momentâneo, efêmero dado por uma estação do ano ou ao raio do sol e levando a uma mais comovida e afetuosa mimeses da natureza. Mesmo nas grandes decorações aquilo que surpreende é o estudo dos caracteres, dos tipos, a realidade dos modelos, a fisionomia reavaliada e tornada mais variada pelo exotismo. Ora, tudo isto é condenado, por um afastamento no tempo e no espaço que se traduz em um genérico

arqueologismo. Vêm-se as *Ninfas dançantes* de Canova na capa do livro citado de Ulivi, tiradas da têmpera sobre fundo negro da Gipsoteca de Possagno, imitando as pinturas parietais romanas. Nesse não há o ar, nem luz, nem vida e são também como criações artísticas, estéreis e absurdas.

Naturalmente, à poesia do afastamento, da distância se devem muitas obras primas neoclássicas. Mas se trata sempre de alguma coisa mais parecida com a Arcádia. Não por acaso o tema arquitetônico que mais triunfa é aquele da *villa*, o sucesso de moda maior é a decoração doméstica. E, sobretudo, uma república de letras, fundada sobre a razão, poderia ser bem outra coisa; como de resto a revolução francesa tentou corajosamente fazer. Em toda esta gente falta “um Ideal que não fosse o Belo genérico” e, acrescentamos, um antigo que não fosse um antigo genérico.

Apesar da evasão ou da reclusão na Arcádia, o neoclassicismo, pela sua cultura, constituiu uma alternativa potente à religião (e, portanto, foi combatida especialmente pela igreja católica). Mais que um longo discurso, aqui também bastará comentar uma citação. Von Platen, diante da Pirâmide de Cestio assim fala:

... Repousem aqui em paz
os meus ossos dispersos, distantes da fria pátria
onde congela sobre o lábio cada suspiro ardente. E falta também na
tumba pagã aquilo que a Roma religiosa nega
a quem erra: para além cujas portas
abre apenas a mão de Pedro.
eu descerei aos infernos, onde há paz para animosas almas
grandes do passado, onde Sófocles repousa carregado de louros
onde canta Homero

A república das letras, assim, era uma república leiga. Isto de resto deriva muito claramente dos interessantíssimos escritos sobre o modo de representar a morte nos antigos, de onde ressurgem uma temática alegórica análoga àquela desenvolvida no Quatrocentos romano entre os escultores a serviço do círculo humanista, muito suspeitáveis de epicurismo ateu. Podemos nos alongar neste “sentido da morte”, mas também a concepção da virtude é muito distante daquela do cristianismo. Para Winckelmann “o heroísmo é como a faísca escondida na pedra, aquela sem diminuir nem a frieza nem a transparência, dorme ali dentro tranquila, até que uma força externa a desperte”. A grandeza do ânimo dos

heróis neoclássicos “consiste na duração inalteravelmente, tanto no amor aos amigos, como no ódio aos inimigos”. Então aqui estão petrificados, como estátuas, estes heróis nas pinturas, nítidos, bem definidos, sem sombra. O modo com o qual os escritores os descrevem se destinaria mais às imagens dos santos. E nos melhores retratos, o que seduz é certamente a presença, apenas aparente, de um fogo interno. Com as palavras de Ingres, estes retratos poderiam ser definidos “pour persuader, pour convaincre”. Esses se apresentam como uma alegoria, quase em um espelho. E ao vê-los “l’esprit se promène”.

O heroísmo moral e político do neoclassicismo não deveria ser apenas prudência (ao invés de pietismo ou pregação). Era preciso que ali houvesse ódio, urros (grito), potência. E é aqui que o estilo pictórico, mesmo o de David, revela dramaticamente, a sua insuficiência.

O neoclassicismo, por princípio, não foi de modo geral, um estilo reacionário. Mesmo em relação ao classicismo do renascimento, mostra-se com uma claríssima afirmação de novidade, ou pelo menos, de maior conhecimento e consciência histórica. Mas renuncia, assim fazendo, ao mito. A sua temática é muito mais fundada sobre textos e documentos, no entanto, esta cultura é exatamente o seu limite.

Na Itália, felizmente, possuímos duas palavras distintas para indicar o gosto do final do Setecentos (neoclassicismo) e a vertente, já tardo romana, depois medieval, renascentista e barroca, do classicismo. Ao norte o neoclassicismo pôde parecer uma continuação melhorada do renascimento (que era, sobretudo, maneirismo). Mas na Itália, onde sempre existiu uma clara consciência das instâncias anticlássicas do maneirismo e do rococó, a renovação do gosto, favorecido pelas últimas descobertas arqueológicas, parecia mais um *revival* que uma continuidade. Tese que hoje parece mais justa e permite esvaziar a discussão de todo o racionalismo arquitetônico do Seis e Setecentos que é um fato absolutamente distinto e no qual, mesmo que se tenham usado elementos clássicos, se recusou decisivamente uma “forma” clássica. Na Itália o artista do racionalismo é, por exemplo, Fuga, que bem se diferencia do classicismo barroco do próprio Bernini e do neoclassicismo, por exemplo, de um Quarenghi.

Analogamente, um Batoni que representa a Arcádia, se insere de modo bastante típico entre o classicismo do final do Seiscentos e o neoclassicismo do círculo de Mengs.

Possuímos com o Setecentos, no âmbito do mesmo classicismo, um declínio repentino dos significados históricos. Assim a retomada posterior destes significados acabou por ser apenas mais parcial e escassamente aderente, a diferença de todas as retomadas anteriores.

Tudo isto se torna bem mais claro se percorrermos rapidamente a história do “classicismo”, considerando o meio entre dois equívocos opostos: aquele de validar o epíteto de clássico ou classicizante como um juízo de qualidade; o outro de considerar o classicismo pelas suas instâncias racionalistas e talvez, nos primeiros anos do Novecentos, anti-Liberty.

O classicismo, na verdade, é uma vertente histórica, exata, coerente que se manifesta apenas em períodos restritos, sob Carlos Magno ou Federico II, em Florença nos tempos de Nanni di Bianco, e em Roma com Antonio da San Gallo e Rafael, que é ligado a temas particulares, como aqueles do retrato áulico, da realeza, da sistematização urbanística e caráter monumental e que, sobretudo, se funda sobre alguns princípios imutáveis.

Primeiramente, entre esses, é o respeito pela tradição que se manifesta antes de tudo com uma escolha de modelos. Princípio este escolástico (a mesma palavra clássico provém das listas de autores propostos, como melhores, aos jovens) e que, por tão aparentemente inócuo, acabou por criar sozinho um vespeiro de problemas estéticos. No entanto, é verdade que a lista pode mudar com o tempo, assim indiretamente, o classicismo teria sempre um certo sabor de atualidade. Os autores “clássicos” em geral foram designados com base nos ensinamentos retóricos de alguns escritores, como Cicerone, Quintiliano, Horácio, Vitrúvio, os quais contêm todos os violentos ataques contra a licença estilística, o fantástico, o monstruoso, o anormal. Algumas das suas frases permaneceram durante todo o Oitocentos (e poder-se-ia dizer, até hoje) a base de todas as discussões. Assim, a célebre discussão de Vitrúvio contra a decoração do quarto estilo que citamos a propósito do racionalismo seiscentista serve para os ataques contra as miniaturas irlandesas, contra os monstros românicos, contra a ornamentação gótica, contra o maneirismo, contra Borromini, contra o rococó, contra a liberdade, contra o surrealismo. Analogamente, a ideia de barroco segundo D’Ors é antecipada por Quintiliano na sua distinção, também esta permaneceu verdejante, entre áticos e asiáticos, aqueles *pressi et integri*, estes *inflati et inanes*; aqueles *simples e verdadeiros*, estes *sugestivos e falsos*. As polémicas do

classicismo se voltam contra todos os episódios caprichosos (e mais populares) da nossa civilização.

Por sorte, por um absurdo apenas aparente (enquanto já a grande arte de Atenas da brevíssima idade clássica, que hoje os arqueólogos tendem a reduzir entre 450 e 430 a.C., tinha razões eminentemente religiosas) a teoria da ordem, da harmonia, fornecida pelos tratados retóricos e por Vitruvius, que justificava os ataques contra a decoração, e que pode substancialmente se enunciar precisamente com as máximas de Quintiliano, “*prima sit virtus perspicuitas*”, “*própria verba, rectus ordo, non in longum dilatata conclusio: nihil neque desit, neque superfluat*”, embora bastante técnica e mecânica, encontrou uma fecunda coincidência com numerosos passos das Sagradas Escrituras, cheias de um sugestivo simbolismo cosmológico, que remonta a séculos e milênios de civilização. O mais importante desses passos é aquele muito célebre da Sapienza: Deus dispõe todas as coisas *in mensura et numero et pondere*. Foi retomado, entre outros, por Santo Agostinho em vários lugares e a partir dele se espalhou com particular sucesso especialmente nos séculos XII e XIII, e depois no Quatrocentos italiano: nem mesmo Alberti ficou imune. De Santo Agostinho se aproveita também Diderot no item de *Bello* há pouco citado.

A teoria das proporções teve, portanto, um valor religioso e estético ao mesmo tempo, permitindo algumas das mais fecundas fusões que a história dos estilos recorde (como aquele entre música e arquitetura), dando às várias representações ou criações um valor mágico e emotivo enraizado por um lado no simbólico pitagórico, por outro na prática dos ateliês, nos sistemas religiosos da quadratura, de onde derivou na Idade Média a etimologia de *artus* (estritamente regulamentado) como radical de *arte*.

Nas suas sucessivas translações, de Atenas a Roma, de Carlos Magno a Federico II, de Florença a Roma, de Roma a primeira Paris setecentista, aquilo que se transmite é, antes de mais nada, este sincretismo formal-religioso. O classicismo é, inevitavelmente, a linguagem de uma soberania absoluta que se considera ou se pretende afirmar política e religiosamente ao mesmo tempo. É sempre um fenômeno áulico e a sua arte onde quer que seja, possui um valor didascálico, porque com suas referências ao antigo, está destinada a afirmar a legítima derivação das monarquias, políticas ou religiosas, do império romano. A fidelidade a estes modelos equivale à fidelidade às regras antigas de governo e de vida, é o

indício de uma objetiva superioridade que transcende o indivíduo, e é ao mesmo tempo universal e eterna.

Mas esta crença é largamente corroída e destruída com o Quinhentos e suas experiências de comparação histórica e depois da pausa da contrarreforma no Setecentos, com a crítica dos iluministas. E com a revolução a santidade da monarquia é totalmente negada, o que torna possível processar um rei como um indivíduo qualquer. Mesmo na igreja existem movimentos muito graves de reforma. Bossuet, que percebe muito bem as consequências perturbadoras do iluminismo, escreve sobre este propósito (*Lettres diverses*, XXXIV): “Sous prétexte qu’il ne faut admettre que ce qu’on entend clairement – ce qui, réduit à de certaines bornes, est très véritable – chacun se donne la liberté di dire: ‘J’entends ceci et jê n’entends pas cela’, et sur ce seul fondement, on approuve et on rejette tout ce qu’on veut sans songer qu’outre nos idées claires et distinctes, il y en a de confuses et de générales qui ne laissent pas d’enfermer des vérités si essentielles qu’on renverserait tout en les niant. Il s’introduit sous ce prétexte une liberté de juger qui fait que sans égard à la tradition, on avance témérairement tout ce qu’on pense”.

Ora o neoclassicismo, apesar da acrescida erudição histórica (mas o que é o historicismo se não o substituto de uma tradição que se reconhece insuficiente ou falsa?) pertence ao reino das ideias “claras e distintas”, enquanto o classicismo sempre foi pelo menos artisticamente, junto ao fantástico, um dos pólos essenciais das “ideias confusas e genéricas”. Basta pensar nos seus entrelaçamentos com mitos da *renovatio*, de Roma sacra e apocalíptica, etc.. A figura do monarca, deus na terra, é ainda viva na tradição popular, e mesmo onde já é completamente dissolvido do confessionalismo religioso, poucos lugares despertam tanta emoção como o centro da praça de São Pedro, circular como o mundo e marcada por aquele obelisco que traz escrito “Christus regnat”. O classicismo é lenda; o neoclassicismo erudição. É por isso que antes de reviver as paixões em muitas pinturas, inclusive de David, paramos de frente à cenografia de caráter arqueológico. As melhores pinturas revolucionárias, além da temática específica, sem nenhuma dúvida, ainda são os de Goya⁸⁰.

⁸⁰ Não se pode nada além que dividir a severa opinião de G. NICCO FASOLA em *Ragionamenti sull’architettura*, Città di Castelo, 1949, p. 207, e de modo geral aquela de L. Venturi.

O que foi dito pode estender-se ao exame do conceito de proporção, que perde obviamente aquele valor interno, emotivo e simbólico, que por milênios foi essencial. Ter-nos-íamos muitos indícios para escrever a história durante o neoclassicismo: da absurda solução de Ledoux, o qual dá às proporções uma interpretação

Mas passemos ao romantismo. O fragmento da carta citada de Bossuet nos faz recordar subitamente, por sua vez, como se fosse uma reação, desta vez precisamente em nome das ideias “confusas e gerais” contra o iluminismo ⁸¹. Até os maiores protagonistas dos dois movimentos figurativos contrapostos possuem um perfil moral antitético, exatamente sobre este plano. De David político restou um magnífico retrato de Delécluze: “Il régnait dans son habillement une recherche grave, une propriété toute opposée aux habitudes des révolutionnaires”. Seu deus protetor era a paciência, a dificuldade. Mas foi um grande e genial chefe de escola, do qual, segundo o admirado testemunho dos contemporâneos de todas as facções, teria nascido toda a pintura do primeiro Oitocentos.

Se David é o sol, Delacroix é a noite. Em *Manette Salomon* ⁸² os Goncourt assim disseram dele “c’est l’autre pole... un autre homme... la littérature dans la peinture, la peinture dans la littérature... les nerfs, les faiblesses de notre temps, le tourment moderne du mouvement, une vie de fièvre dans ce qu’il fait...”. Um admirador de Delacroix, L. Vitet ⁸³, já em 1826 assim condenava David: “Il avait les qualités d’un chef d’école, un caractère ardent et enthousiaste, une volonté énergique: malheureusement, à cette âme d’artiste, était uni un esprit de logicien. Pour faire un grand peintre, il faut sans doute la force et la puissance d’un Michel-Ange; mais il faut aussi, pour guider cette force et cette puissance,

exclusivamente geométrica (esquecendo que eles consistem tanto em euritmia quanto em simetria), digna quase de uma cultura hermética, à polêmica afirmação de Canova relativa aos mármores de Partenone, endereçada ao amigo Quatremère de Quincy: “Se é verdade que estas sejam obras de Fídias, ou que ele as tenha posto a mão para finalizá-las, este mostra claramente que os grandes mestres eram os verdadeiros imitadores da natureza. Nada haviam de afetado, nada de exagerado, nada de duro, nada daquelas partes que se chamariam de convenção ou geometria”, de onde se deduz claramente, pelo menos em Canova, um contraste essencial entre a natureza e a simplificação ou estruturação proporcional, contraste que a sua obra, certamente, demonstra inacabada e, provavelmente, insanável.

Quem teve, pelo contrário, clara consciência da incompatibilidade entre norma, mito e indivíduo, isto é entre classicismo e natureza (antíteses entre elas mais que complementares) foi Napoleão, pelo menos quando afirmava: “Les maisons des souverains doivent être rarement commodes. Il y a toujours gêne pour l’homme en représentation. Majesté et petits agréments de la vie se rencontrent bien difficilement ensemble”. Ele, no entanto, mesmo afirmando que: “Les homes ne sont grands que par le monuments qu’ils laissent”, mais que nas arquiteturas, volta sua atenção para as ruas e para a urbanística. Aquelas e esta, de fato, elevam-se, durante o neoclassicismo, a um valor mítico, apesar de não discutido. (NA)

⁸¹ Não se deve, portanto, aceitar a meu ver *tout court* a distinção proposta por W. Friedländer, in *Von David bis Delacroix*, Bielefeld e Leipzig, 1930, cito da tradução ingl., Harvard University, 1952: “Two main currents appear in French painting after the sixteenth century, the rational and the irrational. The first is apt to be moralizing and didactic, the second is free of such ethical tendencies”. Como segue, tendo, ao contrário, a demonstrar como as conexões político-religiosas do romantismo (a quem se devem, historicamente, as afirmações nacionalistas contra a revolução Internacional) são, no entanto, complexas ou essenciais. Ver também F. Antal, *Reflections on the classicism and romanticism*, in “The Burlington Magazine”, LXVI, 1953, pp. 159 sgg. (NA)

⁸² Crf. pp. 137-138. (NA)

⁸³ In *Études sur les beaux-arts*, Paris, 1847, I, p. 182. (NA)

un esprit ouvert à toutes les idées, à tous les sentiments, amoureux de la nature telle qu'elle est, observateur sans système”.

Na realidade, é difícil ver estas aberturas à natureza em Delacroix. A sua problemática é outra e é, a meu ver, essencialmente religiosa. Escuro, passional, pessimista, ambicioso e nostálgico, primeiro revolucionário e depois conservador, antimodernista, fechado nas ideias da sua casta, isolado moralmente, ligado a uma vida de *rentier*, sem abertura a não ser literária ou estetizante, desde a sua juventude sofreu pela falta de fé, mas temporizando sempre sobre o ponto da conversão. “Oh, se podes acreditar com todas as forças do teu ser naquele Deus que inventou o dever, as tuas incertezas desaparecerão. Porque, confessa que é sempre esta vida, o temor por ela ou pelos seus confortos que perturbam os teus dias fugidios, os quais fluiriam em paz se tu visses no final a alma do divino Pai para acolher-te!”. “Existe em mim alguma coisa”, escreve em 1822, “que é muito mais forte que o meu corpo. Em alguns a influência do íntimo é quase nula. Em mim a encontro mais enérgica que as outras. Sem ela sucumbirei, mas ela me consumirá”. O seu empenho não é pela criação de um reino do homem, de uma cidade terrestre; mas pela construção de uma jangada ou de uma provisória barreira contra o terror da morte: “a noite, a noite assustadora!”. Esta é uma atitude que o aproxima estranhamente de um filósofo, complexo e introvertido como Schopenhauer, que procura e copia páginas de moralistas, que dá à serenidade laboriosamente por ele atingida na velhice, uma tristeza intensa e persuasiva. Como epígrafe sobre sua tumba poder-se-ia escrever esta máxima de Pascal: “S’il n’y avait point d’obscurité, l’homme ne sentirait point sa corruption, s’il n’y avait point de lumière, l’homme n’espérerait point de remède. Ainsi, il est non seulement juste, mais utile pour nous, que Dieu soit caché en partie, et découvert en partie, puisqu’il est également dangereux à l’homme de connaître Dieu sans connaître sa misère, et de connaître sa misère sans connaître Dieu”.

Este clima que Delacroix representa de modo um tanto sugestivo, não é, no entanto, um episódio pessoal. As relações determinantes, entre cristianismo e romantismo, foram até agora muito gravemente subestimadas. Ainda é a religião, com os seus apologistas, que fornece à estética romântica os meios essenciais da polémica contra o neoclassicismo pagão, ateu, revolucionário. Exemplifiquemos, brevemente.

É célebre a observação feita por Victor Hugo, no prefácio de *Cromwell*: “Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui, la muse moderne verra les choses d’un coup d’œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n’est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l’ombre avec la lumière. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l’artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue du Créateur; si c’est à l’homme à rectifier Dieu; si une nature mutilée en sera plus belle”. Aqui já existe uma primeira aplicação concreta da reavaliação do irracional proposta por Bossuet, e vem subitamente à mente as imagens dos loucos, pintados por Géricault, que em seguida induz aos limites da própria razão, além da investigação do segundo reinado. Mas não é necessário voltar a Bossuet. Basta ler Chateaubriand que não apenas fornece temas aos pintores românticos (como Delacroix), mas lhes dá uma poética. O tema principal, comum, é aquele do mistério. O universo está repleto de vozes desconhecidas e o próprio homem não se conhece. “D’où part l’éclair que nous appelons existence, et dans quelle nuit va-t-il s’éteindre?”. A natureza ao redor é toda vibrante. Chateaubriand faz a sua exaltação a Rousseau pelo fanatismo “qui élève le coeur de l’homme... qui lui donne un ressort prodigieux”, enquanto ao contrário, “l’irreligion et en general l’esprit raisonneur et philosophique attache à la vie, effémine, avilit les âmes, concentre toutes les passions dans la bassesse de l’intérêt particulier, dans l’abjection du moi humain, et sape ainsi à petit bruit les vrais fondements de toute société”. A religião cristã, no esforço de Chateaubriand de reconduzir a ela todo o mundo (e o submundo) de imagens, sentimentos, paixões, condenados pelos neoclássicos e pelos cartesianos, é reduzida à própria paixão e, “comme toutes les grandes affections, elle a quelque chose de sérieux et de triste”. Lendo as páginas de *Génie du Christianisme*, escrito (como se aprende no prefácio de 1828) “au milieu des débris de nos temple... pour rappeler dans ces temples les pompes du culte et les serviteurs des autels”, percebemos que é quase inútil procurar em outro lugar a mitologia romântica: aqui já há de tudo, as paixões, as alegorias, o amor pelos trajes, o neogótico, as catedrais, a poesia das ruínas, o folclore e, sobretudo, o ensinamento repetido que a arte deve agir através do instinto, do maravilhoso, da cor, da sensualidade. Depois da leitura de Chateaubriand, Delacroix observou: “Será necessário persuadir-se que Abelardo, São Bernardo, São Tomás de Aquino introduziram na metafísica uma

superioridade de doutrina à qual não podemos chegar nem perto, que os sistemas sansimoniano, falansteriano, fourierista, humanitário foram provados e praticados pelas diversas heresias, que aqueles que foram aceitos pelos progressos e descobertos, são as velharias que transcendem de mil e quinhentos anos nas suas escolas da Grécia e nos colégios medievais”.

Isso que Chateaubriand reavalía é, portanto, o catolicismo da contrarreforma, das imagens sacras, e da retórica devota. Na sua *imagerie*, isso envolve quase todo o barroco. E aqui, valeria à pena abrir um grande parágrafo sobre o sucesso do barroco, na idade romântica. Tapié se maravilha que Chateaubriand não tenha expressado uma particular admiração por esta civilização artística. Na realidade ele relata, falando de si próprio, um episódio suficientemente significativo. Chegou a Roma, na Galleria Doria, cheio de admiração pela *Diana e Endimião* de Rubens, descreve cuidadosamente o tema, relevando as derivações da antiguidade e comenta; “Le tout est bien dessiné, mais quand Rubens dessine bien, il peint mal; le grand coloriste perdait sa palette quand il retrouvait son crayon”. Ele participa, assim, daquele entusiasmo pelo mestre flamengo que foi tão difundido fazendo reproduzir, pelo menos duas vezes, as obras em oito anos, entre 1804 e 1812. Rubens não é o único artista admirado. Stendhal, nas passeatas romanas de 1828 escreve uma página entusiasmada sobre a *Santa Teresa* de Bernini, pela sua expressão vivaz e natural, mas, sobretudo pela interpretação dada pelo mestre às suas cartas místicas para expressar quais teriam sido totalmente inadequadas, mesmo na escultura grega. Rembrandt ganhou no Oitocentos uma admiração parecida pela intensidade dos seus sentimentos ⁸⁴.

⁸⁴ Válido, mas insuficiente é o capítulo de Friedländer dedicado a estes problemas. Sobre a fortuna de Rembrandt (estudado por Géricault), cfr. S. SLIVE, *Rembrandt and his critics, 1630-1730*, L’Aja, 1953, que infelizmente se detém praticamente antes do nosso período. Ver também J. GANTNER, *Jacob Burckhardt Urteil über Rembrandt in Concinnitas, Beiträge zum Problem des Klassischen, Heinrich Wölfflin zugeeignet*, Basel, 1944, pp. 85-114. Não conheço nenhum estudo específico sobre a fortuna oitocentista de Rubens (admirado, entre outros, por David que foi a Flandres para estudar suas obras). É notável que Delacroix teve até 1854 desconfiança de Ticiano, cujas obras (evidentemente, em confronto àquelas de Rubens) as julgava frias.

Nota-se que a máxima de Pascoal, aqui referida a Delacroix, foi medida em relação a Rembrandt (por J. ROSENBERG, na monografia da Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1, 48, p. 187). O importante juízo de Stendhal sobre Bernini é levado em *Die Kunstformen Del Barockzeitalters*, organizado por R. Stamm, München, 1956, p. 42 (H. TINTELNOT, *Zur Gewinnung unserer Barockbegriffe*). Cfr. também X. DE SALAS, *La valoración del Greco por los românticos españoles y franceses*, in “Archivo Esp. de Arte”, 1941, pp. 397-406.

Mas retornemos a Rubens. Dos escritos de Delacroix, sabemos que ele o considerava entre os mestres fascinados “par une sorte de verve qui est dans le sang et dans la main”, aquele que andou mais à frente de todos na expressão. E na “Revue des Deux Mondes”, o 15 de julho de 1854, o seu juízo se acompanha de uma apreciação de caráter religioso. Aqui está o que ele disse da *Pesca maravilhosa*: “Laisse là tes filets et suis-moi; je te ferai pêcheur d’hommes: je défie que l’Homme-Dieu eût dit cela à ces disciples si bien paignés auxquels il donne l’institution chez Raphaël”. É provável que comentários análogos não tenham sido raros naqueles tempos. Infelizmente posso indicar apenas estas páginas, extremamente significativas, de Emile Montégut⁸⁵:

Já que acenamos aos *Études sur les beaux-arts*, de L. VITET, I, Paris, 1847, convirá trazer um juízo seu sobre Caravaggio (em pp. 116-117), para incluir entre os passos oitocentistas agrupados em “Paragone”, n. 23, novembro 1951: “Le chef de ces dissidents fut un étrange et fougueux personnage, Michel-Ange de Caravaggio, fils d’un maçon et maçon lui même dans son enfance, homme bilieux et querelleur, sans lettres, sans culture, mais coloriste par instinct et systématique jusqu’à la fureur. Il ne fit que passer dans l’atelier des Carrache; pour un homme de sa trempe, l’eclectisme était une pauvre muse. Ses maître lui firent l’effet de timides réformateurs: il les abandonna; puis, en vrai révolutionnaire, il alla jusqu’au bout de ses idées. Pour lui, l’art n’avait d’autre but que l’imitation littéraire, mais vivant, de la nature, de la nature telle quelle, sans choix, sans exception: et, pour mieux prouver qu’il ne choisissait pas, et que tout, même le laid, lui semblait beau, pourvu que la traduction fût saisissante et vigoureuse, il affecta de ne s’attacher qu’à des modèles vulgaires et grossiers. Cette prédilection pour les cabarets et le corps-de-garde, ce mépris de l’Olympe et de ses habitants, de l’antique et de ses statues, cette audace triviale et populaire, tout en faisant le scandale et le désespoir de quelques-uns, charmaient une foule d’esprits blasés que les prudentes innovations des Carrache avaient à peine effleurés. Ceux même que le côté cynique de cette peinture effrayait le plus ne résistaient pas toujours aux attraits d’une palette si chaude, d’oppositions si tranchées, d’effets si suprenants; enfin la vogue s’en mêla, et bientôt le parti des naturalistes, comme on les appelait, devint presque aussi nombreux qu’il était intolérant, et des hommes puissants et haut placés, cardinaux, comtes et marquis, se déclarèrent ses protecteurs”. Por sua vez, Montégut, na p. 89 do volume supracitado, menciona a *Ceia em Emaús* de Londres, de Caravaggio, comentando: “Si l’on n’était pas prévenu, on pourrait regarder indéfiniment cette peinture sans y voir autre chose que trois maçons qui soupent cordialement ensemble”. O que justamente, dito entre parêntesis, era aquilo que, segundo a contrarreforma lombarda, Caravaggio e os outros pintores teriam realmente devido fazer, em respeito à situação social dos protagonistas de Vangelo.

Cfr. também W. WOFANG-R. DROST, *Baudelaire et le néo-baroque*, in « Gazette des Beaux-Arts », 1950, II, pp. 115-135. A relação que aqui tentamos estabelecer entre o romantismo e o antirrenascimento, através da revalorização romântica do barroco, é confirmado inclusive nas dificuldades que são sucedidas, das discussões sobre o bizarro, sobre o grotesco, etc., ocorridas entre a metade do Oitocentos: cfr. ad. es. K. Rosenkranz, *Aesthetik des Haesslichen*, 1853, e A. Zeising, *Aesthetische Forschungen*, 1855. O Oitocentos reavalia sim o barroco, como atitude de gosto antes e depois como estilo; e junto ao barroco, o maneirismo; mas aceita apenas uma parte sua. O Antirrenascimento é, nos seus aspectos fantásticos, para o romantismo o elemento mais fosco e difícil de assimilar, mesmo se o mais sugestivo. Cfr. a propósito a importante insinuação em O. Kurz, *Barroco. Storia di una parola*, in “Lettere Italiane”, 1960, 4, pp. 414-444 e em particular pp. 426-427: “Na sua *Estetica del brutto* Rosenkranz aproximou o Barroco ao Grotesco, ao Burlesco, ao Obseno etc., mas não soube diferenciar do Bizarro. Tal dificuldade não existe, no entanto, para Adolf Zeising, autor de um outro manual de Estética, para o qual o Barroco significava humor sereno, e Bizarro, humor melancólico”. (NA)

⁸⁵ E. MONTÉGUT, *Les Pays-Bas*, Paris, 1869, pp. 73-74 e para Caravaggio, p. 89. (NA)

Rubens n'est pas seulement le plus grand des peintres flamands, sans en avoir trop conscience, et par le seul instinct du Génie il a renfermé dans ses toiles toute une philosophie religieuse. Il a donné par la peinture l'expression suprême du christianisme qui fut propre aux Flandres, et il a résumé toutes les interprétations que les autres artistes flamands avaient présentées de ce sentiment pathétique et puissant... Le christianisme des Flandres est un christianisme charnel et populaire, compris par une seule de nos facultés, celle qui est la plus rapprochée de notre nature physique, celle qui met notre chair en mouvement, la sensibilité. C'est le christianisme d'une race de plébéiens, non d'une race d'aristocrates et de lettrés. Il ne s'est pas associé comme en Italie à l'idée de beauté, Il ne s'est pas raffiné comme en France jusqu'à perdre sa substance historique pour laisser seulement apparaître sa métaphysique et sa morale... Aussi ne faut-il chercher dans les productions de l'art flamand ni les conceptions idéales des artistes italiens, ni l'élévation morale chrétienne des grands artistes français, la noblesse sévère d'un Poussin, la pureté d'un Leseur... La sympathie violentée, la vie atteinte jusque dans les profondeurs où la nature physique et la nature morale se confondent, voilà le fondement de ce christianisme populaire que nous nommons charnel, non pour lui attacher aucune idée d'infériorité, mais pour désigner son origine véritable, qui fut un mouvement de la sensibilité blessée pour l'éternité...

Todas estas páginas, indiscutivelmente, nasceram de Chateaubriand, da tentativa, em outras palavras, de recuperar a fé para estes instintos que a idealização racionalista havia repudiado. E não por acaso o romantismo figurativo é, entre as civilizações artísticas, uma das mais ricas na temática e na emoção.

Com isto, não se pretende dizer aqui que o estilo romântico teve uma origem religiosa. O próprio Delacroix se serve de Rubens mais como modelo para composições profanas, inclusive eróticas e orgiásticas, do que para as suas pinturas sacras. Todavia, esquecer esta relação tira, a meu ver, a possibilidade de alcançar um dos aspectos fundamentais do romantismo, que foi, não esqueçamos, mais neobarroco que neogótico, e teve também de superar toda série de prevenções, em grande parte de caráter moral, diretamente contra a pintura e a escultura devota do Seiscentos. Que o resultado de tudo isto não tenha sido uma arte sacra, não importa. Antes, será muito útil concluir com uma observação de Madame de Staël: "Peut-être ne sommes nous pas capables en fait de beaux-

arts, ni d'être chrétiens, ni d'être païens”⁸⁶. Tentamos explicar em base à história da ideia clássica da qual o Oitocentos não pode mais retomar os conteúdos essenciais, interiores, por que a tentativa pagã neoclássica se revelou estéril. Mas agora será necessário dizer por que, apesar das incertezas e das concessões (a própria religião de Chateaubriand perpassa por vezes a hipocrisia e por vezes a heresia), o romantismo, embora impulsionado por finalidades diversas, teve tanto sucesso na retomada do barroco e do fantástico, determinando ainda o nosso modo de pensar e agir. E aqui, talvez, nos socorrerá a história do conceito oposto àquele de clássico: que é o capricho.

É à Idade Média que devemos a problemática estética do capricho, como o particular significado de classicismo (ainda que este termo – capricho – tenha sido definitivamente adotado apenas pelo maneirismo). Isto que tivera, por exemplo, nas grotescas clássicas o valor de uma saída caprichosa, fantástica, é agora severamente combatido ou defendido em nome da moral. E em princípio, exceto algumas defesas apaixonadas (como aquela de Ugo da San Vittore, que no *Didascalion* contrapõe as “figuras que nos fascinam pela sua beleza harmoniosa” àquelas que nos agradam “pela lógica da incoerência e da esquisitice”) e vários movimentos de gosto anticlássico (como aquele caracterizado pelos *Hisperica famina*, e pelas suas imitações), o capricho permanece sempre desqualificado pela cultura áulica e se legitimado (como fez são Bernardo) apenas com propósitos didáticos e popularescos, mas sempre com desconfiança e contra vontade, mesmo que precisamente nas expressões fantásticas esteja a maior grandeza da Idade Média. Ainda no Quinhentos, Ruzante, em uma raríssima empreitada, na carta de Alvarotto de 1536⁸⁷, contrapõe o capricho, “aquele que nunca descansa, não está onde está, e gostaria de estar onde não está, e queria ser um outro e não ser ele mesmo”, à melancolia que olha para baixo, quase com afetação, como se estivesse chorando por um morto. Caberá aos maneiristas, corajosamente, inverter a relação, desqualificando o classicismo por falso ou estéril e afrontando, especialmente nas representações sacras, uma interpretação pessoal do Evangelho e dos textos sacros, mais parecidos a um libertinismo. O barroco, do qual os românticos extraem a sua imagem de capricho, é sim, uma vulgarização conformista, mas também uma continuidade. E uma vez que o conceito de

⁸⁶ O belo motivo é trazido por L. VENTURI, *Pittori moderni*, Firenze, 1946, p. 48 e in *La critica neoclassica in Francia*, in “Arti Figurative”, I, pp. 1-2. (NA)

⁸⁷ Ed. Mortier, p. 633. (NA)

barroco, até poucos anos, incluía aquele de maneirismo, o romantismo pode chegar a uma mistura de sacro e de profano, de natural e fantástico, de obsceno e de místico, de popular e de culto. Com Goya (o qual cava na tradição popular, e o faz com força) o “capricho” adquire uma validade dramática ainda maior. Mas é apenas com o romantismo que a liberdade, por ele afirmada, passa a fundamento da estética, ainda hoje definitivo.

Ora, no barroco, desqualificado pelos neoclássicos como absurdo e capricho, os próprios românticos encontram valores morais substanciais. Guiados por Chateaubriand e nos escritores católicos, tem-se uma revalorização em sentido religioso. Ainda hoje a igreja da à contrarreforma e ao Seiscentos uma apreciação muito positiva, mesmo de um ponto de vista devocional. E assim se fez na história milenária uma mudança completa dos dois conceitos de clássico e de capricho. Enquanto o primeiro passa nas mãos dos revolucionários, mas sem energia, e torna-se assim o símbolo cansado das variadas “restaurações”, até Mussolini, Hitler e Stalin; o segundo assume o peso de restituir o consciente e o inconsciente, o sagrado e o profano; torna o estilo representativo da sociedade burguesa, que não por acaso nesse se espelha mais espontaneamente que no estilo das cortes. E apesar de mil vicissitudes e contaminações, o conceito central do capricho adquire sempre mais força: a liberdade fantástica emancipa, aos poucos, os artistas da sintaxe e da gramática do verdadeiro, lhes consente uma relação mais imediata com a natureza e assim, com destaque progressivo, lhes dá em mãos uma nova temática, aquela do inconsciente. Hoje, portanto, enquanto o classicismo salta aqui e ali, sem mais conteúdos, o capricho olha de baixo, fixamente, talvez muito carregado de responsabilidade. E encontra, não é errado dizer, no antirrenascimento quinhentista, a sua fundação.

OUTROS TEXTOS DE EUGENIO BATTISTI

<i>L'Italia si fa de sè / A Itália se faz sozinha (Libertà, 28 de fevereiro de 1945)</i>	277
Comédia e Tragédia (1950)	281
<i>L'umanista in crisi / O humanista em crise (Il Cicerone, 31 de março de 1959)</i>	289
Tendências da Historiografia Italiana (1963)	296
A luta cultural durante o Quinhentos e as vanguardas (1968)	314

*Libertà va cercando, ch'è sì cara
come sa chi per lei vita rifiuta*
Dante.

LIBERTÀ

Anno III - 28 FEBBRAIO 1945 n. 4.

Organo per il Piemonte della Federazione Italiana Studenti Intellettuali.

L'Italia fa da sè.

E' questa una delle tante e stolte frasi nate nella megalomane mente del fu duce. - Frase stolta, perchè l'Italia non bastò mai a se stessa e sotto il fascismo, per non volere trattare con le altre nazioni, dovette entrare a far parte del gigantesco organismo militare tedesco.

Ora questa frase si sente ancora aleggiare qua e là, pronunciata da elementi che si dicono antifascisti. - A questi nostalgici è bene dire che nessun uomo e nessuna nazione può oggi fare da sè, a meno che voglia autocondannarsi ad una vita misera. - Nel nostro sistema di civiltà ogni uomo ha bisogno degli altri, come ogni Stato è debitor ad altri; si è visto in questa guerra che gli Anglo Americani hanno fornito una quantità enorme di materiali alla pur ricca Russia, la quale li ha ricompensati con un maggiore sforzo bellico ed umano.

Però la miglior cosa è dire al mondo: «Noi abbiamo bisogno di voi. Contiamo su di voi e sulla vostra amicizia, come voi potete contare sulla nostra».

Detto questo si deve cercare di venire veramente amici, combattendo in primo luogo le male lingue, che diffondono zizzania ed odio, riconoscendo i propri difetti e cercando di perdonare quelli degli altri, per fare perdonare i nostri.

Ma per essere veramente amici bisogna infondere nei nostri animi un po' d'amore e molta fiducia, che non è sottomissione, verso gli Alleati, i quali in questa guerra, da loro non desiderata, hanno sopportato fatiche e sacrifici non non inferiori ai nostri e devono pensare, prima di badare troppo ai popoli liberati, precipuamente a vincere ed a portare velocemente a termine la guerra.

Noi dobbiamo pensare che è con la bontà e l'amore che si creano degli amici e non con la violenza e che è più facile ottenere da degli amici, che dai nemici.

Per ottenere questo dobbiamo essere meno presuntuosi, più onesti, franchi ed aperti, dobbiamo estirpare da noi quel vecchio e provinciale senso di gelosia, di piccineria e d'ignoranza, che ci fa apparire ostili gli abitanti della stessa casa, del paese e del borgo e che tanto male ha fatto alla nostra guerra partigiana, seminando

l'invidia, l'odio e l'ostilità non solo fra le formazioni di diverso colore, ma anche fra i componenti di una stessa divisione, brigata e squadra.

Se non sradicheremo questa provinciale abitudine, vedremo sempre nella Francia una sorella cattiva, che quell'asino di mussolini intento a dividere gli animi, chiamò «bastarda», nell'Inghilterra una bieca sfruttatrice, nella Russia un mostro assetato di sangue. - Balle queste avallate dalla propaganda e dall'ignoranza.

«Amare per essere amati» deve essere il motto di noi cristiani. - E per amore non s'intende lo sfruttamento delle amicizie e la sottomissione servile e sciocca alla volontà di altri come è successo in Italia sotto il fascismo ed in Germania sotto il nazismo, perchè queste due dottrine hanno reso gli uomini belve, assetate d'odio e di sangue, ma schiave sotto lo staffile dei due cinici dominatori.

A nulla serve odiare e stare zitti. Bisogna amare e saper nello stesso tempo difendere i propri interessi, non disgiunti però da quelli degli altri, sapendo, se necessario, rinunciare ad un bene minore oggi per uno maggiore domani. - Se noi non avessimo avuto la fregola delle rivendicazioni a mano armata, avremmo potuto ottenere amichevolmente molto di più, senza rovinare l'Italia, l'Europa e distruggere i faticati beni di parecchie generazioni. P.

Dove sono andati a finire i Kamikaze, i volontari della morte? Come noi, dopo tutte le loro vittorie e la distruzione della flotta nemica, gli americani hanno potuto sbarcare sul suolo giapponese?

I nostri Caduti.

Durante ed a causa indiretta di un feroce rastrellamento, è improvvisamente mancato in questi giorni *Umberto Cosmo*. Per una fatale coincidenza l'illustre maestro, che amò tanto i giovani studenti e visse per loro, è morto in età di 76 anni, contemporaneamente a tanti giovani trucidati, vittime innocenti di quella barbarie nazifascista, che il grande educatore aveva tanto autorevolmente combattuto con i suoi scritti.

Altri, con maggior calma ed in tempi migliori, che ormai paiono non lontani, rievcherà l'insigne letterato, autore fra l'altro di una «Vita di Dante», giustamente apprezzata, il dotto cultore di Studi francescani e il grande giornalista.

Noi qui vogliamo ricordare l'Uomo che non piegò, in momenti di predominante servilismo fra gli intellettuali, dinanzi al carcere ed alla miseria; il vero patriota che educò generazioni di studenti alla religione del dovere; il professore, che, cacciato dalla cattedra universitaria, fu sessantenne assegnato al confino ad Ustica, l'Isola dei coatti. - E possiamo concludere che il suo lunghissimo sacrificio - che la persecuzione contro *Umberto Cosmo*, che rivela aspetti di particolare odiosità data la francescana mitezza di lui, è durata circa un ventennio - non è stato vano.

I giovani che sono caduti ora nella lotta di liberazione sono stati degni del suo insegnamento e sono la migliore garanzia della Risurrezione italiana, tanto ardentemente desiderata dallo Scomparsa.

In questi giorni a Torino è stato barbaramente assassinato *Francesco Pinardi*. Appena ventunenne egli era già laureato e nulla aveva fatto per essere condannato a morte, ma gli ubbriachi giannizzeri nazifascisti hanno avuto ancora una volta sete di sangue, di quel sangue puro ed innocente che s'offre alla vera Patria per ridarle libertà e dignità di vita.

Anche il ventiseienne *Angelo Arpa*, laureando in giurisprudenza, ha donato in questi giorni la sua giovane e promettente vita all'Italia. - Iscrittosi fra i primi alla P.I.S.I., aveva poi dovuto abbandonare la città e si era arruolato nei G. L. della valle di Susa. - Per la sua capacità ed il suo coraggio era divenuto in breve uno dei migliori patrioti della valle stessa. Poi era stato rastrellato e condotto a Torino, ove lo attendeva la fucilazione. Ma la sua morte non libera i nazifascisti di un acerrimo nemico, perchè altri giovani della P.I.S.I. hanno già preso il suo posto di battaglia ed hanno giurato di vendicarlo.

Nei primi di Febbraio, a Pinerolo, durante una selvaggia azione di rappresaglia è caduto, fra gli altri, lo stimato professore di filosofia *Enrico Corando*, facente parte della IV Divisione Garibaldi. La sua morte testimonia all'Italia che anche gli intellettuali, a fianco degli operai, sentono il momento storico e combattono o si sacrificano per la libertà dei popoli.

Gregari nazifascisti, a nulla vi servirà in un domani dire: «Noi abbiamo arrestato ed ammazzato i Patriotti ed i Cospiratori perchè comandati». Nessun ordine può fare di un uomo uno sbirro ed una belva se egli non vuole. Unica vostra salvezza: «Liquidare i vostri capi e presentarvi al più vicino Comando dei Patriotti».

LIBERTÀ

“Libertà va cercando, ch’è sì cara’ come as chi per lei vita rifiuta” / Dante

Anno III – 28 febbraio 1945 n. 4

Organo per il Piemonte della Deferazione Italiana Studenti Intellettuali

L’Italia si fa de sè

È questa una delle tante e solte frasi nate nella megalomane mente del fu duce. – Frase stolta, perchè l’Italia non bastò mai a se stessa e sotto il fascismo, per non volere trattare con le altre nazioni, dovette entrare a far parte del gigantesco organismo militare tedesco.

Ora questa frase si sente ancora aleggiare qua e là, pronunciata da elementi che si dicono antifascisti. – A questi nostalgici è bene dire che nessuno uomo e nessuna nazione può oggi fare da sè, a meno, che voglia autocondannarsi ad una vita misera. – Nel nostro sistema di civiltà ogni uomo ha bisogno degli altri, come ogni Stato è debitore ad altri; si è visto in questa guerra che gli Anglo Americani hanno fornito una quantità enorme di materiali alla pur ricca Russia, la quale ti ha ricompensati con un maggiore sforzo bellico ed umano.

Perciò la miglior cosa è dire al mondo: “Noi abbiamo bisogno di voi. Contiamo su di voi e sulla vostra amicizia, come voi potete contare sulla nostra”.

Detto questo si deve cercare di venire veramente amici, combattendo in primo luogo le male lingue, che diffondono zizzania ed odio, riconoscendo i propri difetti e cercando di perdonare quelli degli altri, per fare perdonare i nostri.

Ma per essere veramente amici bisogna infondere nei nostri animi un pò d’amore e molta fiducia, che non è sottomissione, verso gli Alleati, i quali in questa guerra, da loro non desiderata, hanno supportato fatiche e sacrifici non inferiori ai nostri e devono pensare, prima di badare troppo ai popoli liberali, precipuamente a vincere ed a portare velocemente a termine la guerra.

Noi dobbiamo pensare che è con la bontà e l’amore che si creano degli amici e non con la violenza e che è più facile ottenere da degli amici, che dai nemici.

Per ottenere questo dobbiamo essere meno presuntuosi, più onesti, franchi ed aperti, dobbiamo estirpare da noi quel vecchio e provinciale senso di gelosia, di piccineria e d'ignoranza, che ci fa apparire ostili gli abitanti della stessa casa, del paese e del borgo e che tanto male ha fatto alla nostra guerra partigiana, seminando l'invidia, l'odio e l'ostilità non solo fra le formazioni di diverso colore, ma anche fra i componenti di una stessa divisione, brigata e squadra.

Se non sradicheremo questa provinciale abitudine, vedremo sempre nella Francia una sorella cattiva, che quell'asino di mussolini intento a dividere gli animi, chiamò "bastarda", nell'Inghilterra una bieca sfruttatrice, nella Russia un mostro assetato di sangue. Balle queste avallate dalla propaganda e dall'ignoranza.

"Amare per essere amati" deve essere il motto di noi cristiani. – E per amore non s'intende lo sfruttamento delle amicizie e la sttomissione servile e sciocca alla volontà di altri come è successo in Italia sotto il fascismo ed in Germania sotto il nazismo, perchè queste due dottrine hanno reso gli uomini belve, assetate d'odio e di sangue ma schiave sotto lo staffile dei due cinici dominatori.

A nulla serve odiare e stare zitti. Bisogna amare e saper nello stesso tempo difendere i propri interessi, non disgiunti però da quelli degli altri, sapendo, se necessario, rinunciare ad un bene minore oggi per uno maggiore domani. – Se noi non avessimo avuto la fregola delle rivendicazioni a mano armata, avremmo potuto ottenere amichevolmente molto di più, senza rovinare l'Italia, l'Europa e distruggere i faticari beni di parecchie generazioni. 'P.'

A Itália se faz sozinha

É esta uma das tantas e soltas frases nascidas na mente megalomaniaca do antigo ditador. – Frase estúpida porque a Itália nunca se bastou em si própria e sob o fascismo, para não precisar se envolver com outras nações, teve que fazer parte do gigantesco organismo militar alemão.

Ora, esta frase se sente ainda sussurrar aqui e ali, pronunciada por elementos que se dizem antifascistas. – A estes nostálgicos é bom dizer que nenhum homem e nenhuma

nação pode se fazer sozinha hoje, a não ser que queira se autocondenar a uma vida mísera. – No nosso sistema de civilização todo homem tem necessidade dos outros, como todo Estado é devedor aos outros; viu-se nesta guerra que os anglo-americanos forneceram uma enorme quantidade de materiais a mais rica Rússia, a qual nos recompensou com um grande esforço bélico e humano.

Por isso, a melhor coisa é dizer ao mundo: “Nós precisamos de vocês. Contamos com vocês e com a sua amizade, como vocês podem contar com a nossa”.

Dito isso, devemos tentar sermos amigos de verdade, combatendo em primeiro lugar as más línguas que difundem hostilidade e ódio, reconhecendo os próprios defeitos e procurando perdoar aqueles dos outros, para conseguirmos perdão aos nossos.

Mas para sermos verdadeiramente amigos, é necessário infundir nas nossas almas um pouco de amor e muita confiança que não é subordinada aos Aliados, os quais nesta guerra, por eles não desejada, suportaram fadigas e sacrifícios não inferiores aos nossos e devem pensar, antes de ocuparem-se muito dos povos liberais, principalmente a vencer e a trazer rapidamente o fim da guerra.

Nós devemos pensar que é com a bondade e o amor que se criam os amigos e não com a violência e que é mais fácil obtê-la dos amigos do que dos inimigos.

Para obter isso devemos ser menos presunçosos, mais honestos, francos e abertos, devemos extirpar de nós aquele velho e provinciano sentimento de ciúmes, de mesquinha e de ignorância que nos faz parecer hostis aos habitantes da mesma casa, da vila e da cidade que tanto mal fez à nossa guerra partidária, semeando a inveja, o ódio, a hostilidade não apenas entre as formações de diversas cores, mas também entre os componentes de uma mesma divisão, brigada e time.

Se não erradicarmos este hábito provinciano, veremos sempre a França como uma irmã má, que o burro do Mussolini tentou dividir as almas, chamou “bastarda”, a Inglaterra como uma exploradora cruel, a Rússia como um monstro sedento por sangue. Fardos endossados pela propaganda e pela ignorância.

“Amados para ser amado” deve ser o moto de nós cristãos. – E por amor não se entende desfrutar das amizades e a submissão servil e boba à vontade dos outros como

ocorreu na Itália sob o fascismo e na Alemanha sob o nazismo, porque estas duas doutrinas tornaram os homens ferozes, cheios de ódio e sangue, mas escravos sob o estribo de dois dominadores cínicos.

De nada serve odiar e estar calado. É necessário amar e saber ao mesmo tempo defender os próprios interesses, não desligados, no entanto, daqueles dos outros, sabendo, se necessário, renunciar a um bem menor hoje para um maior amanhã. – Se não tivéssemos tido o desejo das reivindicações à mão armada, teríamos podido obter amigavelmente muito mais, sem destruir a Itália, a Europa e destruir os bens trabalhados de diversas gerações. ‘P.’

COMÉDIA E TRAGÉDIA (1950)¹

Primeira publicação: “Spontaneità recreativa del teatro – Commedia e tragédia”. In: *Recreazione*, Anno II, n. 3, marzo 1950, pp. 32-37. Reeditado em: *Questioni*, 5, n. 4-5, luglio-settembre 1957, pp. 37-39. Traduzido para o espanhol para a *Revista de Ideas Esteticas*, n. 62, abril-junio 1958, pp.23-29.

Se comparada a das outras artes, a história do teatro – apesar de quase inexplorada – se apresenta com particulares características, não extensíveis a outras formas. Mas visto que a crítica pós-romântica, especialmente na Itália, procurou apagar com um só golpe justamente os problemas do sublime ao cômico, que a nós parecem essenciais, tais características, que ainda no Oitocentos tornam-se objeto de cotidiana discussão, parecem ter perdido muito da sua importância. Além disso, devido ao registro escrito da vida teatral poder coletar um exíguo número de documentos, pelo menos quase sempre relativos apenas à palavra escrita; e a forma do “espetáculo” se apagar em brevíssimo período de tempo já que ela é voz, cadência rítmica, ação delimitada, caracterização, etc., o campo dedicado à hipótese permanece inevitavelmente muito vasto. São, portanto, duas as razões que tornam difíceis uma pesquisa no sentido no qual essa será proposta. Mas, uma vez que ainda falta uma obra que recolha os resultados de mais de dois mil anos de teoria do teatro, é justo pelo menos continuar tal problemática.

¹ Com notas de Giuseppa Saccado del Buffa (NT)

No desenvolvimento histórico da poesia lírica e da narrativa, extraindo-os de um contexto, é possível destacar temas e estruturas análogas, contínuos no transcorrer das idades como uma corrente subterrânea que de vez em quando volta à luz, caso favoráveis circunstâncias venham chamá-la. Vê-se, por exemplo, a linha ideal que liga através de Catulo, os líricos gregos à lírica cavaleiresca, ou o regular reconstruir-se do romance em uma alternância de oriente e ocidente (Irã, idade alexandrina, Medievo chinês e japonês, Oitocentos europeu). Por outro lado, e precisamente no teatro cômico, reaparecem não tempos ou construções análogas ou derivantes uma das outras através de um longo trabalho de incubação, mas inevitavelmente se reconstrói idêntica, a mesma estrutura materializada de idênticos elementos (redescobertos, reencontrados?) quase como se estrutura e elementos fossem assim intimamente congênitos com a forma “comédia” para construir a sua própria natureza. Bastaria a história das máscaras, gregas e depois latinas – ou já latinas? – e depois da *commedia dell’arte*, irmã das outras máscaras que reencontramos na Índia, na China, no Japão, em populações primitivas, ou daquelas que ainda estão se representando em certos ambientes cinematográficos ou de revista, porque em torno da figura do marido corno e da falsa ingênua o Ocidente se casa com o Oriente, o Helenismo com o Renascimento, a obra com a pantomima, a dança sul-africana ao teatro surrealista: como se séculos, idades fossem assiduamente empenhados na comum gestação de um único tipo de teatro ou espetáculo.

Perante esta resistente cadeia até a história da tragédia, que à primeira vista parece tão fiel a si própria na adoração de ideais bem definidos, desfaz-se e se transforma em um confuso registro de ocasionais acoplamentos ora com o rito das igrejas, ora com a polêmica política, ora com as instâncias do direito cavaleiresco, ora com os ideais patrióticos, cuja história em certo sentido não é possível porque o fio ideal que deveria ligar um momento ao outro parece interrompido, retomado sem motivo, talvez por causa das peripécias dos códigos e das viagens dos literatos que sentenciam os personagens da dramaturgia sem perceberem a corrente que os oprime.

Assim, pode acontecer de serem encontrados momentos patéticos na comédia ou contrastes cômicos na tragédia, personagens elevados na primeira, vulgares e comuns na segunda e mil indícios nos indicam que a primeira reage a segunda e vice versa, a análise da história continua, no entanto, a confirmar a incompatibilidade de uma e de outra forma

teatral. Paradoxalmente, a comédia, modesta na indumentária e [de caráter] doméstico, jornal de parede *ante litteram*, proferida à voz e não escrita (quem recolhe hoje os roteiros das revistas se não a Società degli Autori!) se demonstra eterna e ancorada em imutáveis exigências humanas. Ao contrário, a tragédia, queimada por uma febre em crescimento, é destruidora de si própria e forçada de vez em quando pelo seu equilíbrio interior a apontar um elemento que a constrói, seja ele o conto ou a linguagem, ou os personagens, segundo as categorias assim surpreendentemente enunciadas por Aristóteles. E surge assim de tempos em tempos um teatro de personagens, um teatro de ação, o oratório, o drama lírico. Formas cuja árvore genealógica se ramifica através das bibliotecas e que depois do florescer sucumbem a um longo silêncio antes que o público se refaça seu contemporâneo para aceitá-la novamente. Assim, a história do teatro europeu registra o estranho fenômeno de um teatro cômico que continuou sempre a representar fatos e pessoas parecidas modificando no máximo a linguagem, e de um teatro trágico que possuindo distintos meios de transcrição tais a facilitar a persistência, permanece ligado à particular benevolência de apenas uma geração e foi, então, obrigado a contínuas transformações de poética, de organização, de estrutura, sob a perseguição do ridículo: a Duse, a Bernhardt dos raros documentos cinematográficos já suscitam a hilaridade das plateias, assim como os autores de hoje suscitarão a dos nossos filhos.

Na ausência de características que possam diferenciar claramente uma forma teatral da outra, e não podendo por outro lado anular a diferença é justo se questionar se o tipo da comédia e da tragédia não se dê justamente em relação com esta maior ou menor estabilidade histórica, apresentando de tal modo as duas formas como não análogas e nem mesmo antitéticas, mas irreduzíveis uma à outra, como momentos opostos da objetivação teatral. Naturalmente esta tese necessita de outras observações.

A mencionada instabilidade na tragédia não é relativa nem nos argumentos tratados, já que até o fantástico e o inverossímil há séculos sustentam o palco da comédia, e o verossímil, por outro lado, com o tempo torna-se inverossímil, nem na linguagem, que neste caso seria justamente a linguagem da comédia, tão ligada à realidade imediata da vida, aparece transitória. Essa depende indiscutivelmente de razões internas de estrutura. O teatro, e aqui é feito o louvor aos críticos contemporâneos, estabelece-se, de fato, unicamente na relação ator-espectador, relação que é já presente nos roteiros escritos

pensado justamente como esquema duradouro de tais relações. A relação ator-espectador se funda sob um constante alto nível de interesses comuns. Para obtê-lo, o teatro cômico se serve imparcialmente de todos os seus elementos constitutivos, isto é, do diálogo, da recitação, da mímica, da história, etc., adaptando-os às exigências do palco cênico, do qual cuja história será desvinculada dos limites do espaço e do tempo real, o personagem se tornará máscara, o diálogo tenderá à rima e à cadência, fazendo-se, assim, estreitamente e independentemente unitário. O estilo cômico aparece constante justamente porque é fundado sob um equilíbrio estável entre realidade e fantasia, de modo que a alteração na qual seus elementos ao passar do tempo são sobrepostos, permanece tão elástica a ponto de nunca ser quebrada. Contrariamente, o teatro trágico funda por vezes o interesse do espectador sob um dos seus únicos elementos. Assim, por isso, como por muitas outras formas de arte, pode-se falar de estilo mais do que de gênero, e o estilo como se sabe, na sua formação coincide geralmente com mudança das capitais artísticas, e é, portanto, ligado mais do que aos fatores nacionais e sociais, aos fatos transitórios de gosto.

Tomemos por exemplo a análise de *Um inimigo do povo*, de Ibsen cuja representação recentemente alcançou um inesperado sucesso de público ²; é bem justamente o convencionalismo dos personagens, da história, da própria linguagem a permitir que o interesse se centralize todo sob o fato polêmico e oratório. Naturalmente, na história e, especialmente, na crônica do nosso tempo, as duas entidades não se contrapõem assim claramente: a comédia, como em Molière, em Shakespeare tende à tragédia, e a tragédia, por vezes, como no drama burguês, procede de uma direta intelectualização da comédia. A segunda, no entanto, depende majoritariamente da primeira, ou melhor, diria que se constitua sobre essa (ver *Fausto* de Marlowe e de Goethe na sua dependência dos arquétipos mímicos) e a mesma tragédia grega, de Sófocles a Eurípedes mostra um atento interesse por situações análogas àquelas do teatro cômico, ou pelo menos de costume. Assim, separando teoricamente as duas formas, a comédia pareceria uma cristalina e elementar forma de teatro, a tragédia, no entanto, uma derivação sua, ou um retorno a ela, através de um complicado processo de intelectualização.

² O autor se refere à representação, ocorrida em várias cidades, entre elas Turim, no Teatro Carignano, em 1948, da companhia de Renzo Ricci, com a direção de Luigi Squarzina. Cfr. a voz de Ibsen em *Enciclopedia dello Spettacolo*, Sansoni, Firenze-Roma, 1959, VI, col. 474.

E este fato justificaria o amor do público culto pela segunda, e do público marginal pela primeira.

Tal hipótese permitiria também encontrar uma conexão mais estreita no desenvolvimento histórico da tragédia. Por mais que as duas formas de teatro sejam desvinculadas daquelas que pareciam as suas fundamentais categorias - isto é, os sentimentos do cômico e do trágico - vale, todavia, reavaliar entre as mencionadas categorias, e a forma da comédia e da tragédia, quais as relações que aparecem necessariamente a ponto de caracterizar ambas notavelmente.

Apesar da disparidade das opiniões, que sobre este assunto se torna quase célebre, quase todos os escritores concordam ao atribuir duas características ao cômico: a de nascer do inesperado e a de se referir a uma “pessoa” não ligada ao espectador por particulares vínculos de simpatia. De fato, as incertezas de definição do cômico dependem, a meu ver, de duas razões: em primeiro lugar esquece-se habitualmente que o riso, isto é o êxito cômico, é resultado de um processo, ou melhor, de um hábil processo preparatório, para o qual não se pode culpar Croce de ter atribuído energicamente tanto o cômico quanto o trágico à oratória; e em segundo lugar, se negligenciam no exame, algumas das suas formas mais indicativas, pois mais elementares, como a paródia. O inesperado, em um processo, não é apenas incongruente com tal processo, mas imprevisível: justamente na paródia a deformação de algumas características conhecidas, ou de palavras ou de gestos, é inconscientemente confrontada com a memória do tipo autêntico a qual ela se sobrepõe. O estabelecimento do imprevisível joga com pontos muito sutis de confronto e se funda em uma dialética substituível com o esperado. Recordo de um velho filme de Chaplin, *O vagabundo*. Este está tocando apaixonadamente uma serenata dedicada a uma pobre menina. Ao lado do músico aparece em primeiro plano uma grande banheira cheia de água. Os gestos do ator logo estabelecem uma relação entre o ato de tocar e esta banheira, para a qual fica fácil prevenir a conclusão do seu agitar-se. No entanto, o banho demora a acontecer: Chaplin sinaliza mais vezes o perigo, provocando desta forma uma notável exasperação da espera, assim a hilaridade suscitada pelo banho, quando este finalmente acontece, explode geral e incontrolavelmente. Aqui o imprevisto está no engenhoso jogo mímico do ator, naquela relação continuamente nova entre a ameaça da queda e o expediente com o qual esta é evitada. Mas, recuperado Chaplin da banheira, e voltando a

tocar, a situação inicial é reconstituída; se espera, no entanto, que novamente o ator caia na banheira. A hilaridade já suscitada precedentemente apenas à espera de ser mais acesa com uma nova argúcia, mas eis aqui novamente o imprevisto: se a queda precedente foi precedida de uma longa ação preparatória, esta segunda, contudo, se faz instantaneamente. O imprevisto é comparável a uma contínua modulação de um tema musical. Acontece, naturalmente, que ele se funde sob a inversão dos fatos, já conhecidos comumente, e em tal caso, a hilaridade pode se tornar precoce e polêmica, ou mesmo, sob a construção justamente de desenvolvimentos de um tema, e em tal caso o resultado cômico permanece tal eternamente. E não conta muito que a situação inicial seja já ela cômica, isto é, deriva de um processo desenvolvido inconscientemente: o importante é que ela apresente a máxima possibilidade de desenvolvimentos e de inversão, como de fato o tema do marido corno, do pai enganado, do amante transvestido, da mentira ingênua, etc..

Igualmente, a pessoa cômica não se encontra apenas em uma relação de “não simpatia” ou de “não antipatia” com o seu público, mas ela deve se colocar no centro daquele particular fogo visível constituído justamente pelo equilíbrio da simpatia com a antipatia, dos sentimentos e da razão que é impossível não fazer coincidir com aquele momento da objetivação artística que é de fato o fundamento da contemplação estética.

Daqui, a meu ver, derivaria aquela outra característica do cômico, que talvez apenas E. Levi ³ em seu breve ensaio destaca satisfatoriamente: o tender da piada cômica, da referência alusiva a se tornar gesto, desenho, máscara. E a tal observação se podem acrescentar outras relativas à piada, que se apresenta como caricaturas, ao *motto* e ao *frizzo* que se tornam *stornello*, ao soneto satírico, ao aceno musical que se torna referência de outras músicas, ritmo de dança.

E também da influência dos desenhos animados, habituando-nos à representação de uma realidade, que eu definiria “móvel”, alargou o campo da “pessoa” passível de comicidade e quase todos os elementos do mundo natural. O que confirmaria que a comicidade não se funda sob a característica particular de um objeto, mas deriva justamente de processos, pelo menos implícitos. Ora, tais processos podem se articular de diversos modos, mas constantemente permanece à sua base – como sua possibilidade interna – um

³ Ver os ensaios reunidos no volume *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Einaudi, Torino, 1959.

mínimo de objetivação teatral. Mas se nós ampliarmos o *frizzo* cômico no tempo, em uma duração de duas ou três horas, ou o submetermos à atenção de um público numeroso, já teremos pela acentuação natural de seus próprios personagens uma forma vital e robusta de espetáculo.

O trágico, que não deve ser confundido com o patético, constitui-se, contrariamente, em torno de uma catástrofe temida. E poder-se-ia, portanto, aceitar integralmente como definição da ação trágica aquela já fornecida por Aristóteles: complexo de casos que suscitem piedade e terror.

E é suficiente a análise do próprio conceito de “terrível”, o qual encerra em si mesmo não apenas o conceito de medroso, mas já aquele de piedoso, porque mostra que a diferença entre a ação trágica e a ação cômica não resulta apenas em uma coleção diferente de casos e de temas. De fato, um caso temido não é apenas um caso previsto, mas é um caso que nos interessa profundamente. Perante a tal adjetivação da máscara cômica, o personagem trágico deve suscitar fortes emoções, se a sua história pretende alcançar um passo trágico. A tragédia exige primordialmente a participação direta dos espectadores, não apenas para constituí-la como espetáculo, mas principalmente para constituí-la como história. Por isso o abuso dos artifícios teatrais, dos efeitos, com o objetivo de obter a qualquer custo o êxito pretendido. No entanto, qualquer efeito teatral parece natural no teatro cômico. E ainda: enquanto o cômico se torna chato, penoso quando não é interessante, o trágico que não consegue comover, transforma-se em cômico: já que a sua catástrofe, não suportada ou acompanhada por uma urgência real de paixão, parece gratuita e por isso, pela inversão sutil dos efeitos, resolve-se em imprevistos, suscitando assim a hilaridade. E como nada é mais volúvel que os interesses humanos, a tragédia é assim recorrentemente forçada a se adequar ao ânimo da plateia, penetrando na profundidade do indivíduo, pronta a construir fantasias de personagens ou fantasias de histórias que alarmem problemas morais ou amores de novelística.

Se, pelo contrário, a tragédia, por suscitar piedade e terror, não consegue se objetivar, suscitará, todavia, sempre em torno da ação, o interesse que dizemos constitutivo: faltando a distinção entre a sua ação e contemplação, aquilo que deveria ser concebível se faz paixão coletiva, participação quase mística e primitiva. Por isso, a veste ritual da

tragédia, ou a veste teatral dos ritos, e diminuindo o interesse e variando a forma da participação, o fazer parte conscientemente do jogo ou o acompanhar dos altos e baixos com prazer agoniado.

Assim, se o cômico é já uma forma elementar de teatro, o trágico chega ao teatro em um segundo tempo, mesmo partindo dele para as suas construções. O seu primeiro momento, o do interesse, garante-lhe acompanhamento e sucesso, mas o segundo momento é o único que possa lhe assegurar uma verdadeira duração. Mas porque a forma artística resulta da função de fatores variantes, ela não pode superar certos limites: assim inevitavelmente, se no esforço de acolher outras exigências, assumindo estes novos fatores como princípios unificantes, adquirida de extensão, perde, entretanto, de solidez. Logo, o seu êxito é sempre confiado ao justo critério de um gênio. Não ligada a uma forma equilibrada, mas empenhada em alcançá-la, ela mostra uma contínua nostalgia de comédia, até opor à sua eterna continuidade um ídolo contraposto sobre o qual funda o próprio equilíbrio; o do teatro grego, atribuindo-lhe perfeitas e invariáveis características, é colocado sob um altíssimo trono, no outro vértice do mundo. Espontaneidade e razão permanecem, portanto, os extremos limites da fantasia humana.



L'umanista in crisi

Il criterio distintivo del rinascimento dal medioevo, più tradizionale, è il seguente: dopo una epoca di trascendenza e di misticismo, l'uomo ritorna sulla terra. Perciò, normalmente, si trovano addotti ad esempio celebri passi di umanisti fiorentini, come Il Manetti, che parlano della divinità dell'uomo stesso, e dei frutti del suo impegno e del suo lavoro.

Da più di cinquant'anni, però, questa concezione apollinea è progressivamente scalzata da un'altra, che potremmo dire dionisiaca. Gli studi sui valori simbolici del Quattro e Cinquecento hanno dimostrato che l'aspetto razionalistico del rinascimento è più un'invenzione nostra che una realtà storica; o meglio, che ci troviamo di fronte a una

cultura estremamente complessa, e legata per molti versi al medioevo. Il distacco, e l'avviamento all'età moderna sembra compiersi assai più tardi, cioè verso la metà del Seicento.

Un contributo di chiarificazione fondamentale a questi problemi è stato dato dal IV convegno internazionale di Studi Umanistici, tenutosi a Venezia il settembre scorso, e di cui resta un grosso volume di atti, a cura del promotore del convegno stesso, Enrico Castelli (*Umanesimo e Simbolismo*, Padova, Cedam, 1958), con il testo di una ventina di comunicazioni. Queste, spontaneamente, si raggruppano attorno a pochi temi.

Uno dei nuclei più unitari è dato dagli interventi della scuola di E. Garin. Il Garin stesso ha esaminato un tema letterario e filosofico: quello del "libro" della natura, in un'antitesi talvolta drammatica fra "scrittura" e "natura", ma talora anche in una mistica sintesi, per cui, la lettura può essere "a volta a volta, canto, preghiera, rito, sacrificio, iniziazione; e quando il linguaggio si laicizzi, si tratterà di poesie, di forme visive, di immagini meravigliose, in un gioco di legamenti emozionali e fantastici". Con Galileo, invece, questa tensione e concomitanza si allenta. Per lui, come già per Leonardo la traducibilità del libro della natura "in termini matematici non allude a una segreta anima delle cose, a una intimità razionale". I numeri "lungi dall'indicare un segreto, lo dissipano; fanno esterno, aperto, quello che era chiuso, nascosto".

Due allievi del Garin, Cesare Vasoli e Paolo Rossi (di cui va visto, in questa connessione, anche il lungo articolo nel secondo fascicolo della *Rivista Critica di Storia della Filosofia* di quest'anno) hanno seguito un analogo processo da un intimo accostamento simbolico ad un razionalismo "tecnico" nei tratti mnemonici, che conobbero una fortuna larghissima: anzi sarebbe indispensabile, dopo questi contributi, esaminare da capo le commedie dell'arte, largamente basata come è noto, sull'improvvisazione, per vedere concretamente in che modo esse siano determinate stilisticamente e nelle modalità del racconto della mnemotecnica, allo perfezionatissima. Uno degli strumenti a cui si ricorreva per facilitare il ricordo e la conoscenza, era la connessione di un concetto con un'immagine, cioè, l'emblema. Il Rossi ha osservato che ancora nel Vico, alcune delle più celebri immagini sono materialmente derivate dalla "Iconologia" di Cesare Ripa. Non possiamo purtroppo soffermarci su questo curioso ed essenziale capitolo; basterà accennare come

anche qui ci sia stata in origine una specie di pitagorismo logico, una fede nella coincidenza testuale e magica fra i nessi della realtà e quelli del raciozinio, finchè l'idea interiore, come accadde, anche nelle arti figurative, acquistò una sua autozia, tanto da organizzare in modo del tutto immaginativo e libero il suo itinerario mentale, ma pur serbando la convinzione che questo processo, pormai meramente psicologico, continuasse ad accordarsi, in via analogica, con le strutture metafisiche del cosmo. Poichè abbiamo accennato agli emblemi (di cui P. Mesnard ha rievocato la fortuna storica), val la pena di ricordare qui che essi non sono, in fondo, che la continuazione delle credenze medievali (ma già romane e preclassiche) sul valore magico di talune rappresentazioni simboliche o fantastiche, che il tardo rinascimento razionalizza, ma senza disconoscerne l'ambito irrazionale e magico.

Il sincretismo del resto sta sempre più apparendo un carattere tipico del Rinascimento. Contributi in questo senso, al congresso, vengo dati da François Secret (*Le Symbolisme de la Kabbale Chretienne dans la "Scechina" de Egidio da Viterbo*) e, per ciò che concerne le arti figurative, da Robert Klein (*La forme et l'intelligible*) in un saggio estremamente denso di riflessioni. Lo studioso, che sta preparando una edizione critica del Lomazzo, dà specialmente a proposito di questo autore delle notizie rivoluzionarie: ne rivela ad esempio la forte dipendenza dal "De occulta philosophia" di Cornelio Agrippa. E' da questo testo, non citato, che il trattista lombardo deriva alcune delle sue più sorprendenti impostazioni critiche: come quella relativa all'effetto psicologico dei colori, e l'altra, ancor più fondamentale, sui rapporti fra stile artistico e carattere psicologico, sia nella creazione, che nella contemplazione dell'opera d'arte.

Se la cultura dell'umanesimo e del rinascimento ha, dunque, una vocazione simbolica, bisognerà cercare altrove una distinzione di essa dal medioevo: o meglio, sarà opportuno, con un'analisi minuta, constatare quale sia l'ambito simbolico particolarmente proprio al Quattro e Cinquecento, tenendo presente che anche fenomeni a prima vista razionalistici, come lo stesso classicismo monumentale, sono, in fin dei conti, altrettanto simbolici che gli emblemi magici.

Abbiamo, nel volume di atti, una serie di contributi indirizzati anche verso queste ricerche. Anzitutto, una serie di note di Hans Sedlmayr (che appunto si chiede non solo quali siano le nuove forme di simbolismo, o il nuovo stile nell'uso dei simboli, ma in quali

opere “tale simbolismo raggiunga un livello tecnicamente artistico e poetico”); ed un eccellente saggio di K. Kerényi (*Orfeo simbolo dionisiaco*) che dimostra come, al rinascimento italiano il tema tragico sia tanto estraneo ad affacciarsi solo brevissimamente con l’Orfeo del Poliziano: “Sembrò che stesse per rinascere la tragedia greca. Per un momento essa rinacque, e poi sparì”. Manca, anche, alla cultura più tipicamente umanistica, cioè quella italiana, il senso del macabro, come dimostra A. Tenenti: “Ma cosa impediva agli umanisti italiani di impegnarsi a fondo del macabro? Senza alcun dubbio, proprio quel rinnovato e vitale contatto con l’antichità greco romana che il macabro aveva quasi totalmente ignorato”. E spesso, questa tematica emerge dall’inconscio (cfr. E. Castelli: “Umanesimo e simbolismo involontario”, dove si trovano molte altre stimolanti osservazioni iconografiche, ad esempio, sul tema dell’anonimo, del senso comune, ecc.), tanto che analisi deliberatamente psicanalitiche (come quella di Roberto Volmat: *Mecanisme inconscient et symbolisme dans certaines peintures de la Renaissance*) finiscono per coincidere, proprio perché legittime, talvolta esattamente con i risultati della più pedante critica filologica.

Dopo aver esaminato i temi principali presi in esami dai convenuti, viene spontanea un’osservazione: più che l’umanesimo, i congressisti hanno studiato la sua progressiva distruzione; più che il simbolo, il processo (come ha giustamente osservato il Gadamer) per cui esso diventa allegoria, cioè il momento in cui l’unità fra mondo delle idee e mondo dei sensi diventa più debole e parziale; oppure, per usare una espressione di Przywara, la fase culturale in cui, più che la somiglianza del simbolo con la realtà trascendente, se ne risente la dissimiglianza, tanto da cercare una surrogazione culta. Il nostro gusto, ancora una volta, si rifiuta di riconoscere un umanesimo così sinceramente religioso, come molti indizi lasciano ritenere; e vuol vedere, con malignità, anche in quel paradiso terrestre l’unghia del demonio.

O humanista em crise

O critério mais tradicional de distinção do renascimento do medievo é o seguinte: depois de uma época de transcendência e misticismo, o homem retorna à terra. Por isso, normalmente, encontram-se apresentados, por exemplo, célebres passagens dos humanistas

florentinos, como Manetti, que falam da divindade do próprio homem e dos frutos do seu empenho e trabalho.

Há mais de cinquenta anos, no entanto, esta concepção apolínea é progressivamente substituída por outra, que poderíamos dizer dionisiaca. Os estudos sobre os valores simbólicos do Quatro e Quinhentos demonstraram que o aspecto racional do renascimento é mais uma invenção nossa que uma realidade histórica; ou melhor, que nos encontramos perante uma cultura extremamente complexa e ligada ao medievo por diversos motivos. A separação e o começo da idade moderna parecem se completar muito mais tarde, isto é, por volta da metade do Seiscentos.

Uma contribuição de fundamental esclarecimento destes problemas foi fornecido pelo IV convegno internazionale di Studi Umanistici, ocorrido em Veneza em setembro passado, e do qual resta um grande volume das atas, organizado pelo próprio promotor do encontro, Enrico Castelli (*Umanesimo e Simbolismo*, Padova, Cedam 1958), com texto de umas vinte comunicações. Estas, espontaneamente, reúnem-se em torno de poucos temas.

Um dos núcleos mais unitários é fornecido pelas participações da escola de E. Garin. O próprio Garin examinou um tema literário e filosófico: o do “livro” da natureza, em uma antítese por vezes dramática entre “escritura” e “natureza”, mas às vezes, também em uma síntese mística, na qual a leitura pode ser “ao longo do tempo, canto, reza, rito, sacrifício, iniciação; e quando a linguagem se laiciza, se tratará de poesia, de formas visuais, de imagens maravilhosas, em um jogo de ligamentos emocionais e fantásticos”. Com Galileu, porém, esta tensão e concomitância se atenuam. Para ele, como já para Leonardo, a tradução do livro da natureza “em termos matemáticos não alude a uma alma secreta das coisas, a uma intimidade racional”. Os números, “longe de indicar um segredo, o dissipam; fazem externo, aberto, daquilo que era fechado e escondido”.

Dois alunos de Garin, Cesare Vasoli e Paolo Rossi (do qual será visto, nesta relação, também o longo artigo no segundo fascículo da *Rivista Critica di Storia della Filosofia* deste ano) seguiram um processo análogo de uma íntima aproximação simbólica a um racionalismo “técnico” nos traços mnemônicos, que conheceria uma larga fortuna: ou melhor, seria indispensável, depois destas contribuições, examinar do início as *commedie dell'arte*, largamente baseadas, como se sabe, em improvisações, para ver concretamente de

que modo elas são determinadas estilisticamente e nas modalidades de contos da mnemotécnica, ao [seu] aperfeiçoamento. Um dos instrumentos ao qual se recorria para facilitar a lembrança e o conhecimento, era a conexão de um conceito a uma imagem, isto é, o emblema. Rossi observou que ainda em Vico, algumas das mais célebres imagens são materialmente derivadas da “Iconologia” de Cesare Ripa. Não podemos infelizmente nos demorar sobre este curioso e essencial capítulo; bastará sinalizar como também aqui nos foi a origem de uma espécie de pitagorismo lógico, uma fé na coincidência textual e mágica entre os nexos da realidade e aqueles do raciocínio, até que a ideia interior, como ocorre, mesmo nas artes figurativas, adquira a sua autonomia, até organizar de modo totalmente imaginativo e livre o seu itinerário mental, mas preservando a convicção de que este processo, por mais meramente psicológico, continuasse a concordar, em via analógica, com as estruturas metafísicas do cosmos. Dado que sinalizamos os emblemas (dos quais P. Mesnard reevocou a fortuna histórica), vale a pena recordar aqui que eles são, no fundo, apenas a continuação das crenças medievais (mas já romanas e pré-clássicas) sob o valor mágico de algumas representações simbólicas ou fantásticas, que o tardorrenascimento racionaliza, mas sem desconhecer o seu âmbito irracional e mágico.

O sincretismo do resto está se mostrando sempre mais um caráter típico do Renascimento. Contribuições neste sentido, no congresso, foram fornecidas por François Secret (*Le Symbolisme de la Kabbale Chretienne dans la “Scechina” de Egidio da Viterbo*) e, no que concerne às artes figurativas, por Robert Klein (*La forme el l’intelligible*) em um ensaio extremamente denso de reflexões. O estudioso, que está preparando uma edição crítica de Lomazzo, dá especialmente a propósito deste autor, as notícias revolucionárias: revela, por exemplo, a sua forte dependência de “De occulta philosophia”, de Cornelio Agrippa. É deste texto, não citado, que o tratadista lombardo deriva algumas das suas mais surpreendentes impositões críticas: como aquela relativa ao efeito psicológico das cores e outra, ainda mais fundamental, sobre as relações entre estilo artístico e caráter psicológico, seja nas criações ou nas contemplações da obra de arte.

Se a cultura do humanismo e do renascimento possui, então, uma vocação simbólica, necessitará procurar em outro lugar uma distinção dela com o medievo: ou melhor, será oportuno, com uma análise detalhada, constatar qual seja o âmbito simbólico

particularmente próprio ao Quatrocentos e ao Quinhentos, tendo presente também os fenômenos à primeira vista racionalistas, como o próprio classicismo monumental

Possuímos, no volume das atas, uma série de contribuições endereçadas também a estas pesquisas. Principalmente, uma série de notas de Hans Sedlmayr (que justamente se pergunta não apenas quais sejam as novas formas de simbolismo, ou o novo estilo no uso dos símbolos, mas em quais obras “tal simbolismo alcança um nível tecnicamente artístico e poético”); e um excelente ensaio de K. Kerényi (*Orfeo simbolo dionisiaco*) que demonstra como, no renascimento italiano, o tema trágico seja tão estranho a ponto de se comparar apenas brevemente com o Orfeo de Poliziano: “Pareceu que estivesse para renascer a tragédia grega. Por um momento ela renasce, mas depois desaparece”. Falta também à cultura mais tipicamente humanista, isto é a italiana, o sentido de macabro, como demonstra A. Tenenti: “Mas o que impedia os humanistas italianos de se empenharem a fundo no macabro? Sem nenhuma dúvida, justamente o contato renovado e vital com a antiguidade greco-romana que havia ignorado o macabro quase totalmente”. E frequentemente, esta temática emerge do inconsciente (cfr. E. Castelli: “Umanesimo e simbolismo involontario”, onde se encontram muitas outras estimulantes observações iconográficas, por exemplo, sobre o tema do anônimo, do senso comum, etc.), tanto que análises deliberadamente psicanalíticas (como a de Roberto Volmat: *Mecanisme inconscient et symbolisme dans certaines peintures de la Renaissance*) acabam por coincidir, justamente por serem legítimas, por vezes, exatamente com os resultados da crítica filológica mais pedante.

Depois de ter examinado os temas principais em exame pelos participantes, aparece espontaneamente uma observação: mais que o humanismo, os congressistas estudaram a sua progressiva destruição; mais que o símbolo, o processo (como justamente observou Gadamer) pelo qual o transforma em alegoria, isto é, o momento no qual a unidade entre mundo das ideias e mundo dos sentidos fica mais frágil e parcial; ou mesmo, por uma expressão de Przywara, a fase cultural na qual, mais que na semelhança do símbolo com a realidade transcendente, se sente a sua dessemelhança, a ponto de procurar uma substituição culta. O nosso gosto, mais uma vez, se recusa em reconhecer um humanismo assim sinceramente religioso, como muitos indícios nos fazem acreditar; e pretende ver, com malícia, mesmo naquele paraíso terrestre a pata do demônio.

TENDÊNCIAS DA HISTORIOGRAFIA ITALIANA (1963)¹

Texto apresentado no *IV Convegno Internazionale di Studi Italo-tedeschi: La storiografia nel mondo Italiano ed in quello tedesco: stato e problemi attuali nel quadro dell'unità culturale europea*. 17-23 Abril 1963. Istituto Culturale Italo-tedesco in Alto Adige-Merano. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut in Südtirol – Meran. Via Cassa di Risparmio - Nr. 20 – Sparkassenstrabe. (Título original: *Tendenze della Storiografia Italiana*)

Antes desta breve revisão das novas tendências da historiografia artística italiana devo dizer que o tema geral do encontro sobre as relações entre a historiografia italiana e a alemã é cada vez mais eficaz aqui no nosso campo fornecendo, talvez, o mais exato e aderente critério de distinção entre o método das gerações precedentes e das novas, que, na realidade, na forma de trabalhar e pensar, são absolutamente integrados na civilização europeia. Não seria possível e útil, de fato, considerar os pontos de vista das várias personalidades e escolas da história da arte italiana, limitando-se apenas às afirmações explícitas de método. Enquanto o problema da metodologia é continuamente enfrentado pela história de modo geral, pela literatura e, sobretudo, pela filosofia, os escritos sobre este assunto na história da arte italiana são muito poucos, não atingindo um décimo e acabando por reduzir tudo a uma discussão ainda atual – apesar da morte de um dos protagonistas – entre Roberto Longhi e Lionello Venturi, polêmica que também atingiu seu cume em 1950; ou mesmo outra discussão ainda pouco esclarecida, entre Ragghianti e Argan; e, naquilo que concerne à teoria da arquitetura, talvez, poder-se-ia citar apenas Bruno Zevi. Como se vê, o panorama que resultaria das análises das propostas escritas de metodologia seria muito exíguo e, além disso, sem abordar os problemas mais atuais. A discussão foi realizada realmente apenas em uma época muito recente a partir da relação entre gosto-cultura e personalidade artística. Longhi, em um famoso artigo programático da sua revista *Paragone*², cujo título é uma recuperação do ensinamento positivista de Adolfo Venturi, *Vedere e Rivedere*³, acusava o método da história da crítica de Lionello Venturi de interpretar a obra de arte partindo de uma tratadística mais ou menos teórica do que da

¹ Todas as notas que se seguem foram inseridas na tradução.

² LONGHI, Roberto. “Proposte per una critica d’arte”. In: *Paragone. Rivista mensile di arte figurativa e letteratura*. Firenze, 1950, anno 1, pp. 5 a 19.

³ VENTURI, Adolfo. *Vedere e Rivedere. Pagine sulla storia dell’arte 1892-1927*. A cura di Gianni Carlo Sciolla. Torino: Il Segnalibro, 1990.

realidade histórica, por muitos séculos, havia mais combatido do que ajudado na renovação das artes. Ele finaliza concluindo que no fundo o ato mais autêntico do juízo é a própria aquisição do quadro e citou o caso de uma senhora florentina, que durante as polêmicas contra os impressionistas, informou-se com interesse no preço de uma tela de Cézanne. Lionello Venturi da revista *Commentari* ⁴, poucos meses depois – e recorro que o título da revista *Commentari* parece um programa de um juízo crítico mais cuidadoso e mais motivado – rebate que então uma crítica também mais direta é a serenata cantada sob a varanda da amada. Talvez, poder-se-ia também citar uma inscrição de Nifo dedicada a Ticiano, além de tudo extremamente adequado ao conceito de função imediata oposta por Longhi, segundo o qual o objetivo da beleza é fazer gerar o belo através do belo, isto é, a arte como crítica literária da própria arte da visão. Justamente Argan em um ensaio incluído no volume *La filosofia contemporanea in Italia* ⁵, recordando desta polêmica e da posição dos grandes mestres da nossa história da arte, reportou a produção de Longhi a um plano

⁴ VENTURI, Lionello. Recensioni. In: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte*. Direttori: Mario Salmi e Lionello Venturi. Firenze: Felice Le Monnier, anno 1, n°3, luglio-settembre 1950, pp. 195. Segue o trecho de Venturi ao qual Battisti se refere: “Un nuovo interesse per la storia della critica d’arte ha dimostrato anche Roberto Longhi in un suo discorso al Pen Club a Venezia che ha pubblicato ora in ‘Paragone’: *Proposte per una critica d’arte*. A differenza della storia della critica del sottoscritto egli si propone di trovare i punti in cui si identifichino davvero critica e storia dell’arte. Dante, per esempio, s’avvede che certe carte ridono e ‘fonda con quella frase la nostra critica d’arte’. Ed io continuo a pensare che Dante critico si trovi piuttosto quando dice: ‘ed è bel modo rettorico, quando di fuori pare la cosa disabbellirsi, e dentro veramente s’abbelisce’. Parimente quando Baudelaire scrive: ‘Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges’, non è critico come quando subito dopo afferma ‘Du dessin de Delacroix, si absurdement, si niaisement critiqué, que faut-il dire, si ce n’est qu’il est des vérités élémentaires complètement méconnues ; qu’un bon dessin n’est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enferment une figure comme une camisole de force ; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité ; etc... etc.’. Ecco due esempi che distinguono, mi sembra, chiaramente le metafore poetiche e la critica d’arte, distinzione necessaria per non illudersi che la forma più perfetta della critica sia la serenata”. / “Um novo interesse para a história da crítica de arte foi demonstrado também por Roberto Longhi em sua apresentação no Pen Club em Veneza, que publicou agora em ‘Paragone’: *Proposte per una critica d’arte*. À diferença da história da crítica daquele que aqui assina, ele propõem encontrar os pontos nos quais realmente se identificam crítica e história da arte. Dante, por exemplo, percebe que alguns papeis riem e ‘funda com essa frase a nossa crítica de arte’. E eu continuo a pensar que o Dante crítico se apresenta mais quando diz: ‘e é um modo bastante retórico, quando de fora a coisa se enfeia, e dentro realmente se enfeita’. Igualmente quando Baudelaire escreve: ‘Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges’, não é crítico como quando logo depois afirma ‘Du dessin de Delacroix, si absurdement, si niaisement critiqué, que faut-il dire, si ce n’est qu’il est des vérités élémentaires complètement méconnues ; qu’un bon dessin n’est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enferment une figure comme une camisole de force ; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité ; etc... etc.’. Eis dois exemplos, parece-me, que distinguem claramente as metáforas poéticas e a crítica de arte, distinção necessária para não se acreditar que a forma mais perfeita da crítica seja a serenata”.

⁵ GARIN, Eugenio et LOMBARDI, Franco. *La filosofia contemporanea in Italia: società e filosofia di oggi in Italia*. Asti: Arethusa, 1958; Roma: Società filosofica romana: Istituto di filosofia della Università.

que hoje se poderia dizer fenomênico ⁶. As relações existentes entre os fatos artísticos não são reduzíveis a nenhum outro tipo de relação, a nenhum processo mental que seja igualmente reconhecível em outras atividades humanas. O que importa é o modo no qual as experiências culturais do artista se resolvem na obra e determinam a sua qualidade, para a qual essa se torna um fenômeno absolutamente singular nas séries fenomenológicas dos fatos artísticos. Isso escrevia muito recentemente Argan. Poder-se-ia recordar a propósito que este método de análises de Longhi é sempre uma leitura baseada em uma série de comparações de imagens. O seu maior mérito é de ter assim questionado os fatos locais e algumas tendências de contracorrente em um período no qual quase não se usava o conceito de escola e de relações estilísticas. A hostilidade pelo conceito de escola tinha chegado a tal ponto que a reordenação do Uffizi, feita no posguerra com vastas discussões, ocorreu segundo uma cronologia comparativa de todas as nações europeias e não por escolas locais.

Officina Ferrarese ⁷ escrita por Longhi já antes da primeira guerra e que continuou a ser um texto de fundamental importância, em si é um livro defeituoso que não aplica nem mesmo o programa de leitura direta das obras proposto pelo próprio Longhi. É um livro composto por fichas, por vezes concisas: a sua importância, no entanto, ainda é atestada pelo fato da única história da arte italiana, segundo os centros que temos, não ter sido escrita por um italiano, mas por um francês.

O limite da nossa cultura neste sentido foi, então, fortíssimo e o mérito de Longhi de tê-lo superado, é inquestionavelmente fundamental. No entanto, o defeito da

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. “Moderni indirizzi metodologici della critica d’arte”. In: GARIN, Eugenio et LOMBARDI, Franco. *La filosofia contemporânea in Italia: società e filosofia di oggi in Italia*. Asti: Arethusa, 1958; Roma: Società filosofica romana: Istituto di filosofia della Università. “Molto schamticamente, si può dire che per il Longhi, le relazioni esistenti tra i fatti artistici non sono riducibili a nessun altro tipo di relazione, a nessun processo mentale che sia ugualmente riconoscibile in altre attività umane: è processo proprio ed esclusivo dell’artista, inseparabile dalla sua ispirazione, e da ricercarsi perciò nelle singole personalità, anzi nelle singole opere. L’attribuzione e la datazione dell’opera diventano così la designazione di un punto di confluenza di culture, di tradizioni, di esperienze, che possono essere tra loro diverse ed anche contraddittorie, ma il cui incontro produce, quasi di necessità, quel determinato, specifico, irripetibile fatto creativo ch’è la opera d’arte. Ciò che importa è dunque il modo col quale le esperienze culturali dell’artista si risolvono nell’opera e ne determinano la qualità, per la quale essa rientra, come fenomeno assolutamente singolare, nella serie fenomenologica dei fatti artistici; e la qualità è accertata da una lettura approfondita dell’opera, dalla ricostruzione della segreta avventura dell’artista, dal suo riprodursi attraverso una scelta accuratissima di frasi e di parole, che conservano intatti i valori più schietti della forma, pur intrecciandovi un’implicita valutazione. Ma proprio perché ogni opera viene così a inserirsi, come la tessera di un mosaico, nel tessuto storico, essa costituisce un dato dal quale nessun artista potrà più prescindere, sia che vi reagisca positivamente o negativamente”. (p. 270)

⁷ LONGHI, Roberto. *Officina ferrarese*. Roma: Le Edizioni d'Italia, 1934.

metodologia de Longhi, que foi se acentuando na sua escola, é a redução da crítica a uma leitura subjetiva, muito claramente literária, e a uma consideração, no fim das contas abstrata, da obra de arte e da carreira do artista. São conhecidas as discussões ocorridas a propósito da cronologia das obras de Caravaggio entre Longhi e uma série muito vasta de historiadores alemães e ingleses. Longhi se recusou largamente em admitir o valor de certos documentos convencido de que a novidade estilística de Caravaggio fosse necessariamente o produto de uma juventude do artista. No fundo, como também demonstra este breve exemplo, Longhi permanece crocianamente convencido que entre intuição e descrição não exista nenhuma disparidade ou esquema prático, didático, conceitual. No entanto, o seu gosto inclinado ao surrealismo, às posições de anticorrente, até o seu favoritismo, certamente criaram uma plataforma muito larga à já geral levantada de escudo contra o crocianismo. Talvez seja justamente por mérito do Longhi que a historiografia artística italiana aparece assim mais livre de qualquer outra historiografia das hereditariedades idealísticas. Mesmo Lionello Venturi teve, julgando pelos resultados da sua escola, de algumas de suas obras e a da sua atividade a favor da arte contemporânea, uma função igualmente positiva no sentido anticrociano. Ele, no entanto, diferentemente de Longhi, nunca aceitou ser considerado fora do crocianismo e a sua ideia fundamental, o método, o da história da crítica como antologia dos juízos dados pelos contemporâneos sobre as obras, será sempre o *pendant* da ideia crociana da história como historiografia. A história da crítica, como a história das escolas de Longhi, é igualmente em função de um conceito ainda não abandonado pelos críticos italianos, segundo os quais a suprema forma historiográfica é a monografia. O limite dado pelo empenho da monografia é depois demonstrado também pelo salto de qualidade que, por exemplo, em Lionello Venturi, se pode registrar passando da ensaística ao retrato historiográfico.

Pode-se confrontar, por exemplo, por um lado, a história do impressionismo, desenvolvida através de artistas medalhões individuais, e por outro, a monografia de Lionello Venturi sobre Leonardo da Vinci ⁸, ou mesmo uma conferência que foi de enorme influência, sobre os pressupostos culturais da arte contemporânea, ocorrida em 1953 na Accademia dei Lincei, e que inaugurou, por assim dizer, um novo sistema de crítica da arte

⁸ Venturi, Lionello. *Leonardo da Vinci*. Università degli Studi di Roma, Facoltà di Lettere e di Filosofia. Roma: Ed. dell'Ateneo, 1951-1952.

contemporânea. Nas biografias dos impressionistas falta o fundo que justifique na realidade as próprias obras dos impressionistas e a sua ação. Na conferência, mesmo um artista aparentemente reservado e isolado como Mondrian, coloca-se pelas suas ideias ao centro de uma série de relações que envolvem toda a cultura e a vida. O problema que assolou os últimos anos de Lionello Venturi foi aquele de salvar, dentro da arte, todos os conteúdos e os aspectos de cultura, de sair, em suma, do hedonismo pelo qual toda concepção da arte pela arte é sempre acompanhada.

Antes de começar a examinar outras produções metodológicas hoje mais atuais, recorda-se, no entanto, que contemporaneamente à pura visualidade de Longhi e à reflexão sobre a crítica de Venturi, a história da arte italiana era comprometida, como ainda é, com um grande projeto de inventariação. A nossa disciplina é relativamente jovem, e não apenas deve fabricar as suas bases teóricas, mas também os materiais do seu campo de pesquisa, isto é, as próprias obras que devem ser redescobertas, restauradas e tornadas legíveis; além disso, deve-se haver um modo de confrontá-las com ajuda de grandes repertórios fotográficos e de bibliotecas. À distância de poucos anos depois do posguerra, o que é mais consolador é ver a Itália enriquecida de iniciativas, mesmo de bibliotecas e de centros de estudos que absorvem a atividade de dezenas de estudiosos italianos; a biblioteca do Castello di Milano, e o desenvolvimento das bibliotecas de Florença, enquanto é permanecida a inércia do Istituto di Storia dell'Arte e d'Archeologia, do Palazzo Venezia, em Roma. A organização regional das catedrais e as superintendências favoreceram de todas as formas os estudos de caráter local, a base de qualquer sério inventário pictórico e monumental.

Deram as mãos, assim, nomes mais ou menos ilustres, segundo as regiões, mas sempre de grande seriedade, para quem a sua obra é então destinada a se tornar definitiva. Os resultados obtidos também foram divulgados em exposições, catálogos e agora por coleções de volumes e grandes histórias regionais com muitos colaboradores. Os resultados a serem expostos são enormes. Basta recordar de uma série nutrida de estudiosos ativos em Turim, Gênova, Lombardia (grupo de Brera e Universidade di Pavia com a escola de Arslan), em Padova, Verona, Bassano, Veneza (com o amigo Pignatti ⁹, que falará hoje), em trentino-Alto Adige (sede de uma pesquisa de Rasmo) e em Bologna. Infelizmente esta

⁹ Terisio Pignatti.

capacidade de exploração parece diminuir descendo em direção ao Sul; a única grande ilha é Florença, com Sanni e os seus alunos, mas devem ser lembradas também Roma, Nápoles e Sicília. Deve-se dizer também que sobre as culturas locais já existe uma bibliografia vastíssima de nível extremamente qualificado e de uma utilidade geral, a qual as outras disciplinas recorrem sempre mais frequentemente. De fato, nos últimos anos (e esse é um lado muito novo) a obra de compêndio do material pictórico, tem sido acompanhada por aquela da pesquisa em arquivo. Hoje se pode falar de um autêntico filologismo com artigos nos quais, por vezes, o aparato das notas supera de longe o espaço do texto. Ou seja, assistimos exatamente o oposto do processo, que sob a pressão idealística, havia trazido Adolfo Venturi, o fundador da nossa disciplina na Itália, da arquivística à crítica e ao juízo estético. Os historiadores da arte, no entanto, voltaram a frequentar as bibliotecas e o material de livreria é tão enriquecido que existiam então apenas três centros suficientemente organizados: Roma, onde concorrem as Academias estrangeiras com as suas bibliotecas, por vezes mais enriquecidas que aquelas das suas pátrias, como é o caso da biblioteca Hertziana; Florença e Veneza. E é neste ponto que é quebrado o círculo que havia isolado o crítico italiano a uma relação direta entre ele e a obra de arte, como propunha Lionello Venturi. Isolamento que havia adquirido um caráter de grave provincianismo e que reduziu dramaticamente a esfera dos interesses historiográficos a tal ponto que quase para 1'80%, pelo menos, as monografias fundamentais sobre os grandes artistas italianos, sobre monumentos, sobre fases estilísticas são obras de estrangeiros, especialmente alemães e americanos, para os quais a nossa história é um feudo alienado, quase sem possibilidade de emancipação, mesmo porque faltam entes que subvenciam adequadamente a pesquisa científica e não existem instrumentos para criar nas Instituições Universitárias ou nas Superintendências dos eficazes Centros de pesquisa. Tem ocorrido também, depois de 1925-30, um progressivo abandono da bibliografia alemã que, no entanto, havia suscitado em quase todo mundo novos impulsos à pesquisa, com a ideia de uma relação muito estreita e aderente entre a vida das imagens e a história geral do espírito e da cultura.

As bibliotecas de Roma e algumas privadas como a de Lionello Venturi, possuíam os grandes escritos de Dvorák, ou melhor, alguns estudiosos como Dell'Acqua, escreveram sobre os pensamentos do grande crítico. Longhi demonstra ter tido

conhecimento antes das primeiras discussões sobre o “maneirismo”. A biblioteca do Palazzo Venezia, à qual quase todos os historiadores italianos confiaram as suas pesquisas, possui a coleção alemã dos textos de Warburg e da sua biblioteca. Apesar de todas as discussões sobre as relações entre cultura e sociedade, entre cultura e religião, entre arte e religião, todos os grandes temas de influência do antigo, da transmissão e contaminação das imagens, sobre proporção, sobre o conceito de ideia, de imitação, etc., faltam completamente na historiografia italiana que, contemporaneamente se limitou até os anos muito próximos a nós, em tratar exclusivamente dos assuntos italianos. E é curioso este fato porque, no entanto, a visita feita pelos nossos estudiosos aos grandes museus estrangeiros sempre foi continuada e é quase um passo obrigatório. Isso é demonstrado pela bibliografia; ainda falta na Itália uma história da arte europeia. Não existe, por exemplo, uma monografia sobre El Greco, Velásquez, Rembrandt, etc. O primeiro estudo traçado na Itália sobre arte flamenga foi escrito por Salvini em 1958 ¹⁰ e é necessário dizer que é um livro verdadeiramente excelente, aprazível como informação bibliográfica e como capacidade crítica. É o mesmo Salvini que teve o mérito de ter escrito no ano seguinte o primeiro estudo de coleção alemã ¹¹. Existem algumas exceções, mas se contam na ponta dos dedos: G. Nicco Fasola se ocupou de Grünewald como tese de graduação por conselho de Lionello Venturi; Lionello Venturi, outro a ter largo conhecimento dos impressionistas e de Cézanne e de ter-se tornado o maior conhecedor, foi o primeiro a escrever na Itália uma história da pintura do Quinhentos, na qual são incluídos justamente as pinturas alemães, flamengas e espanholas e também com resultados muito notáveis; Pallucchini se ocupou de El Greco ¹², e do período mais moderno; Argan se ocupou de Gropius, da Bauhaus ¹³ e inclusive, em sede dos estudos, que está desenvolvendo, do iluminismo inglês e de Hogarth; muito recentemente saiu o primeiro livro sobre as relações com a cultura antiga francesa, isto é, o volume de Castelnovo sobre a escola de Avignon ¹⁴, onde os italianos são preponderantes como artistas; é necessário recordar de algumas zonas de limite nas quais foi desenvolvida

¹⁰ SALVINI, Roberto. *La pittura fiamminga*. Milano: Garzanti, 1958.

¹¹ SALVINI, Roberto. *La pittura tedesca*. Milano: Garzanti, 1960.

¹² PALLUCCHINI, Rodolfo. “Some early works by El Greco”. In: *The Burlington Magazine*. 90. 1948, pp. 130-137. / PALLUCCHINI, Rodolfo. “New light upon El Greco’s early career”. In: *Gazette des beaux-arts*. 6. Pér. 39/40. 1952, pp. 47-56.

¹³ ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e la Bauhaus*. Torino: Giulio Einaudi, 1951.

¹⁴ CASTELNUOVO, Enrico. “École d’Avignon”. In: *Art de France*. 1. 1961, pp. 283-287. CASTELNUOVO, Enrico. “Les fresques italiennes d’Avignon”. In: *L’oeil*, 1963, 97, pp. 22-31, 90.

uma vastíssima atividade, exatamente como fez Rasmø que deu contribuições notáveis à historiografia alemã e italiana.

Para as exposições de artistas estrangeiros antigos podemos recordar apenas da mostra de Van Dyck e a também mais desafiante e mais vasta de Enrico Castelli, um filósofo, contudo, dedicada ao “demoníaco”, ocorrida no Palazzo Barberini em 1952-53 e que na sua época foi considerada nos ambientes ministeriais, quase escandalosa a ponto de não poder ser realizada, por causa do assunto ao invés do caráter monográfico como habitualmente acontece. Outras mostras e circulações de assunto mais vasto como, por exemplo, a da pintura do Seiscentos ou a dos primitivos mediterrâneos não são devidas a iniciativas italianas, mas a iniciativas internacionais e isto se explica justamente porque foram representadas correntes e tendências de todas as nações. Naturalmente o panorama é diferente em relação a história da arte contemporânea, já que aqui é a própria matéria, o predomínio incontestável da cultura francesa e depois da alemã, a importar uma outra metodologia. E neste campo se tem a confirmação exata do fato que o fechamento bibliográfico aos interesses internacionais da cultura italiana, praticamente até 1955, ano no qual a primeira geração do posguerra adquire maturidade, é uma consequência direta do fascismo que havia combatido de todos os modos a arte estrangeira, fosse ela francesa ou alemã.

A arte abstrata foi considerada degenerada na Itália, e aos tardofuturistas, segundo uma piada muito recente de Argan, foi deixada verdadeiramente livre, mas a mesma liberdade que o Magnífico Reitor permite a festa dos calouros. Entre parênteses vale lembrar que tanto as monografias sobre os artistas modernos, de Picasso em diante, quanto os escritos do Instituto Warburg, eram excluídos das nossas bibliotecas. Os escritos do Instituto Warburg eram de fato colocados nos depósitos, porque quase todos pertenciam a estudiosos hebreus. A primeira Bienal do posguerra, à qual colaboraram Lionello Venturi e Pallucchini, foi organizada em grande parte pelos antifascistas e assim quase toda a cultura da arte moderna é alimentada pela geração que fez a Resistência. A Primeira Bienal expôs Klee junto aos impressionistas, cuja pintura nunca tinha sido conhecida na Itália, através de uma pequena exceção constituída de uma coleção privada florentina que, por ter sido doada ao Estado, foi recusada pelo ministério da época, Ojetti, como danosa para a cultura pictórica italiana. Desta forma, a Bienal, de acordo com a Galleria Nazionale d'Arte

Moderna, praticamente elevou o que eram os nossos conhecimentos artísticos, dando quase uma total retrospectiva de toda a arte contemporânea. Vimos assim Van Gogh, Picasso, Rouault, Chagall, etc. até Mondrian e Kandinsky.

Este ano, por motivos ministeriais não tiveram grandes mostras em Roma, e logo se aproveitaram os reacionários para recuperar em quase todas as cidades as pinturas medíocres de um pintor que teve um bom sucesso sob o fascismo, Sironi, e para estabelecer oficialmente o fim da arte abstrata. Novamente, então, o fechamento ou o risco do fechamento dentro dos limites geográficos significa a renúncia à qualidade, e ainda com este propósito deveria sempre ser lembrado que a linha artística italiana é tipicamente dialética, tem necessidade de nascer do confronto direto com a arte estrangeira. O nosso românico é uma crítica muito motivada pela arquitetura ottoniana, o nosso gótico polemiza com aquele francês, o nosso renascimento se constitui do tardogótico, o nosso barroco dialoga e corrige o maneirismo europeu, e por aí vai. Sem meios de diálogo, como ocorre no Oitocentos, a arte se reduz a pequenas escolas locais. Mas retornemos à crítica de arte contemporânea, para a qual, por outro lado, trabalham quase as mesmas pessoas que se ocupam de arte antiga e um grande número de docentes universitários – como Argan, Brandi, Ragghianti, Calvesi – de historiografia da arte antiga. Antes do degelo, que assim provisoriamente e aproximadamente se localiza por volta de 1955, são lembradas algumas importantes tentativas de dar uma fundação teórica mais contextualizada ao juízo crítico, primeiramente indicando aquele que é o campo de trabalho particular e de expansão inerente às artes figurativas. Bastará apontar, pois já são bastante conhecidos, os escritos de Cesare Brandi, dos quais é particularmente convincente, entre outros, a análise da possibilidade e, portanto, das leis inerentes por necessidade estrutural à escultura, enquanto mais problemática é a reação por ele estabelecida como critério quase de qualidade entre sinal e imagem, isto é, entre conteúdo e forma. Ragghianti, recentemente, em um pequeno volume em tiragem reduzida, observou que a linguagem figurativa se apresenta como mais limitada do que a linguagem falada; esta é talvez uma herança crociana, para o qual a linguagem foi extensamente levada a um plano superior àquele das imagens. Todavia, mesmo que limitada, é, no entanto, autônoma e expressiva, segundo as suas próprias modalidades. E uma tentativa de aplicar esta metodologia de correspondência entre linguagem e imagem foi feita pelo próprio Ragghianti em uma volumosa monografia sobre

Mondrian. Ele observa sempre que a relação entre obra de arte, a poética que a sugere, o conteúdo espiritual, religioso, ideológico, moral, econômico, se realiza não nos elementos únicos da própria obra, mas no grau de qualificação estilística que tal matéria recebe do artista; conclusão totalmente aceitável, mesmo na constatação que, com os próprios conteúdos, um artista pode estar em diversas situações, históricas ou psicológicas, um inovador ou conservador.

Bettini, e, mais brilhantemente, Bruno Zevi, questionaram, por outro lado, o caráter estético do espaço arquitetônico, exumando a teoria da *Einfühlung*, mas a liberando de todos os pressupostos positivistas e transcendentais, como a ideia, difícil de morrer, de que a presença da divina proporção possa ser por si só razão de beleza. A arquitetura livremente molda os espaços, serve-se da técnica por finalidades não técnicas. Por mérito destas ideias, a história da arquitetura, como já havia defendido Adolfo Venturi, passou a fazer parte integral da história da arte, dando lugar a uma crítica que suscita agora, através das colunas do “Espresso”, o interesse de milhares e milhares de leitores. Analogamente, por iniciativa de uma associação de tutela da paisagem “Italia nostra”, foi sendo afirmada uma cultura urbanística. Um aprofundamento ainda suscetível de desenvolvimentos teve também a ideia de poética, a qual deveria ter conduzido a história da crítica segundo Venturi. A poética não é apenas um programa, é na realidade um sistema de opções estilísticas, de conteúdos, de instrumentos, do qual o artista se serve deliberadamente, em parte os inovando, em parte os aceitando; é o espelho no qual se concretiza e deforma toda a experiência de uma sociedade, tornando-a pessoal. A historiografia italiana deu, nos últimos anos, um incremento sempre maior ao estudo das fontes e em uma pesquisa que se fez sempre mais sutil, porque tende a ler a verdade entre as linhas; a procurar, em outras palavras, uma verdade privada e não aquela informal, que quase todos os textos de tratadística expõem quase em defesa própria, falta ainda a inserção da poética figurativa no quadro da cultura geral, já que se renuncia ainda frequentemente à ideia de superar o fosso que separa a história da arte da filosofia, da literatura ou do teatro. Quem fez algo de parecido, pelo menos por via de intuição mais do que por via de documentação, foi Giulio Carlo Argan. A poética – Longhi se opõe a Venturi – é reconstruída descendo a um nível sempre mais íntimo, sempre mais aderente às reações, aos impulsos pessoais, aos sentimentos, às sensações. Argan consegue fazer tudo magistralmente, mas se servindo do

procedimento oposto: faz confluir toda a problemática de um período e de uma sociedade, isto é, com extremo vigor, sobre o artista e sobre a obra; do particular sai, através de sucessivas espirais, ao geral. Talvez, o melhor escrito de Argan concerne exatamente à arte contemporânea, e é quase uma situação que se poderia dizer autobiográfica. “Salvezza e caduta dell’arte moderna” é o título, que é incluído em um já famoso número sobre o assunto, dedicado ao informal, da “Verri”, a revista dirigida por Anceschi, um literato muito próximo às pesquisas figurativas; Argan não demonstra a verdade das suas interpretações, ou melhor, não se preocupa nem mesmo em indicar as suas bases, nem onde existem, mas procede sempre por analogia. O que nos confirma a qualidade das suas hipóteses é o fato que ele se serve, quase o único entre os historiadores da arte italiana, de leitura muito extensa que abraça a filosofia, a história política e econômica e a literatura. Fundindo um pouco todas essas instâncias e aqueles projetos de trabalho, que têm o defeito de uma determinada aproximação teórica, se alcança, no entanto, uma notável unidade de intenção e de estilo crítico e se pode falar de uma linha italiana que possui como característica sua uma intensa carga de humanidade, uma desconfiança por todas as teorizações excessivas, uma necessidade instintiva de historicizar e uma flexibilidade de trabalho que permite sair da especialização, mesmo quando os campos da própria competência são extremamente laboriosos.

Esta linha foi se não interrompida, certamente desordenada justamente em direção à data que indicava, isto é, por volta de 1955-56, por um contato muito atrasado e por isso, em muitos sentidos, brutal com a produção bibliográfica alemã não de hoje, vale dizer, mas de ontem, isto é, sobretudo com o encontro com as realizações historiográficas do Instituto londrino de Warburg e daquelas americanas de Princeton, que são as mais essenciais ramificações, como se sabe, das grandes historiografias alemãs de Viena e depois de Berlim. Isso é demonstrado também em uma série de dados bibliográficos que não posso aqui apontar. As primeiras obras chegadas à Itália, por exemplo, os “Scripti tolmai” sobre Michelangelo tiveram uma crítica extremamente negativa. Obviamente, antes desse encontro considerável, do qual eu direi as razões, houve contatos pessoais, mas foi notável, sobretudo, exatamente o fato que de 1955 os editores começaram a publicar as grandes obras-primas historiográficas e não italianas. E a esta publicação os historiadores da arte chegaram despreparados mesmo nas realizações editoriais. De fato, não significa

que a produção, por exemplo, dos estudos de Panofsky tenham sido recomendados pelos historiadores da arte, mas, no entanto, foi a favorita dos interesses de Garin e da sua escola ou mesmo da curiosidade, quase descontínua, de um historiador da história, isto é Franco Venturi, em nome da biblioteca paterna. Isso causou grandes lacunas e descontinuidade.

Houve, contudo, uma grande iniciativa editorial, que deu a todos os problemas que pairavam no ar, a concretude de um trabalho de equipe e, de certa forma, eu lamento que esteja presente aqui nesta sala o professor Ugo Spirito porque me impede de falar da *Enciclopedia universale dell'arte* nos termos entusiásticos do que do ponto de vista metodológico que essa exigiria, mesmo se estou sempre disposto em casos concretos a apresentar as críticas. A *Enciclopedia universale dell'arte* viu uma interseção de tendências e de personalidades que espontaneamente eram inseridos na historiografia europeia e, sobretudo, em uma problemática mundial das artes. Justamente Ugo Spirito é um filósofo e mais, diretor responsável pela Enciclopédia; Massimo Pallotino é um arqueólogo e para os arqueólogos, como se sabe, todo o problema que dizemos da história da arte, quase não se é proposto, no sentido que o trabalho de colaboração com os institutos estrangeiros sempre foi absolutamente unido; enquanto, por exemplo, no campo da história da arte não existe nenhum ente oficial ou mesmo nenhuma relação pelo menos oficial, que consinta uma relação entre o que se faz, por exemplo, nas universidades italianas ou nas próprias universidades de Roma e os institutos estrangeiros que atuam justo em Roma. Isso são coisas muito curiosas, porque foram iniciadas catalogações independentes do mesmo material bibliográfico etc. Em *Enciclopedia dell'arte* até Argan pode dar a justa medida da sua amplitude de interesses e, sobretudo, daquilo que a sua virtude e talvez mesmo o seu limite, isto é, a sua vontade deliberada de aceitar toda metodologia apenas se esta for capaz de fornecer resultados significativos. Mas, direi, que a arma que constituiu, talvez, o maior impulso para a renovação foi constituída pelo fato que os temas iconográficos religiosos formais, etc., assim contrastantes por décadas à crítica italiana por culpa do crocianismo, estão presentes de modo efetivamente óbvio na arte antiga, na oriental, na etnográfica, para a qual é materialmente impossível admitir que esses deixam de ser ativos do Medievo ao Barroco. Tanto é que depois reaparecem tal e qual no Romantismo e na arte contemporânea. O trabalho completo neste sentido da *Enciclopedia dell'arte*, como demonstra a quantidade de termos conceituais, que abarcam civilizações muito distantes e

procuram trazer um primeiro mapa de correntes e de conjugações possíveis entre todo este trabalho milenário sobre as imagens, acredito que ainda não tenha dado consequências em sede didática nas universidades americanas, onde realmente se tornou objeto de exercício e de aulas. Provavelmente em poucos anos ocorrerá o mesmo na Itália. Entre uma continuidade de algumas pesquisas, talvez eu consiga indicar apenas os trabalhos que agora Stefano Botta está fazendo sobre a natureza morta em relação justamente com a opinião por ele elaborada sobre natureza morta.

A *Enciclopedia dell'arte*, como as tradições, ultrapassou com uma metodologia certamente mais adequada e mais atual, os limites da especialização e do ensinamento universitário. Já agora se assiste as curiosas incongruências à mostra do Classicismo bolonhês, a deste ano cujo catálogo não era citado na *Enciclopedia universale dell'arte*. O público se aglomerava nos stands de venda da Enciclopédia para consultá-la justamente sob o título do Classicismo, que constituía o título da exposição. Evidentemente as pessoas procuravam ter uma explicação sobre aquilo que era o programa da exposição. As traduções tiveram uma difusão também muito ampla e cada uma destas provavelmente produziu, como se pode constatar na cronologia das obras que a seguem, as séries de estudos e pesquisas. Os únicos textos que provocaram uma forte objeção, mas geralmente por motivos políticos, foram os de Hauser e Antal, que representam a sociologia, enquanto, no entanto, infelizmente os estudos sociológicos ainda não penetraram na cultura italiana, ou pelo menos entraram apenas aqueles relativos à arte contemporânea e não à arte antiga. Por exemplo, passemos às reações que foram, por outro lado, suscitadas pela iconografia: essas dizem respeito há alguns anos e não ao momento atual. Posso citar algumas, que são em parte orais e em parte escritas. Lionello Venturi, a propósito de métodos iconológicos, declarava que não possuem nenhum interesse pelo juízo de qualidade, juízo de poesia ou não poesia. Roberto Longhi ainda recentemente falou desses estudos como “filosofesserie” e Ragghianti julga que eles não são admissíveis porque danificam o conceito de personalidade artística e de liberdade criativa.

No entanto, a publicação destes livros causou de fato, como eu dizia, grandes consequências. Por exemplo, a ideia de Panofsky publicada, se não me engano em '52¹⁵, foi o primeiro exemplo ocorrido na Itália da pesquisa como uma corrente de pensamento

¹⁵ PANOFSKY, Erwin. *Idea*. Firenze: La Nuova Italia, 1952.

crítico através de séculos e milênios, e influenciou sejam os novos editores de fontes, sejam os estudiosos da literatura, sejam os historiadores de estética. De Hauser e de Antal nasceram dois estudos já muito avançados, o de *Magagnato* sobre a cultura veronense ¹⁶ e o de Luciano Berti sobre a cultura do Quinhentos, o tardo Quinhentos em Florença ¹⁷ e Panofsky em *Perspectiva como forma simbólica* chegou, entretanto, um pouco tarde, mas consolidou e permaneceu quase célebre as pesquisas feitas sobre perspectiva por Parronchi ¹⁸ e Gioseffi. Parronchi impulsionou ao máximo crivo e com resultados verdadeiramente excelentes as pesquisas da cultura de Paolo Uccello ¹⁹ e de Alberti ²⁰ e até Petrarca ²¹. *O significado das artes visuais*, de Panofsky, onde são confrontados plenamente os métodos de iconologia, está agora despertando uma grande curiosidade e interesse e é acompanhado de uma limitada produção de argumentos. Posso citar do ponto de vista iconológico apenas o estudo de Calvesi sobre o *Sacro Bosco* de Bomarzo ²², e agora um artigo em publicação sobre a interpretação da *Tempestade* de Giorgione ²³ e do estudo de Murado (Murano?) sobre as pinturas da escadaria de ouro do Palazzo Ducale de Veneza. É anunciado,

¹⁶ MAGAGNATO, Licisco. "Letteratura critica e tradizione sanmicheliana nel preiodo neoclássico a Verona". In: *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*. 13. 1971, pp. 169-178. / MAGAGNATO, Liciscio et DE MORI, Alberto. G. B. Cavalcaselle e Verona. Verona, 1973. / MAGAGNATO, Liciscio. La pittura a Verona tra Sei e Settecento. Cattalogo della mostra nel Palazzo della Gran Guardia. Neri Pozza, 1978.

¹⁷ BERTI, Luciano et CRESTI, Carlo. Progetto per la sistemazione della sala di Michelangelo e del Cinquecento nel Museo Nazionale del Bargello. In: *Bollettino ingegneri*, 18. 1970, 8/9, pp. 3-8. / BERTI, Luciano et CRESTI, Carlo. Inaugurazione della Sala Michelangelo e della scultura fiorentina del Ciquecento. Museo Nazionale del Bargello. Firenze, 1975.

¹⁸ PARRONCHI, Alessandro. Prospettiva in Donatello e Masaccio. In: *Rassegna della istruzione artistica*, 1. 1966, 2, pp. 29-42. Urbino, 1966. / PARRONCHI, Alessandro. Dante e la prospettiva. In: *Studi fiorentini*, 1963, pp. 17-53. / PARRONCHI, Alessandro. Studi sulla dolce prospettiva. Milano: Martello, 1964. / PARRONCHI, Alessandro. Prospettica e pittura in Leon Battista Alberti. In: *Convegno Internazionale Indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti*, 1974, pp. 212-233.

¹⁹ PARRONCHI, Alessandro. Microcosmo di Paolo Uccello. In: *Secoli vari*, 1958, pp. 245-274. / PARRONCHI, Alessandro. Le fonti di Paolo Uccello. In: *Paragone. Arte*. 8, 1957, 95, pp. 3-33. / PARRONCHI, Alessandro. Paolo Uccello. Bologna: Boni, 1974.

²⁰ PARRONCHI, Alessandro. Prospettica e pittura in Leon Battista Alberti. In: *Convegno Internazionale Indetto nel V Centenario di Leon Battista Alberti*, 1974, pp. 212-233.

²¹ PARRONCHI, Alessandro. Botticelli fra Dante e Petrarca. Firenze: Nardini, 1985.

²² CALVESI, Maurizio. Il Sacro Bosco di Bomarzo. In: *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi*, 1, 1956, pp. 369-402.

²³ CALVESI, Maurizio. La Tempesta di Giorgione come ritorvamento di Mose. In: *Commentari*, 13, 1962, pp. 226-255.

entretanto, um livro sobre Salvador Rosa, de Luigi Salerno ²⁴; pela primeira vez na Itália será fornecido o estudo adequado dos assuntos e das relações entre artista e conteúdo.

Inquestionavelmente, ainda há um salto enorme a ser dado do genérico ao concreto, da hipótese à documentação, do modo com o qual a história da crítica era tratada há dez anos e a atenção dada agora a estes temas que constituem por conta própria as poéticas específicas como paisagem, pintura de gênero, natureza morta ou outros temas que são eternos instrumentos de trabalho figurativo, como a imitação, a proporção e a simbologia. Isso é um salto igualmente enorme a ser dado entre pressuposto metodológico e uma variação contínua de relações, mas genérica, entre o tema e o artista, entre o conteúdo e a forma, etc. e o estudo concreto, de tempos em tempos, de cidade em cidade, da fortuna visual de cada tema, de modo a poder precisar como, porque, quando cada artista o tenha reelaborado e transformado. E não deve haver temor neste sentido: o grande artista também é aquele que sabe se servir de inteligência e entende o que faz e o que quer. Há um salto a ser dado entre a genérica aproximação proposta, por exemplo, pela pura analogia estilística entre Dante e Giotto e o estudo dos mais diversos grupos sociais e culturais aos quais o poeta e o pintor na realidade pertencem e para os quais o estilo, a temática, a dedicação de Giotto ou de Dante também variam, onde aparentemente se servem de fórmulas e de esquemas idênticos. E outra se configura, por exemplo, a figura de Pontormo visto apenas em relações com Florença ou no quadro do movimento geral expressionista de origem religiosa que suscita inclusive as obras-primas de Grünewald. Outra é a decoração prerromânica confrontada com a escultura tardoantiga, outra se confrontada com o grande modo decorativo islâmico. E diferente é a história da arte italiana escrita, como se continua a fazer hoje nos liceus, olhando apenas para a nossa casa ao invés de inseri-la na história da arte europeia e mundial.

Acredito que esta integração e este aprofundamento sejam um dever incumbido à minha geração e que implica a mudança dos livros de escola, talvez uma transformação dos museus, certamente uma quantidade de viagens e de leituras, que dolorosamente se opõe à necessidade de uma maior concentração filológica de pesquisas, impostas pela enorme

²⁴ SALERNO, Luigi. *Salvator Rosa*. Milano: Ed. per il Club del Libro, 1963. / SALERNO, Luigi. *Due opere tarde de Salvador Rosa*. In: *Arte in Europa*, 1966, 1. Pp, 719-721. / SALERNO, Luigi. *L'opera completa di Salvator Rosa*. Milano: Rizzoli, 1975.

bibliografia, especialmente estrangeira, que vem sendo acumulada sobre cada tema específico italiano.

Intervenções à correlação

O professor Fritz Baumgart julga que a exposição do professor Battisti não admite nenhuma complementação, pois fornece uma clara e precisa visão da situação na Alemanha relativa à História da Arte italiana, que não há o que discutir. Teríamos, no entanto, dois pontos a esclarecer. Mesmo na História da Arte italiana os conceitos de estilo tiveram muita importância. Para sermos claros: os conceitos de estilo renascentista, maneirista, barroco, etc. Tais conceitos quase nunca são tratados na Itália metodicamente e teoricamente; mas em 1945 surgiu uma oposição aos conceitos de estilo maior que na Alemanha. Já que me parece que Briganti exercitou neste campo um significativo papel, faltava, na minha opinião, o nome de Briganti e a citação das suas obras relativas ao Maneirismo ou à Maneira italiana, e a Pietro da Cortona ou ao barroco, daquelas obras com as quais ele tenta uma delimitação de conceitos e de estilos e uma formulação totalmente nova de todo o problema. Isso seria o único ponto que eu submeto como complemento ou mesmo como crítica.

Isso se refere à tentativa que ocorre hoje na Alemanha pelos historiadores da arte e que eu, talvez um dia, exprimirei com termos de efeito, as análises estruturais e conceito de totalidade, isto é, a tentativa de ver em uma obra de arte não apenas a forma e o conteúdo, mas também todas as condições, que a ela são ligadas, que é uma vez a forma e o conteúdo; e o conteúdo conduz automaticamente ao iconográfico e ao iconológico. O iconográfico e o iconológico conduzem à situação espiritual e histórica do tempo, logo ao elemento social, sociológico, etc...

Tudo o que não é considerado como elemento trazido na obra de arte pelo exterior, mas realizado com completa inerência à própria obra de arte. Em suma, nós dizemos que na obra de arte as expressões da vida do homem adquirem concretude, na extensão em que ele concebe a obra de arte como uma totalidade, que vai bem além da formalidade estilística e mesmo além do iconográfico e do iconológico.

A minha pergunta é: existem nos estudos atuais, ou tentativas, de história da arte na Itália que vão nesta direção? Ou seja, alguma coisa que, por exemplo, poderia ir além da

“concretude dos fatos” de Longhi? Alguma coisa de significativo parece-me existir, mas não me é completamente claro se esta é uma colocação totalmente consciente do problema, por parte dos estudiosos italianos da arte.

Estes são os dois pontos que eu queria destacar.

Réplica do comunicador

O comunicador agradece ao professor Baumgart que lhe forneceu a ocasião de preencher uma lacuna sobre a historiografia italiana a respeito da discussão sobre o problema e sobre o conceito de estilo, interpretado como teorização histórica. Sendo a história da arte alienada da teorização, fica difícil ao comunicador peneirar a sua posição pessoal daquela dos colegas: relações e contatos são de fato ocasionalmente possíveis mesmo entre grupos e linhas de pesquisa aparentemente opostos, ou melhor, entre os grupos reina provavelmente mais o acordo do que a oposição.

Para aquilo que diz respeito aos grandes estilos (maneirismo, barroco) tende-se geralmente à filologização, tida como exame concreto das obras de arte, como datação documentária e meticolosas pesquisas das ideias atribuídas aos artistas ou dadas pelos próprios críticos. Explica-se assim a dissolução do panorama do barroco ou do maneirismo em tendências isoladas e concomitantes. Por exemplo, na Itália nos ocupamos do maneirismo a partir de 1945, anos que remontam à publicação do livro de Giuliano Briganti, que, no entanto, negligencia deliberadamente toda a bibliografia alemã a este respeito, e a grande análise de Giusta Nicco Fasola e os estudos de Coletti, que procuram ver como a historiografia alemã e inglesa havia examinado o problema do maneirismo. A revisão e a aquisição da bibliografia estrangeira trouxeram uma nova organização do trabalho: foram repercutidas rapidamente as mesmas fases da bibliografia alemã, chegando a identificar o surgimento do maneirismo como devido a um grupo limitado de pessoas ligadas a um movimento espiritual (de Michelangelo a todo o Seiscentos) e revelando a mais tardia subdivisão em escolas. A tendência predominante hoje é aquela de identificar o maneirismo como dois momentos de influências: de Michelangelo antes, e de Parmigianino depois. Tais influências são colocadas cronologicamente no primeiro e no tardo Quinhentos. Mas o significado moderno dá um caráter restrito ao termo de maneirismo, que por um tempo havia terminado por designar uma civilização inteira ou mesmo um século;

excluindo dele muitos componentes, como a pintura veneziana, tal termo passou a caracterizar uma determinada tendência de gosto, que reúne entre eles alguns artistas.

Depois do congresso ocorrido na Accademia dei Lincei, uma forma de grande suspeita aconteceu a propósito dos grandes temas Renascimento, Barroco e Maneirismo. No início se tratava de desconfianças genéricas; Giuliano Briganti autor de uma exemplar monografia sobre Pietro da Cortona, mas extremamente desconfiado da bibliografia alemã que diz repeito à teorização, recusou o barroco como grande estilo, limitando-o a poucas décadas e poucas personalidades. Tal é também o juízo atual baseado, porém, em outras considerações. Hoje se vê no barroco o estilo da soberania altamente representativa e simbólica, quase como o conceito de Rei Sol ou a relação entre soberania e potência. O barroco é o estilo das grandes capitais, de Roma, de Paris. De comum acordo, estudiosos italianos e estrangeiros recusaram o termo “barroco espanhol” para a arquitetura, enquanto fenômeno posterior, desvinculado do barroco. Temos, portanto, um filologismo que tenta trazer em determinados momentos exigências e poéticas de um grupo, aquelas grandes categorias históricas que se tornaram metahistóricas e eternas.

À segunda pergunta, sobre o valor da *estrutura*, isto é sobre o modo no qual o conceito de forma e de estrutura pode absorver os conteúdos em si, o relator recorda que o perigo de uma separação de forma e conteúdo consiste no fato que a forma é construída, concebida, criada como representativa por si só. Para a arte antiga falta uma elaboração crítica neste sentido, para a arte contemporânea servem interessantes estudos, com notáveis colaborações entre historiadores da literatura, historiadores e estudiosos de estética, historiadores de psicologia e historiadores da arte. O problema concerne ao valor da comunicação através do símbolo, tido não como alegoria, mas como forma válida por si só e transportadora de significados. Surge assim, o problema da comunicação e da sua função. Na Itália foi aplicada a teoria da comunicação, chegando a notáveis resultados. Dumont, na Alemanha e Saggiatore, na Itália coeditaram contemporaneamente o livro de Klee sobre a teoria da figuração, com grande sucesso. Trata-se de aulas da Bauhaus e delas devem ser destacadas as importantes tentativas de conjugação entre a estrutura formal da pintura e a da música. Ora, o estudo de Klee se demonstrou particularmente útil, especialmente aos artistas que hoje reagiram ao informal. Mas neste campo ainda falta muita coisa a ser feita, especialmente no campo menos estudado da historiografia italiana, o do ornamento. Ainda

assim, todos os teoremas de estrutura, de lei e de comunicação se apresentam de modo mais simples, mas mais coerente.

A LUTA CULTURAL DURANTE O QUINHENTOS E AS VANGUARDAS (1968)

Primeira publicação: BATTISTI, Eugenio. “La lotta culturale durante il Cinquecento e le avanguardie”. In: *Bolletino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Vicenza, 1968.

Seguindo os exames de um particular aspecto de gosto, tendente à simplicidade, o escopo do seminário, que seguiu imediatamente a aula, era de discutir o significado deste fenômeno no quadro da história geral figurativa e arquitetônica do século, na Itália e fora dela. A discussão foi muito viva. A tese, de quem escreve, era que todo largo período cultural, mesmo possuindo uma unidade geral, é tido como estrutura dinâmica e complexa constituída pelo equilíbrio recíproco de forças entre elas contrastadas, com uma sucessão de vitórias provisórias e embates, segundo ritmos de rápido movimento. O Quinhentos, talvez, é de todos os séculos antigos o mais adequado para constatações desse tipo; provavelmente eficaz, que melhor explica as condições gerais da luta cultural de todos os tempos. Mas, naturalmente, mesmo as experiências atuais projetadas cautelosamente no passado são preciosas por colherem outras características ainda escondidas pela história renascentista.

Começando por uma experiência atual (isto é, dos movimentos de vanguarda, do primeiro Novecentos, e da sua tomada gradual, mas sempre mais consciente no segundo posguerra), parece-me que é muito útil aplicar o motivo da contraposição de vanguardas e reações às histórias, por exemplo, de Florença, Roma, Veneza. Nós fomos habituados, pelos manuais e pelas enciclopédias, a ver o Quinhentos como uma sequência, quase continuativa, de obras-primas. Mas uma estatística, que tenha noção da qualidade e não apenas do crescimento da quantidade de obras, demonstra que as obras-primas se concentram ou são realizadas em poucos ou breves períodos, e que todo centro se comporta de modo muito diverso, nas suas tomadas de posições a favor ou em oposição contra as tendências inovadoras. Veneza, por exemplo, exclui os mestres que não aceitam a linha

Giovanni Bellini – Giorgione – Ticiano: é o caso não apenas de Lotto, mas de Jacopo de' Barbari, de Sebastiano del Piombo, etc.. Florença se recusa na arquitetura religiosa e civil a todas as mudanças da tradição brunelleschiana; e por uma razão ou por outra o protótipo que teria sido decisivo, isto é a fachada de São Lourenço, não foi realizado.

O próprio Michelangelo foi obrigado a se adequar aos princípios das superfícies lisas, apoiadas por pilastras e colunas, não articuladas e postas tridimensionalmente; e assim teria feito mais tarde o maior gênio Buontalenti. Mais luminosas, a propósito, são as ásperas críticas postas por Fiorentini a Baccio d'Agnolo. Roma, contudo, mais por uma impressionante descontinuidade de gosto e de propósitos, parece manter, quase de modo ininterrupto – à parte de alguns parêntesis devidos a razões políticas – uma ativa propensão pela vanguarda e pelo experimentalismo. O modo e a rapidez com a qual as ideias romanas são aceitas no centro e no norte da Itália são, portanto, um bom elemento de juízo para validar a pressão e a resistência do conservadorismo provinciano: no Quatrocentos a cidade campeã foi, entretanto, Florença.

Todavia, enquanto hoje a história cultural na Itália é realmente esquemática, com o domínio absoluto, mas escassamente produtivo de poucos centros e com realmente muitas possibilidades fáceis de reagrupamento e de discriminação, no Quinhentos as tradições locais não são para serem consideradas necessariamente como centros de conservadorismo. Por exemplo, o grupo certamente despótico, Ticiano, Aretino, Sansovino pode ser julgado de modo negativo caso se pense na sua atitude em relação a um Tintoretto, e outros artistas anticlássicos, mas é julgado de modo positivo para as próprias capacidades realizadoras e a sua possibilidade de se autorrenovar. Além disso, a política do próprio grupo é analisada, ao longo dos anos, e não julgada em bloco.

Isto, no fim das contas, vale também para a cultura de hoje: esquece-se, de fato, muito frequentemente que uma tendência de vanguarda, uma vez consolidada e esvaziada de ideologia, tende a se tornar um pilar do conservadorismo. Isto que digo, obviamente, é apenas um convite à rápida mudança das ideias: não um juízo a favor da imobilidade.

Seria muito interessante realizar, mediante um trabalho comparativo, talvez de grupo, um documento cronotopográfico que permitisse seguir, a partir de uma única tela, os eventos artísticos paralelos e contemporâneos ocorridos nos principais centros. Qualquer tentativa do gênero dá lugar a grandes surpresas. Grosso modo, podem-se ter três casos: um

grupo de comitentes e homens políticos que se favorecem da vanguarda, ou melhor, a estimulam (fabuloso, a propósito, é o aspecto de quase aposta nos jovens de Julio II); uma situação aberta, para qual foi positiva, mas de risco e perigo próprios, uma experimentação ocasional, que conhecendo os limites ambientais se autocensurou preventivamente: é o caso, eu diria, típico de Veneza, cidade em cujo mercado, por mais que muito avançado em relação aos outros centros, parece ter sido a razão tanto ao fechamento e às repetições quanto à abertura e inovação; uma tremenda pressão do *establishment*, sem meios de bloqueio, que criou nos artistas uma situação de indolência, e nos melhores de crise, de rebeliões, de frustração. Este último comportamento me parece particularmente relevante na Florença dos primeiros decênios do século, já que as obras mais geniais e abstratas – em particular como cor – são executadas por Pontormo e Rosso para as capelas menores, ou mesmo para igrejas do campo ou de cidades provincianas; enquanto que mestres como Fra Bartolomeo e Andrea del Sarto deram muito menos do que podiam e, caso muito significativo, nas obras executadas para eles mesmos ou para comitentes estrangeiros, (como a pintura de Fra Bartolomeo hoje em Viena, para a própria tumba), demonstrando-se assim muito próximo às vanguardas de outros lugares, por eles mesmos repudiadas em nome de um prudente ecletismo.

O comportamento social repressivo das vanguardas origina fenômenos singulares e antes não tidos na arte. Isto é, torna-se normal para um pintor ou um escultor – como observou há alguns anos em um volume inédito sobre o Maneirismo, Giusta Nicco Fasola – não introduzir nas obras públicas todas as experiências fantásticas, abstratas ou naturalistas das quais eles eram capazes, ou de posicioná-las nos fundos, em detalhes, etc. O desenho ou o rascunho são muito mais frequentemente inventivos e novos que a obra acabada, e tanto os detalhes quanto o conjunto assumem uma característica estilística autônoma, por vezes dando prova da existência ou possibilidade de estilos pictóricos totalmente opostos àqueles praticados em público ou com prioridade absoluta e existem também os casos, como aquele de Tintoretto, de impor mediante golpes manuais um estilo desprezado. Temos assim casos de artistas que partem de um protótipo clássico, como Michelangelo na “Pietà Rondanini”, e descontentes, acabam destruindo a própria obra, antes mudando, depois anulando totalmente o ponto de partida. São conhecidas, todavia, as crises psicológicas de quase todos os mestres mais geniais, o seu isolamento, a sua surda rebelião

contra as convenções sociais. Para os pintores ao redor de Caravaggio foi falado realmente de *bohemiens* nas cartas.

Assistiremos agora a uma larga e radical tomada de conhecimento da parte dos jovens e de ação direta com o escopo de renovar as estruturas operativas entre as quais se encontram meios de agir e, no caso, as interver. Certo, o Renascimento, do ponto de vista da cultura – com exceção de alguns momentos da reforma – não pode, talvez, fornecer exemplos muito excitantes e positivos de rebeliões contra o *establishment*. Não é preciso esquecer que a estrutura social era eminentemente aristocrática, monárquica, tirânica, ou mesmo nos casos de cidades mais livres, oligárquicas, para a qual todas as tendências inovadoras deveram sempre se apoiar em grupos, partidos, poderes, ou associações já consolidados, dos quais emergiam, de repente, mecenas enérgicos e prepotentes, dotes indispensáveis para poder agir. Todavia, ainda falta estudar as impressionantes relações entre as artes e os movimentos sociais e religiosos da reforma, e talvez da contrarreforma, no momento em que se abrem novas possibilidades – de modo geral pouco desfrutadas – de eliminação dos hábitos; e o modo no qual os artistas tentaram transformar a sua organização de categorias em estruturas que exercem uma pressão cultural e ao seu modo política, como as Academias: em particular a de Florença, que propôs trabalhos públicos de grande empenho (como a finalização das tumbas mediceas de Michelangelo). Exames comparados (sempre com o objetivo de discriminar a qualidade, isto é as características inovadoras), deveriam ser então completados comparando arquitetura e escultura, pintura e ilustração de livro, entre estampas e decorações para testar, de vez enquanto, quais fossem em cada campo a rapidez de assimilação ou a possibilidade de “permissão”. Em outras palavras, trata-se de refazer a história do período descendo do plano da vida, isto é, da liberdade individual e coletiva dos limites e dos desejos, homenageando a vontade de renovação e descobrindo os verdadeiros protótipos, isto é, os troféus das poucas vitórias (poucas, no entanto, no sentido relativo, dada a inacreditável riqueza dos centros, a eficiência também de pequenos grupos, a inacreditável soma destinada à sociedade das artes, sem nenhum confronto com os pobres *standards* econômicos de hoje).

Como conclusão, em sede de método histórico, gostaria de lembrar que o ainda difuso sistema que reagrupa os fenômenos segundo um progresso (ou regresso) evolutivo, é errôneo também porque se baseia sobre o pressuposto de uma cultura privada de lutas

internas, pobre de vitórias e derrotas, mas progressiva linearmente sem comoções, apoiando-se em monótonos hábitos psicológicos e cognitivo. A dificuldade mais grave, ao se contrapor a este hábitos historiográficos, que todos renegam mas apenas a palavra, está na tentação de diminuir os contrastes, de conciliar as oposições, de comprimir as mudanças estilísticas, também através de datações arbitrárias, ou criando pontos artificiais de relações que nunca existiram. Falando, por exemplo, de Maneirismo se conduziu a acreditar que um Rosso, um Pontorno tenham sido precedentes diretos e afortunados da decoração dos grandes palácios públicos e nobiliários romanos e florentinos enquanto estes lhes foram apenas fontes indiretas. O mesmo vale para a arquitetura: qual foi na realidade a ativa ressonância de um Bramante na primeira metade do século? E a de Michelangelo, na mesma Roma? Perguntas análogas deveriam ser feitas a propósito de todos os grandes inovadores e de todos os autênticos protótipos estilísticos. Na maioria das vezes, à distância talvez de mais de uma geração, um diverso e independente progresso é modificado pela “escola”, ou por continuidade. Os intervalos vazios que de modo geral se acusam, são aqueles dominados pela reação, ou, para melhor nos entender, do mais anacrônico ecletismo, do compromisso imprudente ou equivocado, da ineficácia moral, do arrastar-se cego: todas as condições que seriam moralmente injustas ao não condenar severamente tanto em sede historiográfica quanto na ação crítica voltadas a melhorar o presente.

ANEXO B

EPISTOLÁRIO

APRESENTAÇÃO

As Correspondências disponibilizadas na sequência estão conservadas nos seguintes arquivos: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, de Turim (nº 1 a 5); Archivio Eugenio Garin, pertencente à Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa (nº 7 a 12, 23, 30 e 31); Archivio della Fondazione Torino Musei (nº 13 a 22, 24 a 29); Institut National d'Histoire de L'art, de Paris (nº 32); e no arquivo particular Franco Venturi, em Turim (nº 6). Este Anexo visa a divulgação destes documentos, considerados registros da biografia de Battisti: de sua militância, quando jovem em Turim, até às conturbadoras reflexões e desabafos com os amigos a respeito da publicação de *L'Antirinascimento* e suas demais empreitadas na assustadora Itália, que lhe foi tão pouco acolhedora.

Recomenda-se que a sua consulta siga a leitura da Tese, na qual as Correspondências veem assinaladas ao longo do texto. Algumas outras poucas não apontam diálogos diretos aos assuntos tratados, mas servem como uma curiosidade ilustrativa ao panorama geral deste trabalho, como é o caso da Correspondência 13, na qual o arqueólogo Paolino Mingazzini (1895-1977) escreve a Battisti a respeito de sua dificuldade com a arte contemporânea ao colocar seu parecer sobre o exemplar recebido da *Rivista Marcatrè*.

As de número 1 a 5 datam do imediato posguerra quando o jovem Battisti, ainda em Turim, envolvia-se com a militância clandestina na cidade. Sobre este período, ocupa-se o capítulo 2 desta Tese – O Antirrenascimento *como Vanguarda*. A de nº 6 é destinada ao historiador Franco Venturi (1914-1994), filho de Lionello Venturi, data de 1953, período no qual Battisti se encontrava em Roma e já inserido no meio da história da arte, e, consequentemente no campo de batalha entre as duas escolas de Venturi e Longhi. Sobre estes confrontos encontram-se informações principalmente nas Correspondências trocadas com o historiador e amigo Eugenio Garin, ao qual também foram confessadas palavras de desgosto pelas dificuldades vividas na Itália e pelo sentimento de expatriação (nº 7 a 12 e 23).

Sobre as atividades posteriores à primeira edição de *L'Antirinascimento* os assuntos limitam-se à fundação do *Museo Sperimentale* em Gênova e sua organização, burocracias e polêmicas a respeito da transferência das obras para Turim. As respectivas

Correspondências são aquelas trocadas com o Consiglio Nazionale delle Ricerche (nº 14); com Vittorio Viale (1891-1977), historiador da arte e então diretor do Musei Civico di Torino (nº 15, 27 e 29); Germano Celant (1940), ex-aluno de Battisti e atual historiador e crítico de arte (nº 16 e 18); com o Presidente do Museu d'Arte di Genova (nº 17); com o Museo Civico di Torino (nº 19 e 20); com Giuseppe Grosso (1906-1973), então prefeito da cidade de Turim (nº 21 e 28); com Luigi Mallè, diretor do Museo Civico di Torino de 1965 a 1973 (nº 22); e com Girolamo Orestano, reitor da Università degli Studi di Genova de 1962 a 1968, (nº 24, 25 e 26).

As Correspondências foram dispostas cronologicamente. Algumas (nº 11, 14 e 17), contudo, não assinalam data, sendo, portanto, catalogadas por aproximação aos assuntos tratados.

LISTA DE CORRESPONDÊNCIAS

Correspondência 1 La Federazione Piemontese a C.L.N. da E.I.A.R: Turim, 11 de maio de 1945 Arquivo: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, Turim	327
Correspondência 2 Eugenio Battisti a Radio Torino: Turim, 22 de maio de 1945. Arquivo: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, Turim.	328
Correspondência 3 Radio Torino a Eugenio Battisti: Turim, 29 de maio de 1945. Arquivo: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, Turim	329
Correspondência 4 Radio Torino a Eugenio Battisti: Turim, 29 de maio de 1945. Arquivo: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, Turim.	330
Correspondência 5 Declaração da RAI - Radio Italiana: Turim, 3 de agosto de 1946 Arquivo: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, Turim.	331
Correspondência 6 Eugenio Battisti a Franco Venturi: 4 de outubro de 1953. Arquivo pessoal Franco Venturi	332
Correspondência 7 Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 4 de fevereiro de 1961 Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa	334
Correspondência 8 Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 1º de maio de 1962 Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa	335
Correspondência 9 Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 26 de maio de 1962 Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa	338
Correspondência 10 Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 4 de agosto de 1962 Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa	340
Correspondência 11 Eugenio Battisti a Eugenio Garin: sem data Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa	341
Correspondência 12 Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 10 de setembro de 1962 Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa	342

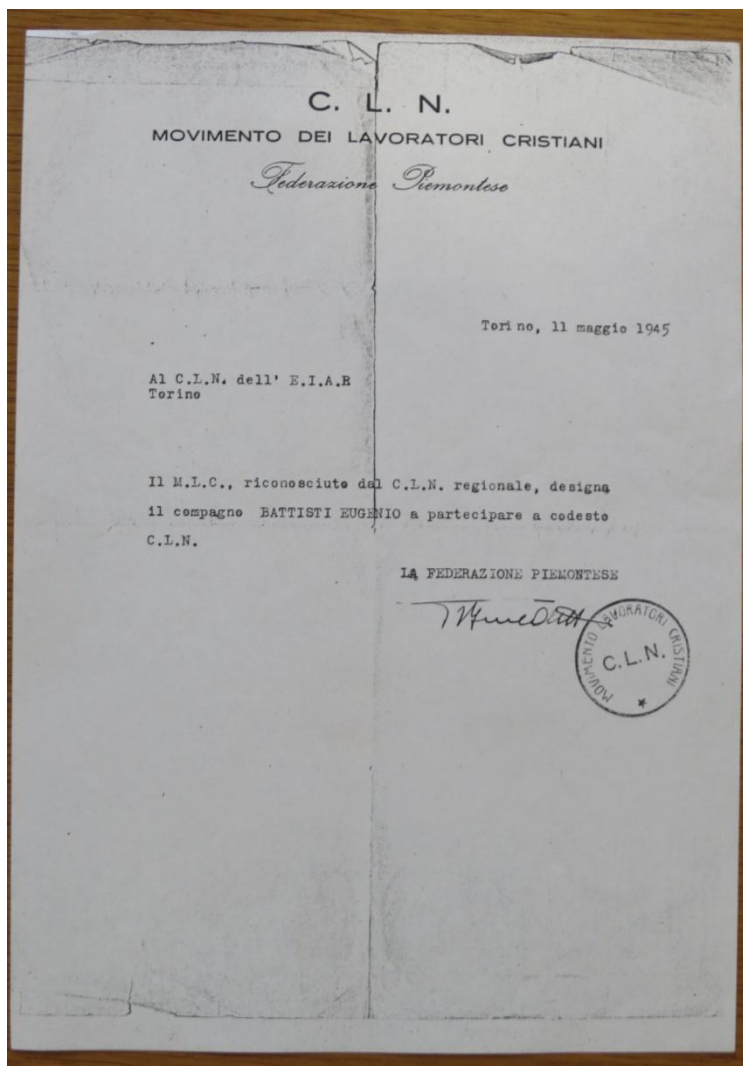
Correspondência 13	344
Paolino Mingazzini a Eugenio Battisti: Gênova, 26 novembro 1963	
Arquivo da Fondazione Torino Musei	
Correspondência 14	347
Eugenio Battisti ao Consiglio Nazionale delle Ricerche: sem data (1963)	
Arquivo da Fondazione Torino Musei	
Correspondência 15	350
Eugenio Battisti a Dr. Viale: Gênova, 10 de maio de 1964	
Arquivo della Fondazione Torino Musei	
Correspondência 16	352
Germano Celant a Eugenio Battisti: Gênova, 21 de julho de 1964	
Arquivo da Fondazione Torino Musei	
Correspondência 17	354
Eugenio Battisti ao presidente do Museo: sem data (1964)	
Arquivo da Fondazione Torino Musei	
Correspondência 18	358
Germano Celant a Eugenio Battisti: 31 de março de 1965	
Arquivo da Fondazione Torino Musei	
Correspondência 19	360
Museo Civico di Torino a Eugenio Battisti: Turim, 29 de julho de 1965	
Arquivo Fondazione Torino Musei	
Correspondência 20	363
Museo Civico di Torino a Eugenio Battisti: 11 de setembro de 1965	
Arquivo Fondazione Torino Musei	
Correspondência 21	366
Eugenio Battisti a Giuseppe Grosso: 6 de dezembro de 1965	
Arquivo Fondazione Torino Musei	
Correspondência 22	369
Dr. Luigi Mallè a Eugenio Battisti: 11 de janeiro de 1966	
Arquivo Fondazione Torino Musei	
Correspondência 23	371
Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 12 de janeiro de 1966	
Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa	
Correspondência 24	380
Reitor Girolamo Orestano a Eugenio Battisti: 30 de maio de 1966	
Arquivo Fondazione Torino Musei	
Correspondência 25	383
Eugenio Battisti ao Reitor Girolamo Orestano: 5 de junho de 1966	
Arquivo Fondazione Torino Musei	

Correspondência 26	385
Reitor Girolamo Orestano a Eugenio Battisti: 28 de julho de 1966	
Arquivo Fondazione Torino Musei	
Correspondência 27	387
Vittorio Viale a Eugenio Battisti: 28 de julho de 1966	
Arquivo Fondazione Torino Musei	
Correspondência 28	394
Giuseppe Grosso a Eugenio Battisti: 29 de julho de 1966	
Arquivo Fondazione Torino Musei	
Correspondência 29	396
Vittorio Viale a Eugenio Battisti: 6 de agosto de 1966	
Arquivo Fondazione Torino Musei	
Correspondência 30	402
Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 29 de novembro de 1977	
Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa	
Correspondência 31	404
Eugenio Battisti a Andre Chastel: 14 de julho de 1978	
Institut National d'Histoire de L'art, Paris	
Correspondência 32	406
Eugenio Battisti a Andre Chastel: 28 de novembro de 1978	
Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa	

CORRESPONDÊNCIA 1

La Federazione Piemontese a C.L.N. da E.I.A.R.: Turim, 11 de maio de 1945

Arquivo: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, Turim



MOVIMENTO DEI LAVORATORI CRISTIANI – Federazione Piemontese

Torino, 11 maggio 1945

Al C.L.N. dell'E.I.A.R Torino

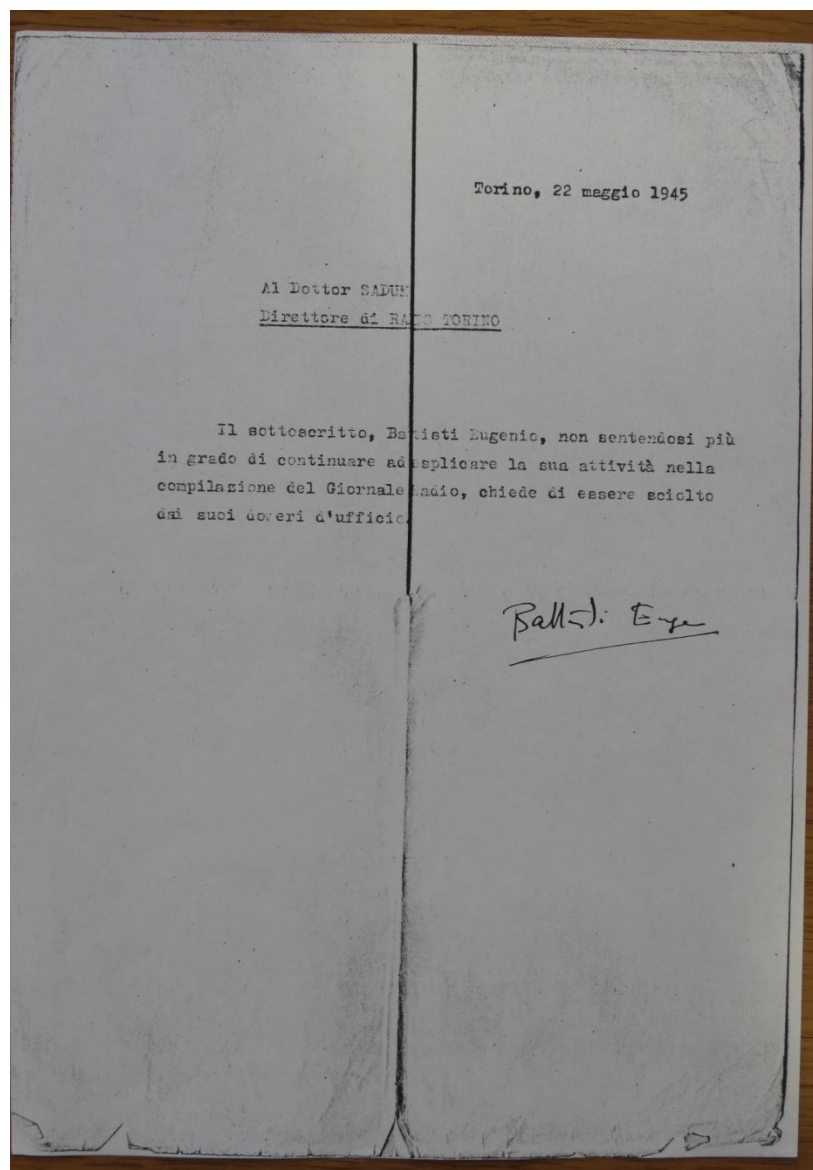
O M.L.C., reconhecido pela C.L.N. regional, designa o companheiro BATTISTI EUGENIO a participar desta C.L.N.

La Federazione Piemontese

CORRESPONDÊNCIA 2

Eugenio Battisti a Radio Torino: Turim, 22 de maio de 1945.

Arquivo: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, Turim.



Torino, 22 maggio 1945

Al Dottor SADUM

Direttore di Radio Torino

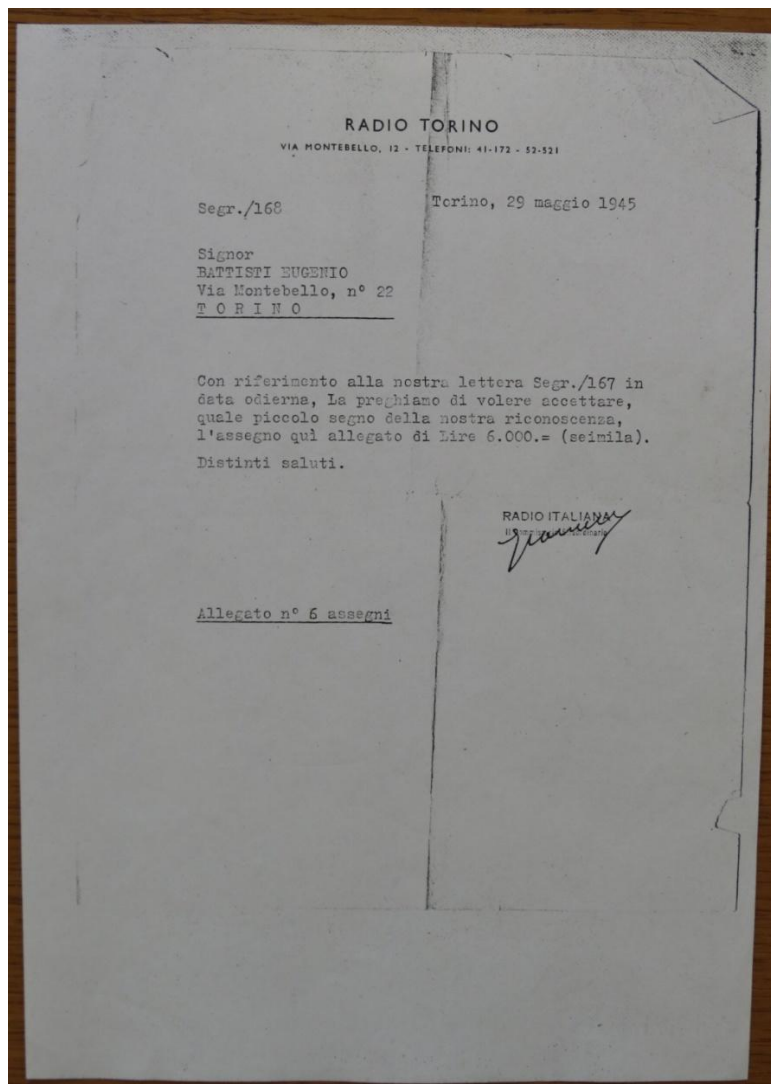
O abaixo-assinado, Battisti Eugenio, não se sentindo mais em grau de continuar a desenvolver a minha atividade na compilação do Giornale Radio, pede para ser afastado dos seus deveres de ofício.

Battisti Eugenio

CORRESPONDÊNCIA 3

Radio Torino a Eugenio Battisti: Turim, 29 de maio de 1945.

Arquivo: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, Turim.



Sgr./168 - Torino, 29 maggio 1945

Signor BATTISTI EUGENIO

Via Montebello, n° 22 TORINO

Com referência a nossa carta Sgr./167 na data atual, solicitamos que o senhor aceite o pequeno sinal do nosso reconhecimento, a soma aqui anexada de 6.000 liras = (seis mil).

Distintas saudações.

Anexado n°6 somas

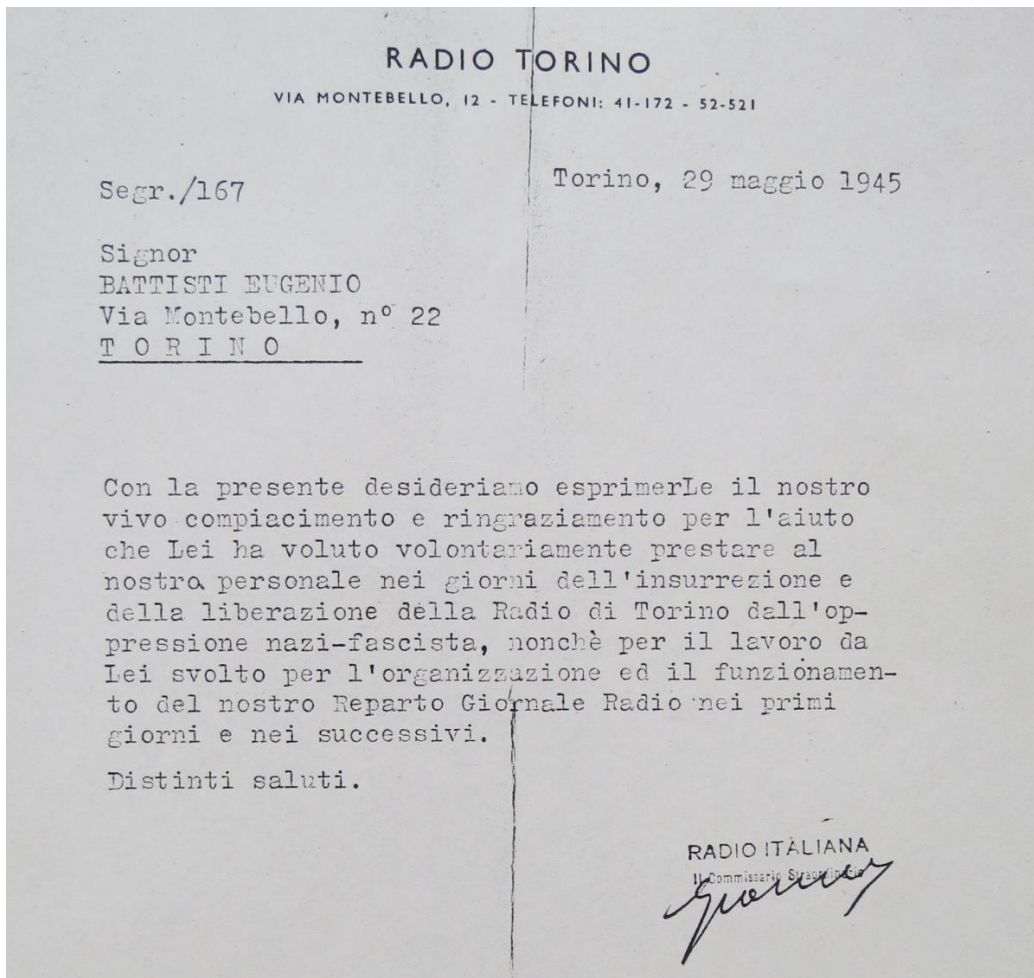
RADIO ITALIANA

Il Commissario Straordinario

CORRESPONDÊNCIA 4

Radio Torino a Eugenio Battisti: Turim, 29 de maio de 1945.

Arquivo: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, Turim.



Segr./167

Torino, 29 maggio 1945

Senhor

BATTISTI EUGENIO

Via Montebello, n° 22

Com a presente desejamos exprimir-lhe o nosso vivo prazer e agradecimento pela ajuda que o senhor voluntariamente quis prestar à nossa equipe nos dias da insurreição e da liberação da Rádio de Turim da opressão nazifascista, assim como pelo trabalho pelo senhor desenvolvido para a organização e funcionamento do nosso Reparto Giornale Radio nos primeiros dias e nos sucessivos.

Distintas saudações.

Rádio Italiana

O Comissário Extraordinário

CORRESPONDÊNCIA 5

Declaração da RAI - Radio Italiana: Turim, 3 de agosto de 1946

Arquivo: Instituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea, Turim.

RAI
RADIO ITALIANA
CAPITALE SOCIALE L. 64.000.000 INTER. VERSATO
Concessionaria esclusiva delle Radioaudizioni Circolari in Italia
Direzione Generale TORINO - Sede legale ROMA

De citare nella risposta

Sede di TORINO li 3 agosto 1946.

DICHIARAZIONE

I Sigg. QUAGLIA Antonio e FENOCCHIO Francesco dichiarano che il Sig. BATTISTI Eugenio nel periodo precedente alla liberazione di Torino faceva parte delle Squadre di Azione del Corpo Volontari della Libertà 4° Settore e serviva quale staffetta di collegamento tra il detto Settore, la Sede Compartimentale di Radio Torino e la Direzione Generale (Marchesini). - La presente dichiarazione le viene rilasciata per uso personale.

RADIO ITALIANA
Stazione di Torino
[Signature]

RAI- RADIO ITALIANA

CAPITALE SOCIALE L. 64.000.000 INTER VERSATO

Concessionaria esclusiva delle Radioaudizioni Circolari in Italia

Direzione Generale TORINO – Sede legale ROMA

Sede di TORINO il 3 agosto 1946

DECLARAÇÃO

Os senhores QUAGLIA Antonio e FENOCCHIO Francesco declaram que o Senhor BATTISTI Eugenio no período precedente à libertação de Turim fazia parte das Squadre di Azione del Corpo Volontari della Libertà 4° Settore e servia como ajudante de conexão entre o dito Setor, a Sede Compartimentale de rádio Torino e a Direção General (Marchesini). – A presente declaração vem expedida para uso pessoal.

RADIO ITALIANA

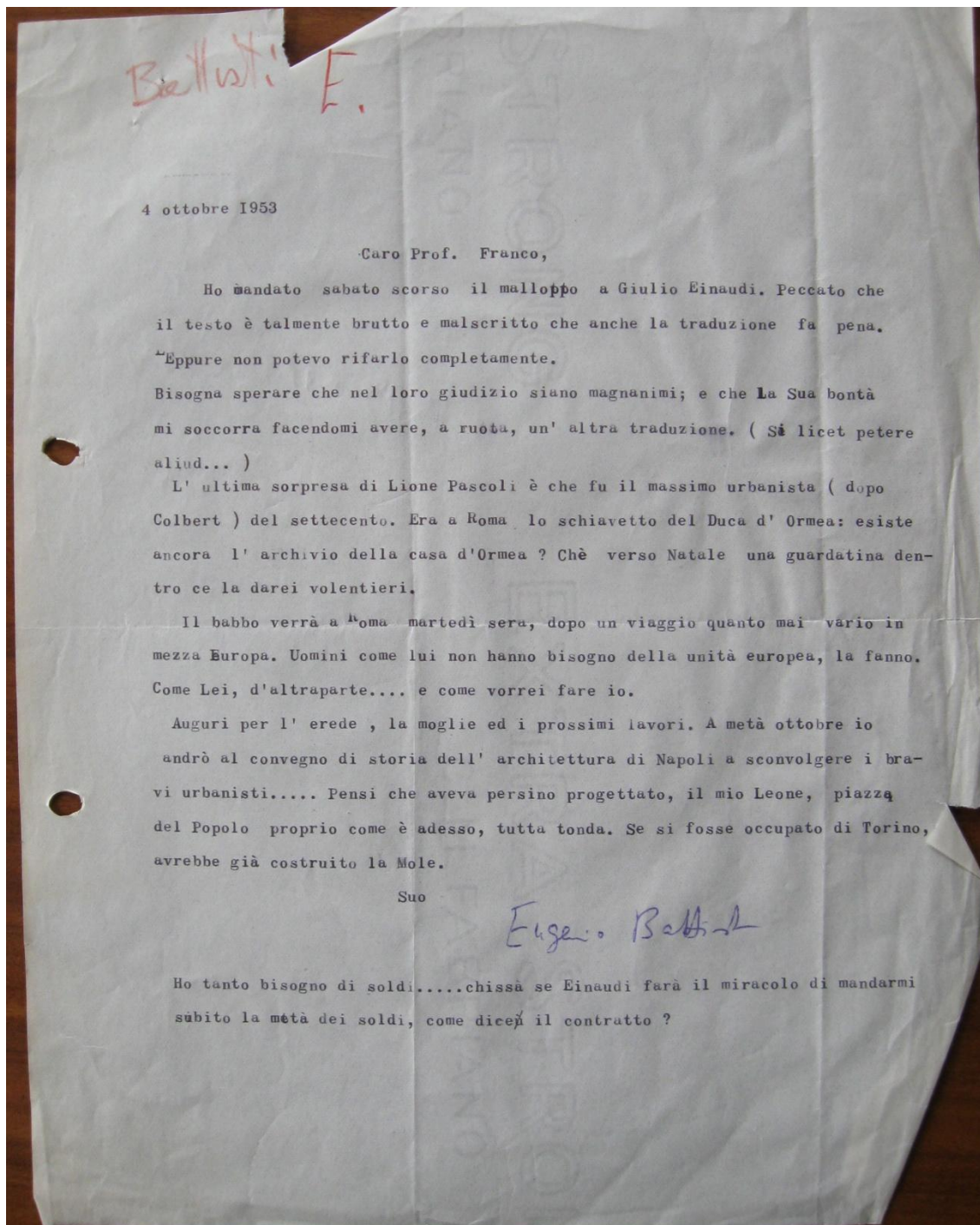
Stazione di Torino

Quaglia

CORRESPONDÊNCIA 6

Eugenio Battisti a Franco Venturi: 4 de outubro de 1953.

Arquivo pessoal Franco Venturi



4 de outubro de 1953

Querido Prof. Franco,

Sábado passado mandei o malote a Giulio Einaudi. Pena que o teste é tão ruim e mau escrito que até a tradução dá pena.

E também não pude refazê-lo completamente.

É necessário esperar que sejam magnânimos em seus juízos; e que a sua bondade me socorra fazendo-me ter, imediatamente, uma outra tradução. (Si licet petere aliud...)

A última surpresa de Lione Pascoli é que foi o máximo urbanista (depois de Colbert) do setecentos. Estava em Roma o escravo do Duca d'Ormea: existe ainda o arquivo da casa de Ormea? Pois no próximo Natal darei uma olhada com muito prazer.

O vovô virá a Roma terça-feira à noite, depois de uma viagem muito variada pela Europa. Homens como ele não precisam da união europeia, fazem-na. Como o senhor, por outro lado, e como eu também gostaria de fazer.

Parabéns pelo herdeiro, pela mulher e pelos próximos trabalhos. Pela metade de outubro vou ao convento de história da arquitetura de Nápoles a desconcertar os bravos humanistas... Pense que havia projetado, o meu Leone, piazza del Popolo justamente como é agora, toda redonda. Se tivesse se ocupado de Turim já teria construído a Mole.

Seu

Eugenio Battisti

Preciso tanto de dinheiro... quem sabe se Einaudi não fará o milagre de me mandar logo a metade do dinheiro, como diz no contrato?

CORRESPONDÊNCIA 7

Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 4 de fevereiro de 1961

Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa

4-II-1961

Caro Prof. Garin ,

Lei, come al solito, è stato di una grande cortesia. Speravo di poter venire alla Sua conferenza, a Roma; ma il mio pomeriggio è completamente occupato dall' Enciclopedia dell' Arte, e le mie possibilità di evasione sono assai rare.

Riassumo perciò, in base alla Sua lettera, il problema. Il tema della grotta, dell'isolamento, della notte è, indubbiamente, assai diffuso (anche nelle arti figurative); ma, indubbiamente, l'accezione che se ne ha nello studio è diversa. Sto pensando sempre più sistematicamente a Porfirio (De Anthro Nympharmm). Cercherò, se è accessibile a Roma, le " Rime degli accademici occulti", che Lei così gentilmente mi segnala. Caso mai, Le chiederò di darmene un ventina di righe in citazioni "notturne"; ho fatto anche esplorazioni nella lettera inglese, Chapman, ecc.

Il libro che sto facendo mi ha portato veramente alla disperazione. Mi sono accorto, più che mai della mia ignoranza ed incapacità; ed anche, purtroppo, di quanto sia addirittura peccaminoso verso la propria famiglia sprecare tempo, denaro e fatica, in questo modo. Ho avuto inoltre una mezza proposta di lasciare l'Italia, per andare all'università statale del Northern Illinois, presso Chicago. Credo che se la cosa si concretizza, finirò per accettare. Ma naturalmente, l'idea di andarmene mi terrorizza.

Con la più viva cordialità, Suo

E. Battisti
Eugenio Battisti

Querido Prof. Garin,

O senhor, como de costume, foi de grande cortesia. Esperava poder ir à sua conferência, em Roma, mas a minha tarde é completamente ocupada pela Enciclopedia dell'arte e as minhas possibilidades de fuga são muito raras.

Resumo, portanto, em base à sua carta, o problema. O tema da gruta, do isolamento, da noite é, sem dúvida, muito difundido (mesmo nas artes figurativas); mas sem dúvida, o seu significado no studio é diversa. Estou pensando sempre mais sistematicamente em Porfirio (De Anthro Nympharmm). Procurarei, se for acessível em Roma, as "Rime degli accademici occulti", que o senhor tão gentilmente me apontou. Se não, pedir-lhe-ei de me dar umas vinte linhas em citações "noturnas"; também explorei as cartas inglesas, Chapman, etc.

O livro que estou fazendo me levou verdadeiramente ao desespero. Percebi, mais do que nunca, a minha ignorância e incapacidade; e também, infelizmente, o quanto seja realmente peccaminoso em relação à família desperdiçar tempo, dinheiro e cansaço desta maneira. Recebi, além disso, uma meia proposta de deixar a Itália para ir à universidade estatal de Northern Illinois, em Chicago. Acredito que se a coisa se concretiza, acabarei por aceitar. Mas naturalmente, a ideia de ir embora me aterroriza.

Com a mais viva cordialidade, seu

E. Battisti.

CORRESPONDÊNCIA 8

Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 1° de maio de 1962

Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa

1-V-62

Caro Prof. Garin,

Lei sa da tempo quanto La stimi, e quindi scuserà se Le faccio, a bruciapelo, una richiesta. Sta per uscire il mio libro sul cinquecento, da Feltrinelli.

Il problema di fondo è il tentativo di una statistica delle correnti figurative erroneamente assimilate, in parte, al Manierismo, e in parte, trascurate dalla critica, che presentino dei caratteri di indipendenza dalla tradizione aulica, per così dire classicistica. E' uno studio di componenti culturali, naturalmente impostata sul magico, sull'esoterico, sul popolare, sul realismo, sulla cultura scientifica. Per questo l'ho intitolata l' Antirinascimento (traduzione del termine, usatissimo per Shakespeare, ecc.) di Counter-Renaissance.

Il libro diverrà, almeno, di 500 pagine; con un'appendice di unW centinaio di pagine dedicata a manoscritti inediti e per lo più ignoti, oppure a testimonianze di particolare significato. Ora, è probabile che come il mio primo libro, questo dia luogo ad attacchi, da parte Rggghianti-Longhi, e ad una generale voceria d'infondatezza, di mancanza di orientamento, di scarsa capacità critica, di farragginosa emudizione, ecc. Io vorrei, dopo tanti anni di lavoro in biblioteca e dopo centinaia di migliaia di chilometri di viaggi per vedere opere d'arte e studiarle, non un riconoscimento, ovviamente, ma una certa difesa contro queste accuse, che ritengo ingiustificate. La mia ricerca è estesissima, ma proprio perchè d'ogni idea figurativa ho voluto ritrovare le fonti, e seguirne l'evoluzione fino al momento cruciale del cinquecento; i temi sono estremamente vari, ma la documentazione che do anche per questioni secondarie (e che dovrebbero riguardare gli studi di folclore, di etnografia, di archeologia) estremamente vasta con migliaia di citazioni bibliografiche. Se Lei potesse premettere ancheW solo quindici righe al mio testo, dichiarando che studi siffatti non sono un attentato alla cultura, o alla gloriosa tradizione attributiva italiana, ma un colloquio con ciò che si dice e si fa in ogni nazione che possessa biblioteche e uomini volenterosi di entrarvi, permetterebbe, forse, di far tacere qualche critica a priori, e di difendermi, un poco, dagli attacchi dei prossimi concorsi universitari. Potrei, è vero, chiedere a Salmi l'introduzione, ma Salmi non si è mai occupato di storia della cultura; e l'unica alternativa, che vedrei, sarebbe di passare a stranieri, come Chastel, o Panofsky.

Questo è tutto . Fra l'altro, data l'imminenza della pubblicazione, credo che diventerà difficile, anche , farLe avere le bozze; ma sono convinto che gli amici di Feltrinelli si farebbero in quattro. Lei , d'altronde, oltre ad essere liberissimo di giudicare dell'opportunità o meno del Suo intervento, può anche consigliarmi in proposito, magari dimostrandomi che è il mio modo di procedere errato, enon il giudizio altrui.

Con la più viva cordialità , Suo

E. Battisti

Eugenio Battisti

Viale dei Quattro Venti, 166 ROMA

1-V-62

Querido Prof. Garin,

O senhor sabe há quanto tempo o estimo, e logo me perdoará se lhe faço, tão inesperadamente, um pedido. Está para sair o meu livro sobre o quinhentos, pela Feltrinelli. O problema de fundo é a tentativa de uma estatística das correntes figurativas erroneamente assimiladas, em parte, ao Maneirismo, e em parte, transcuradas pela crítica, que apresentam características de independência à tradição áulica, por assim dizer classicista. É um estudo de componentes culturais, naturalmente determinados pelo mágico, pelo exotérico, pelo popular, pelo realismo, pela cultura científica.

O livro terá, pelo menos, 500 páginas; com um apêndice de umas cem páginas dedicadas a manuscritos inéditos e pelo menos desconhecidos, ou menos a testemunhos de particular significado. Ora, é provável que assim como o meu primeiro livro, este dê lugar a ataques, da parte de Ragghianti-Longhi, e a uma gritaria geral infundada, de falta de orientação, de escassa capacidade crítica, de caóticas erudições, etc. Eu gostaria, depois de tantos anos de trabalho em biblioteca e depois de centenas de milhares de quilômetros de viagens para ver obras de arte e as estudar, não um reconhecimento, obviamente, mas uma certa defesa

contra estas acusações, que as tenho injustificadas. A minha pesquisa é exatamente a mesma, mas justo porque de cada ideia figurativa eu quis reencontrar as fontes, e delas seguir a evolução até o momento crucial do quinhentos; os temas são extremamente vários, mas a documentação que dou também por questões secundárias (e que deveria dizer respeito aos estudos de folclore, de etnografia, de arqueologia) extremamente vasta com milhares de citações bibliográficas. Se o senhor pudesse permitir também apenas quinze linhas ao meu texto, declarando que os estudos feitos não são um atentado à cultura, ou à gloriosa tradição atributiva italiana, mas um colóquio com aquilo que se diz e se faz em cada nação que possua bibliotecas e homens corajosos por nelas entrar, permitiria, talvez, de calar qualquer crítica a priori, e de me defender, um pouco, dos ataques dos próximos concursos universitários. Poderia, é verdade, pedir a Salmi a introdução, mas Salmi nunca se ocupou de história da cultura; e a única alternativa que veria, seria de passar a estrangeiros como Chastel ou Panofsky.

Isto é tudo. Além disso, dada à iminência da publicação, acredito que será difícil, mesmo, fazê-lo ter os rascunhos; mas tenho certeza que os amigos de Feltrinelli fariam o melhor. O senhor, por outro lado, além de ser muito livre a julgar a oportunidade ou menos do seu intervento, pode também me aconselhar em propósito, talvez me demonstrando qual é o meu modo de proceder errado, e não o juízo dos outros.

Com a mais viva cordialidade, Seu

Eugenio Battisti

CORRESPONDÊNCIA 9

Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 26 de maio de 1962
Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa

96. V. 62

Caro Prof. Garin

La ringrazio, moltissimo, della Sua lettera. Ma naturale, aggiungeremo più in là la Sua presentazione. L'epoca non è certo fra le più indicate, colle tesi e col caldo. Io, ~~confesso~~, continuo ad essere terrorizzato dal libro che ho fatto. Mi pare straordinariamente idiota, ed ho paura di pubblicarlo. Se fosse possibile, darei fuoco alle bozze, alle note, ecc. Più passa il tempo, e più ho il complesso delle pubblicazioni. Infatti la mia esperienza mi ha dimostrato che sono non solo inutili ai fini della propria carriera, ma dannose; e c'è gente che ormai si rifiuta di collaborare dove c'è il rischio d'incontrarmi, dicendo che sono un pazzo, che sto conducendo la storia dell' arte al punto più basso di degenerazione a cui mai si sia giunti, ecc. In Arte antica e moderna Bottari mi accusa di far parte della nouvelle vague e, associandomi a Francastel (che poverino ha 61 anni e non è proprio novello) di non saper neanche più distinguere Masaccio da Masolino, cioè l'importante dal superfluo; ed anche, cosa nuova, di spingere all'estremo il tecnicismo della ricerca, distruggendo perfino così la critica e la considerazione degli individui. Ragghianti proclama, perfino sul Mondo, che le mie ricerche sono retrospettive, interessano nessuno, e sono sommamente ridicole. Non parliamo poi dei Longhiani. Qui la situazione è ad esempio la seguente: poichè ho pubblicato, anni fa, per la prima volta le opere firmate e documentate del Gobbo dei Carracci, un pittore di nature morte del seicento, pittore di cui è stato aggiunto un altro dipinto dallo Sterling, e altre tre nature morte dal Bottari, oggi la situazione è così sintetizzata, ad esempio ~~in~~ nella voce ~~natura-~~morta scritta per l' Enciclopedia Universale dell' Arte : la figura del Gobbo è stata finalmente messa in luce dallo Sterling e da Bottari e in qualche modo, nonostante grossolani errori, dal Battisti, in un infelice articolo di anni fa. Ciò che è anche divertente, è che vengo, in tutte queste critiche, associato con disgusto, ma senza che nessuno lo citi, lo tocchi, o lo critichi apertamente, ad Argan, di cui sarei definito un pedissequo imitatore. Se la situazione continua ad essere questa, non mi resta che espatriare, e di corsa; oppure tacere, come presumibilmente farò.

Mille grazie, quindi, per il suo doppio, triplice incoraggiamento.
Suo, con affetto e devozione

Eugenio Battisti

26-V-62

Querido Prof. Garin,

Agradeço-lhe muitíssimo pela sua carta. Mas, naturalmente, adicionaremos ainda mais a sua apresentação. A época certamente não é das mais indicadas, com a tese e com o calor. Eu confesso, continuo terrorizado com o livro que fiz. Parece-me extraordinariamente idiota e eu tenho medo de publicá-lo. Se fosse possível, meteria fogo nos rascunhos, nas notas, etc. Mais passa o tempo e mais eu tenho o complexo das publicações. De fato, a minha experiência me demonstrou que são não apenas inúteis aos fins da própria carreira, mas danosos; e tem gente que já se recusa de colaborar onde tem o risco de me encontrar, dizendo que sou louco, que estou conduzindo a história da arte ao nível mais baixo de degeneração já alcançado, etc. Em Arte antiga e moderna Bottari me acusa de fazer parte da nouvelle vague e, associando-me a Francastel (que coitado, tem 61 anos e não é exatamente jovem) de não saber nem mesmo distinguir mais Masaccio de Masollino, isto é, o importante do supérfluo; e também, coisa nova, de estimular ao extremo o tecnicismo da pesquisa, realmente destruindo assim a crítica e a consideração dos indivíduos. Ragghianti proclama, também em seu Mondo, que as minhas pesquisas são retrospectivas, não interessam a ninguém, e são sumariamente ridículas. Nem falemos então de Longhi. Aqui a situação é, por exemplo, a seguinte: depois que publiquei, há alguns anos, pela primeira vez as obras assinadas e documentadas do Gobbo dos Carracci, um pintor de natureza morta do Seiscentos, pintor ao qual foi aproximada outra pintura, por Sterling, e outras naturezas mortas de Bottari, hoje a situação é assim sintetizada, por exemplo, no termo natureza-morta escrita finalmente para a enciclopédia Universale dell'Arte: a figura de Gobbo foi finalmente posta à luz por Sterling e por Bottari e de alguma forma, apesar de grossos erros, por Battisti, em um artigo de alguns anos. O que é também engraçado é que, em todas essas críticas, sou associado com desgosto, mas sem que nenhum o cite, o mencione ou o critique abertamente, a Argan, do qual seria um imitador banal. Se a situação continua a ser essa, não me resta que expatriar, e rapidamente; ou mesmo me silenciar, o que provavelmente farei.

Muito obrigado, portanto, pelo seu duplo, triplo encorajamento.

Seu, com afeto e devoção,

Eugenio Battisti

CORRESPONDÊNCIA 10

Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 4 de agosto de 1962
Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa

4/8/62

Caro Prof. Garin ,

Bisogna essere spietati e criminali a disturbar la gente d'agosto, e col
terribile caldo che fa. Ma sto correggendo le bozze delle note, ed ai
primi ~~settim~~ di settembre l'intero libro sarà impaginato. Forse, per quel-
l'epoca sarà necessaria anche l'introduzione; ecco quindi il mio non
sollecito, ma timido souvenir epistolare.....

Con mille cordialità, e ringraziamenti, Suo

E. Battisti

Eugenio Battisti

Saluti alla Sua Signora da tutti noi due

4/8/62

Querido Prof. Garin,

Deve-se ser cruel e criminoso para perturbar as pessoas em agosto, e com o terrível calor
que faz. Mas estou corrigindo os rascunhos das notas e nos primeiros meses de setembro o
livro todo será paginado. Talvez, para essa época será necessária também a introdução; eis
então a minha não solicitação, mas tímido souvenir epistolar.....

Com mil cordialidade, e agradecimentos, Seu

Eugenio Battisti

Saudações à sua senhora de nós dois

CORRESPONDÊNCIA 11

Eugenio Battisti a Eugenio Garin: sem data

Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa

Carissimo prof. Garin,

Lei, a questo punto, avrà probabilmente molto meno stima di me di quante ne avesse prima; ciò purtroppo capita spesso a chi, come me, è troppo velleitario e campato in aria....

Sono costretto a farmi forza, e a chiederLe le bozze di ritorno. Infatti da Feltrinelli mi ha ^{non} telefonato proprio un minuto fa, per chiedermi tutto il corretto. Può, per favore, inviarmele ? Eventualmente, per la Sua introduzione, potrei attendere ancora due o tre giorni, ma non di più.

Con mille ringraziamenti e scuse per la faticosa lettura estiva,

Suo



Eugenio Battisti

Viale dei Quattro Venti, 166 ROMA

Queridíssimo prof. Garin,

O senhor a este ponto, provavelmente terá muito menos estima de mim do que havia antes; isso infelizmente acontece muito a quem, como eu, é muito ambicioso e absurdo...

Fui obrigado a me forçar e a lhe pedir os rascunhos de volta. Na verdade me ligaram da Feltrinelli exatamente um minuto atrás para me pedir a sua correção. Pode por favor, me enviá-la? Eventualmente, para a sua introdução, poderia esperar ainda dois ou três dias, mas não mais. Com mil agradecimentos e desculpas pela cansativa leitura de verão,

Seu,

E. Battisti

Eugenio Battisti

Viale dei Quattro Venti, 166 Roma

CORRESPONDÊNCIA 12

Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 10 de setembro de 1962
Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa

10 settembre 1962

Caro Prof. Garin,

Naturalmente, la cosa mi dispiace , giacchè in fondo ciò che soprattutto desideravo, in questa occasione, era proprio di affigliarmi spiritualmente alla Sua scuola, e dimostrarmi almeno in parte partecipe dei Suoi interessi e , se fosse stato possibile, della Sua serietà di ricercatore. Ma comprendo le ragioni che Lei avanza e d'altronde non sono tanto convinto del mio libro da osare fare ulteriori pressioni , e sinceramente, ho il timore delle critiche future (un tale timore da avermi fatto procrastinare con continui miei ritardi la stessa pubblicazione). Per cui, la mia richiesta era anche un atto di vigliaccheria.

La ringrazio nel modo più sincero della promessa di una recensione , che naturalmente desidererei , al contrario, assai critica, correttiva ed anche giustamente negativa . Giuseppina si unisce a me per fare tutti i più affettuosi e cordiali auguri alla Sua Signora, anche se estremamente ritardati. Infatti solo oggi ritorno da un lungo viaggio in Belgio e in Olanda. E, proprio quando Lei mi scriveva, Le inviavo la parte dattiloscritta delle note, che occupano un buon terzo del libro. Naturalmente, Lei potrà rispedir-mele a Roma immediatamente ; purtroppo non passerò a Firenze in tempo per ritirarle per quando mi serviranno nuovamente , per la correzione delle seconde bozze.

Mi dispiace di questo incrocio , che oltretutto potrebbe esserLe sembrato un sollecito . Ma conosco la Sua cortesia, e spero di potere ricorrere ad essa più volte, ancora. Anzi, prestissimo. Con mille cordialità, da tutti due a tutti due, Suo

E. Battisti

10 de setembro de 1962

Querido Prof. Garin,

Naturalmente a coisa me desagrada, já que no fundo aquilo que eu, sobretudo, desejava nesta ocasião, era justamente afiliar-me espiritualmente à sua escola, e me demonstrar pelo menos parcialmente participante dos seus interesses e, se tivesse sido possível, da sua seriedade de pesquisador. Mas compreendo as razões que o senhor apresenta e de qualquer forma, não estou muito convencido do meu livro a ponto de ousar pressioná-lo e, sinceramente, tenho medo das críticas futuras (um medo tal que me chegou a procrastinar esta mesma publicação com os meus contínuos atrasos). Portanto, o meu pedido era também um ato de covardia.

Agradeço-lhe no modo mais sincero pela promessa de uma revisão, que naturalmente desejaria, pelo contrário, muito crítica, corretiva e também justamente negativa. Giuseppina se une a mim para fazer todos os mais afetuoso e cordiais parabéns à sua senhora, mesmo se extremamente atrasados. De fato, apenas hoje retorno de uma longa viagem na Bélgica e Holanda. E, justo quando o senhor me escrevia, enviava-lhe a parte datilografada das notas que ocupam um bom terço do livro. Naturalmente, o senhor poderá me enviá-las de volta imediatamente; infelizmente não passarei em Florença em tempo para retirá-las para quando me servirão novamente, para a correção do segundo rascunho.

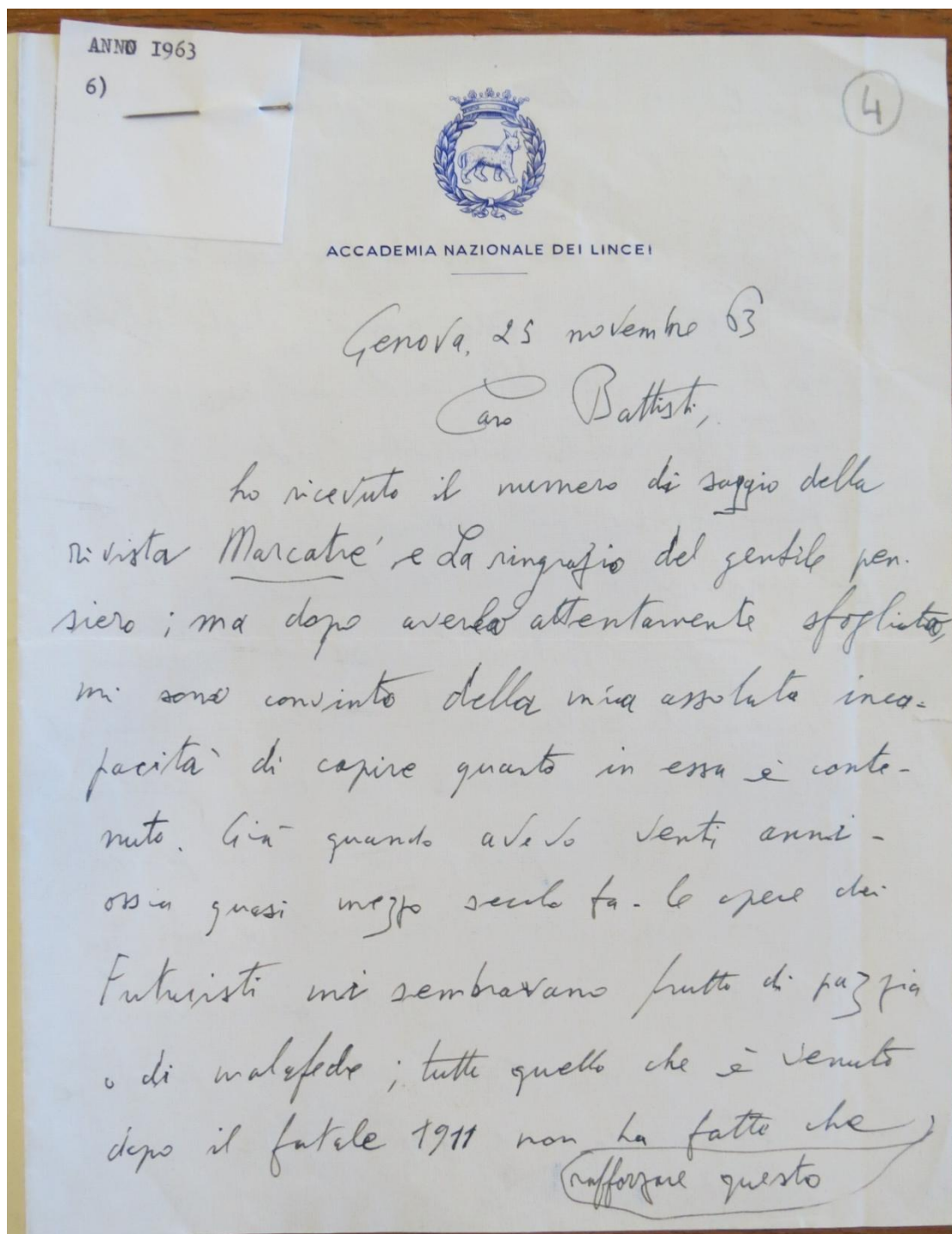
Sinto muito por este desencontro, que além de tudo poderia ter-lhe parecido uma solicitação. Mas conheço a sua cortesia e espero poder recorrer a ela ainda mais vezes. Ou melhor, muito em breve.

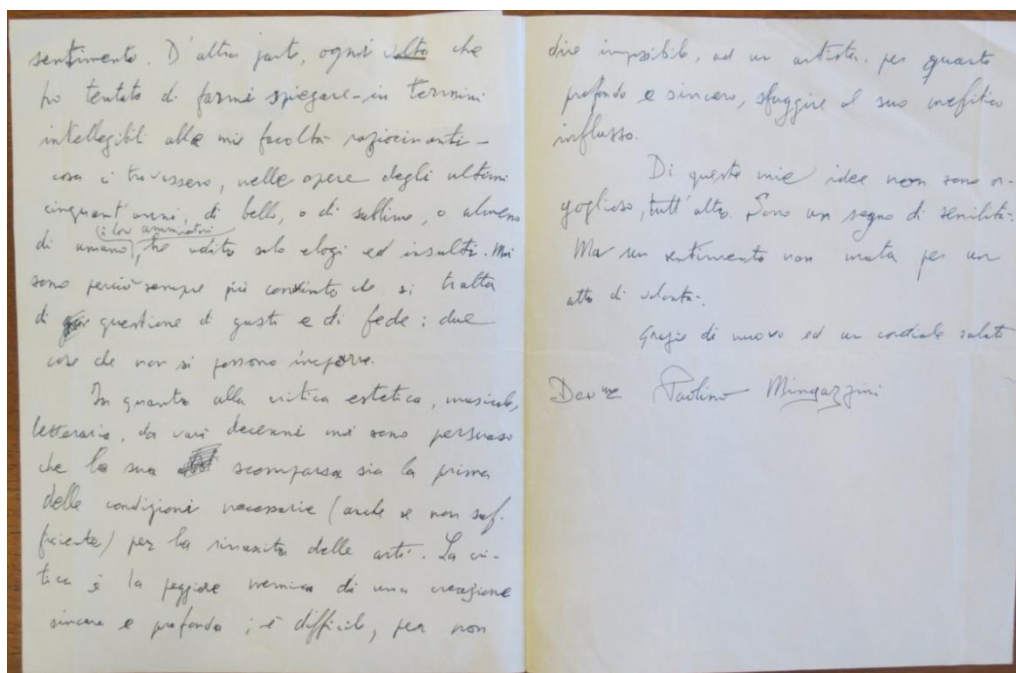
Com muita cordialidade, de nós dois a vós dois, Seu

Eugenio Battisti

CORRESPONDÊNCIA 13

Paolino Mingazzini a Eugenio Battisti: Gênova, 26 de novembro de 1963
Arquivo da Fondazione Torino Musei





Accademia Nazionale dei Lincei
Genova, 25 novembre 1963

Caro Battisti,

Ho ricevuto il numero di saggio della rivista *Marcatré* e La ringrazio del gentil pensiero; ma dopo averla attentamente sfogliata, mi sono convinto della mia assoluta incapacità di capire quanto in essa è contenuto. Già quando avevo venti anni – ossia quasi mezzo secolo fa – le opere dei Futuristi mi sembravano frutto di pazzia o di malafede; tutto quello che è venuto dopo il fatale 1911 non ha fatto che rafforzare questo sentimento. D'altra parte, ogni volta che ho tentato di farmi spiegare – in termini intelligibili alla mie facoltà razionali – cosa ci [?], nelle opere degli ultimi cinquant'anni, di bello, o di sublime, o almeno di umano i loro ammiratori, ho udito solo elogi ed insulti. Mi sono perciò sempre più convinto che si tratta di questione di gusti e di fede: due cose che non si possono imporre.

In quanto alla critica estetica, musicale, letteraria, da vari decenni mi sono persuaso che la sua scomparsa sia la prima delle condizioni necessarie (anche se non sufficiente) per la rinascita delle arti. La critica è la peggiore nemica di una creazione sincera e profonda; è difficile, per non dire impossibile, ad un artista, per quanto profondo e sincero, sfuggire al suo [?] influsso.

Di queste mie idee non sono orgoglioso, tutt'altro. Sono un sengo di senilità. Ma un sentimento non muta per un atto di volontà.

Grazie di nuovo ed un cordiale saluto
Paolino Mingazzini

Accademia Nazionale dei Lincei
Gênova, 25 de novembro de 1963

Querido Battisti,

Recebi o meu número do artigo da revista *Marcatrè* e lhe agradeço gentilmente; mas depois de tê-la folheado atentamente, convenci-me da minha absoluta incapacidade de entender o seu conteúdo. Já quando tinha vinte anos, ou seja, há quase meio século, as obras dos futuristas me pareciam fruto de loucura ou de má fé; tudo aquilo que veio depois do fatal 1911 não fez nada além do que reforçar esse sentimento. Por outro lado, toda vez que eu tento explicar-me em termos inteligíveis à minha faculdade racional – o que ci [incompreensível], nas obras dos últimos cinquenta anos de belo, de sublime, ou pelo menos de humano os seus admiradores, ouvi apenas elogios e insultos. Portanto, estou sempre mais convicto que se trata de questão de gosto e de fé: duas coisas que não se podem impor.

Quanto à crítica estética, musical, literária, há várias décadas me persuadi que a sua morte seja a primeira das condições necessárias (mesmo se não suficiente) para o renascimento das artes. A crítica é a pior inimiga de uma criação sincera e profunda; é difícil, para não dizer impossível, a um artista, por mais profundo e sincero, fugir da sua [incompreensível] influência.

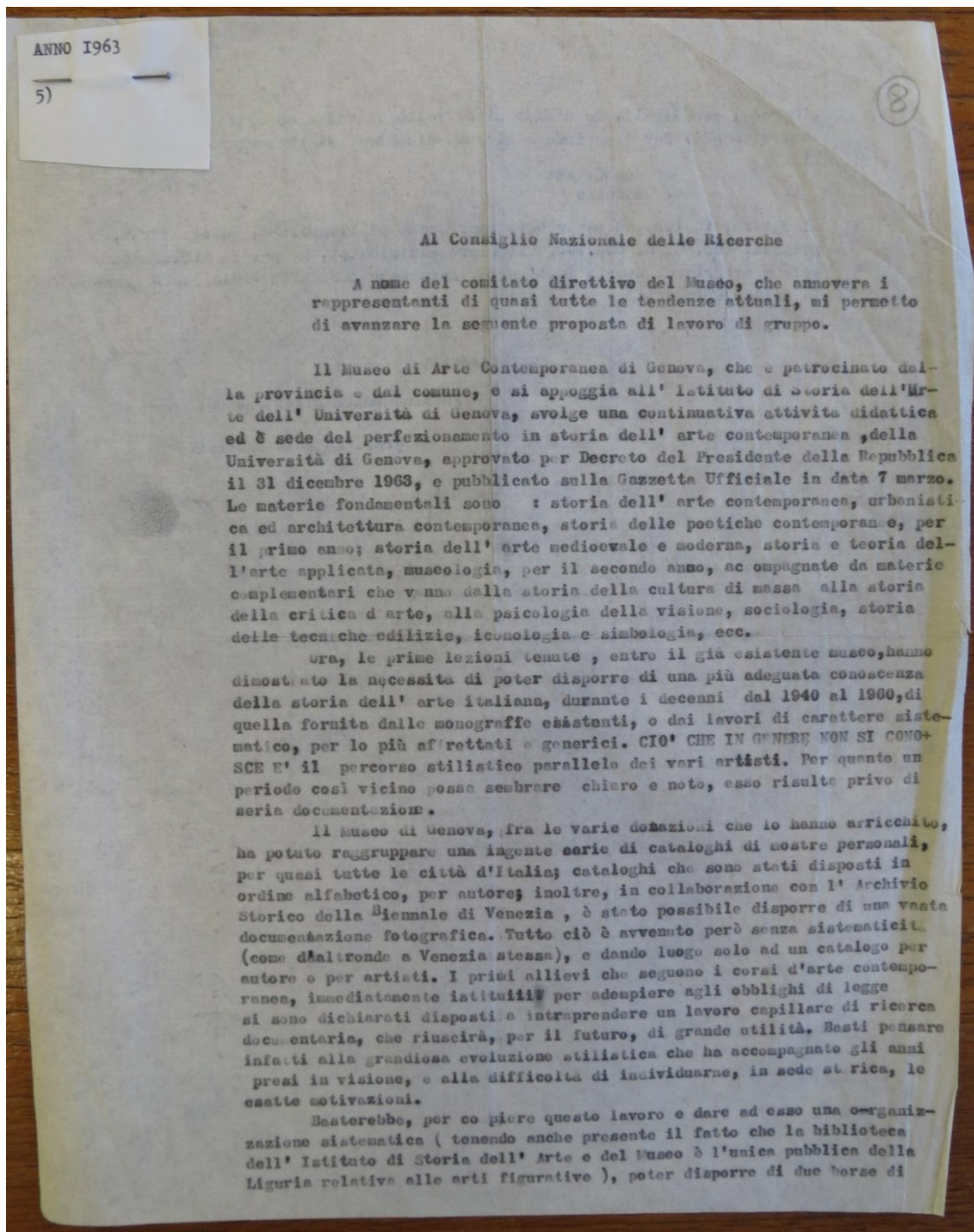
Destas minhas ideias não sou orgulhoso, pelo contrário. Sou um sinal de senilidade. Mas um sentimento não muda por um ato de vontade.

Obrigada de novo e uma cordial saudação.

Paolino Mingazzini

CORRESPONDÊNCIA 14

Eugenio Battisti ao Conselho Nacional de Pesquisas: sem data (1963)
Arquivo da Fondazione Torino Musei



ricerca , semestrali, da affidarsi di volta in volta ad altri studiosi
perfezionandi. Per i periodi giugno -dicembre si propongono i nomi
di

Germano Celant
O. Gandolfo

si chiede, inoltre, un contributo per spese bibliografiche, fotografiche,
postali, ecc. di L. 500.000. Ulteriore contributo, ma per la biblioteca
vera e propria di storia dell' arte, sarà concesso dalla Direzione Generale
delle Belle Arti

Con cordiale ossequio

a nome della Direzione del Museo

prof. Eugenio Battisti

Ao Consiglio Nazionale delle Ricerche

Em nome do comitê diretivo do Museu, que inclui os representantes de quase todas as
tendências atuais, permito-me apresentar a seguinte proposta de trabalho de grupo.

O Museo di Arte Contemporanea di Genova, que é patrocinado pela província e pelo
município e se apoia no Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Genova, desenvolve

uma continuada atividade didática e é sede de aperfeiçoamento em história da arte contemporânea, da Università di Genova, aprovado pelo Decreto do Presidente da República em 31 de dezembro de 1963, e publicado na Gazzetta Ufficiale na data de 7 de março. As matérias fundamentais são: história da arte contemporânea, história das poéticas contemporâneas e, pelo primeiro ano: história da arte medieval e moderna, história e teoria da arte aplicada, museologia, pelo segundo ano, acompanhadas das matérias complementares que vão da história da cultura de massa à história da crítica de arte, à psicologia da visão, sociologia, história das técnicas de construção, iconologia e simbologia, etc..

Agora, as primeiras aulas ocorridas no já existente museu, demonstraram a necessidade de poder dispor de um mais adequado conhecimento da história da arte italiana durante as décadas de 1940 a 1960, daquela fornecida pelas monografias existentes ou pelos trabalhos de caráter sistemático frequentemente apressados e genéricos. Aquilo que de modo geral não se conhece é o percurso estilístico paralelo dos diversos artistas. Por mais que um período tão próximo possa parecer claro e conhecido, ele permanece privado de séria documentação.

O Museo di Genova, entre as várias doações que o enriqueceram, pode reagrupar uma enorme série de catálogos de mostras individuais, para quase todas as cidades da Itália; catálogos que foram dispostos em ordem alfabética, por autor; além disso, em colaboração com o Archivio Storico della Biennale di Venezia, foi possível dispor de uma vasta documentação fotográfica. Tudo isso ocorreu, no entanto, sem organização (como incidentalmente na própria Veneza), e dando lugar apenas a um catálogo por autor ou por artista. Os primeiros alunos que seguem os cursos de arte contemporânea, imediatamente estabelecidos a cumprir com as obrigações da lei se declararam dispostos a empreender um trabalho capilar de pesquisa documentária, que será, para o futuro, de grande utilidade. Basta pensar, de fato, na grandiosa evolução estilística que acompanhou os anos postos em questão, e à dificuldade em caracterizar, em sede histórica, as exatas motivações.

Bastaria, para completar este trabalho e lhe dar uma organização sistemática (tendo também presente o fato que a biblioteca do Istituto di Storia dell'Arte e del Museo é a única pública da Liguria relativa às artes figurativas), poder dispor de duas bolsas de pesquisa, semestrais, a serem confiadas de vez em vez a outros estudiosos de pós-graduação. Para o período junho-dezembro os nomes de

Germano Celant

O. Gandolfo

Requiere-se, além disso, uma contribuição para os gastos bibliográficos, fotográficos, postais, etc. de 500.000 liras. Outros contributos para uma verdadeira e própria biblioteca de história da arte será concedido pela Direzione Generale delle Belle Arti.

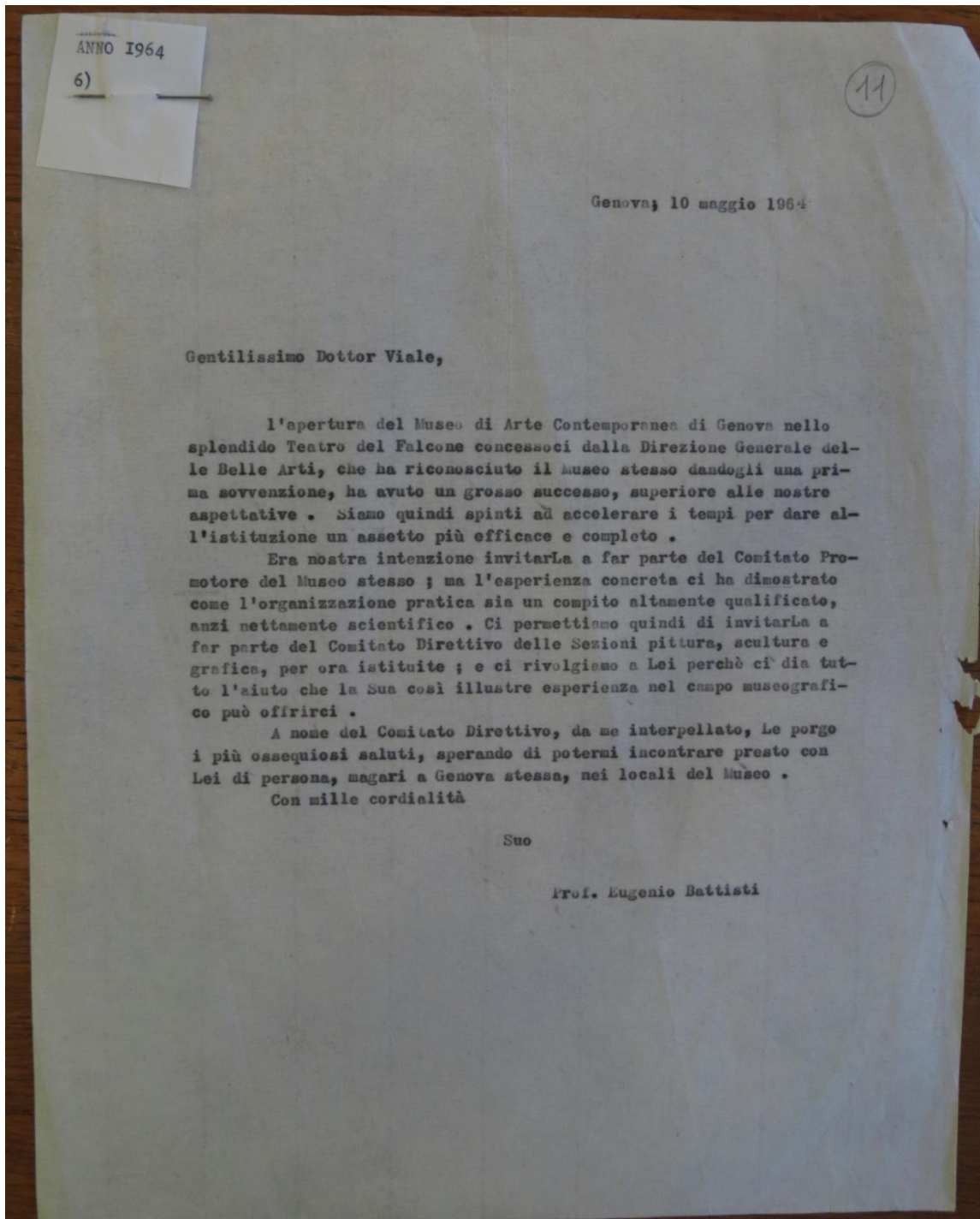
Com cordial obséquio

Em nome da Direção do Museu

Prof. Eugenio Battisti

CORRESPONDÊNCIA 15

Eugenio Battisti a Dr. Viale: Gênova, 10 de maio de 1964
Arquivo della Fondazione Torino Musei



Gênova, 10 maio 1964

Gentilíssimo Doutor Viale,

A abertura do Museo di Arte Contemporanea di Genova no esplêndido Teatro Falcone a nos concedido pela Direzione Generale delle Belle Arti, que reconheceu o próprio Museu dando-lhe um primeiro financiamento, teve grande sucesso, superior às nossas expectativas. Estamos, portanto, motivados a acelerar os tempos para dar à instituição uma ordem mais eficaz e completa.

Era nossa intenção convidá-lo a fazer parte do Comitato Promotore do próprio museu; mas a experiência concreta nos demonstrou como a organização prática é uma tarefa altamente qualificada, ou melhor, puramente científica. Permitimo-nos, assim, convidá-lo a fazer parte do Comitato Direttivo delle Sezioni pintura, escultura e gráfica, até agora estabelecidas; e nos voltamos ao senhor porque nos dá toda ajuda que a sua tão ilustre experiência no campo museográfico pode nos oferecer.

Em nome do Comitato Direttivo, por mim interpelado, ofereço-lhe as mais obsequiosas saudações, esperando poder me encontrar pessoalmente o mais rápido com o senhor, talvez mesmo em Gênova, nos estabelecimentos do museu.

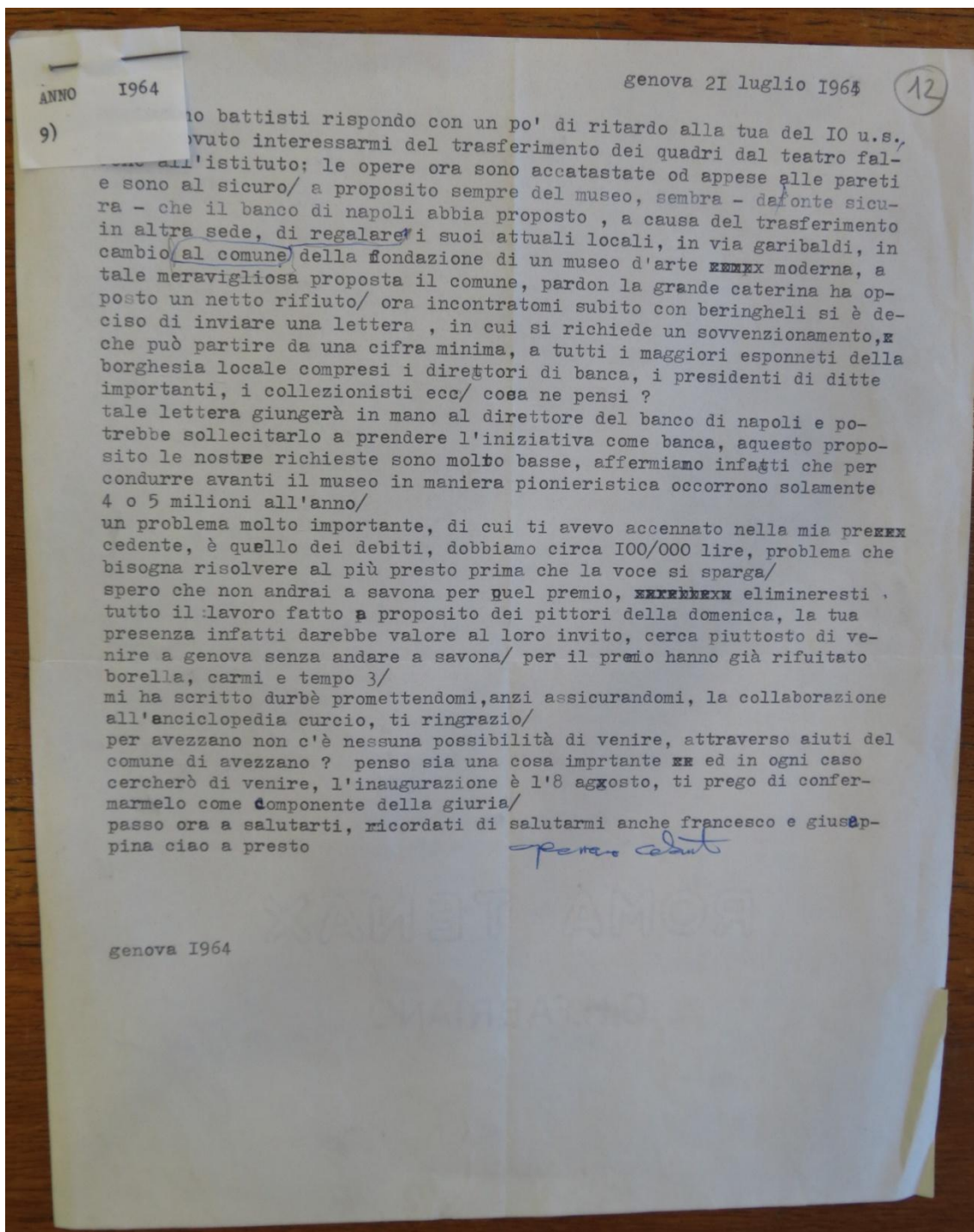
Com mil cordialidades,

Seu

Prof. Eugenio Battisti

CORRESPONDÊNCIA 16

Germano Celant a Eugenio Battisti: Gênova, 21 de julho de 1964
Arquivo da Fondazione Torino Musei



Gênova 21 julho 1964

Queridíssimo Battisti

Respondo com um pouco de atraso à sua de IO u.s., mas tive que me ocupar da transferência dos quadros do teatro falcone ao instituto: as obras agora estão apoiadas ou presas nas paredes e tenho certeza / a propósito sempre do museu, parece – de fonte segura – que o banco di napoli tenha proposto, devido à transferência a outra sede, de presentear o município com os seus estabelecimentos, na via Garibaldi, em troca da fundação de um museu de arte moderna, a esta tamanha proposta maravilhosa o município, pardon la grande caterina opôs uma clara recusa / ora logo encontrando com beringheli foi decidido enviar uma carta, na qual se pede uma concessão que pode partir de uma cifra mínima, a todos os maiores expoentes da burguesia local incluídos os diretores do banco, os presidentes de importantes empresas, os colecionadores, etc. / o que acha?

Tal carta chegará nas mãos do diretor do banco di napoli e poderia solicitá-lo a tomar iniciativa como banco, a este propósito os nossos pedidos são muito baixos, afirmam de fato que para conduzir o museu de maneira pioneira são necessários apenas 4 ou 5 milhões por ano/

Um problema muito importante, o qual mencionei a você na minha última [carta] é o dos débitos, devemos cerca de 100.000 liras, problema que precisa se resolver o mais rápido possível antes que a notícia se espalhe/

Espero que não vá a savona para aquele prêmio, eliminaria todo o trabalho feito a propósito dos pintores do domingo, a sua presença de fato daria valor ao convite deles, procure pelo menos vir a gênova sem ir a savona/ para o prêmio já recusaram borella, carmi e tempo 3/

Escreveu-me durbè me prometendo, ou melhor, me assegurando, a colaboração à enciclopédia curcio, agradeço-lhe/

Para avezzano não existe nenhuma possibilidade de vir, através de ajudas do município de avezzano? Penso que seja uma coisa importante e de qualquer forma procurarei ir, a inauguração é dia 8 de agosto, peço-te para confirmar como componente do juizado/

Passo agora a me despedir, lembra-te de me saudar também francesco e giuseppina tchau e até logo

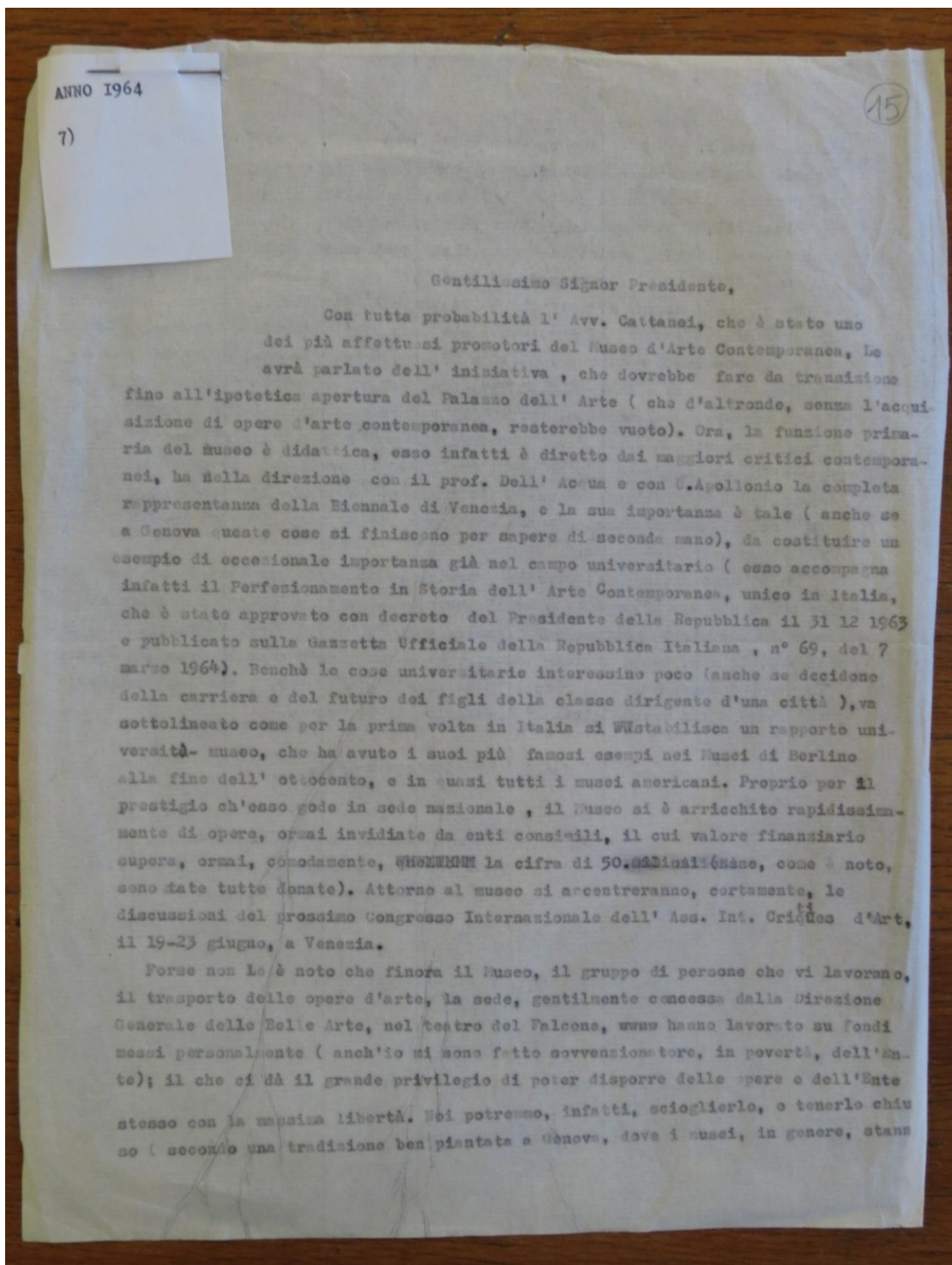
Germano Celant

Genova 1964

CORRESPONDÊNCIA 17

Eugenio Battisti ao presidente do Museu: sem data (1964)

Arquivo da Fundação Torino Musei



nelle casse), potremmo anche, come ci è stato proposto molto autorevolmente, trasferirlo in un'altra grande, assai più grande e generosa, città. Calcolando però che, essendo io ospite di Genova, in qualità di professore presso l'Università, mi pare doveroso di scriverLe, per ricordarle che un museo aperto durante la stagione turistica è abbastanza desiderato dagli enti del turismo di quasi tutte le città: ~~un museo~~ tanto più che il Museo di Genova espone le opere degli stessi artisti che la Biennale ha invitato, a Venezia, che saranno premiati a Terni, ad Avezzano, che sono stati esposti a Livorno, a San Marino, che hanno mostre personali a Milano, Roma, Firenze, e che in genere vengono comperati a fior di capitali. Ora, per tener aperto il Museo del Falcone, a vantaggio del Turismo, basterebbe pagare un usciere (fuori orario, scegliendo fra quelli della Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie, essendo il Museo in Palazzo Reale) e le spese di luce. E' ovvio che questo servizio non riguarda il mio istituto di storia dell' arte, in quanto l'estate, come è noto, le lezioni sono sospese. Dipende dall'opportunità che gli enti locali possano riconoscere nel farlo.

Ecco, caro Presidente, perchè Le scrivo, conoscendo già bene Genova per sapere che o non avrò risposta, o questa sarà negativa; ma potrebbe darsi che come ho incontrato persone eccezionali, come appunto l' avv. Cattanei, il dott. Accame, l' Ing. Della Ragione, ecc., anche in questo caso la presa di contatto con Lei possa avere il risultato di farmi considerare, con meno desiderio l'invito della grande città di trasferire lì il museo.

Con la più viva cordialità,
Suo

prof. Eugenio Battisti
titolare della Cattedra di Storia dell' Arte
medioevale e Moderna.

Gentilíssimo Senhor Presidente,

Com toda probabilidade o advogado Cattanei, que foi um dos mais afetuosos promotores do Museo d'Arte Contemporânea, ter-lhe-á falado da iniciativa que deveria fazer da transição para a hipotética abertura do Palazzo dell'Arte (que, todavia, sem a aquisição de obras de arte contemporânea, permaneceria vazio). Agora a função primária do museu é didática, isso de fato é dirigido pelos maiores críticos contemporâneos, possui na direção com o professor Dell'Acqua e com U. Apollonio a completa representação da Biennale di Venezia, e a sua importância é tal (mesmo se em Gênova estas coisas acabam sendo conhecidas por terceiros), a constituir um exemplo de excepcional importância já no campo universitário (isso acompanha de fato a Pós-graduação em História da Arte Contemporânea, única na Itália, que foi aprovada com o decreto do Presidente da República em 31 de dezembro de 1963 e publicado na Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana, nº 69, em 7 de março de 1964). Embora as coisas universitárias interessem pouco (mesmo se decidem a carreira e o futuro dos filhos da classe dirigente de uma cidade), deve ser ressaltado como pela primeira vez na Itália se restabeleça uma relação universidade-museu, que teve os seus mais famosos exemplos nos Museus de Berlim no final do Oitocentos, e em quase todos os museus americanos. Justamente pelo prestígio que isso goza em sede nacional, o Museu se enriqueceu rapidamente de obras, já invejadas pelos entes semelhantes, cujo valor financeiro supera, já, comodamente, a cifra de 50 milhões (isso, como se sabe, foi tudo doado). Em torno do museu se concentrarão, certamente, as discussões do próximo Congresso Internazionale dell'Ass. Int. Critiques d'Art, de 19 a 23 de junho, em Veneza.

Talvez não seja do seu conhecimento que até agora o Museu, o grupo de pessoas que trabalham para ele, o transporte das obras de arte, a sede, gentilmente cedida pela Direzione Generale delle Belle Arte, no teatro Falcone, trabalharam nos fundos postos pessoalmente (eu também me fiz subsidiador, na pobreza, do Ente); o que nos dá grande privilégio de poder dispor das obras e do próprio Ente com a máxima liberdade. Nós podemos, de fato, dissolvê-lo, ou mantê-lo fechado (segundo uma tradição bem estabelecida em Gênova, onde os museus, de modo geral, estão guardadas), podemos também, como nos foi proposto muito autoritariamente, transferi-lo a uma outra grande, muito maior e generosa, cidade.

Calculando, no entanto, que sendo eu hóspede de Gênova, em qualidade de professor da Universidade, parece-me necessário escrever-lhe, para lembrá-lo que um museu aberto durante a temporada turística é muito desejado pelos entes de turismo de quase todas as cidades: tanto mais que o Museo di Gênova expõe as obras dos mesmos artistas que a Bienal convidou, em Veneza, que serão premiados em Termoli e Avezzano, que foram expostos em Livorno, em San Marino, que possuem mostras individuais em Milão, Roma, Florença e que de modo geral, são comprados a altos preços. Agora, para manter aberto o Museo del Falcone, a vantagem do turismo, bastaria pagar um servente (fora do horário, escolhendo entre aqueles da Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie, sendo o Museu no Palazzo Reale) e as despesas de luz. É óbvio que este serviço não diz respeito ao meu instituto de história da arte, pois no verão, como se sabe, as aulas são suspensas. Depende da oportunidade que os entes locais possam reconhecer ao fazê-lo.

Eis, caro Presidente, porque lhe escrevo, já bem conhecendo Gênova para saber que ou não terei resposta ou esta será negativa; mas poderia ocorrer que como encontrei pessoas excepcionais, como justamente o advogado Cattanei, o doutor Accane, o engenheiro Della Ragione, etc. também neste caso o contato com o senhor possa ter resultado a ser considerado, com menos desejo o convite da grande cidade de transferir para lá o museu.

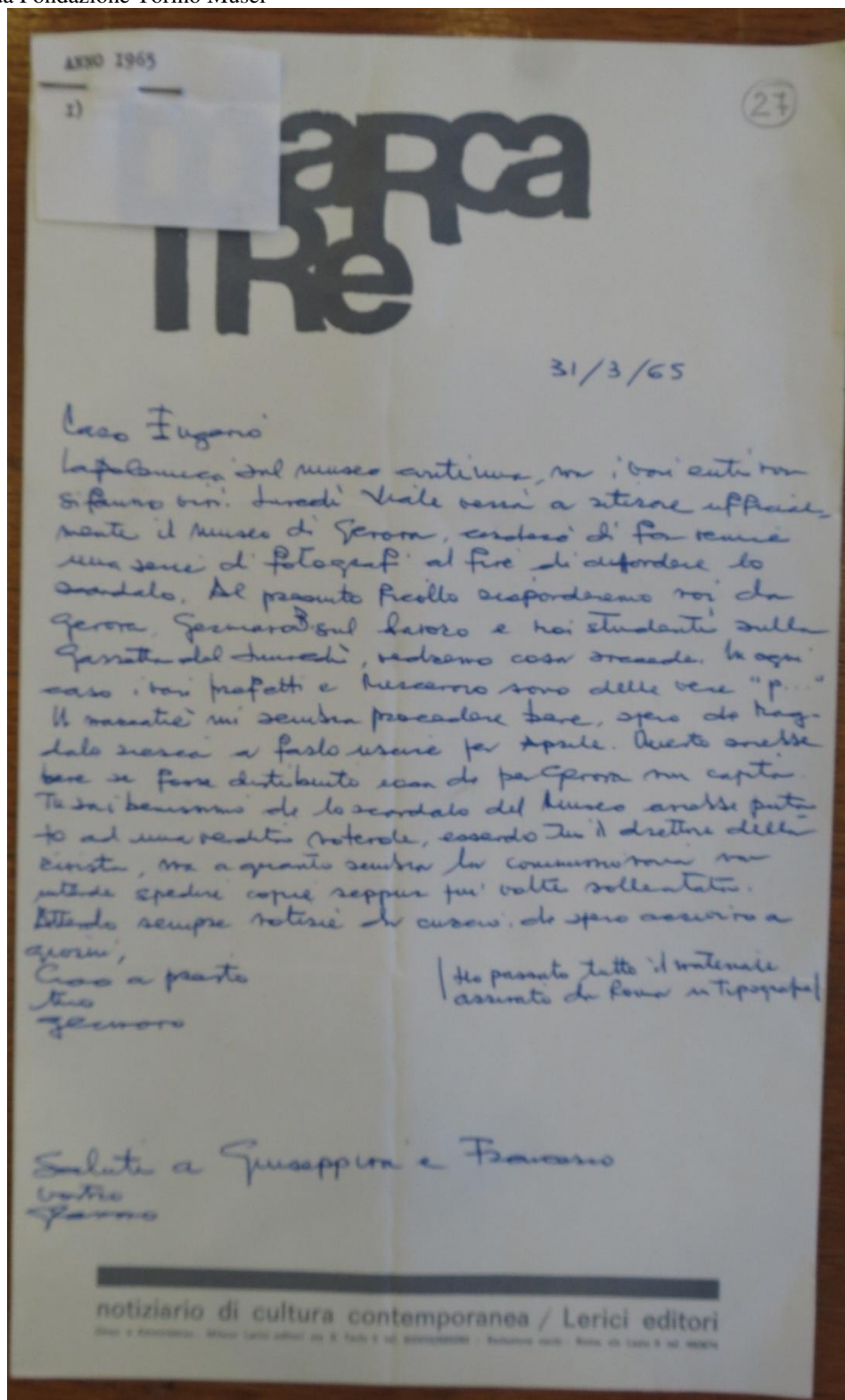
Com a mais viva cordialidade, Seu

Prof. Eugenio Battisti

titular da Cattedra di Storia dell'Arte medioevale e Moderna

CORRESPONDÊNCIA 18

Germano Celant a Eugenio Battisti: 31 de março de 1965
Arquivo da Fondazione Torino Musei



31/3/65

Caro Eugenio,

La polemica sul museo continua, ma i vari enti non si fanno vivi. Lunedì Viale verrà a ritirare ufficialmente il museo di Genova, cercherò di far venire una serie di fotografi al fine di diffondere lo scandalo. Al presunto [?] risponderemo noi da Genova. Germano B. sul Lavoro e noi studenti sulla Gassetta del Lunedì, vedremo cosa succede. In ogni caso i vari prefetti e [?] sono delle vere “p...”. Il marcatrè mi sembra procedere bene, spero che Magdalo [?] riesca a farlo uscire per Aprile. Questo sarebbe bene se fosse distribuito cosa che per Genova non capita. Tu sa benissimo che lo scandalo del Museo avrebbe portato ad una vendita notevole, essendo tu il direttore della rivista, ma a quanto sembra la commissione [?] non intende spedire copie seppure più volte sollecitata. Attendo sempre notizie da Curcio [?] che spero arrivino a giorni.

Ciao a presto

Tuo

Germano

Ho passato tutto il materiale arrivato da Roma in Tipografia

Querido Eugenio,

A polêmica sobre o museu continua, mas os vários entes não se fazem vivos. Segunda-feira Viale virá retirar oficialmente o museu de Gênova, procurarei fazer vir uma série de fotografos a fim de difundir o escândalo. Ao presumido [incompreensível] nós responderemos de Gênova. Germano B. em Lavoro e nós, estudantes, na Gassetta del Lunedì, vejamos o que acontece. De qualquer forma, os vários prefeitos e [incompreensível] são verdadeiras “p...”. Marcatrè me parece ir bem, espero que Magdalo [? – incompreensível] consiga fazê-la sair em abril. Isso seria bom se fosse distribuída, coisa que em Gênova não acontece. Você sabe muito bem que o escândalo do Museu teria trazido uma venda notável, sendo você o diretor da revista, mas ao que me parece, a comissão [? – incompreensível] não pretende expedir cópias a mais do que as solicitadas. Espero sempre notícias de Curcio[?] que espero que cheguem em dias.

Tchau até logo

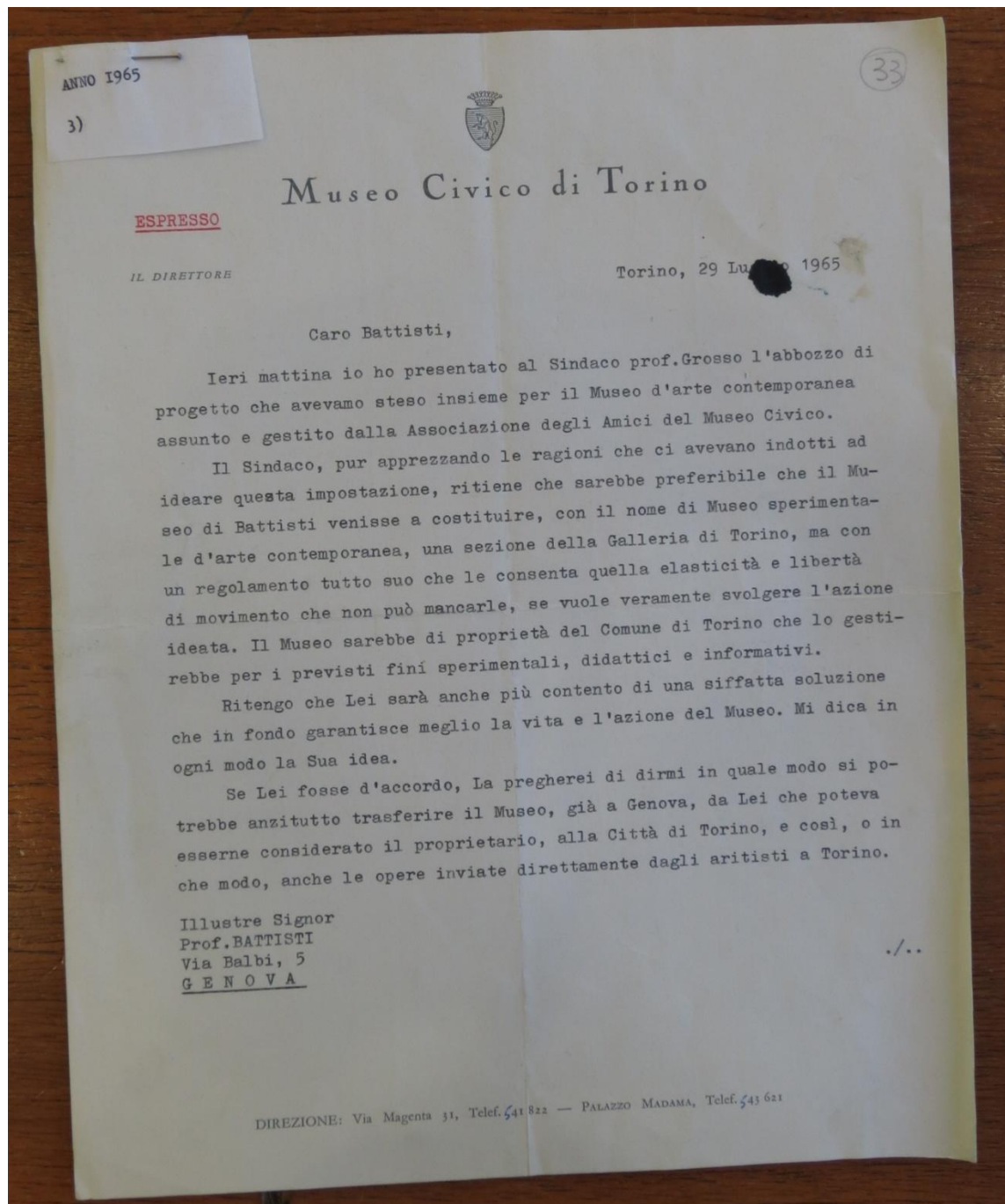
Seu

Germano

Passei todo o material chegado de Roma em Tipografia

CORRESPONDÊNCIA 19

Museo Civico di Torino a Eugenio Battisti: Turim, 29 de julho de 1965
Arquivo Fondazione Torino Musei



Io penso che Lei potrebbe fare una lettera al Sindaco (la appoggi a me) dove manifesta l'intenzione di donare il Museo alla Città di Torino, salvo poi a fare l'atto legale vero e proprio di donazione. La cosa si complica un po' per il fatto della Sua prossima partenza per gli Stati Uniti, ma io penso che la cosa potrebbe risolversi dando per questo eventuale atto di donazione una speciale procura ad una persona di Sua fiducia. Le spese per questa procura e le relative tasse ricadrebbero, si intende, sulla Città.

Io Le telefono oggi stesso, ma ho preferito anche scriverLe perchè tutto fosse meglio precisato. Io penso che nel Regolamento da redigere, potrebbero essere previsti e la Commissione scientifica e, in forma più ristretta di quella da noi ideata, il Comitato promotore. Sarebbe forse anche semplificata la procedura per le proposte da farsi al Comitato direttivo della Galleria per il passaggio di opere del Museo alle raccolte permanenti della Galleria. Io penso che dopo questo mio colloquio con il Sindaco, si potrebbero mandare, con eventuali leggere modifiche, alcune delle lettere da noi stese sabato scorso. Altre cose gliele avrò già dette oggi per telefono.

Ho avuto piacere di rivederLa a Torino. Domenica ero stato al "Ligure" per salutarLa, ma Lei era già partito.

Con amichevole cordialità, mi abbia.

Suo Q. Vittorile

Turim, 29 de julho de 1965

Querido Battisti,

Ontem de manhã apresentei ao prefeito prof. Grosso o rascunho do projeto que havíamos escrito juntos para o Museo d'arte contemporânea aceito e gerido pela Associazione degli Amici del Museo Civico.

O prefeito, apreciando os motivos que nos haviam induzido a idealizar esta impostação, diz que seria preferível que o Museu de Battisti fosse construído, com o nome de Museo sperimentale d'arte contemporânea, uma seção da Galleria di Torino, mas com um regulamento todo seu que o consinta a elasticidade e liberdade de movimento que não lhe pode faltar, se quiser realmente desenvolver a ação idealizada. O Museu seria de propriedade da cidade de Turim que o gestaria para os previstos fins experimentais, didáticos e informativos.

Acredito que o senhor ficará ainda mais contente com tal solução que no fundo melhor garante a vida e a ação do Museu. Diga-me de qualquer maneira a sua ideia.

Se o senhor estiver de acordo, peço-lhe me dizer, antes de tudo, de que modo se poderia transferir o Museu, já em Gênova, do senhor que podia ser considerado o proprietário, à Cidade de Turim, e assim, ou de que outra forma, também as obras enviadas diretamente pelos artistas em Turim.

Eu acho que o senhor poderia fazer uma carta ao prefeito (com meu apoio) onde manifesta a intenção de doar o Museu à Cidade de Turim, a ser feito depois um verdadeiro e próprio ato legal de doação. A coisa se complica um pouco pelo fato da sua próxima partida para os Estados Unidos, mas eu acho que a coisa poderia se resolver dando por este eventual ato de doação uma especial procuração a uma pessoa de sua confiança. As despesas para esta procuração e as relativas taxas cairiam, entende-se, à Cidade.

Hoje mesmo eu lhe telefono, mas preferi também escrever para que tudo fosse mais preciso. Eu acho que no Regulamento a ser escrito poderiam ser previstos e a Comissão científica e, em forma mais restrita daquela por nós idealizada, o Comitê promotor. Seria talvez também simplificado procedimento para as propostas a serem feitas ao Comitê diretivo da Galeria para a passagem de obras do Museu às coleções permanentes da Galeria. Eu acho que depois desse meu colóquio com o prefeito, poder-se-ia mandar, com eventuais pequenas mudanças, algumas das cartas por nós trocadas sábado passado. Outras coisas já lhe terei dito por telefone.

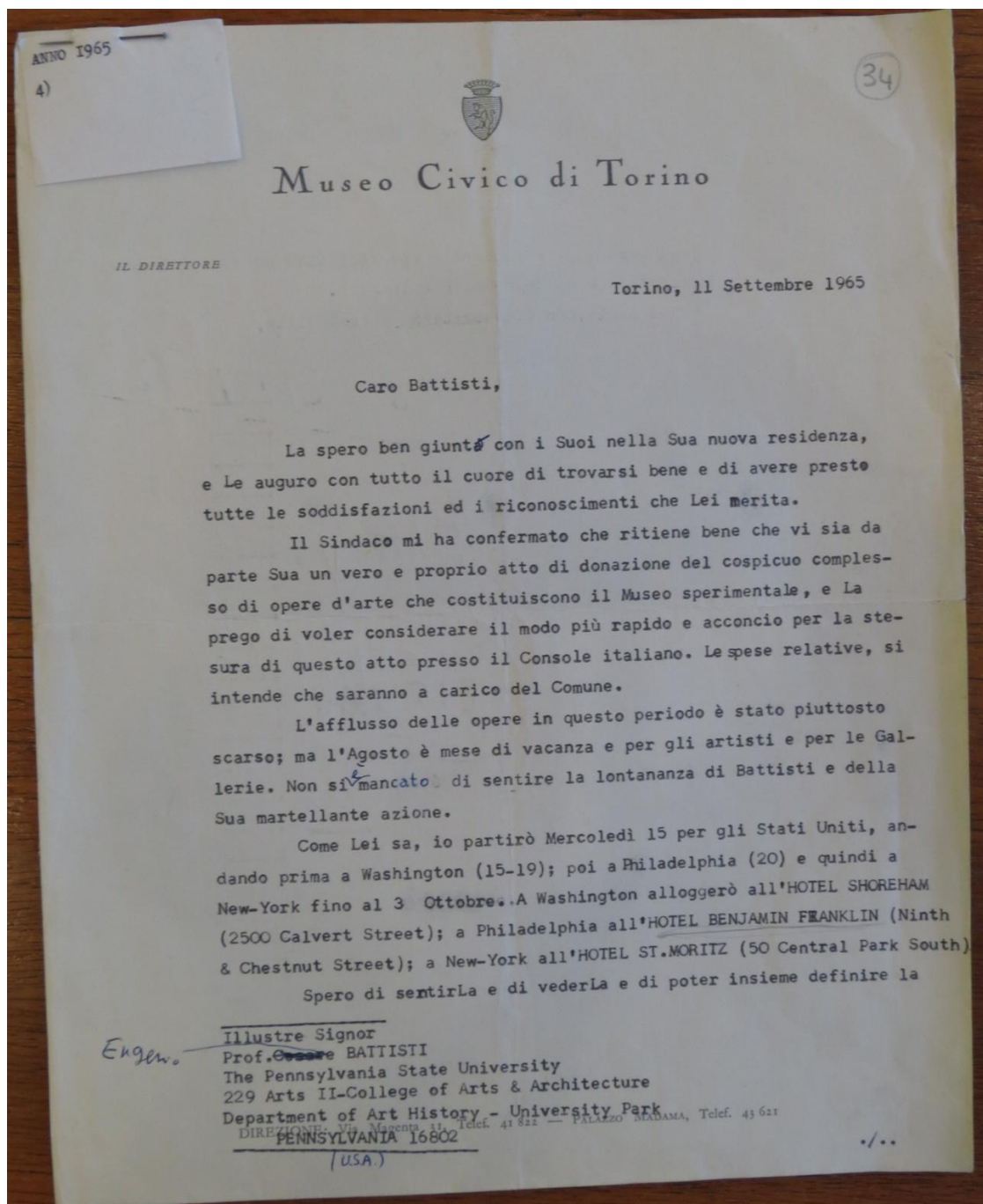
Tive o prazer de revê-lo em Turim. Domingo estive em "Ligure" para saudá-lo, mas o senhor já havia partido.

Com amigável cordialidade, tenha-me.

Seu Vittorio Viale

CORRESPONDÊNCIA 20

Museo Civico di Torino a Eugenio Battisti: 11 de setembro de 1965
Arquivo Fondazione Torino Musei



questione della donazione e dar così vita ed avvio al Museo
sperimentale da lei ideato e fondato.

Mi abbia, con viva amicizia e cordialità,

Suo A. Vittorile

0908600
215 900

Turim, 11 de setembro de 1965

Querido Battisti,

Espero que tenha chegado bem com a sua família na sua nova residência e lhe desejo com todo o coração que se encontre bem e tenha logo todas as satisfações e reconhecimentos que o senhor merece.

O prefeito me confirmou que aprecia que seja da sua parte um verdadeiro e próprio ato de doação do conspícuo complexo de obras de arte que constituem o Museo sperimentale, e peço-lhe querer considerar o modo mais rápido e conveniente para a elaboração deste ato no Cônsul italiano. As despesas relativas, entende-se que serão a cargo do Comune.

O fluxo das obras neste período foi pelo menos escasso; mas Agosto é o mês de férias para os artistas e para as Galerias. Não se sentiu falta da distância de Battisti e das suas marteladas.

Como o senhor sabe, eu partirei quarta-feira, dia 15, para os Estados Unidos, indo antes para Washington (15-19); e depois para a Philadelphia (20) e então para New York até 3 de outubro. Em Washington me hospedarei no HOTEL SHOREHAM (2500 Calvert Street); na Philadelphia no HOTEL BENJAMIN FRANKLIN (Ninth & Chestnut Street); em New York no HOTEL ST. MORITZ (50 Central Park South).

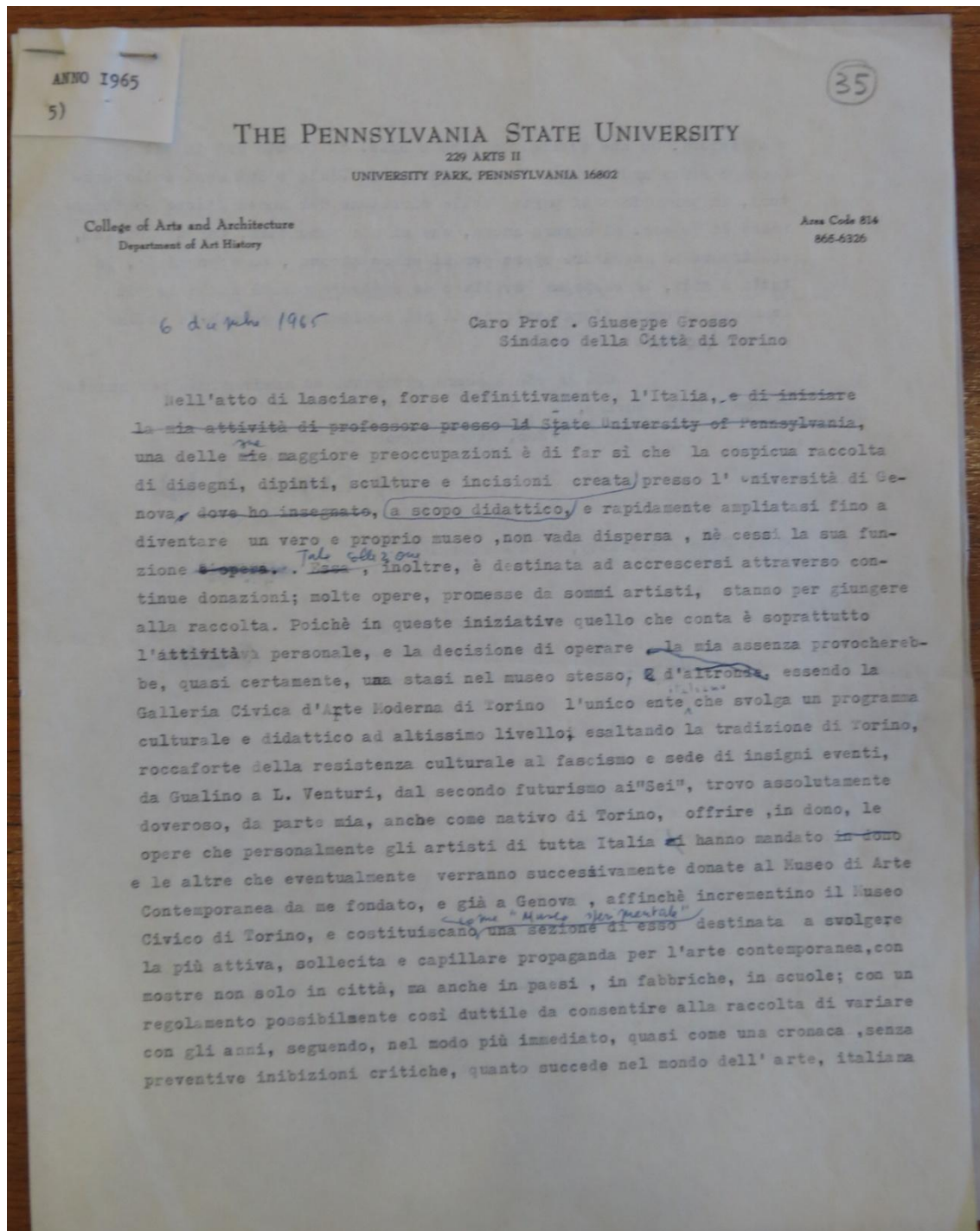
Espero falar e ver o senhor e de poder juntos definir a questão da doação e, assim, dar vida e início ao Museo sperimentale pelo senhor idealizado e fundado.

Tenha-me com viva amizade e cordialidade,

Seu Vittorio Viale

CORRESPONDÊNCIA 21

Eugenio Battisti a Giuseppe Grosso: 6 de dezembro de 1965
Arquivo Fondazione Torino Musei



e straniera. So che queste non sono utopie, in quanto già in tal senso è stata indirizzata l'opera del prof. Viale e dei suoi collaboratori, in parte facenti parte della direzione del Museo d'Arte Contemporanea di Genova. Mi auguro anche, che mi sia possibile, pur di lontano, continuare ad acquisire opere per il museo stesso, ed appoggiare, in tutti i modi, la campagna svolta e da svolgere perchè anche le più avanzate correnti d'oggi entrino il più rapidamente possibile nella cultura popolare.

Con la più sincera riverenza ed ammirazione per quanto riesce a fare Torino,

Suo, devotissimo

Prof. Eugenio Battisti

Penn State University, 6 dicembre 1965

The Pennsylvania state University
229 Arts II
University Park, Pennsylvania 16802
College of Arts and Architecture
Department of Art History

6 de dezembro 1965

Querido Prof. Giuseppe Grosso
Prefeito da Cidade de Turim

No ato de deixar, talvez definitivamente, a Itália, e de iniciar a minha atividade de professor na State University of Pennsylvania, uma das suas maiores preocupações é de fazer com que a conspícua coleção de desenhos, pinturas, esculturas e gravuras criadas na Universidade de Gênova, onde lecionei, com objetivo didático, e rapidamente ampliadas até tornarem-se um verdadeiro e próprio museu, não seja perdida, nem cesse a sua função e operação. Tal coleção, além disso, é destinada a crescer através contínuas doações; muitas obras, prometidas por grandes artistas, estão para serem acrescentadas à coleção. Justo porque nesta iniciativa o que conta é sobretudo a atividade pessoal, e a decisão de operar a minha ausência provocaria, quase certamente, um entusiasmo no próprio museu. E, além disso, sendo a Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, único ente que desenvolve um programa cultural e didático de altíssimo nível, exaltando a tradição de Turim, fortaleza da resistência cultural ao fascismo e sede de distintos eventos, de Gualino a L. Venturi, do segundo futurismo ao "Sei", acredito ser absolutamente necessário, da minha parte, também como nativo de Turim, oferecer, em doação, as obras que os artistas de toda Itália pessoalmente mandaram às outras que eventualmente viriam sucessivamente doadas ao Museo di Arte Contemporanea por mim fundado, e já em Gênova, de modo que incrementassem o Museo Civico do Torino, e constituíssem, como "Museo sperimentale" uma sessão a ele destinada a desenvolver a mais ativa, gentil e capilar propaganda para a arte contemporânea, com mostras não apenas na cidade, mas também em vilas, fábricas, escolas; com um regulamento possivelmente tão flexível a ponto de consentir à coleção de variar com os anos, seguindo, no modo mais imediato, quase como uma crônica, sem preventivas inibições críticas, quanto ocorre no mundo da arte, italiana e estrangeira. Sei que isso não são utopias, uma vez neste sentido que já foi endereçada a obra do prof. Viale e dos seus colaboradores, em parte participantes da direção do Museo d'Arte Contemporanea de Genova. Espero também, que me seja possível, mesmo de longe, continuar a adquirir obras para esse museu, e apoiar, de todas as maneiras, a campanha desenvolvida e a desenvolver para que também as mais avançadas correntes de hoje entrem o mais rapidamente possível na cultura popular.

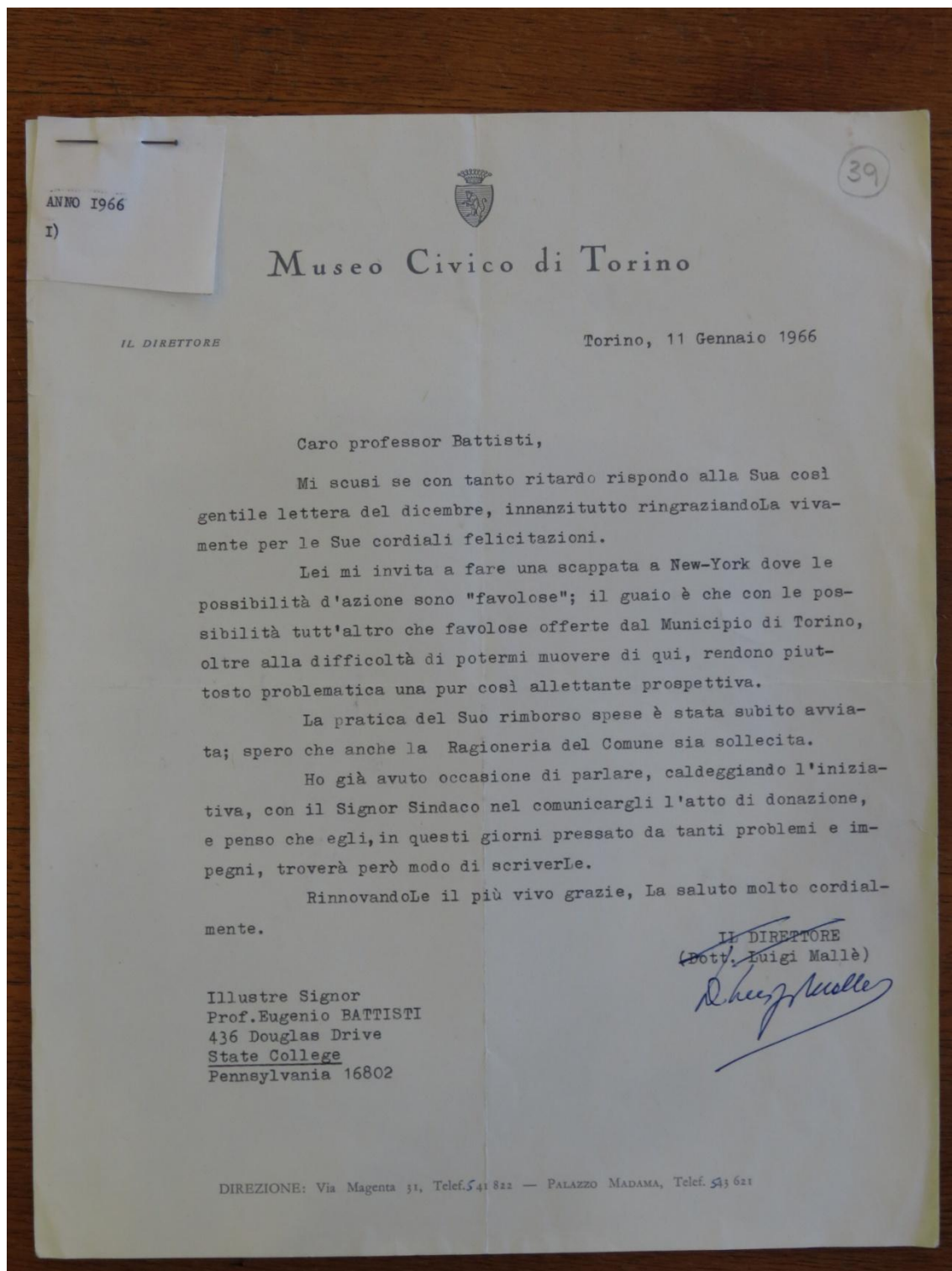
Com a mais sincera reverência e admiração pelo o que consegue fazer por Turim,

O seu muito devoto,

Prof. Eugenio Battisti

CORRESPONDÊNCIA 22

Dr. Luigi Mallè a Eugenio Battisti: 11 de janeiro de 1966
Arquivo Fondazione Torino Musei



Turim 11 de janeiro de 1966

Querido professor Battisti,

Desculpe-me se respondo com tanto atraso à sua tão gentil carta de dezembro, primeiramente lhe agradecendo vivamente pelas suas cordiais felicitações.

O senhor me convida a escapar a New York onde as possibilidades de ação são “fabulosas”; o problema é que com as possibilidades longe de serem fabulosas oferecidas pelo Municipio di Torino, além da dificuldade de poder me mexer daqui, torna muito problemática uma tão tentadora perspectiva.

A prática do seu reembolso gasto foi logo iniciada; espero que também a Ragioneria del Comune seja solicitada.

Já tive a ocasião de falar, apelando à iniciativa com o Senhor Prefeito no comunicar-lhe o ato de doação, e penso que ele, nestes dias pressionado por tantos problemas e trabalhos, encontrará uma forma de lhe escrever.

Renovando-lhe os mais vivos agradecimentos, saúdo-lhe muito cordialmente.

O diretor

Dott. Luigi Mallè

CORRESPONDÊNCIA 23

Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 12 de janeiro de 1966

Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa

12 I 66

Caro Professor Garin,

E' sera, ed ho incominciato il mio secondo trimestre di insegnamento, parlando ora di Leonardo. E' inevitabile quindi che io la ricordi. Ed anche, per l'amicizia che Lei ha sempre dimostrato per me, Le scriva qualche riga di saluto.

Se Lei non fosse a Firenze e (caso strano) sulla cattedra universitaria, tenterei di invitarla a venire qui. Carlo, qui si è in esilio, e latente (non conscia) c'è una forte nostalgia, che è destinata presumibilmente a crescere. La più angosciata e tremenda è il terrore di tornare in Italia, di ritornare non a far parte, fortunatamente, ma a vivere accanto a individui che un giorno o l'altro bisognerebbe nominare e descrivere per quello che sono, e con cui per sopravvivere in Italia è necessario, almeno nel nostro campo, prostrarsi e fare patti. Caro professore, qualsiasi cosa, basta non ritornare a vivere in Italia. La nostalgia è poi destinata a venire molto meno, in quanto dopo un po' di tempo si constata come qua esistano le uniche università italiane (con l'eccezione di pochissime cattedre...), dato il numero di docenti e la loro qualità per una vasta serie di discipline, come la storia, la letteratura italiana, vari specifici campi di storia della scienza, la medicina, la fisica, la tecnologia dei metalli, ecc. Tutti hanno la stessa dolorosa impressione dell'esilio, tutti la stessa decisione: non ritornare a nessun costo. Ma creare qui un ambiente culturale che supplisca alla nostalgia per l'Italia e l'Europa.

Personalmente non m'illudo affatto delle difficoltà future (anche se ad esempio probabilmente verrà fatto il mio nome per la cattedra già di S. Vemini), ma proprio in questi giorni, su richiesta della facoltà di qui, sono stato invitato a costituire un centro di studi per il rinascimento ed il barocco. Ho pensato doveroso, anche per i precedenti storici del rapporto fra L. Venturi, durante un altro ben più doloroso esilio, e gli Stati Uniti, invitare per primi alcuni allievi di L. Venturi, come docenti. Essi hanno accettato; del resto la loro possibilità di insegnare nelle università sarebbe, anzi è già notoriamente nulla. Una delle prime azioni di Argan è infatti stato, appena egli è ritornato da Palermo, di cacciarci tutti dall'Università di Roma, per prendere come assistente Bonicatti (Calvesi, che era ritornato con promessa esplicita da Bologna a Roma, per divenire assistente di Argan, ha avuto terribili anni presso la Galleria d'Arte Moderna, dove è stato allontanato di autorità). Qui, fra le persone che mi appoggiano in modo molto concreto, e il prof. Kristeller (evidentemente le recensioni pubblicate su Paragone, o gli editoriali contro di me di Longhi non sono lette o tenute in conto, o forse si sa che esse, come gli attacchi contro tutti gli altri allievi di L. Venturi, dipendono dal fatto della mancata chiamata a Roma, e di una promessa dichiarata ad alta voce, sembra in un locale romano, dallo stesso Longhi una volta saputo della chiamata di Salmi al suo posto). I miei futuri colleghi sono, come me, disposti a ritirarsi in buon ordine, anche perché ~~non possono~~ essere bocciati ai concorsi, o non parteciparvi, è meglio che stare dalla parte dei commissari e ~~dover~~ *trattarsi con loro*.

Il mio giudizio è singolarmente freddo, anche se duro. Infatti non sono più nel giro, ed ho una nuova possibilità di giudizio; la vita universitaria di quaggiù, i rapporti con il mio preside, il mio dean, altri presidi, altre università. Ho partecipato a consigli di facoltà in cui si trattavano cifre di centinaia e centinaia di milioni, con la diavoleria ed il rispetto di uomini d'affari, senza intrighi e senza partiti. Ho mio figlio che frequenta la High School, e che prova cosa sono i professori educati da una università civile. Ho i miei incantevoli allievi. Io non ho partecipato a sedute di facoltà per mia fortuna; ma a sedute di laurea, ad esempio a Genova, dove la più notevole osservazione fatta alle tesi di una poveraccia che si è laureata e benissimo con me (perché altri lo stato non gli aveva dato, benché pagasse regolarmente le tasse): "Se incominciamo a dare voti ~~con~~ tesi fatte con un incaricato, dove andiamo a finire." L'espressione era del preside, una delle persone di maggior livello culturale, a Genova facoltà. Avere ancora a che fare con questo mondo, mi scusi, sarebbe dichiararsi vinto sul piano morale. Posso con soddisfazione dirle che qui in America sono decine le persone che non si sono arrese. E mi permetto di scrivere questo a Lei perché so che il suo disgusto non è inferiore al mio, anche se Lei ha a che fare con una università più civile.

Farò anche ogni possibile passo perché nella nostra disciplina totalmente e decisamente compromessa ogni persona di talento lasci, il prima possibile, l'Italia. Ho fatto istituire degli assistentati per la ricerca, ed ho il piacere di avere avuto già l'adesione di uno dei più maturi studiosi, della generazione immediatamente dopo la mia, che si trasferirà a giugno con moglie e figlio.

I miei interessi di studiosi, probabilmente, resteranno concentrati sul rinascimento italiano. Ho cercato di venirli a trovare, prima di partire; anche mia moglie voleva parlarne della ricostruzione che ha fatto delle varie versioni iniziali dell'Etica di Spinoza, in base ad una larga serie di documenti, e così degli altri suoi studi sui rapporti fra Cartesio e l'Occasionalismo. Ogni suo suggerimento mi sarà prezioso. La vengo a trovare nei quattro o sei mesi di vacanza (dipende dal fatto se ritorno via Atlantico o via Pacifico) nel prossimo autunno. Porterò con me finito il Lomazzo. Molte volte mi piango di non essermi trasferito da Torino a Firenze, invece che a Roma; e certamente Firenze sarà una delle mie città predilette come vacanza, e come argomento di studio. In questi primi tre mesi ho tenuto una serie di conferenze su Michelangelo, che sembrano destinate a venir pubblicate qui in volume (le ho scritte ahimè in inglese). Sto finendo Piero della Francesca, monografia in cui mi venticherò nel modo più civile di Longhi, dimostrando come ogni cosa egli abbia detto circa la cronologia di Piero sia come ogni cosa egli disse su Caravaggio inventata, erronea, o irrispettosa dei documenti già noti. Dopo continuerò con gli studi sul Mantegna, certo che potrò avere molte preziose suggestioni da Kristeller. Egli mi ha segnalato anche due manoscritti concernenti Piero della Francesca, ma solo indirettamente.

Peccato non poter parlare. Ma spero molto nella Sua amicizia, come sempre, e spero che intenda la mia lettera come di una persona che sa perdere, ma non per vigliaccheria, ma per voglia di libertà (e, in particolare, di una modesta, ma continua e serena libertà). Come i molti amici che mi stanno imitando. Scherzosamente qualcuno ha già chiesto se si teme in Italia un nuovo Mussolini, o un De Gaulle....

Suo

Eugenio Battisti

prof. Eugenio Battisti

436 Douglas Drive State College
Penna 16801 USA

oppure State University of Pennsylvania
225 Arts II Penna 16802

Una delle immediate conseguenze della disponibilità di tanti italiani per l'insegnamento universitario americano sarà un favoloso rilancio dello studio dell'italiano, appena in tempo per recuperare i figli di italiani emigrati o i loro nipoti. Credo che per divertirmi creero una associazione fra professori universitari italiani in America, prima che divengano, come credo diverrò anche io, tutti cittadini americani. Ahimè, come è vero che un paese si conosce e si valuta dalle scuole che ha... e che la vera patria è quella dove ci si sente a casa propria, da un punto di vista morale.

Mi saluti fr. amico che può!

12-I-66

Caro Professore Garin,

È sera, ed io ho incominciato il mio secondo trimestre d'insegnamento, parlando ora di Leonardo. È inevitabile quindi che io La ricordi. Ed anche, per l'amicizia che Lei ha sempre dimostrato per me, Le scriva qualche riga di saluto.

Se Lei non fosse a Firenze e (caso strano) sulla cattedra universitaria, tenterei di invitarLa a venire qui. Certo, qui si è in esilio, e latente (non conscia) c'è una forte nostalgia, che è destinata presumibilmente a crescere. Ma più angoscioso e tremendo è il terrore di tornare in Italia, di ritornare non a far parte, fortunatamente, ma a vivere accanto a individui che un giorno o l'altro bisognerebbe nominare e descrivere per quello che sono, e con cui per sopravvivere in Italia è necessario, almeno nel nostro campo, prostrarsi e fare patti. Caro professore, qualsiasi cosa, basta non ritornare a vivere in Italia. La nostalgia è poi destinata a venire molto meno, in quanto dopo un pò di tempo si constata come qua esistano le uniche università italiane (con l'eccezione di pochissime cattedre...), dato il numero di docenti, e la loro qualità, per una vasta serie di discipline, come la storia, la letteratura italiana, vari specifici campi di storia della scienza, la medicina, la fisica, la tecnologia dei metalli ecc. Tutti hanno la stessa dolorosa impressione dell'esilio, tutti la stessa decisione: non ritornare a nessun costo. Ma creare qui un ambiente culturale che supplisca alla nostalgia per l'Italia e l'Europa.

Personalmente non m'illudo affatto delle difficoltà future (anche se ad esempio probabilmente verrà fatto il mio nome per la cattedra già di Salvemini), ma proprio in questi giorni, su richiesta della facoltà di qui, sono stato invitato a costituire un centro di studi per il rinascimento ed il barocco. Ho pensato doveroso, anche per i precedenti storici del rapporto fra L. Venturi, durante un altro ben più doloroso esilio, e gli Stati Uniti, invitare* per primi alcuni allievi di L. Venturi, come docenti. Essi hanno accettato; del resto la loro possibilità di insegnare nelle università *sarebbe, anzi è già notoriamente nulla. Una delle prime azioni di Argan è infatti stato, appena egli è ritornato da Palermo, di cacciarci tutti dall'Univeristà di Roma, per prendere come assistente Bonicatti (Calvesi, che era

ritornato con promessa esplicita da Bologna a Roma, per divenire assistente di Argan, ha avuto terribili anni presso la Galleria d'Arte Moderna, dove è stato allontanato di autorità). Qui fra le persone che mi appoggiano in modo molto concreto, è il prof. Kristeller (evidentemente le recensioni pubblicate su Paragone, o gli editoriali contro di me di Longhi non sono lette o tenute in conto, o forse si sa che esse, come gli attacchi contro tutti gli altri allievi di L. Venturi, dipendono dal fatto della mancata chiamata a Roma, e di una promessa * dichiarata ad alta voce, sembra in un locale romano, dallo stesso Longhi una volta saputo della chiamata di Salmi al suo posto). I miei futuri colleghi sono, come me, disposti a ritirarsi * in buon ordine, anche dalla parte dei commissari e dover trattarli con loro.

Il mio giudizio è singolarmente freddo, anche se duro. Infatti non sono più nel gioco, ed ho una nuova possibilità di giudizio; la vita universitaria di quaggiù, i rapporti con il mio preside, il mio dean, altri presidi, altre università. Ho partecipato a consigli di facoltà in cui si trattavano cifre di centinaia e centinaia di milioni, con la disinvoltura ed il rispetto di uomini d'affari, senza intrighi e senza partiti. Ho mio figlio che frequenta la High School, e che prova cosa sono i professori educati da una università civile. Ho i miei incantevole allievi. Io non ho partecipato a sedute di facoltà per mia fortuna; ma a sedute di laurea, ad esempio a Genova, dove la più notevole osservazione ne fatta alla tesi di una poveraccia che si è laureata e benissimo con me (perchè altri lo stato non gli aveva dato, benchè pagasse regolarmente le tasse): "Se incominciamo a dare voti a tesi fatte con incaricato, dove andiamo a finire!" L'espressione era del preside, una delle persone di maggior livello culturale a Genova facoltà. Avere ancora a che fare con questo mondo, mi scusi, sarebbe dichiararsi vinto sul piano morale. Posso con soddisfazione dirLe che qui in America sono decine le persone che non si sono arrese. E mi permetto di scrivere questo a Lei perchè so che il suo disgusto non è inferiore al mio, anche se Lei ha a che fare con una università più civile.

Farò anche ogni possibile passo perchè nella nostra disciplina totalmente e decisamente compromessa ogni persona di talento lasci, il prima possibile, l'Italia. Ho fatto istituire degli assistentati per la ricerca, ed ho il piacere di avere avuto già l'adesione di uno dei più maturi studiosi, dalla generazione immediatamente dopo la mia, che si trasferirà a giugno con moglie e figlio.

I miei interessi di studioso, probabilmente, resteranno concentrati sul rinascimento italiano. Ho cercato di venirLa a trovare, prima di partire; anche mia moglie voleva parlarLe della ricostruzione che ha fatto delle varie versioni iniziali dell'Etica di Spinoza, in base ad una larga serie di documenti e così degli altri suoi studi sui rapporti fra Cartesio e l'Occasionalismo. Ogno Suo suggerimento ci sarà prezioso. La verrò a trovare nei quattro o sei mesi di vacanza (dipende dal fatto se ritorno via Atlantico o via Pacifico) nel prossimo autunno. Porterò con me finito il Lomazzo. Molte volte rimpiango di non essermi trasferito da Torino a Firenze, invece che Roma, e certamente Firenze sarà una delle mie città predilette come vacanze, come argomento di studio. In questi primi tre mesi ho tenuto una serie di conferenze su Michelangelo, che sembrano destinati a venir pubblicate qui in volume (le ho scritte ahimè in inglese). Sto finendo Piero della Francesca, monografia in cui mi vendicherò nel modo più civile di Longhi, dimostrando come ogni cosa egli abbia detto circa la cronologia di Piero sia come ogni cosa egli disse su Caravaggio inventata, erronea, o irrispettosa dei documenti già noti. Dopo continuerò con gli studi su Mantegna, certo che potrò avere molte preziose suggestioni di Kristeller. Egli mi ha segnalato anche due manoscritti concernenti Piero della Francesca, ma solo indirettamente.

Peccato non poter parlare. Ma spero molto nella Sua amicizia, come sempre, e spero che intenda la mia lettera come di una persona che sa perdere, ma non per vigliaccheria, ma per voglia di libertà (e, in particolare, di una modesta, ma continua e serena libertà). Come i molti amici che mi stanno imitando. Scherzosamente qualcuno ha già chiesto se si teme in Italia un nuovo Mussolini, o un De Gaulle....

Suo

Eugenio Battisti

Prof. Eugenio Battisti

436 Douglas Drive State College

Penna 16801 USA

Oppure State University of Pennsylvania

225 Arts II Penna 16802

Una delle immediate conseguenze della disponibilità di tenti italiani per l'insegnamento universitario americano sarà un favoloso rilancio dello studio dell'italiano, appena in tempo per recuperare i figli di italiani emigrati o i loro nipoti. Credo che per divertirmi creerò una associazione fra professori universitari italiani in America, prima che divengano, come credo diverrò anche io, tutti cittadini americani. Ahimè, come è vero che un paese si conosce e si valuta dalla scuole che ha... che la vera patria è quella dove ci si sente a casa propria, da un futuro di vita morale.

Mi saluti gli amici che può!

12-I-66

Querido Professor Garin,

É noite e eu comecei o meu segundo trimestre de aula, falando agora de Leonardo. É inevitável, portanto, que eu me lembre do senhor. E também, pela amizade que o senhor sempre me demonstrou, que eu lhe escreva algumas linhas de saudações.

Se o senhor não estivesse em Florença (caso estranho) na cátedra universitária, tentaria convidá-lo a vir aqui. Certamente, aqui se está em exílio, e latente (não conscientemente) existe uma forte nostalgia, que é destinada provavelmente a crescer. Mas mais angustiante e tremendo é o medo de voltar à Itália, de retornar não a fazer parte, felizmente, mas de viver junto a indivíduos que um dia ou outro se precisará nomear e descrever para aquilo que são, e com quem para sobreviver na Itália é necessário, pelo menos no nosso campo, prostrar-se e fazer pactos. Caro professor, qualquer coisa, basta não retornar a viver na Itália. A nostalgia é então destinada a aparecer muito menos, pois depois de um tempo se constata como aqui existem as únicas universidades italianas (com exceção de pouquíssimas cátedras...), devido o número de docentes, e a sua qualidade, por uma vasta série de disciplinas, como a história, a literatura italiana, vários campos específicos da história da ciência, a medicina, a física, a tecnologia dos metais, etc.. Todos têm a mesma dolorosa impressão do exílio, todos, a mesma decisão: não voltar a nenhum custo. Mas criar aqui um ambiente cultural que supra a nostalgia pela Itália e pela Europa.

Pessoalmente, absolutamente, não me iludo com as dificuldades futuras (mesmo se, por exemplo, provavelmente meu nome será indicado à cátedra que era de Salvemini), mas

justo nesses dias, a pedido da faculdade daqui, fui convidado a construir um centro de estudos do renascimento e barroco. Pensei convenientemente, também para os precedentes historiadores da relação entre L. Venturi, durante um outro bem mais dolorido exílio, e os Estados Unidos, convidar alguns primeiros alunos de L. Venturi, como docentes. Eles aceitaram; no fim das contas, a sua possibilidade de ensinar na universidade seria, ou melhor, já é notoriamente nula. Uma das primeiras ações de Argan de fato foi, assim que ele voltou de Palermo, de caçar todos da Universidade de Roma para serem assistentes de Bonicatti (Calvesi, que tinha voltado de Roma com a promessa explícita de Bologna para se tornar assistente de Argan, teve anos terríveis na Galleria d'Arte Moderna, onde foi afastado da autoridade). Aqui, entre as pessoas que me apoiam de modo muito concreto, é o prof. Kristeller (evidentemente os comentários publicados em Paragone, ou os editoriais de Longhi contra mim não foram lidos ou levados em consideração, ou talvez, sabe-se que eles, como os ataques contra todos os outros alunos de L. Venturi, dependem do fato da ausência em Roma, e de uma promessa declarada em alta voz, parece uma coisa romana, do próprio Longhi, uma vez conhecida a tomada de Salmi do seu lugar). Os meus futuros colegas estão, como eu, dispostos a se retirarem em boa ordem, também pela parte dos comissários e dever tratar com eles.

O meu juízo é singularmente frio, mesmo se duro. De fato, não estou mais em jogo e tenho uma nova possibilidade de juízo; a vida universitária daqui de baixo, as relações com o meu diretor, o meu dean, outros diretores, outras universidades. Participei de conselhos de faculdade na qual se tratavam cifras de centenas e centenas de milhões, com a desenvoltura e o respeito dos homens de negócios, sem intrigas e sem partidos. Tenho meu filho que frequenta a High School, e que experimenta o que são os professores educados por uma universidade civilizada. Tenho os meus encantadores alunos. Não participei de concursos de faculdade por sorte minha; mas de concursos de graduação, por exemplo, em Gênova, onde a mais notável observação feita à tese de uma pobre que se graduou, e muito bem, comigo (porque outros o estado não lhe havia dado, apesar de ter pago regularmente as taxas): “Se começamos a dar votos a teses feitas com professores não concursados, onde vamos parar!” A expressão era do diretor, uma das pessoas de maior nível cultural da faculdade de Gênova. Ter ainda algo com este mundo, desculpe-me, seria declarar-se vencido no plano moral. Posso, com satisfação, dizer-lhe que aqui na América são dezenas

de pessoas que não se renderam. E me permito escrever isso ao senhor porque sei que o seu desgosto não é inferior ao meu, mesmo se o senhor possui obrigações com uma universidade mais civilizada.

Farei também todo passo possível para que na nossa disciplina totalmente e decisivamente comprometida toda pessoa de talento deixe, o quanto antes, a Itália. Fiz os estagiários se instruírem da pesquisa e tenho o prazer de ter tido já a adesão de um dos mais maduros estudiosos da geração imediatamente posterior à minha, que se transferirá em junho com mulher e filho.

Os meus interesses de estudioso permanecem concentrados no renascimento italiano. Tentei encontrar o senhor antes de partir; a minha mulher também queria falar-lhe sobre a reconstrução que fez das diversas versões iniciais de *Ética* de Spinoza em base a uma larga série de documentos e assim dos seus outros estudos sobre as relações entre Cartesio e o Ocasionalismo. A sua sugestão nos será preciosa. Irei encontrar-lhe nos quatro ou seis meses de férias (depende do fato se volto através do Atlântico ou do Pacífico) no próximo outono. Levarei comigo o *Lomazzo* finalizado. Muitas vezes lamento de não me ter transferido de Turim a Florença, ao invés de Roma, e certamente Florença será uma das minhas cidades preferidas para as férias, como tema de estudo. Nestes primeiros três meses fiz uma série de conferências sobre Michelangelo, que pareciam destinadas a serem publicadas aqui em volumes (as escrevi, caramba, em inglês). Estou terminando *Piero della Francesca*, monografia na qual me vingarei de Longhi do modo mais civilizado, demonstrando como cada coisa que ele falou sobre a cronologia de Piero assim como tudo que ele falou sobre Caravaggio era inventado, errôneo ou desrespeitoso com os documentos já conhecidos. Depois continuarei com os estudos sobre Mantegna, certo que poderei ter muitas sugestões preciosas de Kristeller. Ele me mostrou também dois manuscritos concernentes a Piero della Francesca, mas apenas indiretamente.

Pena não poder falar. Mas espero muito da sua amizade, como sempre, e espero que entenda a minha carta como de uma pessoa que sabe perder, mas não por covardia, mas por vontade de liberdade (e, em particular, de uma modesta, mas contínua e serena liberdade). Como muitos amigos que estão me imitando. Ironicamente alguém já perguntou se se teme na Itália um novo Mussolini ou um De Gaulle...

Seu

Eugenio Battisti

Prof. Eugenio Battisti

436 Douglas Drive State College

Penna 16801 USA

Oppure State University of Pennsylvania

225 Arts II Penna 16802

Uma das imediatas consequências da disponibilidade de tantos italianos para o ensino universitário americano será uma fabulosa renovação do estudo do italiano, justo em tempo de recuperar os filhos dos italianos emigrados ou os seus netos. Acredito que para me divertir criarei uma associação entre professores universitários italianos na América, antes que se tornem, como acredito que eu também me tornarei, todos cidadãos americanos. Caramba, como é verdade que se conhece e se valida um país a partir das escolas que possui... que a verdadeira pátria é aquela onde se sente mais na própria casa, um futuro de vida moral.

Saúde-me os amigos que puder!

CORRESPONDÊNCIA 24

Reitor Girolamo Orestano a Eugenio Battisti: 30 de maio de 1966
Arquivo Fondazione Torino Musei

ANNO 1966
3)

VIA AEREA
DEGLI STUDI RACCOMANDATA

Genova, 30.5.66 (41)

Al Prof. Eugenio BATTISTI
Pennsylvania State University
- Pennsylvania 16802 -
U. S. A.

Risposta a nota N. _____
del _____
Allegati _____

OGGETTO: Donazione di un
"museo sperimentale".

Mod. A-7

Può darsi che la correttezza e la lealtà in cui si svolgono tutti i rapporti nel mondo universitario statunitense La abbiano viziata, ma è certo che la Sua nascita in Italia e il tempo che Lei ha trascorso negli Stati Uniti non hanno determinato nel Suo comportamento e nel Suo modo di esprimersi la grazia e la gentilezza caratteristiche dei Paesi latini né la correttezza di quelli anglo-sassoni.

Per quanto riguarda la ragione per cui nella mia precedente lettera Le chiesi notizie circa la donazione della raccolta in oggetto, mi sembra che essa già chiaramente si deducesse dal testo della lettera stessa.

Il Ministero della Pubblica Istruzione ha infatti chiesto chiarimenti a questa Università, specificando anzi se nulla osti da parte di questo Ateneo alla donazione medesima; e poiché nulla ufficialmente mi risultava agli atti in merito alla raccolta e alla successiva donazione, avevo pensato di rivolgermi a Lei per rispondere con maggior "cognizione di causa" al Ministero stesso.

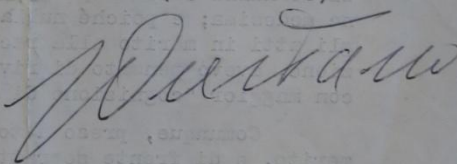
Comunque, preso atto della Sua evasiva risposta in merito, e di fronte soprattutto alla precisa richiesta ministeriale di informazioni e di nulla osta, - facendo le più ampie riserve di successive comunicazioni - ho reso noto al Ministero della Pubblica Istruzione la mia opposizione alla donazione di che trattasi, per quanto ovviamente sia di competenza di questa Università (se infatti la raccolta in oggetto sia stata costituita prescindendo da ogni rapporto con questo Ateneo, non avrei alcun potere in merito).

./.

Per ciò che concerne l'accenno a una Sua richiesta di colloquio che non sarebbe stata a suo tempo da me accolta, mi spiace di non poter ricordare nulla in merito, anche a causa del tempo trascorso; tuttavia, posso senz'altro assicurarLe che, secondo il mio costume e secondo quello che ritengo essere un preciso dovere inerente alla carica che mi onora di ricoprire, compatibilmente con l'ordinato svolgimento delle mie funzioni, ho sempre ricevuto personalmente tutti, docenti e studenti e chiunque in genere mi abbia chiesto un colloquio in ragione del mio ufficio.

I L R E T T O R E

(G. Orestano)



DP/m

Gênova, 30.5.66

Ao Prof. Eugenio Battisti
Pennsylvania State University
- Pennsylvania 16802 - U.S.A.

Assunto: Doação de um “museo sperimentale”

Pode ser que a exatidão e a lealdade na qual se desenvolvem todas as relações no mundo universitário estadunidense tenham-lhe viciado, mas é certo que o seu nascimento na Itália e o tempo que o senhor passou nos Estados Unidos não tenham determinado no seu comportamento e no seu modo de se exprimir a graça e a gentileza característica dos países latinos nem a exatidão dos anglo-saxões.

Ao que diz respeito à razão pela qual na minha carta precedente lhe pedi notícias sobre a doação da coleção em pauta, parece-me que ela já claramente se deduzisse do texto da própria carta.

O Ministero della Pubblica Istruzione realmente pediu esclarecimentos a esta Universidade, especificando de fato se nada impede da parte deste Ateneo a esta doação; e uma vez que nada oficialmente me aparecia nas atas em mérito à coleção e à sucessiva doação, pensei em voltar-me ao senhor para responder com maior “conhecimento de causa” ao próprio Ministério.

Contudo, tido o ato da sua evasiva resposta em questão, e perante, sobretudo, o preciso pedido ministerial de informação e de nenhum obstáculo – fazendo as mais amplas reservas de sucessivas comunicações – anunciei ao Ministero della Pubblica Istruzione a minha oposição à doação em questão, por quanto obviamente seja de competência desta Universidade (se de fato a coleção em pauta tenha sido constituída prescindindo de cada relação com este Ateneo, não teria nenhum poder sobre isso).

Para o que concerne à alusão a um pedido seu de reunião que não teria sido ao seu tempo por mim aceita, sinto muito não poder me lembrar de nada a respeito, também por causa do tempo que já passou; todavia, posso, sem dúvida, garantir-lhe que, segundo o meu costume e segundo o que eu procuro ser um preciso dever inerente ao cargo que me honro em cumprir, compativelmente com o desenvolvimento ordinário das minhas funções, sempre recebi pessoalmente todos, docentes e estudantes e qualquer um, de modo geral, tenha me pedido uma reunião em razão do meu trabalho.

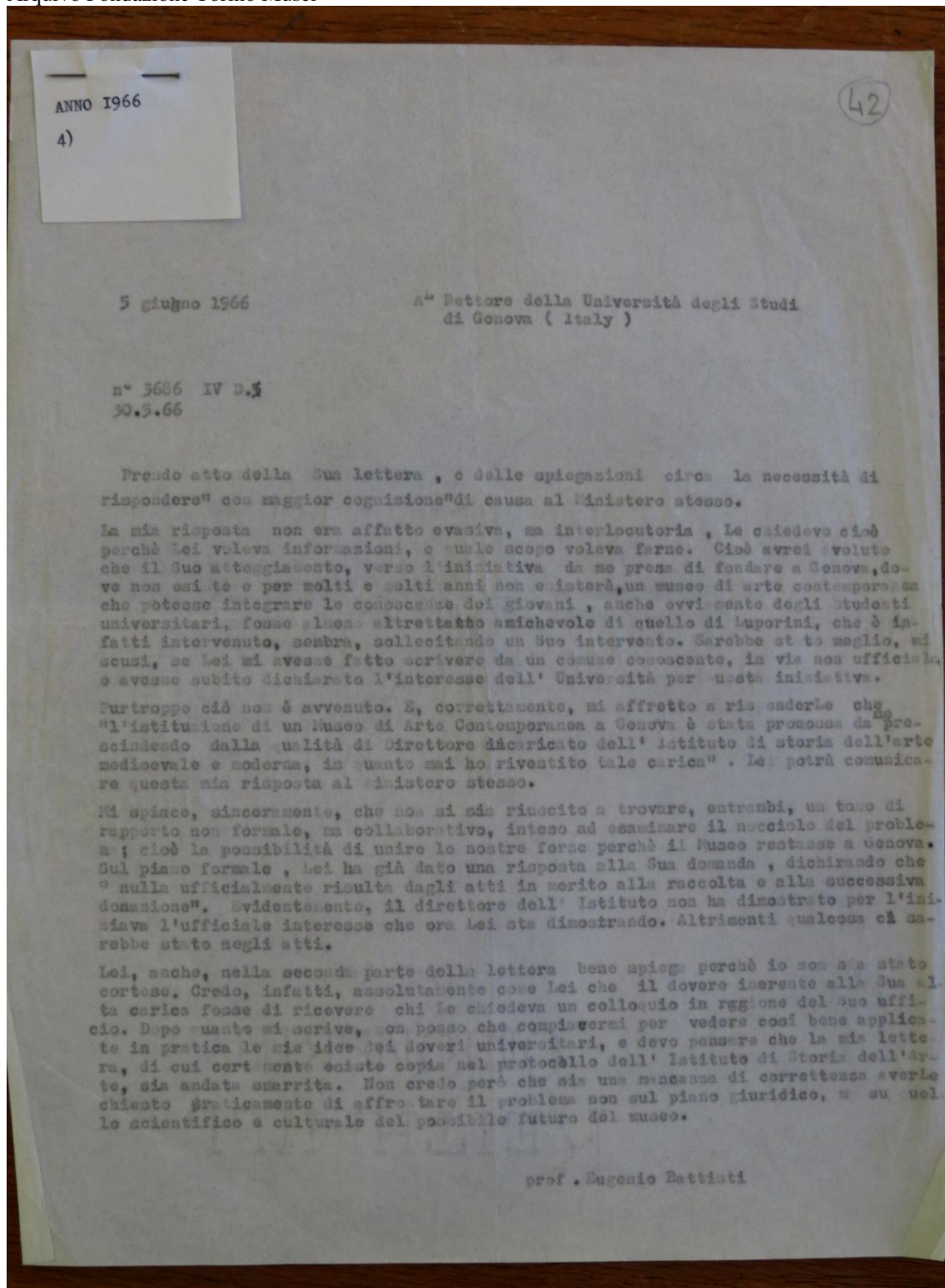
O reitor

G. Orestano

CORRESPONDÊNCIA 25

Eugenio Battisti ao Reitor Girolamo Orestano: 5 de junho de 1966

Arquivo Fondazione Torino Musei



5 de junho de 1966
Ao Reitor da Università degli Studi di Genova (Itália)
Nº 3686 IV D.5
30.5.66

A respeito da sua carta e da explicação sobre a necessidade em responder “com maior conhecimento” de causa ao próprio Ministério.

A minha resposta não era de fato evasiva, mas interlocutória. Perguntava-lhe por que o senhor queria informações e com qual objetivo. Isto é, queria que a sua atitude, em relação à iniciativa por mim tomada de fundar em Gênova, onde não existe e por muitos e muitos anos não existirá, um museu de arte contemporânea que pudesse integrar os conhecimentos dos jovens, também obviamente dos estudiosos universitários, fosse pelo menos um tanto amigável aos de Loporini, que de fato entreviu, parece, solicitando uma intervenção sua. Teria sido melhor, desculpe-me, se o senhor me tivesse feito escrever a um conhecido em comum, em vias não oficiais ou tivesse logo declarado o interesse da Universidade para esta iniciativa.

Infelizmente isto não aconteceu. E, corretamente, corro para lhe responder que “a instituição de um Museo di Arte Contemporanea em Gênova foi promovida por mim prescindindo da qualidade de Diretor declarado pelo Istituto di storia dell’arte medioevale e moderna, enquanto eu nunca cumpri esse cargo”. O senhor poderá comunicar esta minha resposta ao próprio Ministério.

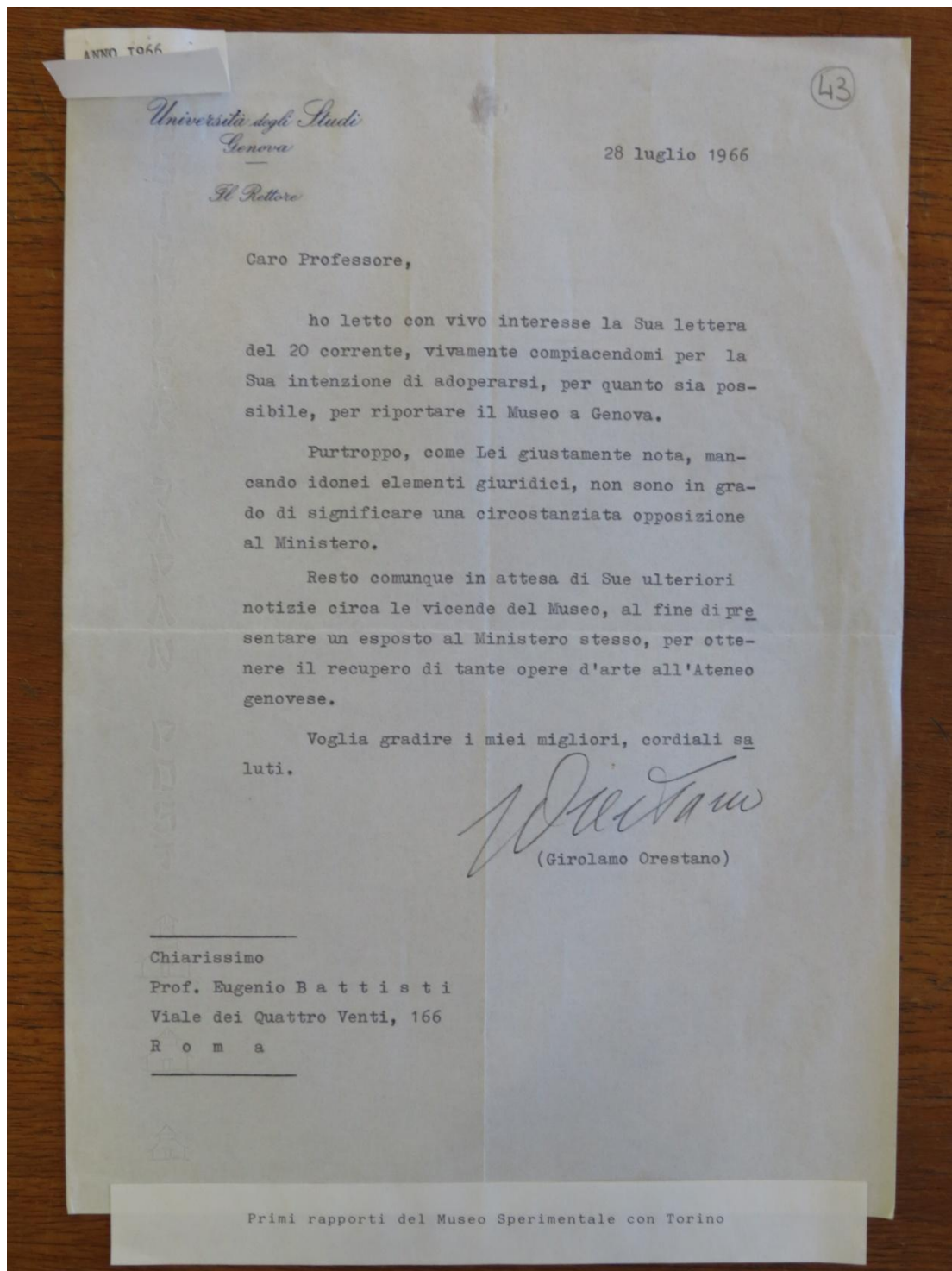
Lamento sinceramente que não tenha conseguido encontrar, ambos, um tom de relação não formal, mas colaborativo, destinado a examinar o núcleo do problema; isto é, a possibilidade de unir as nossas forças para que o Museu permanecesse em Gênova. Sob o plano formal, o senhor já deu uma resposta à sua pergunta, declarando que “nada oficialmente resulta dos atos em mérito à coleção e à sucessiva doação”. Evidentemente, o diretor do Instituto não demonstrou pela iniciativa o oficial interesse que agora o senhor está demonstrando. Se não existiria alguma coisa nas atas.

O senhor, também, na segunda parte da sua carta explica bem porque eu não fui cortês. Acredito, de fato, absolutamente como o senhor que o dever inerente ao seu encargo fosse de receber quem lhe pedia uma reunião em razão do seu ofício. Depois do que me escreveu, não só posso me contentar em ver tão bem postas em prática as minhas ideias de deveres universitários, e devo pensar que a minha carta, da qual certamente existe cópia no protocolo do Istituto di Storia dell’Arte, tenha sido perdida. Não acredito, no entanto, que seja uma falta de exatidão ter-lhe pedido praticamente de enfrentar o problema não no plano jurídico, mas no científico e cultural do possível futuro do museu.

Prof. Eugenio Battisti

CORRESPONDÊNCIA 26

Reitor Girolamo Orestano a Eugenio Battisti: 28 de julho de 1966
Arquivo Fondazione Torino Musei



Querido Professor,

Li com vivo interesse a sua carta do último dia 20, satisfazendo-me vivamente pela sua intenção em se dedicar, o quanto for possível, a retornar o Museu à Genova.

Infelizmente, como o senhor justamente percebe, faltando elementos jurídicos idôneos, não estou em grau de significar uma circunstanciada oposição ao Ministério.

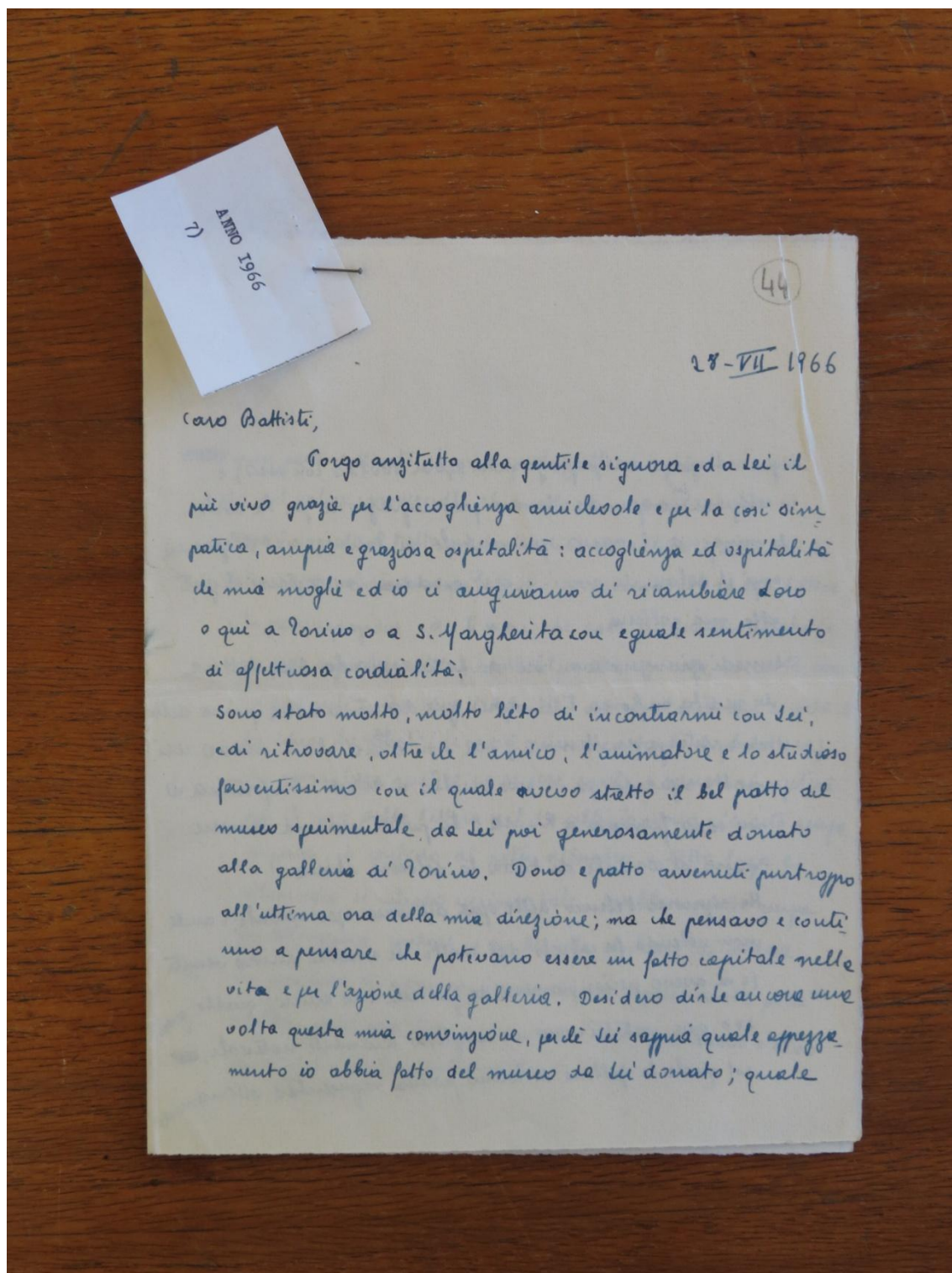
Fico, de qualquer forma, aguardando as suas últimas notícias sobre os eventos do Museu, a fim de apresentar um projeto ao próprio Ministério, para obter a recuperação de tantas obras de arte ao Ateneo genovês.

Por favor, aceite as minhas melhores, cordiais saudações.

Girolamo Orestano

CORRESPONDÊNCIA 27

Vittorio Viale a Eugenio Battisti: 28 de julho de 1966
Arquivo Fondazione Torino Musei



vigore d'azione e di propaganda avrei svolto con esso; e
in relazione ^{lei} comprendo la mia preoccupazione per la sorte
che minaccia il museo sperimentale di Torino, e il disprezzo
anzi il dolore che avrei, se esso ~~andasse~~ non restasse legato
alla mia galleria.

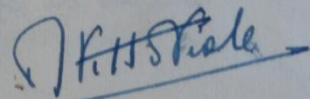
Lunedì, giungendo a Torino, ho trovato la Sua lettera
che spedita da Roma l'11 avrei già dovuto ricevere prima della
mia partenza per Messina; ma non ^{da} dire che il museo mi
molto riguardi per il suo vecchio direttore! Per fortuna io
mi sono fermato a Roma, ho potuto vederla ed essere
messo al corrente di tutta la dolorosa storia.

Ho ripercorso l'elenco delle opere del museo sperimentale; e anche
non volendo far calcolo del molto che sarebbe ancora venute
(e ne avevo precise promesse da gallerie e da artisti), quelle quasi
200 opere costituiscono un complesso veramente notevole, ~~se~~
col quale la galleria di Torino poteva rappresentare ottimamente

~~con~~ gran parte dell'arte d'oggi e specie quelle dei giovani. E di
dire del valore commerciale, diciamolo così, del museo !:-

- ~~Dopo~~ Pensando a tutto questo, le dissi che subito dopo di ciò ho
fatto sapere al sindaco prof. Grosso di aver ricevuta la sua lettera,
e la preoccupazione ed i timori che essa aveva suscitato in
me per ~~la~~ ~~possibile~~ ~~perdita~~ ~~di~~ ~~una~~ ~~raccolta~~ ~~così~~
importante. Da una telefonata del segretario del sindaco
ho idea che questi (che avrà pure ricevuta la sua lettera)
mi vorrà forse sentire; e se così sarà, e se non si ripeterà
più il caso della lettera del 10 febbraio scorso rimasto senza
risposta, io confido di poter difendere a tutta forza e
rilanciare il museo sperimentale. Sarebbe un fatto senza
giustificazione perdere o anche solo rischiare di perdere
un complesso di opere, prezioso in sé, ma prezioso anche perché
avrebbe, come era sua mia idea, aperto un nuovo e vivo
prodotto di azione della pittura.

Debo a questo proposito ringraziarla con sincera riconoscenza
alle parole di stima e di apprezzamento che lei mi ha scritto
e per quello che ha detto della "galleria di Viale" al Sindaco
Sono queste parole sue un gran conforto per me, che ho avuto
il dolore di vedermi quasi « butter fuori » dal museo, a cui
avevo dato tutta la mia vita! - A parte queste tristezze,
io però di tutto, e tutto quel che posso per il museo speri-
mentale svolga da Torino le sue azioni. - Naturalmente
della lettera da lei scritta al Sindaco, io non parlerò. -
Le darò al più presto notizie, e se necessario le chiamerò al tele-
fono. Confido proprio che con le nostre forze conquistate, il museo
sperimentale vivrà e prospererà! - Aiuti Viale! - E si debbe
ancora la mia riconoscenza per aver pensato a Torino e
avul donato un così importante museo. -
Le prego dei miei ^{vivi auguri} devoti e grati onegui alle gentili signora,
al mio ricordo alle signorine e al figliolo; e mi debbe
con particolari amicizie ed affetto

Luo 

Corso Duca Abruzzi 31 - Torino -

tel. 580100

28-VII-1966

Caro Battisti,

Porgo anzitutto alla gentile signora ed a Lei il più vivo grazie per l'accoglienza amichevole e per la così simpatica, ampia e graziosa ospitalità: accoglienza ed ospitalità che mia moglie ed io auguriamo di ricambiare loro o qui o a Torino o a S. Margherita con eguale sentimento di affettuosa cordialità.

Sono stato molto molto lieto di incontrarmi con lei e di ritrovare, oltre che l'amico, l'animatore e lo studioso feroventissimo con il quale avevo stretto il bel patto del museo sperimentale da Lei poi generosamente donato alla galleria di Torino. Dono e patto avvenuti purtroppo all'ultima ora della mia direzione; ma che pensavo e continuo a pensare che potevano essere un fato capitale nella vita e per l'azione della galleria. Desidero dirLe ancora una volta questa mia convinzione, perchè Lei saprà quale apprezzamento io abbia fatto del museo da Lei donato; quale vigore di azione e di propaganda avrei svolto con esso; e in relazione Lei comprenda la mia preoccupazione per la sorte che minaccia il museo sperimentale di Torino, e il dispiacere anzi il dolore che avrei, se esso non restasse legato alla mia galleria.

Lunedì, giungendo a Torino, ho trovato la Sua lettera che spedita da Roma l'11 avrei già dovuto ricevere prima della mia partenza per Messina; ma non è da dire che il museo usi molti riguardi per il suo vecchio direttore! Per fortuna io mi sono fermato a Roma, ho potuto vederla ed essere messo al corrente di tutta la dolorosa storia.

Ho ripercorso l'elenco delle opere del museo sperimentale; e anche non volendo per calcolo del molto che sarebbe ancora venuto (e ne avevo precise promesse da gallerie e da artisti), quelle quasi 200 opere costituiscono un complesso ovviamente notevole, con quale la Galleria di Torino poteva rappresentare ottimamente gran parte dell'arte d'oggi e specie quella dei giovani. E che dire del valore commerciale, diciamolo così, del museo!

Pensando a tutto questo, le dirò che subito Martedì io ho fatto sapere al sindaco prof. Grosso di aver ricevuta la Sua lettera, e la preoccupazione ed i timori che essa aveva suscitato in me per le possibile perdita di una raccolta così importante. Da una telefonata del segretario del sindaco ho idea che questi (che avrà pur ricevuta la Sua lettera) mi vorrà forse sentire; e se così sarà, e se non si ripeterà più il caso della lettera del 10 febbraio scorso rimasta senza risposta, io confido di poter difendere con tutta forza e rilanciare il museo sperimentale. Sarebbe in fatto senza giustificazione perdere o anche solo rischiare di perdere il complesso di opere, prezioso in sè, ma prezioso anche perchè avrebbe, come era Sua e mia idea, aperto un nuovo periodo di azione della galleria.

Debbo a questo proposito ringraziarLa con sincera riconoscenza delle parole di stima e di apprezzamento che Lei mi ha scritto e per quello che ha detto della "galleria di Viale" al Sindaco sono queste parole sue un gran conforto per me, che ho avuto il dolore di vedermi

quasi “buttar fuori” dal museo, a cui avevo dato tutta la mia vita! – A parte queste tristezze, io farò di tutto, e tutto quel che posso perchè il museo sperimentale svolga da Torino la sua azione. – Naturalmente della lettera da Lei scritta al Sindaco, io non parlerò. – Le darò al più presto notizie e, se necessario La chiamerò sul telefono. Confido proprio che con le nostre forze congiunte, il museo sperimentale vivrà e prospererà! – Aiuti Viale! – E si abbia ancora la mia riconoscenza per aver pensato a Torino e aver donato un così importante museo. –

Le prego dei miei vivi auguri e devoti e grati ossequi alla gentile signora del mio ricordo alle signorine e al figliolo; e mi abbia con particolare amicizia ed affetto.

Suo Vittorio Viale

Corso Duca Abruzzi 31 – Torino -

28-VII-1966

Querido Battisti

Ofereço antes de tudo, à gentil senhora e ao senhor os vivos agradecimentos pela amigável recepção e pela tão simpática, ampla e graciosa hospitalidade: recepção e hospitalidade que a minha mulher e eu desejamos lhes retribuir aqui, em Turim ou em S. Margherita com igual sentimento de afetuosa cordialidade.

Fiquei muito muito feliz de me encontrar com o senhor e de recuperar, além do amigo, o animador e convicto estudioso com o qual tive um belo e estreito pacto do museo sperimentale pelo senhor então generosamente doado à galeria de Turim. Doação e pacto ocorridos infelizmente nas últimas horas da minha direção; mas que pensava e continuo a pensar que podiam ser um fato capital na vida e para as ações da galeria. Desejo dizer-lhe mais uma vez a minha convicção para que o senhor saiba com qual apreciação que eu teria feito do museu pelo senhor doado; com qual vigor de ação e de propaganda eu teria desenvolvido com ele; e em relação que o senhor compreenda a minha preocupação com a sorte que ameaça o museo sperimentale de Turim, e o desprazer, ou melhor, a dor que eu teria se ele não permanecesse na minha galeria.

Segunda-feira, chegando em Turim, encontrei a sua carta que enviada de Roma no dia 11 eu já deveria ter recebido antes da minha partida a Messina; mas não se pode dizer que o museu tenha muitos respeito pelo seu velho diretor! Por sorte eu parei em Roma, pude vê-la e me colocar a par de toda a dolorosa história.

Percorri o elenco das obras do museo sperimentale; e mesmo não querendo pelo cálculo do muito que estaria ainda por vir (e eu havia promessas precisas da galeria e dos artistas), as quase 200 obras constituem um complexo obviamente notável, com a qual a Galleria di

Torino podia representar perfeitamente grande parte da arte de hoje e principalmente aquela dos jovens. E o que dizer do valor comercial, digamos assim, do museu!

Pensando nisso tudo, digo-lhe que já na terça-feira eu contei ao prefeito prof. Grosso que recebi a sua carta e a preocupação e o medo que ela havia suscitado em mim pelas possíveis perdas de uma coleção tão importante. Em uma ligação ao secretário do prefeito tive ideia que eles (que também terão recebido a sua carta) quisessem talvez me ouvir; e se assim for e se não se repetir mais o caso da carta do último 10 de fevereiro que ficou sem resposta, eu acredito poder defender com toda força e relançar o museo sperimentale. Seria, de fato, sem justificativa perder ou mesmo apenas arriscar a perder o complexo de obras, precioso por si, mas precioso também porque teria, como era a sua e a minha ideia, aberto um novo período de ação da galeria.

Devo a este propósito agradecer-lhe com sincero reconhecimento das palavras de estima e de apreciação que o senhor me escreveu e por aquilo que disse da “galeria de Viale” ao prefeito são estas palavras suas um grande conforto para mim, que eu tive a dor de me ver aqui quase “posto pra fora” do museu, a quem eu tinha dado toda a minha vida! – À parte esta tristeza, eu farei de tudo, e tudo o que eu posso para que o museo sperimentale faça em Turim a sua ação. – Naturalmente da carta escrita pelo senhor ao prefeito, eu não comentarei. – Dar-lhe-ei notícias o mais breve possível e, se necessário, chamar-lhe-ei ao telefone. Acredito muito que com as nossas forças unidas, o museo sperimentale viverá e prosperará! – Socorro Viale! – E tenha ainda o meu reconhecimento por ter pensado em Turim e ter doado um museu tão importante. -

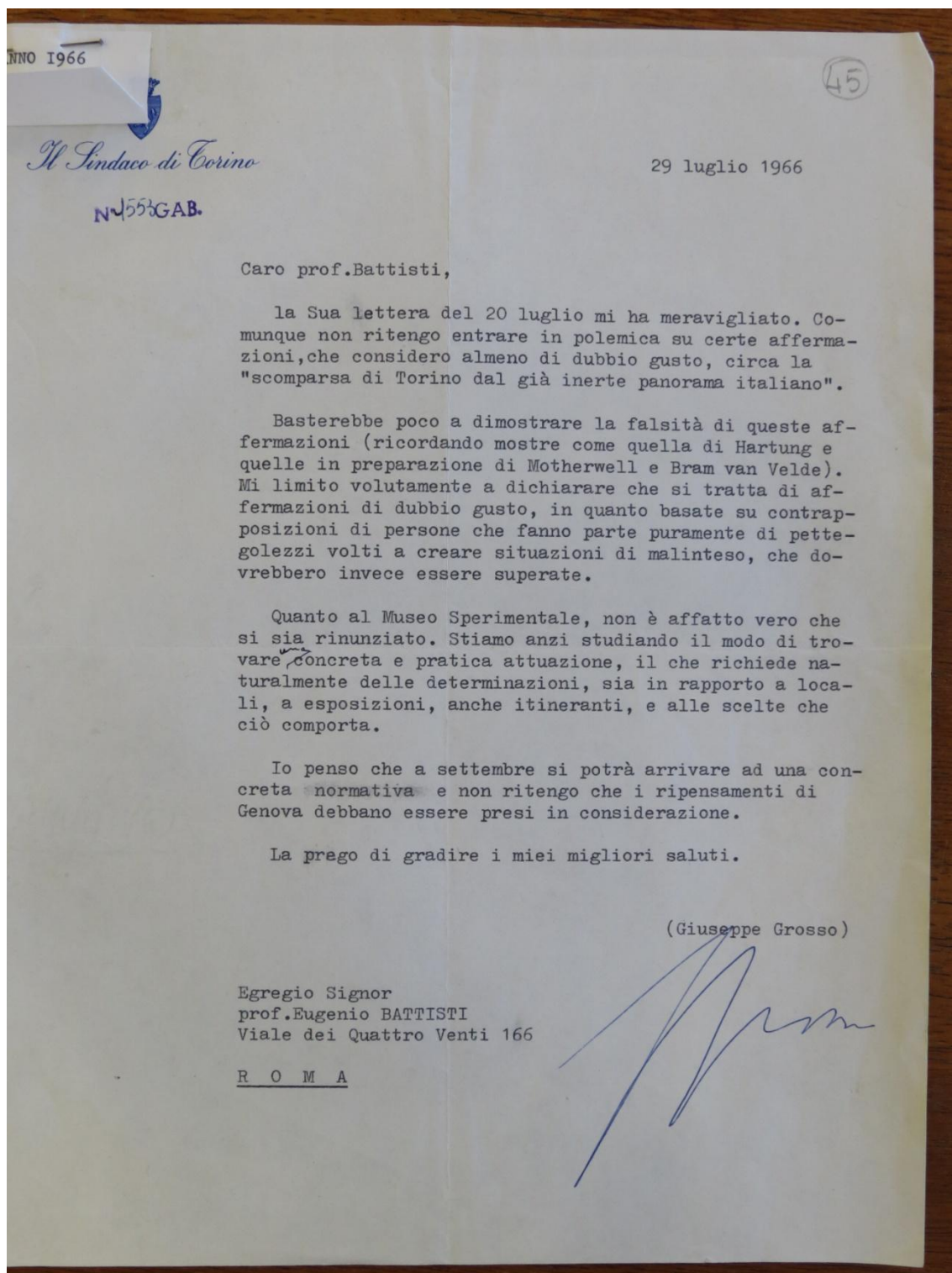
Tenha os meus vivos desejos e devotos e obsequiosos agradecimentos à gentil senhora da minha memória às senhorinhas e ao filho; e tenha-me com particular amizade e afeto.

Seu Vittorio Viale

Corso Duca Abruzzi 31 – Turim -

CORRESPONDÊNCIA 28

Giuseppe Grosso a Eugenio Battisti: 29 de julho de 1966
Arquivo Fondazione Torino Musei



29 de julho de 1966

Querido prof. Battisti,

A sua carta de 20 de julho me maravilhou. De qualquer forma não acredito entrar em polêmica sobre certas afirmações que considero pelo menos de gosto dubio, em relação ao “desaparecimento de Turim do já inerte panorama italiano”.

Bastaria pouco para demonstrar a falsidade destas afirmações (lembrando mostras como a de Hartung e as em preparação de Motherwell e Bram van Velde). Limito-me deliberadamente a declarar que se trata de afirmações de pessoas que fazem parte puramente de fofocas voltadas a criar situações de má-intenção, que deveriam, no entanto, serem superadas.

Quanto ao Museo Sperimentale, não é realmente verdade que se tenha renunciado. Estamos, pelo contrário, estudando o modo de encontrar uma concreta e prática atuação, o que requer naturalmente determinação, seja em relação aos estabelecimentos, às exposições, também itinerantes, e às escolhas que isso comporta.

Eu penso que em setembro poder-se-á chegar a uma concreta normativa e não acredito que as reflexões de Gênova devam ser levadas em consideração.

Peço-lhe aceitar as minhas melhores saudações.

Giuseppe Grosso

CORRESPONDÊNCIA 29

Vittorio Viale a Eugenio Battisti: 6 de agosto de 1966
Arquivo Fondazione Torino Musei

(46)

6 - VIII - 86 -
S. Margherita Ligure
Via Laro 14/13 -
Telef. 88471 -

caro Battisti,

Non so come dirle la mia viva e devota gratitudine per avermi mandato con generosa liberalità le fotografie sia dei disegni del museo municipale di Madrid sia degli interessantissimi schizzi del Suvarra da lei trovati negli archivi di Spagna. E in più lei ha aggiunto al dono, che mi ha fatto, delle indicazioni e dei commenti che sono preziosissimi. E' un apporto importante che mi completa in modo insperato il regesto della vita e delle opere del Suvarra che sto di nuovo redigendo, e più ne esprimo tante e tante grazie. Non mi pare che per i modesti scopi del catalogo di Messina, mi occorra di più del molto che lei più mi ha dato con così liberale spontaneismo. Naturalmente nel mio Regesto, fotografie e indicazioni saranno riferite all'amico prof. Battisti. - Gronedo anche a corrispondere al fotografo la piccola fattura. -

Desidero dirle che l'altro giorno sono stato ricevuto
dal sindaco di Torino, e gli ho parlato delle lettere
ricevute da lei e, con la più viva preoccupazione, del
museo sperimentale Battisti. Il sindaco mi ha
risposto che aveva ricevuto egli pure la Sua lettera e
che proprio due giorni prima le aveva risposto. ~~Forse~~ Forse
lo avrà fatto con lei; ma non direi che con me si sia
ben spiegato in merito al gran ritardo ~~avuto~~ nell'ac-
ettazione dell'eccezionale dono, e nel dare regolamento
e vita al museo sperimentale; ma mi ha assicurato
che in Settembre si sarebbe provveduto, e che io sarei stato,
secondo il suo ~~my~~ desiderio, consultato. Spero che questo
avverrà; ma molto e molto risentatamente fra noi,
il ritardo fu dovuto alla volontà di non far comparire
in nessun modo reale!! Su questo non aveva avuto
risposta la mia lettera del 10 Febbraio. —

A questo riguardo, se dirò che conscio forse dell'iniquo e ingiusto atteggiamento assunto verso di me nei passati mesi, il sindaco, proprio in questa occasione, ha insistito vivamente perché ci fosse ^{saranti e lui} un incontro fra me ed il mio successore.

L'incontro c'è stato; e m'auguro che esso porti per il futuro almeno ad un atteggiamento di educato riguardo nei miei confronti, e che per quel che tocca il museo sperimentale, l'orino ne valuti la immensa importanza e quindi lo svolgimento dell'attività prevista. Io penso che le Sue azioni siano state provvidenziali e spero che il museo sperimentale resti a l'orino, e con o senza l'aiuto (questo dipenderà un po' anche da lei) adempia ai compiti che insieme noi pensavamo potesse svolgere alla galleria di l'orino. —

Io spero di rivederla presto ancora. Le prossime

settimana farò una corsa a Parigi per le mostre di
Montreal: poi nel ferragosto sarò per qualche giorno
qui a S. Margherita. Non è improbabile che io debba
ancora recarmi a Messina.

Se loro potessero di qui o da Torino, mi avverta.

Omaggi alla gentile Signora; cordialità vive alle
ai suoi Giovanni; e a lei, caro Battisti, l'affettuosa
mia amicizia e devoti saluti.

Suo Affettuoso

6-VIII-66
S. Margherita Ligure
Via Zara 14/13
Telef. 88471

Caro Battisti,

Non so come dirLe la mia viva e devota gratitudine per avermi mandato con generosa liberalità le fotografie sia dei disegni del museo municipale di Madrid sia degli interessantissimi schizzi del Juvarra da Lei trovati negli archivi di Spagna. E in più Lei ha aggiunto al dono, che mi ha fatto, delle indicazioni e dei commenti che sono preziosissimi. È un apporto importante che mi completa in modo insperato il regesto della vita e delle opere del Juvarra che sto di nuovo redigendo, e gli ne esprimo tante e tante grazie. No mi pare che per i modesti scopi del catalogo di Messina, mi occorra di più del molto che Lei mi ha dato con così liberale spontaneità. Naturalmente nel mio regesto, fotografie e indicazioni saranno riferite all'amico prof. Battisti. – Provedo anche a corrispondere al fotografo la piccola fattura.

Desidero dirLe che l'altro giorno sono stato ricevuto dal sindaco di Torino, e gli ho parlato della lettera ricevuta da Lei e, con la più viva preoccupazione, del museo sperimentale Battisti. Il Sindaco mi ha risposto che aveva ricevuto egli pure la Sua lettera e che proprio due giorni prima Le aveva risposto. Forse lo avrà fatto con Lei; ma non direi che con me si sia ben spiegato in merito al gran ritardo nell'accettazione dell'eccezionale dono, e nel dare regolamento e vita al museo sperimentale; ma mi ha assicurato che in Settembre si sarebbe provveduto, e che io sarei stato secondo il suo desiderio, consultato. Spero che questo avverrà; ma molto e molto riservatamente fra noi, il ritardo fu dovuto alla volontà di non far comparire in nessun modo Viale!! Per questo non avevo avuto risposta la mia lettera del 10 Febbraio. – A questo riguardo, Le dirò che conscio forse dell'iniquo e ingiusto atteggiamento assunto verso di me nei passati mesi, il sindaco, proprio in questa occasione, ha insistito vivamente perchè ci fosse davanti a lui un incontro per me ed il mio successore.

L'incontro c'è stato; e m'auguro che esso porti per il futuro almeno ad un atteggiamento di educato riguardo nei miei confronti, e che per quel che tocca il museo sperimentale, Torino ne valuti la immensa importanza e ne avvii lo svolgimento dell'attività prevista. Io penso che la Sua azione sia stata providenziale e spero e faccio voto che il museo sperimentale resti a Torino, e con o senza Viale (questo dipenderà un pò anche di Lei) adempia ai compiti che insieme noi pensavamo potesse svolgere alle gallerie di Torino. –

Io spero di rivederLa presto ancora. La prossima settimana farò una corsa a Parigi per le mostre di Montréal: poi per il ferragosto sarò per qualche giorno qui a S. Margherita. Non è improbabile che io debba ancora recarmi a Messina.

Se Loro passassero di qui o da Torino, mi avverta.

Omaggi alla gentile signora; cordialità vive ai suoi giovani; e a Lei, caro Battisti, l'affettuosa mia amicizia e devoti saluti.

Suo Vittorio Viale

Querido Battisti,

Não sei como dizer-lhe a minha viva e devota gratidão por me haver mandado com enorme generosidade as fotografias tanto dos desenhos do museu municipal de Madrid quanto dos esboços de Juarra, pelo senhor encontrados nos arquivos da Espanha. E ainda acrescentou ao presente que me deu as indicações e os comentários que são muito preciosos. É uma contribuição muito importante que me ajuda de modo muito inesperado no resumo da vida e das obras de Juarra que estou novamente redigindo, e lhe exprimo tantos e tantos agradecimentos. Não me parece que para os mais modestos objetivos do catálogo de Messina preciso além do muito que o senhor me deu com tamanha generosa espontaneidade. Naturalmente no meu resumo, fotografias e indicações serão referidas ao amigo prof. Battisti. – Farei também chegar ao fotógrafo a pequena fatura. –

Desejo dizer-lhe que outro dia fui recebido pelo prefeito de Turim e lhe falei, com a mais viva preocupação, da carta pelo senhor recebida do museo sperimentale Battisti. O prefeito me respondeu que havia recebido ele mesmo sua carta e que justamente dois dias antes lhe havia respondido. Talvez o tivesse feito com o senhor; mas eu não diria que comigo tenha se explicado bem em relação ao grande atraso na aceitação da excepcional doação e no dar regulamento e vida ao museo sperimentale; mas me garantiu que em setembro se ocuparia e que eu teria sido segundo o seu desejo, consultado. Espero que isso aconteça; mas muito e muito reservadamente entre nós, o atraso foi devido à vontade de não fazer aparecer de modo nenhum Viale!! Por isso não tinha tido resposta a minha carta de 10 de fevereiro. – A este respeito, dir-lhe-ei que talvez consciente da atitude desonesta e injusta em relação a mim nos meses passados, o prefeito, justamente nesta ocasião, insistiu vivamente para que fizéssemos com ele um encontro entre mim e meu sucessor.

O encontro aconteceu; e me desejo que ele traga no futuro pelo menos um comportamento educado em relação aos meus confrontos e que para aquilo que toca o museo sperimentale, Torino reconheça a sua imensa importância e comece o desenvolvimento da atividade prevista. Eu acho que a sua ação tenha sido providencial e espero e faço votos que o museo sperimentale fique em Torino, e com ou sem Viale (isso dependerá também um pouco do senhor) cumpra aos compromissos que juntos nós pensávamos poder desenvolver a galleria di Torino. –

Espero vê-lo ainda em breve. Na próxima semana vou rapidamente a Paris para as mostras de Montréal: depois para ferragosto estarei por alguns dias aqui em S. Margherita. Não é improvável que eu deva ainda ir a Messina.

Se vocês passarem por aqui ou por Turim, me avisem.

Homenagens à gentil senhora; vivas cordialidades aos seus jovens; e ao senhor, querido Battisti, a afetuosa amizade e devotas saudações.

Seu Vittorio Viale

CORRESPONDÊNCIA 30

Eugenio Battisti a Eugenio Garin: 29 de novembro de 1977
Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa

THE PENNSYLVANIA STATE UNIVERSITY

229 ARTS II
UNIVERSITY PARK, PENNSYLVANIA 16802

College of Arts and Architecture
Department of Art History

Area Code 814
865-6326

Caro Prof. Garin,

Le devo , certamente, dei ringraziamenti ; tutti infatti mi hanno riferito che Lei, nell'apertura delle cerimonie brunelleschiane, mi ha ripetutamente citato. Il che, per comparazione, va confrontato con i molti (quasi tutti quelle che scrivono di storia dell' arte) che mi citano solo per criticarmi ; e quelli, assai, che come il Ragghianti perde tempo a togliere citazioni dei miei articoli o libri dalle note dei saggi presentati a La Critica d'Arte. Ma, fortunatamente, sono ogni anno che passa americano di più , e proprio in questi giorni, non ho più voglia di ritornare in Italia ; così sono rimasto quindici giorni in più del consueto in casa mia, nel bosco ,in Pennsylvania. Mia moglie giubila per la fine del mio incarico -tortura a Firenze; ed io devo pulirmi la mente da tante banalità dette davanti a mille studenti, e da tante inutili speranze. Non riesco, invece, a venir fuori dal primo quattrocento fiorentini, la bibliografia recente è talmente vasta da affogarci dentro, e mi pare riproponga, in modo drammatico, la validità di tante deduzioni che abbiamo tutti tratto da quel fondamentale periodo. Non ci capisco più niente, ma fortunatamente non devo più scrivere su artisti fiorentini o toscani, e spero proprio che il prossimo sia del tutto al nord, o all'est. E Lei ? La leggo sempre, ovviamente , e La faccio leggere. Con mille cordialissimi auguri per il nuovo anno, a Lei e a Signora (ho a fianco la Peppa che impegnatissima in Spinoza delega me per analoghi saluti ed auguri).

Suo

29 novembre 1977

Ey Battisti
S. Battisti
viale Quattrocento, 166 - 00152 Roma.

Querido Prof. Garin,

Devo-lhe, certamente, os agradecimentos; todos de fato me disseram que o senhor na abertura das cerimônias brunelleschianas, citou-me repetidas vezes. O que, por comparação, é confrontado com os muitos (quase todos aqueles que escrevem sobre história da arte) que me citam apenas para me criticar; e aqueles, frequentemente, como Raghianti perde tempo a destacar citações dos meus artigos ou livros das notas de ensaios apresentados à La Critica d'Arte. Ma, felizmente, cada dia que passa sou mais americano e justamente esses dias não tenho mais vontade de voltar à Itália; assim fiquei quinze dias a mais que o comum na minha casa, no bosque, na Pennsylvania. Minha mulher anseia pelo fim do meu contrato – tortura em Florença; e eu devo limpar a mente de tanta banalidade dita perante mil estudantes e trezentos florentinos ou toscanos e espero realmente que o próximo seja todo no norte ou leste. E o senhor? Leio-lhe sempre, obviamente, e faço que lhe leiam. Com mil e cordiais felicitações pelo novo ano ao senhor e à senhora (tenho ao meu lado a Peppa que muito empenhada em Spinoza me delega a fazer análogas saudações e felicitações).

Seu Eugenio Battisti

CORRESPONDÊNCIA 31

Eugenio Battisti a Andre Chastel: 14 de julho de 1978
Institut National d'Histoire de L'art, Paris

Caro Chastel ,

L'editore Feltrinelli vorrebbe ristampare l' Antirinascimento, che è esaurito da molti anni e che , ciononostante , continua ad essere citato e discusso. Essi vorrebbero, però , considerarlo un libro storico, cioè datato, e disiderebbero che qualcuno spiegasse perchè , quando venne pubblicato, cadde in mezzo alla più generale ostilità ed indifferenza, con pochissime eccezioni (come una recensione su Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance). Discutendo chi poteva scrivere una breve introduzione, il primo nome convincente per Editori e per me è stato il tuo , e poichè c'è , da parte di Feltrinelli (cioè Brega e Fagone) molto rispetto per te , e molto desiderio di mantenere rapporti di amicizia con la casa, essendo possibilissimo che tu per varie ragioni non abbia il tempo di scrivere queste pochissime pagine introduttive , mi hanno chiesto di scriverti, personalmente, per preavvisarti , nel caso che tu mi risponda positivamente, un loro invito ufficiale .

Certo, mi fa molto piacere scriverti in proposito, ed il discorso di Feltrinelli vale anche per me : se tu non puoi, dimmelo con la massima sincerità e senza alcuno scrupolo .Gli atti del convegno sulla prospettiva sono in fase assai avanzata di bozze di stampa ; mi è spiaciuto perderti al Convegno su Giorgione, che è avvenuto in un momento di mia difficile mobilità ; per i futuri contatti, partirò verso la fine del mese per l'Australia , e quindi potresti scrivere, se positivamente, direttamente agli amici di Feltrinelli, Via Andegari, 2 , Milano, indirizzando a Fagone. Se negativamente, a Roma, Viale dei Quattro Venti, 166 , dove leggerò la tua lettera nella seconda metà di settembre.

Amichevolmente , tuo

E. Battisti

14 luglio 1978

Querido Chastel,

A editora Feltrinelli gostaria de republicar *O Antirrenascimento*, que exauriu há muitos anos e que, não obstante, continua a ser citado e discutido. Eles gostariam, no entanto, considerá-lo um livro histórico, isto é, datado, e desejariam que alguém explicasse porquê, quando for publicado, caiu em meio à mais geral hostilidade e indiferença, com pouquíssimas exceções (como uma revisão na Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance). Discutindo quem poderia escrever uma breve introdução, o primeiro nome convincente para os Editores e para mim foi o seu e porque tem, pela parte da Feltrinelli (isto é Brega e Fagone) muito respeito por você e muito desejo de manter relações de amizade com a casa, sendo muito possível que você por diversas razões não tenha tempo de escrever estas pouquíssimas páginas introdutórias, pediram-me escrever-lhe, pessoalmente, para avisar-lhe previamente, no caso que você me responda positivamente, um convite oficial deles.

Claro, me agrada muito escrever-lhe com este propósito, e o discurso da Feltrinelli vale também como meu: se você não puder, diga-me com a máxima sinceridade e sem nenhum escrúpulo. As atas do congresso sobre a perspectiva estão em fase muito avançada de projeto de publicação; desagradou-me perder-lhe no Congresso sobre Giorgione, que aconteceu em um momento da minha difícil mobilidade; para os futuros contatos, partirei por volta do final do mês para a Austrália, e assim poderia escrever, se positivamente, diretamente aos amigos da Feltrinelli, Via Andegari, 2, Milão, endereçando a Fagone. Se negativamente, a Roma, Viale dei Quattro Venti, 166, onde lerei a sua carta na segunda metade de setembro.

Amigavelmente, o seu

Eugenio Battisti

14 julho 1978

CORRESPONDÊNCIA 32

Eugenio Battisti a Andre Chastel: 28 de novembro de 1978
Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa

L'EUROPA DELLE CORTI
LE CORTI FARNESIANE A PARMA E PIACENZA: 1545-1622

28 novembre 1978

Caro Prof. Chastel ,

Eccomi di ritorno , per qualche mese, dagli Stati Uniti , e come prima piacevole sorpresa, ecco, fra la posta accumulata, la tua presentazione al mio vecchio Antirinascimento . Valeva la pena di scrivere quel libro per avere, ora, in pubblico il tuo saggio, che è in sè una storia in compendio di tutti i maggiori problemi della storiografia rinascimentale. Anzi, a questo punto, data che la tua informazione è ovvia ,non mi resta che omaggiare la tua straordinaria abilità nel sottacere le critiche, e nel creare ,generosamente, collegamenti culturali. In alcuni casi sei stato l'unico a verificare le mie fonti. Tutti hanno accettato passivamente la mia dichiarata dipendenza dallo Haydn ,senza verificare lo spostamento d'ambito dalla filosofia alle arti ed all'artigianato. Tu hai colto, anche , oltre al processo dadaistico dell'accumulazione , l'importanza data alle cosiddette arti minori , e mi sento molto lusingato dalla serie di elogi :ad esempio di aver evitato, il più possibile, ciò che definirei la fantaconologia , e nello stesso tempo il tentativo di definire un fenomeno all'incrocio di linee ampie spaziali e temporali ; soprattutto il desiderio, come tu dici splendidamente, di fare "un bain anthropologique " . Ed anche ,condivido l'idea della battaglia di movimento , cioè , almeno questo era il mio tentativo, soprattutto come fatto di autoeducazione storiografica , di introdurre nel gioco infinite nuove pedine, come contemporaneamente hanno fatto il Bousquet ed il Wurt emberger. Sono, ad ogni modo, personalmente terrorizzato all'idea di dover, un giorno, rileggere l' Antirinascimento , ed ancora di averlo pubblicato....

Con riconoscenza e affetto, tuo

Eugenio Battisti
Eugenio Battisti

SEGRETARIO DEL COMITATO PROMOTORE: Arch. Bruno Adorni, Via Bologna, 12 - 43100 Parma (Italia) - ☎ (0521) 71832
CENTRO DI COORDINAMENTO DEL COMITATO: c/o Soprintendenza alle Gallerie, Palazzo Pilotta - 43100 Parma (Italia) - ☎ (0521) 33617 - 33309

28 novembro 1978

Querido Prof. Chastel,

Cá estou de volta, por alguns meses, dos Estados Unidos, e como primeira agradável surpresa, eis, entre as correspondências acumuladas, a sua apresentação ao meu velho Antirrenascimento. Valia à pena escrever este livro, para ter agora, publicamente o seu ensaio, que é por si uma história compêndio de todos os maiores problemas da historiografia renascentista. Ou melhor, a este ponto, dada que a sua informação é óbvia, não me resta nada a não ser homenagear a sua extraordinária habilidade na omissão das críticas e no criar, generosamente, coligações culturais. Em alguns casos você foi o único a verificar as minhas fontes. Todos aceitaram passivamente a minha declarada dependência a Haydn, sem verificar a mudança do âmbito da filosofia às artes e ao artesanato. Você recolheu, também, além do processo dadaístico da acumulação, a importância dada às assim ditas artes menores, e sinto-me muito lisonjeado pela série de elogios: por exemplo, de ter evitado, ao máximo possível, aquilo que eu definiria a fantaconologia, e ao mesmo tempo a tentativa de definir um fenômeno na intercessão das linhas amplas espaciais e temporais; sobretudo o desejo, como você diz esplendidamente, de fazer “un bain anthropologique”. E também, divido a ideia da batalha de movimento, isto é, pelo menos isso era a minha tentativa, sobretudo como fato de autoeducação historiográfica, de introduzir no jogo infinitos novos personagens secundários, como contemporaneamente fizeram Bousquet e Würt Emberger. Estou, de qualquer forma, pessoalmente aterrorizado pela ideia de, um dia, ter que reler o Antirrenascimento, e ainda de tê-lo publicado...

Com reconhecimento e afeto, o seu
Eugenio Battisti