

PREÂMBULO AO ESTUDO DA HISTÓRIA DA ARTE,
de Giulio Carlo Argan

1. O campo da arte
2. A literatura artística
3. A função da história da arte
4. Juízo crítico e valor artístico
5. Autenticidade da obra de arte
6. Qualidade da obra de arte
7. Os instrumentos do historiador de arte
8. A atribuição
9. A crítica de arte
10. História e crítica
11. Periodização e localização
12. O método formalista
13. O método sociológico
14. O método iconológico
15. O método estruturalista
16. Ciência da arte e história da arte

GUIA BIBLIOGRÁFICO, de Maurizio Fagiolo

Advertência

I. Os Instrumentos de Pesquisa

1. Referências gerais
- a) Histórias da arte
- b) Enciclopédias e repertórios

c) As colecções	51
d) As revistas	53
2. Os períodos da história da arte	55
a) Da antiguidade tardia à Alta Idade Média	56
b) Românico e Gótico	59
c) Humanismo e Renascimento	63
d) Do Maneirismo à Contra-Reforma	66
e) Barroco e Rococó	68
f) Do Neoclassicismo às vanguardas	71
3. Fontes e literatura artística	73
a) Estudos gerais	73
b) Guia dos textos teóricos e históricos	75
c) Fontes acessórias	83
d) Os centros culturais	85
II. <i>As Metodologias</i>	87
1. Das <i>vite</i> às bases da estética	88
2. Do Idealismo ao Positivismo	90
3. A pura-visualidade: A Escola de Viena	91
4. O método do perito	93
5. História das imagens e da cultura: o Instituto Warburg	96
6. Psicologia da visão e estruturalismo	98
7. O método sociológico	100
8. A perspectiva histórica	102
9. Lista de textos exemplares	102
III. <i>Alguns Problemas da Investigação</i>	107
1. Técnicas e estruturas	107
a) As técnicas artesanais e artísticas	107
b) Os géneros artísticos	111
c) As tipologias da construção civil	118
d) O mobiliário e o traje	120
e) A arte popular	122
2. A arte na sociedade	124
a) Da cidade ao território	124
b) A profissão do artista	128

c) O destino da obra de arte	131
d) A reprodução da obra de arte	135
e) Arte e espectáculo	139
f) Arte e ciência	141
g) Arte e indústria	143
 3. Momentos culturais	 144
a) O classicismo	144
b) Perspectiva e proporção	146
c) Idealismo, naturalismo, realismo	148
d) Exotismo e primitivismo	151
e) Irracional e razão	153
f) A utopia	157

PREÂMBULO AO ESTUDO DA HISTÓRIA DA ARTE

Giulio Carlo Argan

1. O CAMPO DA ARTE

O campo fenomenal da arte é dificilmente delimitável: cronologicamente, compreende manifestações que vão da mais remota pré-história aos nossos dias; geograficamente, todas as áreas habitadas da comunidade humana, qualquer que seja o seu grau de desenvolvimento cultural. Consideram-se artísticas actividades muito diferentes entre si: não apenas artes chamadas *visuais*, de que nos ocuparemos neste livro, mas também a poesia, a música, a dança, o espectáculo, a jardinagem. Mesmo restringindo o campo às artes chamadas visuais, é impossível indicar categorias de objectos que, pelo simples facto de pertencerem a uma dessas categorias, sejam todos objectos artísticos.

Pode considerar-se obra de arte um complexo monumental e até uma cidade inteira, e podem considerar-se obras de arte em si mesmas as coisas que constituem aqueles conjuntos (edifícios religiosos e civis, públicos e privados; ruas, praças, parques; pontes, estátuas, fontanários, etc.). No extremo oposto da escala dimensional, podem ser arte as miniaturas ou gravuras que ornamentam as páginas de um livro, as pedras preciosas, moedas, etc. As funções práticas, representativas, ornamentais, a que as coisas se destinam não nos fornecem critérios de discriminação: podem ser obras de arte um templo, um palácio, uma vivenda, uma fortaleza; um móvel ou um qualquer utensílio; um paramento sacro, um estandarte, um traje de cerimónia, uma armadura de parada ou de combate. Nem sequer as técnicas servem para qualificar de artísticos os seus produtos: quase todas as técnicas praticadas pelo homem têm produzido por vezes obras artísticas, mas nenhuma técnica tem produzido sempre obras com valor artístico. Está estabelecida pelo uso uma distinção entre artes *maiores*

(arquitectura, pintura, escultura) e artes *menores* (todos os géneros de artesanato): nas primeiras prevaleceria o momento ideativo ou inventivo, na segunda o momento executivo ou mecânico. Mas trata-se de uma distinção válida apenas para as culturas que a estabeleceram, e nem sequer é resolutive neste caso: existem obras de ourivesaria, esmaltes, tecidos, cerâmicas, etc., que, artisticamente, valem mais do que obras medíocres de arquitetura, pintura ou escultura.

O conceito de arte não define, pois, categorias de coisas, mas um *tipo de valor*. Este está sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas e indica o resultado de uma relação entre uma actividade mental e uma actividade operacional. Esta relação não é a única possível: também uma obra de engenharia pode realizar uma relação perfeita de ideação e execução, e nem por isso é uma obra de arte. O valor artístico de um objecto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se diz, na sua *forma*, o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepção e a representação. Qualquer que seja a sua relação com a realidade objectiva, uma forma é sempre qualquer coisa que é dada a perceber, uma mensagem comunicada por meio da percepção. As formas valem como *significantes* somente na medida em que uma consciência lhes colhe o significado: uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal. Portanto, a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de juízos de valor. Na medida em que toda a história é uma história de valores, ainda que ligados ou inerentes a factos, o contributo da história da arte para a história da civilização é fundamental e indispensável.

2. A LITERATURA ARTÍSTICA

Em todas as épocas e em todas as culturas existiu a consciência de valor artístico. As coisas de valor artístico sempre foram directa ou indirectamente associadas àqueles que a sociedade considerava os valores supremos: o culto do divino, a memória dos mortos, a autoridade do Estado, a História. Sempre as coisas em que se reconheceu valor artístico se transformaram em objecto de particulares atenções: expostas, admiradas, celebradas, conservadas, protegidas, transmitidas de geração em geração. A literatura que de diversas maneiras trata da arte é apenas um pálido testemunho parcial do valor atribuído à arte. Mas também por ela se vê como a arte foi desde a antiguidade considerada uma das compo-

nentes essenciais, e por vezes verdadeiramente o eixo, do sistema cultural. Dela se ocuparam os filósofos, cientes da impossibilidade de construir um sistema do saber sem ter em conta a arte: a partir do século XVIII criam-se, sucedendo-se até aos nossos dias, autênticas filosofias da arte. Dela se ocuparam os literatos e sobretudo os historiadores, conscientes da importância das obras de arte como factos históricos e acontecimentos memoráveis, na história religiosa e civil. Pelo meio do século XVI surge, com as *Vite*, de Giorgio Vasari, a primeira *história da arte* específica, que traça o desenvolvimento orgânico dos factos artísticos por um período de cerca de três séculos, ilustrando os contributos originais das personalidades emergentes, de Cimabue a Miguel Ângelo.

Na literatura sobre arte, ocupa um lugar importantíssimo a *tratadística*, que fixa normas e dá instruções segundo as quais os artistas evitariam erros e aproximar-se-iam da arte que constantemente é mencionada como a ideal, a perfeita. Na Idade Média, os tratados dizem especialmente respeito à técnica e têm um carácter normativo. No século XIV, o *Libro dell'Arte*, de Cennini, descreve os processos técnicos da pintura, mas não deixa de indicar as origens e a finalidade ideal da arte e, sobretudo, precisa que a técnica descrita é a praticada por um grande mestre, Giotto, e pelos seus discípulos. No século XV, com Leon Battista Alberti, os tratados assumem um carácter teórico: enunciam e explicam a teoria da qual deve proceder a prática da realização artística. Mais numerosos são os tratados sobre arquitectura, que descrevem e analisam os modelos antigos, passando em seguida a ditar regras *tipológicas* (edifícios sacros e civis; planimetrias centralizadas e longitudinais), *morfológicas* (as cinco ordens da arquitectura clássica; envasamentos, ornatos, cúpulas, etc.), *estilísticas* (simetria e proporções, relação com o espaço circundante, etc.), *técnico-construtivas* (estática do edifício, materiais e processos de construção). De vez em quando, a tratadística ocupa-se de problemas gerais, de critérios fundamentais da representação, válidos para todas as artes: a perspectiva (por exemplo, Piero della Francesca no século XV, o padre Pozzo no século XVII), as proporções (Luca Pacioli no século XV, Albrecht Dürer, Vincenzo Danti no século XVI), o desenho (Vasari, Frederico Zuccari no século XVI). Um caso à parte, mas da maior importância, é o *Trattato della Pittura*, de Leonardo, que não tem uma estrutura teórica verdadeira e própria, mas recolhe as reflexões do artista sobre a sua própria experiência pictórica.

Outro sector da literatura de arte é a *crítica*: incluem-se no seu âmbito, no século XVI, as discussões sobre os méritos comparativos das várias artes (Benedetto Varchi) e sobre a preferência a dar ao "desenho" floren-

tino e romano ou ao "colorido" veneziano (Ludovico Dolce, Paolo Pino), e também as expressivas descrições das reacções emotivas experimentadas perante obras de arte (Pietro Aretino e, no século XVII, Marco Boschini). A partir do século XVII (G. B. Bellori), a crítica é sobretudo apreciação da situação artística contemporânea, com a manifesta intenção de apoiar esta ou aquela corrente.

No século XVIII, quando se pretendeu dar a todo o conhecimento um fundamento crítico e já não dogmático, tentou-se (J. Richardson) fundamentar cientificamente o juízo crítico sobre o valor das obras de arte. O crítico é propriamente um *perito*, uma pessoa que, possuindo uma longa e vasta experiência da arte, está em posição de reconhecer se, na obra que examina, se contém aquela *qualidade* que a prática lhe ensinou encontrar-se em todas as autênticas obras de arte; e que, aprofundando o exame, reconhece na obra que estuda caracteres e processos que a aproximam das obras certas de um determinado período, de uma certa escola, de um certo mestre. No decurso do século XIX, cuja cultura é dominada pelo pensamento positivista, procurou-se eliminar tudo o que havia de empírico na actividade do perito e fornecer-lhe um método baseado em dados objectivos (Giovanni Morelli). Se bem que, originariamente, a figura do perito, que se limita a reconhecer a existência dos factos artísticos, seja bem diferente da do historiador que os reagrupa e os ordena, é propriamente ao perito que se deve o aparecimento de uma historiografia da arte (em Itália, Giovanni Battista Cavalcaselle, Adolfo Venturi, Pietro Toesca) já não baseada apenas na tradição e em documentos, mas no estudo directo e analítico das obras, entendidas como documentos primeiros e essenciais da história da arte.

Na prática, subsiste ainda uma diferença entre crítica e história da arte, se bem que, seguindo uma tradição que remonta ao século XVIII, a crítica se ocupe principalmente da arte contemporânea, seguindo-lhe todos os movimentos, preferindo abertamente uns ou outros, informando o público através da imprensa e procurando orientá-lo nesta ou naquela direcção. Todavia, esta diferença não encontra justificação no plano teórico: aquilo a que se chama juízo sobre a qualidade das obras é, como veremos, um juízo sobre a sua *actualidade*, sobre o seu descolamento do passado e sobre as premissas que estabelecem para os desenvolvimentos futuros da pesquisa artística. O juízo crítico inclui-se por isso no âmbito de actividade do historiador.

3. A FUNÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE

Na nossa época, duas disciplinas se ocupam da arte: a filosofia e a história. A filosofia da arte (*estética*) estuda a actividade artística no seu conjunto, como tipo de actividade com motivações, modalidades e finalidades que a distinguem das outras. Se no passado se apresentou como a suprema teoria da arte, procurando definir-lhe o conceito e mostrando-a como modelo ideal de todas as actividades artísticas (incluindo as não visuais), hoje o processo inverteu-se, porque parte das análises dos fenómenos busca, para além da sua multiplicidade e diversidade, um princípio estrutural comum, aproximando-se assim dos métodos do estruturalismo linguístico.

Neste livro não trataremos da filosofia, mas apenas da história da arte. Digamos desde já que esta não consta somente do reagrupamento dos factos artísticos segundo certos critérios de ordem, mas visa também explicar historicamente toda a fenomenologia da arte. A obra de arte não é um facto estético que tem também um interesse histórico: é um facto que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte. A obra de um grande artista é uma realidade histórica que não fica atrás da reforma religiosa de Lutero, da política de Carlos V, das descobertas científicas de Galileu. Ela é, pois, explicada historicamente, como se explicam historicamente os factos da política, da economia, da ciência.

Os problemas para os quais cada obra de arte é a solução encontrada ou proposta são problemas tipicamente artísticos; mas porque a arte é uma componente constitutiva do sistema cultural, existe decerto uma relação entre os problemas artísticos e a problemática geral da época. O historiador não deve, pois, tentar entender como aquela problemática geral se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico. Miguel Ângelo viveu profunda e dramaticamente a crise religiosa do seu tempo e, sem levarmos em linha de conta aquela situação histórica, não podemos compreender os frescos que pintou na Capela Sistina. Estava certamente ciente da enorme responsabilidade que comportava o seu empreendimento pictórico no lugar mais sagrado, no centro ideal da cristandade. Assumiu uma posição ideológica que pôde ser explicada também no plano doutrinal, que decerto influiu de maneira determinante na evolução da crise. Mas não ilustrou nem exprimiu, em figuras, conceitos que teriam podido ser igualmente expressos num discurso falado ou escrito. Sentiu que a crise religiosa colidia também com a arte e enfrentou-a como problema da arte, do

mesmo modo que os filósofos a enfrentaram como problema filosófico e os políticos como problema político. É de facto fácil verificar que a mesma consciência dramática da crise se manifesta noutras obras do artista, não relacionadas tão directamente com os grandes temas da crise: a génese e o destino da humanidade, a salvação ou a queda final.

A história da arte tem, pois, a função de estudar a arte não como um reflexo, mas como agente da história: ela é, portanto, uma história *especial* (como a história da filosofia ou da economia ou da ciência), que opera num campo próprio e tem metodologias próprias, mas, como todas as histórias especiais, desemboca e enquadra-se na história geral da cultura, explicando como será a cultura elaborada e construída pela arte.

4.) JUÍZO CRÍTICO E VALOR ARTÍSTICO

A história da arte é, obviamente, a história das obras de arte: mas como se decide que uma obra é uma obra de arte? Já dissemos que esta decisão pode derivar apenas do juízo crítico; mas em que consiste propriamente esse juízo? E até que ponto é ele fidedigno? Em todas as épocas o juízo de valor sobre obras de arte foi formulado mais ou menos explicitamente, mas em cada época foi formulado segundo parâmetros diversos. Há obras que no passado foram celebradas como grandes obras-primas e que nós já não vemos como tal, enquanto revalorizamos outras já esquecidas ou desacreditadas. Pode reconhecer-se fundamento científico a um juízo que nunca é definitivo, e que cada época, cada cultura e até cada pessoa formula e motiva de maneira diferente? E, por outro lado, pode imaginar-se uma ciência que não formule juízos? Sem o juízo, a arte seria uma amálgama confusa de fenómenos díspares, onde as obras que caracterizaram uma época ou uma cultura, alterando-lhes por vezes o curso, se misturariam em paridade de valor com milhentas obras insignificantes, e nem sequer poderia manter-se a diferenciação, bem clara em cada civilização, entre a arte e ofício. O juízo é, pois, necessário, mas não pode reduzir-se à declaração de que uma dada obra é obra de arte e tem valor artístico; nem pode constituir só por si a premissa da investigação histórica que, sabendo que aquela obra é obra de arte, deveria localizá-la no espaço e no tempo, coordená-la com outras obras com as quais tem uma relação, explicar a situação em que foi produzida e as consequências a que deu lugar. Noutros tempos, os parâmetros do juízo de valor foram o belo, a fidelidade na imitação da natureza, a conformidade com certos cânones icónicos ou formais, o significado religioso, o interesse da narração figu-

rada, etc. Para a nossa cultura, que se baseia na ciência e considera a história a ciência que estuda as acções humanas, o parâmetro do juízo é a história. Uma obra é vista como obra de arte quando tem importância na história da arte e contribuiu para a formação e desenvolvimento de uma cultura artística. Enfim: o juízo que reconhece a qualidade artística de uma obra, dela reconhece ao mesmo tempo a historicidade. Não existe, portanto, uma diferença substancial entre o crítico ou o perito e o historiador de arte. É verdade que o juízo crítico consiste sobretudo no *sentir* a obra de arte, no *intuir* o seu valor; mas, pondo de lado o facto de essa intuição implicar uma experiência histórica da arte, ela mais não é do que uma hipótese de trabalho, que espera da investigação histórica a necessária averiguação.

5. AUTENTICIDADE DA OBRA DE ARTE

Decidir pela *qualidade* de uma obra de arte significa decidir pela sua *autenticidade*. A noção de autenticidade, fundamental para o estudo da arte, é também ela uma noção histórica. Em sentido restrito, o autêntico é o contrário do falso; e o falso, em arte, é a coisa que passa por ser o que não é, a contrafacção do estilo de um artista ou de uma época. Em sentido mais lato, não se incluem no âmbito do autêntico as cópias (ainda que, por vezes, vindas da oficina ou da própria mão do artista), as imitações, as derivações. Em sentido ainda mais alargado, não é arte autêntica tudo aquilo que é repetição, conformidade com modelos, operação técnica separada de qualquer acto ideativo ⁽¹⁾. A história da arte, como qualquer história, é processo: tudo aquilo que marca passo e não faz avançar

(¹) A autenticidade de uma obra de arte não se identifica com a *autografia*. Em todos os sectores da arte a participação do artista criador na execução material da obra é muitas vezes parcial, quando não se reduz à direcção dos trabalhos ou à mera projecção. Nos frescos de Giotto, na Basílica de Assis (por exemplo), são muitas as partes não-autógrafas, e nelas se podem distinguir as *mãos* dos diversos discípulos ou ajudantes; mas apesar disso, todo o ciclo deve ser considerado obra *autêntica* de Giotto. Há quadros que ostentam a assinatura de Giovanni Bellini e nos quais a intervenção directa do mestre foi mínima ou nula: porém, na medida em que tudo leva a crer que foram idealizados, acompanhados, aprovados pelo mestre, incluem-se na série das suas obras autênticas, a menos que sejam simples repetições que decalam o modelo de certas obras do mestre especialmente apreciadas e procuradas pelo público.

As réplicas são muitas vezes autógrafas ou de qualquer modo executadas na oficina e sob o controlo do mestre: têm o valor de obras autênticas quando na sua execução o

o processo, nem modifica a situação é isento de autenticidade. Consideramos, pois, interessante para a história da arte tudo aquilo que, de qualquer maneira, se despega da tradição: seja continuando-a e desenvolvendo-a, seja desviando-se do seu curso, seja invertendo-o polemicamente. A discriminação do autêntico e do não autêntico é portanto necessária a todos os níveis: ao dos valores máximos, levará a que se caracterize a obra de arte como acto único e irrepetível; ao da produção menor (mobiliário, cerâmica, tecidos, etc.), onde a repetição em muitos exemplares está prevista e calculada desde a fase inicial da ideação e do projecto, levará a que se caracterizem os protótipos ou os modelos.

A distinção entre arte e não-arte passa-se muitas vezes no interior da obra do artista, e até dos maiores: nem se afirma apenas que uma obra é melhor do que outra, mas também que na mesma obra existem por vezes partes "conseguidas" e partes "falhadas". Diz-se então que o nível da actividade daquele artista é descontínuo e a qualidade da obra desigual. Também este tipo de juízo, que parece depender sobretudo da sensibilidade e do gosto de quem o emite, é um juízo histórico: até a um grande artista pode acontecer repetir-se, e até na mesma obra podem surgir partes em que o artista põe problemas novos e outras onde fica ligado aos próprios hábitos. Morelli, quando se propôs dar uma base científica à

mestre tenha influído intensamente, e também renovado, ou de qualquer modo alterado, a experiência consumada na obra de que provêm.

Existem, por exemplo, réplicas de quadros de El Greco em que a textura pictórica é de tal modo viva que devem ser consideradas verdadeiros originais que têm em comum com a obra de que provêm apenas a composição e a tinta. As cópias são geralmente repetições mecânicas, decalques. É fácil reconhecê-las confrontando-as com o original. Distinguem-se das repetições porque estas, sendo executadas pelo artista ou pelos seus ajudantes, mostram o estilo habitual do artista ou da sua escola, e a sua feitura tem um ritmo mais solto e seguro, enquanto o copista imita diligentemente, mas sem agilidade, o estilo de outrem.

No problema da autenticidade inclui-se o do estado de conservação. As obras antigas chegam frequentemente até nós com lacunas, gastas, estragadas, alteradas. Muitas vezes os estragos são antigos, e os restauros com que se quis remediar o mal pioraram-no. Não é raro que os restauros tenham acabado por se substituírem inteiramente ao original, destruindo praticamente a autenticidade da obra. É função do historiador detectar tudo o que resta de autêntico e recompor o tema da obra; é também função sua, como primeiro e verdadeiro responsável pela conservação dos documentos da história da arte, fazer com que outras modificações não venham juntar-se aos estragos do passado. Se bem que o restauro de obras de arte seja hoje uma ciência autêntica e específica, que se socorre de metodologias e de equipamento altamente aperfeiçoados, a direcção das operações de restauro deve caber exclusivamente ao historiador de arte, como a única pessoa que está em condições de ajuizar da autenticidade de um tema figurativo como facto histórico.

actividade do perito, sugeriu que se atentasse sobretudo nas repetições ou nos maneirismos, supondo que nas partes menos importantes da obra o artista possa repetir mecanicamente processos habituais (por exemplo, o desenho das orelhas, das mãos, dos drapeados). De facto, os esquematis-mos, os maneirismos, as maneiras típicas ou habituais, são exactamente aquilo que os imitadores mais facilmente copiam. Já Cavalcaselle notou que a coerência do desenvolvimento de um artista não está na recorrência de certos temas ou motivos, mas na contínua mutação da sua maneira: ou, mais precisamente, na ordem e na razão das sucessivas mutações; aquilo que o historiador deve reconstruir, seja no âmbito das personalidades singulares, seja no âmbito mais lato de uma situação cultural, é o desen-volvimento de uma experiência. Os artistas vivem no mundo da arte como os cientistas no da ciência, conhecem e avaliam o que foi feito antes deles e o que fazem os seus contemporâneos; tal como para os cientistas, também para os artistas não é admissível a ignorância da história e das condições actuais da sua disciplina. Nas suas obras e com os meios da sua arte, os artistas desenvolvem um discurso cultural precioso, que o historiador deve decifrar e reconstruir: reconhecem ou limitam ou negam a autoridade dos mestres, aceitam ou discutem ou recusam polemicamente os resultados de outras pesquisas, reexaminam criticamente a sua própria actividade pas-sada. O historiador decompõe a obra de arte nas suas muitas componentes culturais, analisa-a como um conjunto de relações, de factores interactuan-tes. No seu discurso falará frequentemente de *influências* recebidas ou exercidas, porém não existe contradição entre as influências e a origina-lidade da obra, a menos que se trate de influências passivamente sofridas e não de opções motivadas e reflectidas. Na pintura de Rafael é possível reconhecer influências de todos os maiores artistas contemporâneos e, no entanto, Rafael é um artista absolutamente original, e a pluralidade dessas influências demonstra não já o ecletismo, mas o altíssimo nível intelectual da sua pintura. De facto, em vez de influências, deveria falar-se de vivas e construtivas reacções críticas às pesquisas dos seus contemporâneos.

6. QUALIDADE DA OBRA DE ARTE

A qualidade de uma obra de arte é o sinal de que ela documenta o realizar de uma experiência, com todo o interesse e a ânsia de busca que necessariamente a acompanham. O conceito de qualidade artística foi definido no século XVIII por J. Richardson como valor que a crítica, e só a crítica, pode descobrir com a leitura atenta das obras. Justamente

Richardson desvia a atenção do estudioso das coisas que o artista diz para a *maneira* como as diz. A maneira do artista é tensa, intensa, essencial; a maneira do imitador, copista ou falsário que seja, é fraca, penosa, ou apenas superficial e artificialmente viva. Todavia, a qualidade ou a autenticidade não se manifestam necessariamente na fluidez, na facilidade, na espontaneidade da formulação. Nas pinturas flamengas do século XV, a feitura é lenta, minuciosa, precisa; nos quadros de Cézanne é laboriosa e atormentada: num e noutro caso a qualidade, altíssima, manifesta-se justamente naquela feitura bem distante de imediata e espontânea. Assim, uma pintura de Ingres não é qualitativamente inferior a uma pintura de Delacroix pelo facto de os contornos serem firmemente marcados e não diluídos, as cores cuidadosamente esbatidas e não lançadas à tela com toques rápidos e impetuosos; e os mármore de Canova não são qualitativamente inferiores aos esboços porque apresentam superfícies polidas e lustrosas em vez de ásperas e acidentadas. O estudioso deve, pois, concentrar a atenção não no fulgor exterior, que pode ser facilmente simulado, mas na vitalidade interior das características; verificar se, na verdade, são ou não expressivas, se são necessárias ou supérfluas, se definem ou apenas descrevem convencionalmente, se no contexto soam bem ou mal. A busca da qualidade requer indubitavelmente sensibilidade, mas a sensibilidade não ajuda se não for exercitada, e a única maneira de a exercitar (ou antes, de a formar) é "ler" o maior número de obras de arte possível, até se adquirir uma familiaridade total com os processos expressivos das várias escolas e dos vários artistas. Muito mais do que nas aulas das universidades e nas bibliotecas, o historiador de arte forma-se nos museus, nas galerias, nas igrejas, onde quer que existam obras de arte.

7. OS INSTRUMENTOS DO HISTORIADOR DE ARTE

Vejamos agora sobre que materiais o historiador trabalha. Há muitas obras famosas das quais se sabe tudo, praticamente: o artista que as fez e quando, como e para quem as fez. Elas constituem os pilares da história da arte, sem dúvida, mas nem por isso deixam de representar para o historiador outros tantos problemas. Há depois muitas obras acerca das quais não existe documentação exaustiva ou, com frequência, qualquer documentação: os estudiosos estão de acordo ao reconhecerem nelas importância histórica, mas discordam quanto à atribuição e data. Há, por fim, o campo sempre aberto à pesquisa. Muitíssimas obras são até agora

inacessíveis, por uma razão ou por outra, à atenção dos estudiosos: frescos escondidos debaixo do reboco e mais tarde pelas transformações das estruturas de alvenaria; pinturas que continuam quase ignoradas em igrejas distantes dos grandes centros, ou em velhas colecções muitas vezes cobertas por camadas de sujidade ou por reparações que torna impossível qualquer leitura sem um bom restauro; quadros, esculturas, objectos de todo o género que giram por esse mundo passando de um comerciante para outro, sem que os estudiosos deles tenham notícia; objectos de ourivesaria, paramentos, códigos com iluminuras sepultados nos "tesouros" das igrejas; objectos de alto artesanato que ficaram ignorados porque o estudo das ditas "artes menores" ainda está, especialmente em Itália, bem pouco desenvolvido. Há depois outro material, precioso para a reconstrução da história da cultura artística e dos processos de trabalho dos artistas: os desenhos que documentam os estudos, as pesquisas, por vezes as fases dos projectos e da preparação das obras; as gravuras que no passado constituíram um dos principais intermediários para a difusão do conhecimento da arte dos grandes mestres; as réplicas, as cópias, as derivações, que, se não podem ser consideradas obras de arte autónomas, são todavia um testemunho precioso de originais perdidos. Há, finalmente, as notícias das fontes literárias, os escritos dos artistas, as cartas, os documentos relativos a encomendas, a pagamentos, às sucessivas vicissitudes das obras.

Nos limites do possível, evidentemente, o trabalho do historiador deve processar-se sobre textos originais: nenhum juízo decisivo pode ser feito a partir de reproduções, ainda que tecnicamente perfeitas. Uma obra de arte é sempre uma realidade complexa, que não pode ser reduzida apenas a imagens. O limite das reproduções é especialmente evidente na arquitectura: nem uma vasta série de fotografias do conjunto com perspectivas diversas, e dos pormenores do exterior e do interior, permitirá jamais ao estudioso ficar a conhecer factores essenciais como a dimensão do edifício, a sua relação com o ambiente, a articulação dos espaços interiores, etc. O mesmo limite é válido para as esculturas: as fotografias poderão apresentá-las de diferentes perspectivas, mas isso não substituirá o panorama circular e contínuo que o estudo de um facto plástico exige, nem dará ao estudioso a possibilidade de avaliar as qualidades mais subtis da modelagem, a reacção da matéria à luz, a profundidade dos alicerces e as infra-estruturas. Até as pinturas que se apresentam como imagens de superfície são na realidade objectos plásticos dotados de uma estrutura complexa. O estudioso poderá recolher muitos conhecimentos interessantes a partir da natureza dos suportes (a qualidade e a idade da madeira ou da tela,

estrutura das tábuas ou das molduras, etc.), dos sinais que frequentemente se apresentam (inscrições, assinaturas, chancelas, etiquetas, números de inventário, etc.), da espessura e da composição da *imprimação* ou das camadas de preparados interpostos entre a base e a superfície pintada, das várias espessuras e da contextura diversa desta última. Uma reprodução, ainda que boa, não dará nunca a noção precisa das dimensões da pintura, da exacta relação das cores, da qualidade da superfície, e só uma longa experiência permitirá ao estudioso reconstruir imperfeitamente o aspecto do original ⁽²⁾.

Ciente destes limites e procurando, na medida do possível, tomar conhecimento directo dos originais, o estudioso de arte opera sobretudo sobre reproduções fotográficas. Independentemente dos casos em que a reprodução substitui originais perdidos ou danificados ou inacessíveis, o trabalho do historiador desenvolve-se principalmente sobre reproduções, porque consiste predominantemente no confronto entre obras de arte. Porque o objectivo é explicar a obra de arte como um sistema de relações,

⁽²⁾ Em arquitectura recorre-se frequentemente à reprodução cinematográfica, que tem a vantagem de fornecer uma série praticamente ilimitada de imagens, de permitir ver de distâncias e perspectivas diversas, de orientar o observador no reconhecimento visual tanto no exterior como do interior. Naturalmente, a filmagem de um edifício ou de um conjunto de edifícios reflecte sempre a interpretação do operador ou de quem o orienta: isto é, não fornece uma informação objectiva mas uma leitura crítica da obra. A margem deixada à interpretação objectiva do operador é relevante também para a reprodução fotográfica da escultura (escolha dos pontos de vista, iluminação); é certamente menor para a pintura, embora a fotografia da pintura possa considerar-se totalmente imparcial. Salvo no caso de objectos de pequenas dimensões, a fotografia de uma obra de arte fornece o conjunto e os pormenores. Para uma documentação objectiva, a série dos pormenores deveria cobrir toda a superfície do original em tamanho natural; mas, como na maior parte das vezes a escolha dos pormenores é feita pelo operador, reflecte inevitavelmente o seu gosto. A fotografia a cores é, sem dúvida, um subsídio útil, mas resulta quase sempre escassamente credível e muitas vezes completamente enganadora. Se a reprodução a preto e branco dá ao estudioso pelo menos uma descrição invariável, a reprodução a cores altera os valores cromáticos de maneira tão desigual que se torna quase impossível de utilizar num trabalho científico.

De grande utilidade são outros processos, como a fotografia com luz rasante, que faz ressaltar o desenvolvimento da superfície pictórica, o *ductus* do pincel, o desenvolvimento da *crosta* (as gretas da pasta de tinta depois de seca: elemento muitas vezes precioso para a determinação da autografia de uma pintura); a fotografia a infravermelhos, que permite a leitura de camadas por baixo da superfície; o exame à luz de Wood (raios ultravioletas) que permite distinguir as partes repintadas. Subsídio técnico de primeiríssima ordem é a radiografia, que põe em evidência as camadas profundas da pintura revelando o esboço, as correcções feitas pelo artista na primeira feitura e as partes originais eventualmente recobertas por grandes áreas de nova pintura.

e as relações são muitas vezes indirectas e a longo prazo, somente através de uma extensa série de confrontos é possível caracterizar uma por uma as muitas e muito espalhadas raízes de que a obra nasceu. Os confrontos, de facto, não servem apenas para revelar as analogias e as dependências directas, mas também as divergências, as associações de experiências diversas, os percursos por vezes complicados de pesquisa do artista.

8. A ATRIBUIÇÃO

Avançando pela via dos confrontos, que se referem principalmente ao estilo e às qualidades intrínsecas das características, o estudioso chega à definição histórica da obra, à *atribuição*. Com ela, coloca a obra no preciso âmbito cultural em que foi realizada: nas condições artísticas de um local ou de uma época, no âmbito de uma «escola» ou da actividade de determinado artista. Como já se disse, não basta verificar analogias temáticas ou formais; é necessário reconstruir o processo de desenvolvimento de uma cultura figurativa, tendo em atenção que nela se operam frequentemente mudanças ou viragens radicais. Para darmos um único exemplo, consideremos a pintura de Caravaggio; as obras juvenis, como o *Repouso no Egipto* ou a *Madalena*, são pintadas com cores claras que dão um efeito de luminosidade difusa, e as figuras têm atitudes compostas, quase sem movimento; nas obras da maturidade predominam os escuros, rasgados por efeitos chocantes de luz incidente, e as figuras têm frequentemente gestos resolutos, violentos. Neste caso, a mudança de estilo do artista é descrita por fontes literárias; mas se as fontes silenciassem, poderia o estudioso chegar à conclusão de que dois grupos de obras tão diversos são do mesmo artista? Já uma primeira análise mostra que entre os dois grupos, além das diferenças evidentes, existem afinidades ou consonâncias. Elas revelam uma origem, um fundo cultural comum que não é certamente romano (ainda que os dois grupos de obras tenham sido com certeza feitos em Roma), mas sim lombardo-veneziano: nenhum outro artista setentrional trabalhando em Roma entre o fim do século XVI e o princípio do XVII, além de Caravaggio, teria podido produzir obras com uma qualidade tão elevada, tão claramente expressivas de uma atitude polémica nos confrontos da cultura figurativa do maneirismo romano tardio. Entre os dois grupos de obras há uma espécie de contradição que não é mera diversidade; as segundas assinalam uma nítida inversão de tendência em relação às primeiras: são os sinais de uma crise que se desenrolou no

interior da mesma consciência em crise, e a de Caravaggio é notoriamente uma consciência em crise, em contínua e dura polémica, não só com o ambiente artístico do seu tempo, mas também consigo mesma.

A atribuição não tem grande interesse quando se limita a baptizar uma obra, a catalogá-la; mas tem um carácter de juízo histórico autêntico e próprio quando corrige e precisa o quadro de uma determinada situação cultural. Toda a gente reconheceu sempre que o retábulo *Rucellai* é uma obra-chave para a história de pintura toscana no fim do século XIII; porém, tem-se discutido longamente se o retábulo, seguramente devido a um mestre de primeira grandeza, se deve atribuir a Cimabue, florentino, ou a Duccio di Boninsegna, de Siena. Se bem que não tenham aparecido novos elementos documentais, hoje é geralmente aceite a atribuição a Duccio: através de uma análise mais aprofundada de situação artística do tempo, e especialmente das relações entre Florença e Siena, chegou-se à conclusão de que a obra não podia incluir-se na coerência da actividade de Cimabue, e se inseria antes na actividade de Duccio, na época da sua estada em Florença.

Também a determinação da data implica a análise histórica. Quando a data não está escrita na obra ou não é fornecida por documentos credíveis, pode ser estabelecida, pelo menos por aproximação, através do confronto da obra com o que veio antes e com o que veio depois, isto é, situando a obra em causa entre outras de que se conhece com segurança a data. Em suma, trata-se de colocar um facto numa concatenação histórica de factos, de compreender que experiências pressupõe e que consequências terá tido no trabalho posterior do próprio artista ou no ambiente cultural da época.

A atribuição e a datação não pressupõem necessariamente o conhecimento da personalidade histórica do artista a que se referem: muitas vezes o historiador depara com obras ou grupos de obras que não julga poder atribuir a um artista já famoso, e que atribui a personalidades hipotéticas, designando-as por um nome provisório (por exemplo, Mestre de Santa Cecília, Mestre de Madalena, Mestre do "Bambino Vispo", Mestre da Natividade de Città di Castello, etc.). Por vezes, com o alargamento da investigação, chega-se a identificar o artista ou a reconhecer na obra designada por um nome provisório o produto de uma fase ainda não estudada de um mestre famoso por outros motivos.

Para o verdadeiro perito a atribuição e a datação são o ponto de chegada da pesquisa: um dos maiores do nosso século, Bernard Berenson, compiliou os resultados de muitos anos de assíduo reconhecimento de igrejas italianas e de museus em todo o mundo numa série de simples *listas* para cada artista, contendo as pinturas certas e aquelas por ele atribuídas aos

mestres do Renascimento italiano. O mesmo Berenson publicou o *corpus* dos desenhos florentinos. Outros investigadores e peritos reuniram em repertórios quase completos as pinturas murais e sobre madeira dos séculos XIII e XIV, os pequenos bronzes e as medalhas do Renascimento, os exemplares mais significativos da cerâmica, de tecidos, etc. São recolhas preciosas de materiais aturadamente estudados, e constituem úteis trabalhos preparatórios, mais do que tratados históricos. Profundidade de investigação e densidade de pensamento bem diferentes assume a atribuição, no trabalho de peritos-historiadores como Pietro Toesca e Roberto Longhi: implicando uma leitura penetrante dos textos figurativos e a individualização das complexas componentes culturais da obra, e também a recriação do delicado e tantas vezes imprevisível processo pelo qual o artista as combinou, a atribuição assume carácter de juízo crítico e histórico.

Visando a recriação do percurso estilístico dos artistas, a pesquisa atributiva encontrou apoio no pensamento estético idealístico, para o qual a obra de arte é a expressão da "personalidade" do artista. Como a obra de um artista se desenvolve num certo espaço de tempo, uma grande parte da pesquisa histórica segue um método *diacrónico* e resulta em tratados de carácter *monográfico*, nos quais a obra do artista estudado é reconstruída desde a formação até à maturidade plena e tardia, para demonstrar como uma coerência de fundo se estende da primeira à última obra.

O critério da personalidade deu resultados apreciáveis quando foi aplicado a períodos em que os próprios artistas, cientes da sua qualidade de agentes e protagonistas da história, propuseram-se deliberadamente afirmar a própria personalidade. O mesmo Vasari, quando se dispôs a narrar o desenvolvimento do "renascimento" da arte desde Cimabue a Miguel Ângelo, deu-se conta de não poder fazê-lo senão escrevendo as *vidas* dos maiores artistas. Muito mais difícil e muito menos útil seria a pesquisa da personalidade noutros períodos (por exemplo, a alta Idade Média) em que as obras de arte, sejam de um só artista ou de uma oficina, não exprimem a maneira de ser e de sentir de um indivíduo, mas de uma comunidade. Nestes períodos em que os artistas não tentam minimamente fazer algo de novo no que respeita à tradição, mas antes colhem dela as implicações mais profundas e as mais remotas inflexões e variantes, o critério *sincrónico* parece, se não preferível, tão necessário como o *diacrónico*: de facto, torna-se evidente que na arquitectura românica não seria nunca possível distinguir uma *sucessão* ordenada, e é bem mais interessante verificar a *presença simultânea* de diversas influências.

9. A CRÍTICA DE ARTE

Se o trabalho do historiador de arte consistisse simplesmente em andar à caça de inéditos e em colar nas obras etiquetas com nomes e datas, os estudiosos não teriam motivo para se ocupar de obras de que se sabe com segurança serem obras-primas, quando e por quem e em que exactas circunstâncias foram feitas. Ou, quando muito, essas obras seriam estudadas como pontos de referência para a atribuição e datação de outras. Pelo contrário, é justamente nessas obras incontestáveis e famosas que se concentra a atenção dos estudiosos interessados nos grandes problemas da história de arte. Dos frescos de Masaccio, na Igreja do Carmo em Florença, dos de Rafael, nas Stanzas do Vaticano ou de Miguel Ângelo, na Capela Sistina, ninguém discutirá a atribuição e a data (a não ser por determinadas questões: por exemplo, as colaborações ou a duração do trabalho), mas discute-se e continuará a discutir-se a *interpretação*. Delas, e das obras de arte em geral, cada época deu interpretações diferentes, mas não pode dizer-se que existam, em absoluto, interpretações correctas e interpretações erradas. Tomemos, como exemplo, *A Escola de Atenas*, de Rafael: lendo as muitas coisas que têm sido escritas sobre esta pintura desde o século XVI até hoje, veremos que alguns escritores insistiram na grandiosa representação do espaço, na arquitectura, na disposição perspectica das figuras, nas suas atitudes vigorosamente plásticas, na função do claro-escuro e das cores; outros discutiram longamente o significado ideológico e os conteúdos doutrinal e histórico; outros ainda interessaram-se pela posição que Rafael assumiu, com esta obra, nos confrontos dos grandes acontecimentos da cultura artística contemporânea: a arquitectura de Bramante, a pintura de Miguel Ângelo, etc. A série, muito mais longa e mais variada, não fica concluída enquanto aquele fresco suscitar e receber interpretações diferentes. Algumas delas serão provavelmente arbitrárias e irrelevantes; pelo contrário, serão funcionais e interessantes aquelas que têm uma base concreta na obra e nessa base a explicam na sua totalidade. Se a primeira interpretação se limitasse a medir o espaço de representação, a demonstrar a exactidão perspectica da composição, a descrever a atitude dos personagens, seria parcial e escassamente explicativa; se a segunda illustrasse apenas os conteúdos doutrinais, não explicaria porque foram eles expressos mediante a representação figurativa, e porquê este tipo de representação, e não mediante um escrito ou um discurso; se a terceira se contentasse com registar as ligações de Rafael com o antigo e com os maiores artistas do seu tempo, não explicaria porque Rafael procurara uma síntese ou uma *súmula* do antigo e do moderno. Mas se a primeira inter-

pretensão explicar que com aquele espaço arquitectónico, aquela composição perspectica, aquele desenvolvimento volumétrico das figuras, Rafael pretendeu representar um espaço universal; se a segunda passar do conteúdo doutrinal para a necessidade de o exprimir mediante a representação visual da unidade universal da natureza e da história; se a terceira esclarecer que as diversas experiências de Rafael não reflectem um ecletismo indiferente, mas a consciência da universalidade da cultura, então deveremos reconhecer que as três interpretações são por igual legítimas, e que cada uma delas representa um ponto de vista diferente pelo qual se considera e no qual se expõe, na sua globalidade, a realidade histórica da obra. Rafael pintou este fresco para exprimir o pensamento da sua própria época; mas porque a obra de arte se destina a durar no tempo, não vale apenas por aquilo que significou na situação do momento, mas por aquilo que significou depois, significa para nós, significará para quem vier depois de nós. Cada época deve definir o que significam as obras de arte do passado no âmbito da sua própria cultura e que problemas representam no quadro dos seus próprios problemas.

Uma investigação de que historiografia moderna de arte não pode prescindir é a relativa à *história da crítica*. Deve-se a Julius von Schlosser uma monumental *Storia della letteratura artistica* (1924), e a Lionello Venturi uma fundamental *Storia della critica d'arte* (1938); procuram-se e republicam-se com um interesse cada vez maior as fontes literárias da história da arte; quase sempre os tratados histórico-artísticos começam pela análise do desenvolvimento e da situação actual do problema, isto é, por um capítulo da história da crítica. O estudo da história da crítica não é auxiliar e colateral, é um processo metódico da historiografia da arte.

Porque temos de saber o que pensaram de Giotto, de Mantegna, de Ticiano os seus contemporâneos e os estudiosos dos séculos que se seguiram até ao nosso, uma vez que sabemos que a nossa interpretação da obra daqueles mestres será necessariamente diferente? Dissemos que uma obra existe como obra de arte apenas no juízo que a reconhece como tal. O primeiro juízo sobre a obra é implicitamente formulado pelo próprio artista que a realizou, no próprio momento em que, considerando-a completa, deixa de trabalhar nela e a entrega ao mundo: desde então também para ele a obra é objecto de crítica, de juízo, de avaliação histórica. Todos os juízos pronunciados sobre a obra (e por vezes não-pronunciados também o silêncio pode ser um juízo) demonstram que ela foi considerada um problema a enfrentar e resolver, e como tal é transmitida à nossa cultura e proposta ao nosso julgamento. Na medida em que cada cultura é a crítica da cultura precedente, a nossa apenas pode formular um juízo

próprio como crítica dos juízos procedentes. Resumindo, pode dizer-se que a história da arte, sendo história dos juízos emitidos sobre obras de arte, é história da crítica de arte.

10. HISTÓRIA E CRÍTICA

Se aquilo que determina e justifica a nossa interpretação da arte do passado é a situação da nossa cultura e especialmente, como é fácil de entender, da cultura artística, não é possível compreender a arte do passado se não se compreende a arte da própria época. Os movimentos, os desenvolvimentos da arte, têm sempre influenciado profundamente a construção da perspectiva histórica em que se enquadram e explicam os acontecimentos artísticos do passado. Que nos sirva o exemplo do Renascimento italiano: não foi o renascido interesse pela arte clássica que, no século XV, determinou o afastamento da arte italiana da triunfante tradição gótica, e depois uma viragem radical na cultura artística, mas exactamente o inverso, tanto mais que os primeiros investigadores e estudiosos do antigo foram os artistas, e só depois, na sua esteira, se desenvolveu o estudo sistemático do antigo, a ciência arqueológica. Assim, deve-se à tendência artística romântica a recuperação, no século passado, da arte medieval. Não é apenas uma coincidência fortuita o facto de se terem desenvolvido ao mesmo tempo a pesquisa dos puros valores na visão da arte (o Impressionismo) e a teoria da pura – "visualidade" no pensamento estético. O Expressionismo alemão dos primeiros anos do nosso século lançou uma luz reveladora sobre a arte, feita de extrema tensão dramática dos séculos XV-XVI alemães; o quase esquecido Grünewald, expoente máximo daquela tensão interior, é posto ao nível ou mesmo acima do celebradíssimo contemporâneo Dürer, que por sua vez tinha procurado dar à arte alemã uma orientação idealizante e classicista. Ainda no princípio do nosso século, deve-se aos artistas *fauves*, aos expressionistas, a Picasso, a descoberta do alto valor estético da arte negra, anteriormente considerada simples documento etnográfico. A pintura cubista, com a sua busca sistemática da estruturalidade da forma, abriu praticamente o novo caminho da investigação crítica e histórica, levando-a a estudar sobretudo os significados internos e os desenvolvimentos das formas.

Por aqui se vê como é absurdo o preconceito, muito difundido no passado e ainda hoje não completamente extirpado, de que o historiador deve ocupar-se apenas da arte antiga (o limite era estabelecido, não se sabe porquê, no fim do século XVIII), deixando ao crítico a tarefa de tratar a

arte moderna. A este preconceito corresponde o oposto: que o crítico, tratando a arte do seu tempo, não deve proceder segundo os métodos da história, como se a arte contemporânea constituísse um problema histórico. Pode fazer-se a história da arte antiga com uma metodologia moderna, e pode fazer-se a história da arte moderna com metodologias antigas e ultrapassadas. É evidente que o historiador, expoente responsável pela cultura do seu tempo, deve sempre fazer uma história moderna, quer o objecto da sua investigação e do seu juízo seja antigo quer moderno.

11. *PERIODIZAÇÃO E LOCALIZAÇÃO*

A historiografia moderna da arte prefere o critério problemático ao critério monográfico. Toda a investigação histórica delimita um campo próprio, isto é, caracteriza e analisa grupos de fenómenos que, estando ligados entre si, formam um sistema de relações, um *período*. O início de um período é geralmente assinalado por uma mudança mais ou menos profunda em relação ao precedente: cada período pode incluir-se, com outros, num período mais vasto. A primeira determinação de um período histórico foi fixada por Vasari, que reconheceu uma concatenação entre a obra de personalidades artísticas diferenciadas que se sucederam em Itália desde a grande mutação que teve lugar no século XIII (o afastamento da "maneira" bizantina) até ao meio do século XVI, ao "vértice" de Miguel Ângelo. A historiografia moderna ultrapassou, naturalmente, o esquema de periodização de Vasari, que vê a história como um arco, cuja curva ascendente culmina num "apogeu" a que se sucede inevitavelmente a curva descendente da decadência. Para a maior parte dos historiadores modernos, todavia, a unidade-base é ainda a personalidade do artista, e o campo de investigação estende-se quando muito aos "precedentes" (a formação) e aos "consequentes" (a escola). O conceito de "escola" é antigo: constitui o princípio de classificação e ordenamento da primeira história da pintura italiana, a do abade Lanzi, no fim do século XVIII. O conceito de "escola" implica a concepção do artista como "mestre": aquele que não só elabora um estilo próprio, mas também transmite as suas características ao círculo de discípulos, dos quais alguns serão meros repetidores e continuadores, outros desenvolverão de maneira original ou absolutamente inovadora o ensinamento recebido, apresentando-se por sua vez como mestres de uma nova escola. A extensão do campo de relações explica a extensão do emprego do termo "escola" muito para além do sentido original, isto é, de um círculo de artistas formados pelo mesmo mestre: fala-se da

"escola" de Angélico ou de Lippi ou de Verrocchio, mas depois incluem-se todas na designação de "escola florentina", tal como há uma escola de Tura, uma de Hércules de Roberti, uma de Cossa, uma de Costa, e todas se reassumem na designação de "escola de Ferrara". Menos convincente e depois usada, quando muito, como designação topográfica, é a inclusão naquelas "escolas" citadinas de artistas dos séculos XVII e XVIII, ou, por maioria de razão, de artistas modernos. Não caberia na cabeça de ninguém incluir Magnelli, florentino, na escola florentina, ou De Pisis, de Ferrara, na escola de Ferrara. Nos grandes museus encontramos "escolas" nacionais completamente distintas: italiana, flamenga, francesa, alemã, espanhola, etc.: e tal como seria inconcebível incluir os mosaicos de Ravena ou os frescos de S. Ângelo em Formis na escola italiana, seria verdadeiramente ridículo incluir Picasso na escola espanhola, Chagall na escola russa, Brancusi na romena. É, pois, evidente, que por "escola" se entende um âmbito de relações historicamente comprováveis, ainda que muito separadas no espaço e no tempo: o conceito de escola é, pois, um critério de classificação histórica e, como tal, susceptível de ser, como tem sido, criticado e ultrapassado. O critério de escola parece assim inadequado no que toca às exigências de classificação e periodização da historiografia moderna, para a qual todas as delimitações de campo, sejam elas tipológicas, tipográficas ou cronológicas, são na realidade a definição de uma área problemática. A periodização convencional, que conserva alguma utilidade prática para o estudo da arte ocidental, não tem nenhuma para outras áreas culturais: quem se lembraria de chamar medieval a uma pintura chinesa do século XI, ou renascentista a um bronze indiano do século XV? Também os períodos históricos são, pois, campos de relações, e mudam segundo a interpretação dada aos sistemas de relações respectivos. Nenhum historiador de arte poderia jamais aceitar a periodização, ainda mantida em certos manuais escolares, segundo a qual a Idade Média termina em 1492, com a descoberta da América; o mesmo conceito de Idade Média perdeu significado histórico desde que, com argumentos bem fundamentados, foram contestados os falsos conceitos de decadência e de renascimento da cultura clássica e, sobretudo, desde quando foram delimitados outros campos de fenómenos correlativos (bizantino, carolíngio, românico, gótico, etc.) que permitiram articular e ordenar a imensidade de fenómenos que o termo "Idade Média" reunia e misturava num único saco.

O conceito de Renascimento, que ainda compreendia todas as manifestações artísticas italianas e parte das europeias entre o princípio do século XV e metade do XVI, parece hoje mais aleatório do que definidor, e já não pode ser referido como o período do renascimento da cultura

figurativa clássica. Entretanto, aquele conceito valeria apenas para Itália (rigorosamente, pelo menos até metade do século XV, apenas para Florença), pois o dito renascimento da arte clássica não serviria decerto para explicar a obra dos flamengos Jan van Eyck ou Roger van der Weyden ou do francês Jean Fouquet que, no panorama da pintura europeia da primeira metade do século XV, não são menos importantes do que os grandes mestres florentinos; além disso, ele configura erradamente a dinâmica da cultura artística da época como um processo de irradiação de um centro e não como um sistema de factores inter-actuates.

Se o termo Renascimento tende a desaparecer e já quase desapareceu mesmo, o termo Maneirismo vai adquirindo cada vez maior importância e extensão, tendo anteriormente sido usado para definir uma fase imaginária de decadência que se seguiu ao apogeu do Renascimento: deixando de ter um significado negativo e assumindo um positivo, no sentido de que exactamente nesse período se esboça a problemática de fundo da arte moderna, o Maneirismo não podia ser já a sequela e a dissolução da arte dos grandes mestres da primeira metade do século XVI e devia reconhecer-se a estes o mérito de terem realizado e promovido uma transformação radical das próprias estruturas da arte. Maneirista Miguel Ângelo, portanto, e maneiristas Ticiano, Tintoretto, Veronese, e até o mais respeitado teórico do classicismo arquitectónico, Palladio; e, se não maneiristas, pelo menos premissas indispensáveis do Maneirismo, Leonardo, Rafael, Bramante.

"Barroco", termo depreciativo ou pelo menos fortemente limitativo, designou durante muito tempo tudo aquilo que se fez em Itália e na Europa desde o princípio do século XVII até metade do XVIII: na crítica moderna, e apesar da condenação autorizada de Croce, o termo perdeu qualquer implicação negativa, embora ainda hoje se discuta a oportunidade de o empregar restritiva ou extensivamente. Em todo o caso, renunciou-se a excluir do contexto histórico da época, como se fossem aparições miraculosas, os maiores artistas como Caravaggio em Itália, Velazquez em Espanha, Rembrandt na Holanda, cuja obra surge profundamente integrada e determinante na dialéctica cultural da época.

A partir do Neoclassicismo, a periodização segue o movimento e a sucessão das correntes e dos seus programas explícitos e reflecte por isso o fim daquilo a que se chamava "estilos de época". Não faria sentido dizer que os últimos decénios do século XIX são a era do Impressionismo ou tentar estabelecer os limites cronológicos do Cubismo, seja porque estas correntes não são as únicas e explicam-se em relação e em contraste com outras, seja sobretudo porque àqueles termos corresponde já uma área

precisa de fenómenos, todos ligados aos enunciados teóricos ou aos programas dos vários movimentos. Também as áreas geográficas servem para classificar os fenómenos artísticos na medida em que correspondam a outros tantos campos de relações. É absurdo falar-se de arte italiana a respeito de épocas em que não existia uma unidade étnica e cultural italiana, ou daquelas em que, como na nossa, o conceito de cultura nacional perdeu todo o significado.

12. O MÉTODO FORMALISTA

Os estudos modernos de história de arte desenvolvem-se segundo directivas metodológicas fundamentais: *formalista*, *sociológica*, *iconológica*, *semiológica* ou *estruturalista*. A metodologia formalista parte da teoria da "pura-visualidade" que, no plano teórico, teve o seu maior expoente em Konrad Fiedler, e no plano da aplicação histórica em Heinrich Wölfflin. Tentemos explicá-la com um exemplo. Tomemos um quadro de Rafael que representa Nossa Senhora como o Menino numa paisagem. Conhecemos inúmeros quadros com o mesmo tema; em muitos deles o pintor terá procurado manifestar os mesmos sentimentos, aliás bastante convencionais, por exemplo, a terna solicitude da mãe, a despreocupação da criança que brinca, a suavidade das linhas e das cores da paisagem. O que há então de especial no quadro de Rafael? Pondo de parte o assunto e os conteúdos afectivos, o estudioso verificará, por exemplo, que as figuras estão dispostas de maneira a formarem quase uma pirâmide e que se contrapõem como um volume sólido no vazio atmosférico do fundo; observará que as linhas dos contornos se curvam de maneira diversa e assim se harmonizam com as curvas delicadas da paisagem; notará por fim que os volumes são geralmente arredondados e que o efeito de relevo é obtido mediante a gradação uniforme do claro-escuro. Estas características formais não se encontram somente naquele quadro, nem em todas as *Madonnas* de Rafael, mas também noutras obras do mesmo período, qualquer que seja o assunto, e aparecem já desenvolvidas em obras cronologicamente mais tardias. Existem, pois, modelos formais próprios de Rafael que não servem para comunicar os vários temas, mas algo de mais geral e profundo, uma concepção do mundo e do espaço; e aquilo que se desenvolve no curso da arte do mestre é justamente aquele sistema de representação global da realidade. As formas têm, em resumo, um conteúdo significativo próprio, que não é o dos temas históricos e religiosos que de vez em quando comunicam; e como a representação daqueles temas não

é puramente descritiva ou ilustrativa, mas universalizada ou idealizada, é precisamente o valor universal ou ideal dos sinais que universaliza ou idealiza a figuração. Poderá observar-se a seguir que o sistema dos sinais representativos não só se desenvolve tendo em conta os sistemas representativos de outros artistas (incluindo os antigos), mas também que existem certas afinidades entre os sistemas de sinais representativos usados pelos artistas da mesma época e do mesmo âmbito cultural. Wölfflin procurou reduzir os sistemas de sinais representativos a algumas categorias fundamentais: linear e pictórico; superfície e profundidade; forma fechada e forma aberta; multiplicidade e unidade; clareza e não-clareza. Pode parecer uma abstracção arbitrária; mas, como é fácil de ver, a cada categoria corresponde o seu oposto, e nesta série de opostos Wölfflin pretende representar aquilo que considera os dois grandes rumos da arte: a representação e a expressão, o clássico e o não-clássico, a arte do mundo mediterrânico e a arte do mundo nórdico. De um lado está a representação, que implica a distinção, mas também o paralelismo e o equilíbrio entre aquilo que é representado e aquele que representa, entre o mundo como *objecto* e o homem como *sujeito*; no outro está a indistinção e depois a identificação do dinamismo da vida com o dinamismo do cosmos. Esquematisação semelhante de grandes áreas étnicas, se não propriamente históricas, propusera Worringer (1906); as formas representativas manifestariam o conhecimento de uma realidade que, na sua clareza formal, lhes serve de modelo (daí a concepção da arte como imitação, própria do pensamento clássico), enquanto os sinais "abstractos" da arte nórdica reflectiriam a tensão entre o homem e um ambiente indefinido, suspeito ou hostil. Para um outro estudioso, Alois Riegl, a simbologia implícita na morfologia dos adornos reflecte uma intuição do espaço e do tempo próprio do mesmo grupo étnico e dependente do tipo de experiência vivida. Ainda que estas posições possam conduzir a inadmissíveis distinções raciais (como aconteceu com alguns estudiosos alemães) não se pode negar que permitiram superar a classificação tradicional dos factos artísticos segundo as nações. Perfilam-se assim áreas ou sistemas de alcance mais vasto, como o da arte "ocidental" (Focillon) e o da arte "oriental" (de Bizâncio ao Islão, à Índia, ao Extremo Oriente).

O perigo inerente a este tipo de pesquisa consiste na fixação de *constantes* formais, nacionais ou étnicas, e no conseqüente retardamento do processo histórico: se não se pode negar que as relações são mais estreitas e frequentes entre fenómenos da mesma área cultural, não se trata de constantes invariáveis, mas de desenvolvimentos históricos. É certamente possível que alguns sistemas ou modos de representação se encontrem en-

todas as manifestações artísticas de um dado lugar ou período, subjacentes às características variáveis de artista para artista e de escola para escola. Toda a arte italiana do princípio do século XIV ao século XIX, por exemplo, implica uma concepção geométrica do espaço, a perspectiva; e, se bem que a representação perspectica mude no tempo e não possa por isso ser considerada uma constante, é verdade que muda menos rapidamente do que outros modos de representação. Mas daqui apenas se pode concluir que, nas mutações históricas da arte, há tempos mais longos e tempos mais curtos; e que cada artista opera na base de uma cultura sedimentada e difusa que a sua busca pessoal contribui para alargar, aprofundar, mudar.

13. O MÉTODO SOCIOLÓGICO

A obra de arte produz-se no interior de uma sociedade e de uma sua situação histórica específica: dessa sociedade, o próprio artista é parte activa; a sua obra é requestada, promovida, avaliada, utilizada. Como qualquer outro produto, é fruída; e no ciclo económico em que se insere, a *fruição* influi na produção. Nos sistemas culturais do passado, a actividade artística era mais integrada do que no presente, porque associada ao sistema da produção económica: é, pois, possível estudá-la como *determinada* e como *determinante*. Entre os factores que determinam a obra de arte, o historiador-sociólogo estuda especialmente os mecanismos de *encomenda*, da *avaliação* e da *remuneração*: quer dizer, por que interesses, de que maneiras, com que fins, os expoentes do poder religioso, político e económico encomendam ou adquirem obras de arte. Em certos períodos a actividade artística surge condicionada pelos centros de poder, a ponto de se reduzir a uma mera operação técnica; noutros, pelo contrário, os artistas parecem ser os únicos responsáveis pela produção artística e pela respectiva função no sistema cultural. Da diversidade das relações depende a posição social dos artistas: que ora são alinhados com os operários manuais, ora elevados à categoria de artesãos qualificados, ora reconhecidos como profissionais liberais, ora como intelectuais nivelados com os literatos e os cientistas. A fruição da arte está obviamente ligada à avaliação, também económica, das obras de arte: por isso o historiador-sociólogo ocupa-se dos movimentos do mercado artístico, do "mecenato", da colecção e, naturalmente, da crítica e da sua influência na orientação do gosto do público.

O método sociológico tem a sua origem no pensamento positivista do século passado; e a primeira história social da arte, a de H. Taine, mais

do que uma história da arte é uma história da sociedade vista no espelho da arte. A historiografia marxista orientou a pesquisa para os motivos profundos: mais do que nos conteúdos ou nos temas, a relação entre arte e sociedade é procurada (Hauser, Antal) na própria estrutura da forma, na organização dos sistemas de representação. Antal, por exemplo, confrontou a *Adoração dos Magos*, de Gentile da Fabriano, com a de Masaccio: o tema (o tributo dos poderosos da terra ao Deus nascido na pobreza) tinha um significado particular numa sociedade mercantil como a florentina do princípio do século XV; todavia, as duas obras são profundamente diferentes. De facto Gentile, expoente da arte refinada e elegantíssima preferida pelas cortes feudais, desenvolveu o tema no sentido cavalheiresco: Masaccio, expoente da nova cultura burguesa, exprimiu nele a seriedade, a densidade do pensamento, a consciência histórica, a essencialidade despojada de qualquer ornamento. A análise e o confronto podem ser aprofundados, até explicarem a diferente estrutura formal das duas obras e o estilo diverso dos dois artistas. A *qualidade* é igualmente alta; mas se a obra pictórica de Gentile se enquadra numa realidade histórica em declínio, a de Masaccio insere-se numa realidade histórica nascente e tem uma carga ideológica muito mais forte. A primeira é certamente mais atraente, a segunda mais importante. Eis um caso em que a análise de um ponto de vista sociológico levou a uma interpretação esclarecedora e, o que é mais importante, exaustiva.

Não é, pois, correcto dizer-se que a crítica de orientação sociológica considera a obra de arte apenas como documento e descura-lhe a qualidade. Porém, é verdade que essa crítica não tem dado todos os resultados que podia dar. Quando muito operou em campos já trabalhados, sem se aventurar a novas direcções de pesquisa mais condizentes com as suas premissas e com os seus objectivos: a relação entre a actividade artística e o mundo da produção e do trabalho; a sua organização no quadro de actividades sociais; a fruição artística a diversos níveis sociais e os seus meios (decalques, gravuras, reproduções mecânicas, etc.).

14. O MÉTODO ICONOLÓGICO

Se o método formalista estuda a formação da obra de arte na consciência do artista, e o método sociológico a sua génese e a sua existência na realidade social, o método *iconológico*, instaurado por A. Warburg e desenvolvido principalmente por E. Panofsky para as artes figurativas, e por R. Wittkower para a arquitectura, parte da premissa de que a actividade

artística tem impulsos mais profundos, ao nível do inconsciente individual e colectivo. Períodos houve (por exemplo, o da arte bizantina) em que as figurações obedeciam a prescrições *iconográficas* precisas e inevitáveis, fixadas pela liturgia, e toda a actividade inventiva era vedada aos artistas: mas nem por isso o seu valor artístico era menor. A iconologia é diferente da iconografia: num caso e noutro, porém, o que conta, porque tem um significado próprio, é a *imagem*. O *assunto*, que a crítica formalista elimina como facto inteiramente contingente, é sempre uma componente da obra: uma interpretação que se queira exaustiva não pode desprezá-la. A figuração de Nossa Senhora com o Menino é sempre uma mulher jovem com o filho, mas houve épocas em que foi representada como uma rainha no trono, outras como uma dama nobre ou até uma mulher do povo com o filhinho. Tal como se pode fazer a história da arte como história das formas, também se pode fazê-la como história das imagens. A actividade artística é essencialmente actividade da imaginação: mas na imaginação incluem-se também as imagens sedimentadas na memória. Os processos da memória e da imaginação são diferentes dos da observação e da invenção. Quantas vezes, invocadas pelas mais diversas circunstâncias, não ressurgem da nossa memória imagens de que não conservamos uma recordação consciente, mas que estavam sedimentadas nas profundezas da nossa experiência? Os estudiosos que se formaram no glorioso instituto criado por Warburg em Hamburgo (depois anexado à Universidade de Londres) concentraram primeiro as investigações no Renascimento, a época que parecia marcada pelo triunfo de forma absoluta, ideal. A forma absoluta era a forma clássica; mas quanto mais os artistas do Renascimento alargavam o estudo do antigo, mais se apercebiam de que aquela forma absoluta era uma abstracção e que aquilo que encontravam era um extraordinário e riquíssimo património de imagens. Como visavam conciliar a sapiência do antigo com o pensamento cristão, pensavam que os antigos, não tendo recebido a revelação, não conheciam a verdade senão por alegorias, metáforas, imagens: mas, justamente, reanimando-se e revivendo no pensamento cristão, aquelas imagens revelavam o seu verdadeiro e profundo significado. A história da arte (do ponto de vista iconológico) é, pois, a história da transmissão, da transmutação das imagens.

Haveria então na arte duas categorias distintas, a das formas e das imagens, a da representação de uma realidade objectiva (seja natural ou histórica) e a da evocação de imagens remotas sedimentadas na memória? Panofsky conseguiu demonstrar que as consideradas formas representativas mais não são do que um caso particular, uma classe de imagens. Vejamos o exemplo da perspectiva: tem uma base geométrica científica

e é considerada a representação rigorosamente objectiva do espaço; todavia é, também ela, uma "forma simbólica", uma iconografia do espaço, que não difere substancialmente da iconografia do Onnipotente ou da Trindade. Existe, pois, e tem uma importância capital na história da civilização, uma *cultura de imagens*; a história da arte é a história da cultura elaborada não pela via dos conceitos mas por meio das imagens. As imagens têm no mundo uma existência própria; propagam-se, embora alteradas, em todas as classes sociais, não conhecem limites de "escolha", nem de "estilo" nem de nação. Por vezes um grande monumento (o Colosso, digamos) é reproduzido de maneira mais ou menos esquemática, reduzido a um símbolo, a uma sigla a que se atribuem os mais diversos significados: alusão à universalidade do império romano, ao sacrifício dos mártires cristãos ou, simplesmente, indica a cidade de Roma. Seja como for, a imagem do Colosso faz parte do inconsciente colectivo, torna-se um *sinhal* que pode assumir diversos significados, mas que cada um pode decifrar como quiser. Neste sentido, o método iconológico permite uma análise dos processos de fruição e de recuperação ainda mais extensa do que a que se faz com o método sociológico. Também ao método iconológico se censura o facto de não ter em conta a *qualidade*, e de não estar em posição de a assegurar. Limitar-se-ia a recolher e ordenar um imenso mas indiscriminado material icónico, em que se misturariam a criação do génio e as mediócras e por vezes mesquinhas imagens devotas, ilustrativas, populares. Na arquitectura, portanto, o método iconológico revalorizaria as detestadas *tipologias*, sendo evidente que a tipologia do templo redondo períptero ou a da basílica cristã ou, até, as ordens clássicas, são outras tantas iconografias. É verdade que não se definiu um valor de qualidade inerente às imagens; mas não é verdade que o método iconológico considere apenas as repetições do tipo de imagem: pelo contrário, ele ocupa-se sobretudo das mutações, das diversas associações de imagens para tomar novos significados. Por outras palavras, se a iconografia é o estudo da conformidade com uma imagem-tipo, a iconologia é o estudo das infracções ao modelo, do percurso muitas vezes misterioso da imagem na imaginação, dos motivos para as suas reaparições por vezes muito distanciadas no tempo. Na cultura da imagem, os processos de associação e transmissão surgem de facto muito mais complexos e estruturalmente diversos dos da cultura da forma, que requerem a relação directa e consciente: muitas vezes, é certo, um tema icónico é ligado a culturas e tradições remotas, fora de qualquer continuidade verificável, como aconteceu precisamente no Renascimento, quando se estabeleceu uma relação, à distância de séculos, com a cultura de imagem do mundo clássico. Não é correcto dizer-se, como se tem dito, que o método iconológico não é um

método histórico: exactamente como método histórico é que ele estuda e descreve processos peculiares da cultura artística como cultura da imagem, que explicam a sua maneira específica de evoluir e difundir-se.

15. O MÉTODO ESTRUTURALISTA

O *estruturalismo* linguístico pôs em movimento, no campo dos estudos da arte, pesquisas que ainda se encontram em fase experimental e que, até hoje, se localizaram especialmente no campo da arquitectura. O objectivo da pesquisa é aquilo a que se poderia chamar o factor comum a todas as manifestações artísticas, a unidade mínima constitutiva do acto artístico, ou seja, o lugar, o tempo e a cultura em que se produziu. Para além do conceito de *forma*, cuja validade se limita às culturas que vêem a arte como representações interpretativas da realidade e depois como acção de conhecimento; para além do conceito de *imagem*, que limita a actividade artística à esfera da imaginação, o conceito de *sinal* surge hoje como o único válido indistintamente para todos os fenómenos artísticos e que por isso consente uma delimitação da área fenomenal da arte. O estudo do sinal (*semiologia*) parece ter tendência para subtrair o estudo da arte às metodologias históricas, para o instituir como ciência absoluta, substituindo a mutabilidade das interpretações pela *decifração* rigorosa dos sinais, mediante a determinação dos *códigos* correctos. Justamente por isto se atribui ao estudioso da arte a função específica da *descodificação* das mensagens por sinais. Uma vez que os sinais são *significantes*, o problema da arte está incluído no da comunicação: e mais do que nunca fica aberto o debate acerca da possibilidade ou da legitimidade de distinguir a mensagem estética da mensagem puramente informativa. De facto, não basta identificar o valor com a não-redundância, isto é, a novidade da informação: uma obra de arte não deixa de ser esteticamente fruível pelo facto de ser antiga, já vista vezes sem fim, conhecidíssima. Está claro que não é possível estabelecer categorias de comunicações estéticas e comunicações não-estéticas: um edifício comunica sem dúvida informações sobre a sua função própria (igreja, palácio, fortaleza, vivenda, hospital, biblioteca, etc.), mas esta informação não é necessariamente estética, e é tanto assim que, entre vários edifícios que têm a mesma função e a mesma configuração, distinguimos os que têm valor estético dos que não o têm. Naqueles que o têm, e que portanto transmitem uma informação estética, as duas funções coexistem e a sua duplicidade não se resolve decerto separando a função da forma visível. Se o mesmo sistema de sinais funciona

a nível estético e a nível não-estético, o problema desloca-se mais uma vez para aquele plano sociológico que o estruturalismo exclui: teremos de concluir que o mesmo objecto vale somente pela sua função prática para quem não possua o código que lhe permita decifrar a mensagem estética, e vale *também* (ou apenas) como mensagem estética para quem o possua. Este problema, porém, não se apresenta apenas no âmbito dos estudos da arte: insere-se, de facto, no problema mais vasto da cultura de massas. No âmbito da cultura de massas é possível a produção estética, como produção superior ou de elite? É possível uma estética ou uma teoria de arte que não se insiram numa teoria de valores? É possível uma ciência estética que não seja história da arte? Finalmente, é possível a história, como pensamento e como pesquisa, num sistema cultural em que se toma conhecimento dos actos humanos através de circuitos de informação próprios, mas não se pode formular um juízo?

16. CIÊNCIA DA ARTE E HISTÓRIA DA ARTE

Embora no actual estado de coisas a tentativa de substituir a história da arte por uma ciência da arte pareça uma total veleidade, e a história continue a ser a única ciência que explica os factos artísticos, muitos são os procedimentos científicos (no vulgar sentido do termo) que o historiador de arte utiliza no seu trabalho. Não existe uma distinção entre o estudioso que escreve a história da arte ou a ensina de cátedra e aquele que se dedica à investigação, à recolha, à conservação, à catalogação, à protecção das obras de arte: um e outro são igualmente responsáveis por um património cultural, mesmo se um deles o estuda para o conservar e transmitir, e o outro o conserva e o transmite para o estudar e para que possa continuar a ser estudado. Na nossa época o património artístico está em perigo por causa do impetuoso desenvolvimento de uma cultura técnico-científica que tem e ostenta outros interesses; da degradação da figura das cidades, que constituem precisamente o "local" da arte; da especulação descontrolada; da tendência infeliz para considerar os bens culturais sob o aspecto puramente económico. Afirma-se levianamente que a disciplina hegemónica do mundo de hoje é a ciência, e que o espírito da ciência está em contradição tanto com a arte como com o pensamento histórico. Pelo contrário, é certo que a ciência, no vulgar sentido do termo, oferece preciosos subsídios para o estudo e para a conservação da arte, e que o historiador de arte que estultamente afirmasse não querer proceder cientificamente faltaria aos deveres inerentes à sua profissão. Sem o emprego

de processos científicos (por exemplo, a fotografia, o microfilme, a cinematografia, etc.), o historiador de arte não poderia dispor dos materiais indispensáveis para fazer bem o seu trabalho. São científicos os processos de catalogação das coisas de arte, e a catalogação científica é a primeira condição da sua conservação. São científicos os critérios de ordenamento e de apresentação das obras de arte: a ciência chamada *museografia* não diz respeito apenas à arquitectura mas à estrutura orgânica do museu, ao ordenamento e à apresentação das suas colecções. O *restauro*, que no passado era considerado uma actividade reservada a artistas mais ou menos especializados (com resultados na sua maioria deploráveis), é hoje uma verdadeira ciência específica a que se dedicam, em estreita colaboração com os historiadores de arte, físicos, químicos, biólogos, geólogos. O emprego de aparelhos e procedimentos científicos é também necessário à investigação propriamente histórica. A microfotografia, os raios infravermelhos e ultravioletas permitem "ler" uma pintura como não se poderia fazer a olho nu, recolhendo dados preciosos para lhe estabelecer a autenticidade e reconstruir-lhe a história. Numa pintura, a radiografia revela o que estava por baixo da última camada: o original debaixo de uma emenda, o esboço, por vezes as fases sucessivas de concepção e da textura da obra (como no caso do *Martírio de S. Mateus*, de Caravaggio). Existem vários processos de análise (é famoso o do Carbono 14) que, em qualquer caso, permitem definir com segurança a data das obras. Tudo isto que a ciência revela são dados históricos não menos preciosos do que os que se recolhem nos documentos de arquivo e nas fontes literárias. É certo que a análise científica não pode substituir a investigação histórica, mas fornece ao historiador os meios para penetrar mais profundamente na realidade histórica da obra de arte. É fácil prever que o progresso do equipamento científico e as novas vias que assim se abrirão à investigação, levarão a uma progressiva transformação das actuais metodologias históricas, sem que por isso a história da arte deixe de ser a única ciência da arte possível.

GUIA BIBLIOGRÁFICO

Maurizio Fagiolo

Este guia bibliográfico indica como se pode começar a penetrar no mundo da história da arte. *Grosso modo*, a primeira parte assinala os instrumentos fundamentais da pesquisa; a segunda, abordando metodologias diferentes, analisa como foi conduzida até agora a pesquisa; a terceira indica quais os problemas reais (ou a serem aprofundados) da pesquisa; a quarta, tratando as estruturas e as perspectivas da pesquisa, representa o ponto quente, dadas as dificuldades postas a quem pretender fazer da pesquisa a sua profissão.

Este tipo de trabalho não deverá ser avaliado com base naquilo que falta, dada a sua extensão e destino. Foi executado pela via da exclusão: em todas as páginas o que se encontra não é uma relação dos estudos mas uma série de censuras: desejaria proporcionar um fio de Ariana ⁽¹⁾ para nos orientarmos por entre os milhares de estudos (desde o artigo ao volume, ao livro especializado), indicando quais os pioneiros e quais os fundamentais, dando prioridade aos trabalhos com ilustrações e dados bibliográficos rapidamente acessíveis (e de preferência em italiano). A explicação para as lacunas poderá encontrar-se na escolha dos leitores a quem se dirige: não os estudiosos mas os estudantes. Todavia, esperamos não ter simplificado ou aplanado os problemas (que devem continuar a ser complexos como de facto são) com a clareza da exposição.

Alguns defeitos deverão ser atribuídos à competência específica de quem escreve: a arqueologia está excluída; a problemática da arte medieval é mais assinalada do que aprofundada, na medida em que impõe

⁽¹⁾ Personagem mitológica que deu a Teseu um fio que permitiu a este sair do Labirinto depois de ter vencido o monstro Minotauro.

metodologias divergentes e parcialmente em formação (exactamente o que acontece com a história da arte contemporânea); a arquitectura é o "ponto forte" do discurso, embora não seja encarada especificamente.

Como preliminar para muitos problemas, devo precisar que a base deste trabalho indica uma visão *histórica* do fenómeno "arte". Daí a insistência no problema material das técnicas e das artes decorativas (substrato e tecido de ligação de toda a arte italiana); a relação com áreas vizinhas como a literatura e o teatro; a proeminência conferida aos textos teóricos e práticos da disciplina como base das metodologias modernas; a exigência de estender o olhar dos centros italianos até à Europa (partindo sobretudo do princípio de que apenas se pode falar de história da arte nos vários centros italianos), tão necessária para a Idade Média ou para o século XX, quando falar de Itália é um erro histórico, como para o século XVI ou o barroco, quando é um erro metodológico; o estudo das estruturas reais do trabalho artístico (os géneros, as tipologias) em relação às orientações culturais e às estruturas sociais em que têm origem.

1. REFERÊNCIAS GERAIS

Entremos imaginariamente numa biblioteca. O estudioso novato tem a tentação de recorrer ao ficheiro de assuntos e estudar os primeiros textos que encontra sobre o seu tema, seja este um artista, um local, um período ou uma cidade. Nem sempre são consultados os instrumentos mais simples que existem à disposição. Pelo contrário, a primeira fase do estudo deveria ser sempre a orientação dentro da selva de publicações, através de alguns instrumentos fundamentais que permitem evitar investigações inúteis ou averiguações escassamente actualizadas.

a) *Histórias da arte*

Os tratados genéricos representam um começo indispensável, ainda que nem sempre ajudem nas pesquisas individuais. Assinalamos poucos, dada a actual estagnação do sector, devida decerto a uma revisão metodológica. O modelo clássico é a importante obra de Adolfo Venturi: *Storia dell'arte italiana. Dai primordi dell'arte cristiana all'architettura del Cinquecento*, Hoepli, Milão, 1901-1940. A obra deveria compreender 7 volumes, mas foi aumentada até 25: apresenta por isso uma desproporção entre os volumes iniciais e os dedicados ao Renascimento e ao Maneirismo. Mais do que de história deve falar-se de uma sequência de monografias sobre artistas singulares; o tom crítico é a tradução literária e poética da obra de arte numa prosa mimética do estilo do artista. Uma breve síntese do critério histórico de Venturi encontra-se num volume antológico ao cuidado de G. C. Argan: *Epoche e maestri dell'arte italiana*, Einaudi, Turim, 1957.

Um sector à parte é constituído por "manuais" da disciplina (quase sempre rigorosamente escolásticos) surgidos depois do início do estudo da história da arte nos liceus. Citamos os de M. Salmi, R. Salvini, F. Mazzariol-T. Pignatti e E. Carli Dell'Acqua. Para uma visão mais ampla aconselha-se a *Storia dell'arte italiana*, ao cuidado de F. Negri Arnoldi e outros (3 volumes, Fabbri, Milão, 1968). O último ensaio de G. C. Argan (Sansoni, Florença, 1968), parece ser o mais válido; sobretudo pelo enquadramento da história da arte no desenvolvimento histórico da cultura. Um óptimo exemplo de síntese de divulgação é-nos dado por E. H. Gombrich, com *La storia dell'arte*, Einaudi, Turim, 1973 (1950): é uma tentativa de reduzir a linguagem técnica e os tratados sobre obras de arte, além da exigência de proporcionar uma chave para a descoberta de uma nova área, valendo-se de métodos mais evoluídos (psicologia do visual, sociologia), para reencontrar as verdadeiras intenções do artista nos diversos âmbitos históricos.

Como orientação para a história da arquitectura, terreno muitas vezes tecnicamente distinto do das artes visuais, pode recorrer-se ao texto antigo mas sempre útil, *Storia dell'architettura secondo il metodo comparativo*, de B. Fletcher, Martello, Milão, 1967 (1896). O livro de N. Pevsner *Storia dell'architettura europea*, Laterza, Bari, 1970, é uma óptima síntese alargada a todos os tempos e centros culturais.

b) *Enciclopédias e repertórios*

Antes de se iniciar um estudo, e também para encontrar qualquer nota auxiliar durante uma investigação, é necessário recorrer às grandes enciclopédias, que contêm frequentemente "artigos" de especialistas nos diversos assuntos. A principal é, naturalmente, a *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, do Instituto Treccani (36 volumes, mais 5 de actualização): além de notícias sobre história de arte, fornece informações históricas, geográficas, científicas, filosóficas, literárias, religiosas, em suma, todos os dados necessários para se empreender um correcto estudo *histórico* do fenómeno artístico. O instrumento específico de consulta é a *Enciclopedia Universale dell'arte* (14 volumes mais 1 de índices analíticos) editada por Sansoni, Florença, 1958-1967. Trata-se de uma recolha orgânica de artigos monográficos com vastas bibliografias: os artigos são históricos (Românico, Surrealismo, Miguel Ângelo), geográficos, conceptuais, sistemáticos. Estes últimos, o esqueleto da enciclopédia, incluem os problemas gerais do ponto de vista teórico (Estética), religioso (Budismo), social

(Mecenato e Patronato), psicológico (Sexualidade e Erotismo), técnico (Cerâmica). Citemos uma série de artigos conceptuais para indicarmos desde já um leque de problemas abertos à investigação ou de qualquer modo essenciais para uma correcta delineação do estudo: Astronomia e Astrologia, Humor, Classicismo, Cómico e Caricatura, Cosmologia e Cartografia, Didáctica, Eclectismo, Escatologia, Exotismo, Exposições, Estética, Falsificações, Jogos, Iconismo, Iconografia e Iconologia, Mágica e Ocultismo, Máscara, Mecenato e Patronato, Mercado de Arte, Imitação, Monumento, Monstruoso e Imaginário, Orientalizante, Pitoresco, Popular, Provinciano, Primitivismo, Propaganda, Psicologia de Arte, Restauro, Cenografia, Escrita, Semântica, Símbolo e Alegoria, Sociologia da Arte, Espaço e Tempo, Tradição, Trágico e Sublime, Tratadística, Tutela dos monumentos e obras de arte.

É diferente o delineamento do *Dizionario Enciclopedico di Architettura ed Urbanistica* (6 volumes, Instituto Editorial Romano, Roma, 1968-69) dirigido por Paolo Portoghesi. O tratamento histórico e crítico é moderno. Notável o material ilustrativo e bibliográfico que acompanha os artigos estilísticos, ou bibliográficos ou geográficos: novidade a inclusão dos fenómenos urbanísticos. O carácter de "dicionário" torna a sua consulta particularmente fácil e útil. Para as referências ao mundo antigo que aparecem em qualquer estudo da arte italiana, remetamo-nos à *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale* (7 volumes, Instituto da Enciclopédia Italiana, Roma, 1958) dirigida por R. Bianchi Bandinelli. É a primeira recolha sistematizada, até no sentido histórico, de dois séculos de pesquisas sobre arqueologia. Para as referências ao mundo teatral, remetemo-vos à *Enciclopedia dello Spettacolo* (10 volumes mais a actualização) editada por Sansoni, Florença, 1954. Oferece a possibilidade de conhecer um tema, seja através de exposições sintéticas (França, Cenografia) ou analíticas (Festival, Bienal) e fornece, além disso, uma vasta documentação sobre os aspectos visuais do espectáculo contemporâneo.

A primeira abordagem às personalidades dos artistas é facilitada por um instrumento insubstituível: Thieme-Becker (*Allgemeines Lexicon der bildenden Künstler*, 1907-1950). Publicado em Leipzig em 37 volumes, foi compilado por especialistas dos vários assuntos e em muitos casos (embora nos últimos anos os estudos se tenham sucedido com demasiada frequência) contém as únicas indicações existentes sobre muitas personalidades. Iniciado há poucos anos, o *Dizionario Biografico degli Italiani* é editado pelo Instituto da Enciclopédia Treccani: as monografias são de um rigor insólito em empreendimentos do género, e sempre dotadas de bibliografias completas. Está em curso a publicação do *Dizionario enciclope-*

dico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo, Turim (10 volumes): é interessante, no fim dos artigos (sempre dotados de bibliografias), o acrescentamento de dados sobre os preços praticados em leilões, indício de um tipo diferente de "êxito" histórico do artista.

Outro problema inicial é o de uma correcta leitura iconográfica da obra de arte. Um exemplo, infelizmente limitado a poucos centros e períodos culturais, é-nos dado pelo trabalho exemplar de G. Kaftal: *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Sansoni, Sansoni, Florença, 1952; *Iconography of the Saints in Central and South Italian Painting*, Sansoni, Florença, 1965. Uma leitura iconográfica exacta pode trazer elementos indispensáveis sobre a datação, sobre a localização, sobre a atribuição de uma obra. Por vezes pode até rectificar um juízo: em Berlim, um quadro de Rembrandt foi durante muitos anos considerado incongruente porque se julgava representar um Moisés despedaçando as tábuas da lei, quando se trata de um Moisés mostrando as tábuas ao povo, e por isso não revela "furor", mas sim segurança. Para adquirir conhecimentos iconográficos de tipo sacro pode consultar-se, além da *Enciclopedia Cattolica*: L. Reau, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, 1955-59; *Lexicon der Christlichen Ikonographie* (Viena, 1972, com traduções inglesa e francesa). Para a temática profana: A. Pigler, *Barockthemen*, Budapeste, 1956. Além disso, é indispensável assegurarmo-nos dos estratos simbólicos de uma obra, evidentes ou ocultos (pode consultar-se: J. Chevalier-A. Gheerbrandt, *Dictionnaire des Symboles*, Paris, 1969): o livro fundamental consultado pelos artistas dos séculos XVII e XVIII é a *Iconologia* de Cesare Ripa (1593), um texto publicado e actualizado durante mais de um século.

Outra questão prévia é a dos termos técnicos. Pode recorrer-se ao recente *Dizionario dei termini artistici*, organizado por M. Masciotta, Le Monnier, Florença, 1967: contém um repertório conclusivo sobre a terminologia correspondente francesa, inglesa e alemã. A *Enciclopedia monografica delle arti figurative*, Zanichelli, Bolonha, 1960 (volume que pode também ser consultado para a cronologia, para os problemas históricos e para a lista dos museus e galerias), contém um profuso glossário. Dado que a história da arte se baseia principalmente na entidade física das obras, é essencial um correcto conhecimento das diversas técnicas: o volume *Le tecniche artistiche*, Mursia, Milão, 1973, coordenado por C. Maltese, proporciona uma ajuda perfeita.

Finalmente, um vade-mécum útil para aprofundar alguns problemas teóricos ou metodológicos: *Arte*, de G. Previtali, Feltrinelli, Milão, 1971. Segundo uma perspectiva sociológica mas também técnica, diversos colaboradores abordam temas fundamentais, tais como: Géneros Artísticos,

Perspectiva, Administração das Belas Artes, Técnicas Artísticas e Restauro, Classicismo, Sociologia da Arte, Naturalismo e Realismo, Vanguarda, Iconografia e Iconologia, Cópias-Reproduções-Fraudes, Primitivismo, Atribuição, Desenho, Proporção, Exotismo, Colecções e Mercado, Literatura Artística. Aconselha-se também, para o enquadramento de qualquer investigação, uma consulta da *Storia d'Italia Einaudi*, um empreendimento exemplar, que, alheio a qualquer sistema idealístico, define o verdadeiro espaço da cultura italiana.

c) As colecções

São muitas as grandes colecções dedicadas a períodos e locais da história da arte, mas nenhuma é tão completa como certos modelos ingleses ou alemães. Recordemos, por exemplo, *The Pelican History of Art*, da Penguin Books, dirigida por N. Pevsner, uma série de 35 volumes sobre todas as épocas e países: fundamentais os artigos sobre a escultura do século XV em Itália, de C. Seymour, sobre a arte em Itália entre 1250-1400, de J. White, sobre a arte italiana barroca, de R. Wittkower, sobre a arquitectura dos séculos XIX e XX, de H. R. Hitchcock, sobre a arquitectura gótica, de P. Frankl, sobre a arte francesa entre 1500-1700, de A. Blunt. Entre as colecções em língua alemã, *Propyläen Kunstgeschichte*, uma série de grandes volumes do género da *Pelican* (ex.: *A Arte do Século XVII*, de E. Hubala, etc.).

A colecção italiana mais homogénea é *La pittura italiana*, dirigida por R. Longhi, Editores Reunidos, Roma: estão disponíveis os volumes sobre as Origens (de F. Bologna), sobre o Gótico Internacional (de L. Castelfranchi Vegas), sobre o Maneirismo (de G. Briganti), sobre Caravaggio (de R. Longhi). Outra colecção é a *Storia universale dell'arte*, UTET, Turim: 6 volumes dedicados a diversas escolas, com bibliografias e abundante material iconográfico, mas irregular quanto aos textos (Pré-história e civilizações não europeias, de E. Tea; Grécia e Roma, de P. E. Arias-A. Frova; a Idade Média, de E. Tea; Séculos XV e XVI, de E. Tea-F. Mazzini; Séculos XVII e XVIII, de V. Golzio; Séculos XIX e XX, de A. M. Brizio). Baseada em temas problemáticos é a *Biblioteca di storia dell'arte* (Einaudi, Turim), na qual surgem muitos clássicos da nossa disciplina que citaremos em pormenor: compreende obras de R. Wittkower (sobre a arquitectura do Humanismo, sobre o Barroco), de A. Chastel (sobre o Humanismo florentino), de H. Focillon (sobre a Idade Média), de P. Toesca (sobre a pintura na Lombardia), de V. Lazareff (sobre a arte

bizantina), de A. Hauser (sobre o Maneirismo), de A. Griseri (sobre o Barroco), de E. Kaufmann (sobre a arquitectura do Iluminismo). Para um alargamento dos limites europeus da arte italiana, assinalam-se três colecções: *Il mondo della figura. Storia dell'arte e delle civiltà del mondo*, dirigida por A. Malraux e A. Parrot, publicada em Itália pela Feltrinelli, tem uma boa abordagem à investigação das linhas de desenvolvimento da civilização e é acompanhada por uma documentação exaustiva visual e bibliográfica: são de lembrar os volumes sobre a arte bizantina de A. Grabar, sobre o Humanismo italiano, de A. Chastel, sobre a arte carolíngia, de W. F. Volbach e outros. *Le grandi epoche dell'arte*, publicada pela Sansoni, abrange horizontes mais vastos, sempre com textos rigorosos: recordemos os volumes sobre a pré-história e os primitivos, sobre a arte pré-colombiana, sobre a época clássica (de G. Becatti). *Il Marcopolo*, editado por Il Saggiatore, apresenta perspectivas sobre centros como Bizâncio, Creta, Índia, Pérsia, Etrúria e Oriente.

Para a arquitectura, recordemos duas colecções: *Il mondo dell'architettura* (Il Parnaso, Milão) é uma colecção homogénea com uma série de volumes dedicados a um século ou a um "estilo", dotada, entre outras coisas, de um óptimo material ilustrativo. *Storia universale dell'architettura*, dirigida por P. L. Nervi (13 volumes, Electa, Milão) centra-se na reavaliação das técnicas de construção e no seu peso na determinação das formas arquitectónicas.

Reserva-se um lugar à parte para algumas colecções de "divulgação" publicadas em Itália nos últimos anos; pela sua economia e o recurso a especialistas dos assuntos, os repertórios ilustrativos e frequentemente os aparelhos científicos constituem, não um instrumento de consulta, mas o primeiro esqueleto de uma biblioteca histórico-artística. Entre os trabalhos monográficos, é de recordar *Classici dell'arte* (Rizzoli, Milão), uma série de volumes de extrema utilidade que abordam a obra integral dos mestres europeus com fichas críticas e uma ilustração completa (saíram até agora quase cem monografias). E também: *I diamanti*, pequena monografia editada pela Sansoni-Sadea; *I maestri del colore* (Fabbri, Milão), mais de 200 fascículos dedicados a artistas e épocas com um índice final exaustivo. Sobre locais, monumentos, ciclos pictóricos italianos e europeus: *Forma e colore* (Sansoni-Sadea, Florença), fascículos desde o mundo antigo até à arte contemporânea, republicados em 12 volumes (*Il mondo delle forme*); *I grandi decoratori* (Fabbri-Skira, Milão). Sobre os desenhos: *I disegni dei maestri* (Fabbri, Milão), uma série de 18 volumes concebida por W. Vitzthum, quase sempre trabalhos fundamentais em que os desenhos (muitas vezes inéditos) são acompanhados por catálogos e bibliografias. Dedicada-

dos à arte do século XIX até aos nossos dias, são os fascículos de *L'arte moderna* (Fabbri, Milão, republicados em 15 volumes), dirigida por F. Russoli, um primeiro repertório com muitos colaboradores importantes, mas por vezes descontínuo.

d) *As revistas*

Uma fonte inesgotável para o estudo dos artistas, dos problemas, dos períodos, é o conjunto hoje imenso das revistas que se vêm publicando desde o início do nosso século. Muitas vezes, os contributos mais actualizados ou as descobertas de obras ou ainda a sistematização do catálogo de um artista, são referidos neste intermediário científico que se revela oportuníssimo. Citaremos algumas destas publicações italianas e estrangeiras, indicando o delineamento metodológico.

"L'arte" foi fundada por Adolfo Venturi em 1898 e continuada por Lionello Venturi; em 1968 nasce uma nova série redigida por um grupo de estudiosos internacionais; à primitiva orientação filológica segue-se hoje uma série de estudos em grande parte ligados às novas metodologias histórico-culturais e iconológicas. O "Bollettino d'arte", que se publica desde 1907, é a revista oficial da Administração das Belas Artes: contém relatórios sobre actividades públicas (restauros, aquisições, moções), além de escritos sobre as principais descobertas e de ensaios históricos de cariz filológico. "Paragone", fundada por Roberto Longhi em 1950 e hoje redigida por um grupo de discípulos seus, está aberta a investigações mais analíticas e a contributos qualificativos; mostra-se hoje muito atenta aos reais problemas históricos. "Commentari", fundada em 1950 por L. Venturi e M. Salmi, dedica-se à pesquisa filológica. "Critica d'arte", dirigida desde 1935 por C. L. Ragghianti, é o órgão da "pura-visualidade" italiana (mas contém também ensaios sobre aspectos artísticos "menores"). Entre as revistas extintas, há que notar "Arte antica e moderna", órgão da Universidade de Bolonha; entre as revistas novas, "Arte illustrata", dirigida desde 1968 por A. Gonzalez-Palacios, de cariz internacional. "Storia dell'arte", dirigida por G. C. Argan e redigida por M. Calvesi, O. Ferrari e L. Salerno, alterna (desde 1969) assuntos variados ou monográficos com a "Annata storico-artistica", uma resenha bibliográfico-crítica dos últimos estudos. Existe uma série de revistas dedicadas aos aspectos da arte numa determinada região: como a "Arte Lombarda" (desde 1955) ou a "Arte Veneta" (desde 1947) ou "Napoli nobilissima" ou os vários boletins das "Deputazioni di storia patria" ou os boletins dos museus (ex.: Bolonha, Fátua) e

das entidades comunais ("Capitolium" para Roma). Para a actualidade cultural com notícias de exposições, livros, leilões, património cultural, assinala-se "Bolaffi arte" (surgida em Turim em 1970).

Muitas revistas são exclusivamente dedicadas à arquitectura. A mais oficial é "Palladio", publicada desde 1937 (nova série desde 1951). Mais acessíveis e dedicadas à arquitectura moderna mas com artigos históricos, temos: "Casabella" (desde 1928) e "Domus" (desde 1928). Uma revista mais homogénea é "L'architettura: cronache e storia", dirigida desde 1955 por B. Zevi. "Controspazio" tem recorte ideológico e é dirigida desde 1968 por P. Portoghesi. Entre as revistas estrangeiras, tem uma longa tradição a inglesa "The Burlington Magazine" (saída em 1903 e hoje dirigida por B. Nicolson), com informações fundamentais sobre a arte italiana. O "Journal of Warburg and Courtauld Institute" é desde 1937 o órgão do instituto pioneiro no campo de estudo da arte como história das imagens. Óptima revista é "The Art Bulletin" (nova série publicada em Nova Iorque) com artigos sobre a "história da cultura" e novidades filológicas. Dedicado à arquitectura, com contributos importantes, temos o "Journal of the Society of Architectural Historians". Entre as revistas francesas, a mais antiga é "La Gazette des Beaux Arts" (desde 1859), que contém muitos artigos sobre a relação Itália-França (assinala-se um útil boletim periódico de notícias e exames críticos); mais recente é a "Revue de l'art" (desde 1968) com importantes contributos para os problemas italianos. Entre as revistas alemãs, as mais atentas à arte italiana são o "Zeitschrift für Kunstgeschichte" (desde 1938) e "Pantheon" (desde 1943), além dos "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", que são os anais da Biblioteca Hertziana de Roma, sempre dedicados a temas italianos. Lugar especial ocupam as revistas sobre antiguidades dedicadas aos coleccionadores: um exemplo é a inglesa "Apollo" (desde 1928 e dirigida por D. Sutton). Dedicada especificamente ao problema do desenho é a americana "Master Drawings" (desde 1963), com artigos importantes sobre a relação entre os desenhos e as obras já acabadas. Existem por fim numerosas revistas de museus dedicadas à ilustração científica das novas aquisições ou à ilustração da coerência das próprias colecções: assinalamos para a Inglaterra o periódico da National Gallery de Londres e para a América os boletins dos museus de Nova Iorque, Boston, Minneapolis, Cleveland.

2. OS PERÍODOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Antes de indicar a bibliografia essencial sobre diversos períodos históricos, vem a propósito esclarecer o sentido e o âmbito do problema da "periodização". Por exemplo, a categoria "Renascimento", muito funcional para uma primeira orientação mas que se pode revelar vaga e enganadora, não é uma pura abstracção. Nasceu num certo período, foi aprofundada historicamente noutro: de qualquer modo, sempre as categorias se reportam a viragens no campo cultural, económico e social. A este respeito, devemos remeter-nos, mais do que aos estudos dos historiadores de arte, ao contributo dos historiadores: por exemplo, às obras clássicas de um Chabod, de um Garin ou de um Cantimori.

Quase todos os termos de que nos servimos para designar períodos ou estilos derivam de uma atitude inicial depreciativa. "Gótico" quer dizer "bárbaro" e por isso indica um arte sumária que precede o momento em que o mundo latino se torna farol de civilização. "Barroco" usa-se ainda hoje para indicar algo de exagerado e falso. "Rococó" surge no fim do século XVIII para marcar os abusos de arte barroca tardia. Para não falar nas correntes mais próximas de nós como "Impressionismo" e "Cubismo". Muito embora vários termos correspondentes a várias periodizações sejam agora ineficazes, devemos servir-nos deles de maneira instrumental. Não é por acaso que um dos maiores adversários do princípio da classificação foi Benedetto Croce, teórico do "espírito" e do seu "isolamento": quem advoga a "unicidade" da obra de arte não pode vê-la num espaço-tempo preciso. Afirmar que um artista faz parte de um período, significa, pelo contrário, reconhecer que a arte, como a humanidade, tem uma história que é feita justamente pelo artista, intérprete ou representante de épocas definidas. Sem condenar a anti-historicidade de um tal método (na filosofia medieval dizia-se: "Individuum est ineffabile"), pode concluir-se com a equilibrada síntese de Gombrich (em *Norma e Forma*): "A linguagem serve-se necessariamente de conceitos, de universais. A maneira de se ultrapassar este problema não é refugiarmo-nos no nominalismo, isto é, na recusa de usar palavras que não sejam nomes de objectos ou de indivíduos singulares; como todos aqueles que se exprimem por meio de uma linguagem, também o historiador de arte deve antes admitir que a classificação é um instrumento necessário, mesmo que por vezes se possa tornar um mal igualmente necessário. Ela ser-lhe-á bastante útil no seu trabalho quotidiano, na condição de nunca se esquecer de que é obra de homem, e pelo homem pode ser ajustada e mudada, como de resto acontece com todas as linguagens".

a) Da Antiguidade tardia à alta Idade Média

Para uma periodização da época medieval, começamos convencionalmente pelo período chamado "antiguidade tardia": todavia, seria interessante, pelo menos numa fase informativa, documentarmo-nos num manual de arte de Antiguidade (G. Becatti, *L'arte classica*, Sansoni, Florença, 1965). O período herda a crise ideológica da época imperial (que se resume em estruturas formais não "decadentes" mas extremamente problemáticas): novo é o contributo para a definição de uma linguagem das tradições das várias províncias; outro elemento fundamental (aprofundado pela escola de Viena: ver II. 3.) é o das relações com a decoração e a ornamentação. Muitos estudos fundamentais não são infelizmente acessíveis ou situam-se no âmbito da especialização arqueológica. Os trabalhos mais úteis de referir são: S. Bettini, V. Dorigo, *Pittura tardo romana*, Feltrinelli, Milão, 1966; M. Bonicatti, *Studi di storia dell'arte sulla tarda antichità e sull'alto Medioevo*, De Luca, Roma, 1963.

Outra premissa necessária diz respeito à arte paleocristã. À recuperação, por vezes textual, de antigos motivos formais (na pintura o estilo "compendioso") ou iconográficos (por exemplo, Cristo como Orfeu) ou tipológicos (a escultura deriva dos sarcófagos clássicos, a arquitectura da *basilica* ou da *rotunda* pagãs), contrapõe-se a decisiva transformação ideológica (o cristianismo nasce como um movimento popular e internacional) que acaba por atribuir um novo valor àqueles mesmos elementos. O estudo do período não pode nunca separar a arte dos aspectos religiosos e políticos da ideologia cristã: dois textos modernos e documentais são *Arte paleocristiana*, de W. F. Volbach e H. Hirmer, Sansoni, Florença, 1958, e *Arte paleocristiana* de A. Grabar, Feltrinelli, Milão, 1967. As fontes para o período são, antes de mais, as religiosas como o "Liber Pontificalis" (a edição clássica é de Duchesne, Paris, 1886) ou como os vários guias (os "Mirabilia Urbis Romae" encontram-se no *Codice topografico della città di Roma*, de R. Valentini e G. Zucchetti, 1940-1953), e também colecções do fim do século XIX, como as de Wilpert (sobre as pinturas das catacumbas e sobre os sarcófagos). Recordemos os trabalhos altamente especializados de R. Krautheimer, desde o *Corpus Basilicarum Christianarum Urbis Romae* (de 1937 até hoje), até alguns estudos fundamentais sobre arquitectura (como o trabalho de 1935 sobre a reconstrução do Santo Sepulcro), ou ao importante programa de método (*Introduzione a una iconografia dell'architettura medievale*, 1942).

Nesta altura é importante recorrer às obras genéricas sobre o período. Ainda clássico, pelo tom filosófico e a exposição completa de todos os

momentos, centros e técnicas, é *Il Medioevo*, de P. Toesca [1965 (1913-1927)] (por alguns aspectos pode ser integrado por E. Lavagnino, *Storia dell'arte medievale*, Utet, Turim, 1966). Entre os estudos dedicados a um determinado período (mesmo que não faltem os confrontos com outras zonas), destacam-se *pittura e la miniatura in Lombardia*, de P. Toesca, Turim, 1966, com introdução de E. Castelnuovo. Esta cultura é expressa no estudo de frescos e mosaicos e também de ilustrações populares ou sacras. Mais específicos e já clássicos são os estudos de E. B. Garrison sobre a pintura medieval italiana, de F. Toesca sobre a arquitectura lombarda, ou estudos morfológicos com Kautzsch sobre capitéis. Para uma visão cultural, pode ser consultado o colóquio "Conceito, História, Mitos e Imagens da Idade Média", organizado por V. Branca, Sansoni, 1973. Quanto ao aspecto metodológico (ver III.2.a.), são ainda fundamentais os estudos de H. Bloch (Pirenne, Huizinga, Chabod, Pepe e Bloch). Para orientação e problemática, remeter-se aos artigos do EUA "Tardor medieval", "Preromaniche scuole e correnti", "Caroli e Ottoni", "Romanico", "Gotico" (para a arquitectura consultar DAU).

Com o período de Ravena nasce o problema de comunicação entre o Oriente e o Ocidente [foi mesmo um problema histórico, ver Galassi, *Roma, o Bisanzio*, Roma, 1953 (1930)]. O eixo de comunicação passa em Bizâncio, mas à transformação política corresponde uma deslocação dos interesses religiosos e depois culturais. Para o estudo do período, com os vários aspectos (arquitectura, ourivesaria, marfins, etc.), é *L'arte bizantina*, de D. T. Toesca, Turim, 1966 (1963). Obra mais específica é *Storia della pittura bizantina*, de Lazareff, Einaudi, Turim, 1967 (1948) (a arte de todas as regiões, com o estudo de Constantinopla, o centro de difusão), mas deveria ser complementada por trabalhos menos acessíveis (como o estudo de O. Demus sobre Bizâncio e o Ocidente até ao século XIV, ou o de J. H. W. G. van der Meer sobre a influência bizantina no Mediterrâneo, *L'età bizantina in Italia*, Feltrinelli, Milão, 1966). A arquitectura de Ravena, como a de Constantinopla, ao Oriente e também a Roma e Milão, está ligada ao contexto do período e não se pode compreendê-la sem nela encontrar funções. Exemplos: San Vitale como capela palatina ou o Mausoléu de Galla Placidia como apoteose do novo Constantino: para problemas de iconografia ver Angelis d'Ossat, *Studi ravennati*, Ravena, 1962; G.

palazzo di Teodorico e la cosiddetta "architettura di potenza", De Luca, Roma, 1970. É também estudado, em relação à sua vocação ornamental, o mosaico: não é apenas uma técnica privilegiada, está também relacionado com significados precisos. Uma actualização contínua sobre a problemática do período (muito complexa, dado que é uma abstracção falar de "arte bizantina"), encontra-se nas actas dos "Cursos de cultura sobre a arte de Ravena e bizantina" e também na revista "Felix Ravenna".

Convencionalmente, fala-se da "alta Idade Média" para designar o período que vai do século VIII ao século XI: inclui a chamada arte "bárbara" (a mais atenta às acções ornamentais), as expressões figurativas dos impérios carolíngio e ottoniano, além do desenvolvimento de uma cultura "vulgar". Dois volumes úteis para orientação são "Il mondo della figura", de Feltrinelli (J. Hubert, J. Porcher e W. F. Volbach, *L'Europa delle invasioni barbariche e L'Impero carolingio*, 1968). Mais específicos são alguns estudos sobre a época carolíngia (a obra de K. J. Conant sobre a arquitectura, de A. Haseloff sobre a escultura italiana, o estudo sobre Carlos Magno, de W. Braunsfels), sobre a época ottoniana (a obra genérica de H. Jantzen, a obra de L. Grodecki sobre a arquitectura encarada como momento ideológico e político contraposto à área mediterrânica de influência bizantina) ou sobre momentos especiais (como o delicado problema do ciclo pictórico de Castelseprio encarado do ponto de vista iconográfico e cultural por K. Waitzmann, contrapondo-se aos estudos de G. Bognetti, G. Chierici e A. De Capitani d'Arzago). Um exemplo metodológico é o estudo de G. De Francovich, *Problemi della pittura e della scultura preromanica* (1954), que aborda os problemas comuns da Europa pós-carolíngia (a chamada arte beneditina, as iluminuras-campânulas, os frescos de Sant'Angelo em Formis): está publicado no importante boletim do centro italiano de estudos sobre a alta Idade Média que realiza anualmente um curso sobre esse período.

O acontecimento mais notável da relação Oriente-Occidente é a difusão da civilização islâmica: no fim do século VII os árabes apoderam-se do Mediterrâneo (em 750 conquistam a Espanha e em 831 a Sicília). Dado o seu interesse icónico, a sua língua difunde-se em Itália, sobretudo na arquitectura (superfícies de alvenaria sem saliências, arcos ogivais ou em ferradura, cúpulas hemisféricas sobre pináculos, abóbadas com saiméis suspensos, tectos com estalactites). Quando são derrotados pelos normandos dois séculos mais tarde, a sua influência persiste graças à actividade comercial na Itália do norte e do centro: no que nos interessa, é notável a influência da cultura árabe no campo histórico, geográfico e científico. Enquanto continuam a ser fundamentais os antigos estudos de Amari, um

guia útil é *L'arte dell'Islam*, de C. J. Du Rey, Rizzoli, 1972. O Ocidente responde ao Islão com as Cruzadas (a primeira é de 1095): que são também um acto comercial e territorial por trás do alibi religioso e escondem um importante fenómeno de colonialismo. Um problema interessante diz respeito à arquitectura (ver de S. Langè, *Architettura delle Crociate in Palestina*, Como, 1965): a transposição para um ambiente estranho das formas ocidentais, do edifício à cidade e ao território. No campo das artes, existe uma intensa permuta de imagens com uma nítida revivescência bizantina (ver de M. Elia, *Mostra dell'arte in Puglia*, Roma, 1964).

b) *Românico e Gótico*

Depois da frustrada palingenesia do ano mil, assiste-se a uma viragem cultural. O Românico tem algumas determinantes fundamentais: a nova realidade social aliada ao renascimento da cidade, representada politicamente pelas Comunas (no burgo citadino nasce a classe burguesa, e separa-se do campo); o estabelecimento de uma área cultural alargada (em que a Itália é apenas uma província); a cisão do Oriente; a importância do problema linguístico. Através da linguagem clássica romana e bizantina (por outras palavras, clássica e culta), a nova situação histórico-político-social chama a atenção para a linguagem "vulgar" (quase a ligar-se à linguagem provincial romana). Qualquer obra sobre o período deverá partir de investigações sobre a realidade económica, política e social (são clássicos os estudos de Pirenne): uma antologia de textos muito úteis é *La città medievale italiana*, de G. Fasoli e F. Bocchi, Sansoni, Florença, 1973. O texto fundamental sobre o período é de J. White em *The Pelican History of Art*, da Penguin Books; um trabalho de divulgação acessível é *Il Romanico*, de V. Gilardoni, Mondadori, Milão, 1963. Trabalho pioneiro continua a ser o de H. Focillon *Art d'Occidente*, Einaudi, Turim, 1965 (1937) (tradução portuguesa: *Arte do Ocidente – A Idade Média Românica e Gótica*, Editorial Estampa, 1980 – N. T.); uma análise dos factos mais estranhos do período encontra-se nos estudos de J. Baltrusaitis (ver *Il Medioevo fantastico*, de M. Oldoni, Adelphi, Milão, 1973 (1955)); para o momento da passagem do Carolíngio para o Românico, é fundamental o volume de K. J. Conant em *The Pelican History of Art*. De qualquer modo, deve sempre ter-se presentes as coordenadas culturais que por vezes provocam mudanças sensíveis de estilo (ver A. Monferini, *Pietro di Odesio e il rinnovamento tomistico*, em *Momenti del marmo*, Bulzoni, Roma, 1969).

Na arquitectura é fundamental o lugar ocupado pela igreja, sempre num ponto estratégico da cidade: local de culto mas também de reunião dos cidadãos e até de defesa, dado o fenómeno das catedrais fortificadas (um texto com belo material ilustrativo é o de R. Oursel, *Architettura romanica*, Il Parnaso, Milão, 1967). Entre os estudos sobre pintura existem alguns muito elaborados (F. Bologna, *La pittura italiana delle origini*, Editori Reuniti, Roma, 1962; O. Demus e M. Hirmer, *Pittura murale romanica*, Rusconi, Milão, 1969), outros de tipo monográfico (para a situação em Florença pode consultar-se C. Gnudi, *Giotto*, Martello, Milão, 1958; G. Previtali, *Giotto e la sua bottega*, Fabbri, Milão, 1967; para o ambiente em Rimini e Emilia, C. Gnudi, *Vitale da Bologna*, Silvana, Milão, 1962) e outros mais especializados (R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, em "Proporzioni", 1948). Entre os estudos sobre escultura são de assinalar os que se debruçam sobre mestres como Wiligelmo, Antelami e Pisano: muitas vezes, como no caso da obra de De Francovich, é analisada historicamente a relação com as coordenadas europeias (R. Salvini, *Wiligelmo e le origini della scultura romanica*, Martello, Milão, 1956; G. de Francovich, *Benedetto Antelami architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Electa, Milão, 1952; C. Gnudi, *Nicola, Arnolfo, Lapo: l'arca di San Domenico a Bologna*, Vallecchi, Florença, 1948). Para análise de monumentos, ver *Cattedrale di Modena*, de A. C. Quintavalle, Modena, 1964-65 (mas é fundamental um enquadramento histórico menos acessível, como em *Die Entstehung der Kathedrale*, de H. Sedlmayr, Zurique, 1950).

Os artistas do período desenvolvem um novo interesse pela invenção, para se contraporem à canonicidade bizantina: em geral, conseguem simplificar as estruturas e reduzir à sua essência o discurso pictórico ou escultórico. Porque o período se caracteriza pela variedade multiforme dos "dialectos" (incluindo a inserção de alguns estrangeiros, como o gálico ou o ibérico), é fundamental a análise das escolas regionais, até porque só de um estudo histórico e estrutural semelhante emerge a continuidade entre a arquitectura, a ornamentação monumental e o mobiliário. Como exemplo, temos uma investigação sobre a Lombardia (E. Arslan, *L'architettura romanica milanese*, em *Storia di Milano*, II, 1954, pp. 395-521) e uma análise sobre a Emilia (A. C. Quintavalle, *Romanico padano, civiltà d'Occidente*, Marchi e Bertolli, Florença, 1969). Temos depois o complicadíssimo problema do Sul, discutido entre Bizantinos, Islamitas, Lombardos e Normandos (são clássicos os estudos de Bertaux), sem esquecer a "insularidade" de Veneza (ver S. Bettini, *L'architettura di San Marco*, Pádua, 1946).

O Gótico nasce em França, mas encontram-se alguns caracteres origi-

nais na Alemanha e em Itália. Está ligado ao aparecimento das culturas nacionais, após o fim do domínio cultural (e político) do Oriente e dos Árabes. Os problemas alargam-se: pense-se na fecundidade da polémica entre os Franciscanos (o ideal da pobreza: de Cimabue a Giotto) e os Dominicanos (a *Súmula* tomista de S. Tomás paralelo a Dante); pense-se que até o mundo da cavalaria é modelado sobre esquemas religiosos. Em arquitectura vai-se de uma nova gramática (o arco ogival denuncia o interesse espiritual do período) ao requinte das tipologias citadinas (a catedral o palácio público). O artista encontra uma nova dignidade social [pense-se no cortejo que em 1311 acompanha a *Maestà* de Duccio ⁽²⁾ pelas ruas de Siena]; torna-se a encarar a história como progresso ("pense-se em Cimabue na pintura, a dominar o terreno e agora é Giotto que está na moda"); ao antigo opõe-se o moderno, ao grego (ou seja, ao bizantino) o latino.

Como enquadramento, assinala-se o fundamental *Gothic Architecture* de P. Frankl, Penguin Books, 1962; mas para uma breve síntese pode consultar-se *L'arte gotica*, de H. Jantzen, Sansoni, Florença, 1961. É naturalmente impensável qualquer discurso sobre o período sem ter em consideração o enquadramento cultural e global: vejamos, por exemplo, os estudos clássicos de Panofsky, desde a investigação de 1948 sobre a relação entre arquitectura e pensamento escolástico até à análise de um grande comitente como o abade Suger de Saint-Denis (ver III. 2. c.) O grande fenómeno do período é a construção da catedral: pense-se em Chartres, onde cada elemento, desde a planta à decoração dos pórticos, da disposição interna aos vitrais, está ligado como num microcosmos ao macrocosmos. Um volume útil sobre o fenómeno da construção gótica é *I costruttori di cattedrali*, de J. Gimpel, Mondadori, Milão, 1961 (mais especializado é *The Gothic Cathedral*, de O. V. Simson, Londres, 1956 muito estimulantes, até pela documentação visual, são os dois livros de F. Cali e S. Moulinier, *L'ordre ogival e L'ordre flamboyant*).

As realizações em Itália constituem uma franja provinciana no contexto dos grandes empreendimentos europeus. G. Weise em *L'Italia e il mondo gotico* (Sansoni, Florença, 1956), dá-nos um registo histórico-filosófico do problema (após o ensaio pioneiro de Enlart, 1894). A primeira fonte de difusão é a ordem cisterciense com a sua organização funcional, em que o mosteiro é entendido como uma grande casa ou uma pequena cidade (ver L. Fraccaro De Longhi, *L'architettura delle chiese cistercensi italiane*, Ceschina, Milão, 1958); existem depois alguns estu-

⁽²⁾ Pintor italiano do século XIII-XIV cuja obra-prima é o retábulo da Virgem (*Maestà*) da catedral de Siena.

dos sobre regiões (depois de Kingsley Porter, modelar é a análise filológica de A. M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Ceschina, Milão, 1964). Para a escultura pode recorrer-se ao bem documentado texto de J. Pope-Hennessy, *La scultura italiana. Il Gotico*, Feltrinelli, Milão, 1963 (1955). Para a pintura assinala-se a análise aprofundada de F. Bologna sobre o Sul (*I pittori della corte angioina di Napoli*, Bozzi, Roma, 1969), além das pesquisas de M. Salmi sobre a Lombardia e de E. Carli sobre Sena (*La pittura e le miniature gotiche*, em *Storia di Milano*, V-VI, 1955; *La pittura senese*, Electa, Milão, 1964) ou os escritos problemáticos mais especializados (J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, 1957). Entre as monografias, são de assinalar os trabalhos sobre Duccio (C. Brandi, *Duccio*, Vallecchi, Florença, 1951), sobre Arnolfo di Cambio (A. M. Romanini, *Arnolfo di Cambio e lo "stil novo" del gotico italiano*, Ceschina, Milão, 1969), sobre os veroneses (G. L. Mellini, *Altichiero e Jacopo Avanzi*, Comunità, Milão, 1965), sobre Jacquerio (A. Griseri, *Jacquerio e il realismo gotico in Piemonte*, Pozzo, Turim, 1965). Um ótimo estudo de conjunto é *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, de M. Meiss, Princeton, 1951: analisa o período entre 1350 e 1375, relacionando a arte com a religião e com a cultura e também com o estado objectivo de crise provocado pela peste.

O Gótico torna-se um estilo retomado de tempos a tempos polemicamente (assinalem-se os textos de P. Frankl e H. Jantzen, com uma antologia dos teóricos do século XIV ao século XIX): permanece subjacente no Humanismo, sobretudo nórdico, no Barroco (Borromini), na cultura romântica, até se tornar uma revivescência no século XIX (ver III, 2, d.). Um fenómeno histórico definido é, pelo contrário, o do gótico internacional, entre o fim do século XIV e a primeira metade do século XV. O problema é de ordem cultural (é uma espécie de enciclopedismo) e sobretudo de costumes e de novas aplicações da imagem artística (das cartas de jogar pintadas às tapeçarias, aos caixotões, à ourivesaria). O interesse predominante, enquanto nasce a grande síntese humanista, é a análise mais minuciosa. O primeiro texto sobre o problema é de J. Von Schlosser, *L'arte di corte nel secolo XIV*, Comunità, Milão, 1965 (1895) (como repertório temos *Il gotico internazionale in Italia*, de L. Castelfranchi-Vegas, Editores Reunidos, Roma, 1966). Os centros são Milão, Veneza e Verona; os artistas mais representativos, Giovannino de Grassi, os irmãos de Limbourg, Gentile da Fabriano, Pisanello. É justamente este último, sobretudo depois da descoberta do seu ciclo cavalheiresco em Mântua, (ver G. Paccagnini, *Pisanello alla corte dei Gonzaga*, Electa, Milão, 1972), que vem esclarecer o sentido de todo um movimento que, no fundo, é já

um neogótico. Pisanello pinta (com estilo de miniaturista e um conjunto de tapeceiro) a gesta da Távola Redonda: é uma espécie de manual palaciano, luxuoso e solene, para o ensino da religião da cortesia. Passando de Verona para Veneza, para Mântua, Pavia, Florença, Ferrara e Roma como um "pintor aventureiro", Pisanello regista com subtil melancolia o ocaso da arte palaciana.

c) *Humanismo e Renascimento*

O conceito de "renascença" é antigo: nasce no tempo de Ghiberti (como *renovatio*), e Giorgio Vasari usa-o numa perspectiva polémica para indicar o renascer da cultura sobre bases antigas. Até Voltaire, o período é considerado um ciclo aberto, quase a revolta da Razão contra o obscurantismo da Idade Média; mas já em meados do século XIX, com Ruskin, compreende-se que o ciclo se esgotou com a revolução industrial, e sobretudo demonstra-se que a Idade Média não fora um período de barbarismo. Naturalmente, o conceito de "Renascimento" está hoje desgastado: prefere-se, pelo menos de início, falar de Humanismo. A exigência prioritária é encontrar um equilíbrio no mundo antigo (o fenómeno do "Classicismo": ver III. 3. a.) enquanto a Perspectiva é o método para esta pesquisa racional, mas também visão do mundo (ver III.3. b.). É um tempo de certezas e de rigor racional (em cenografia, por exemplo, regressa-se à unidade espaço-tempo): pelo menos no campo cultural, pois bem sabemos como as vicissitudes históricas e políticas do território italiano não correspondiam às ilusões "civilizadas" dos Humanistas.

Um texto introdutor sobre o período é *La civiltà del Rinascimento in Italia*, publicado em 1860, de J. Burckhardt (Sansoni, Florença): oferece um panorama exaustivo desde as vicissitudes históricas até à vida cultural, da vida social às festas e às superstições. Para o período de transição, temos: *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, de F. Antal, Einaudi, Turim, 1960 (1948): na perspectiva ideológica, o primeiro Humanismo surge estreitamente ligado ao momento precedente. Para uma correcta fundamentação dos problemas, três volumes em especial devem ser consultados: *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, de E. Panofsky, Feltrinelli, Milão, 1971 (1960): trata o problema historiográfico e ideológico aprofundando um tema fundamental como é a sobrevivência da cultura clássica. De R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell' Umanesimo*, Einaudi, Turim, 1964 (1949): não é uma história da arquitectura do Renascimento, mas uma in-

investigação, através da teoria de um Alberti ou de um Palladio, sobre o significado da construção sacra e sobre a organização proporcional (e harmónica) da arquitectura. De A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Einaudi, Turim, 1964 (1959): uma rigorosa análise cultural (relação entre a arte e o Humanismo neoplatónico) da política artística (o quadro completo de uma realização estética gerada por um certo tipo de mecenato).

Para um enquadramento cultural aconselha-se a consulta dos trabalhos de E. Garin, um dos mais autorizados especialistas do período: *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari, 1954; *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Laterza, Bari, 1965; *L'Umanesimo italiano*, Laterza, Bari, 1965 (1947); *La cultura del Rinascimento*, Laterza, Bari, 1967. Existe em Roma um Centro Internacional de Estudos Humanísticos dirigido por E. Castelli que promove congressos e publicações (ex.: "Humanismo e simbolismo", "Humanismo e esoterismo"). Dedicam-se a este sector, naturalmente, os estudiosos da linha "iconológica" (ver II.5.): desde as pesquisas dos fundadores Warburg e Saxl aos trabalhos de Panofsky e Wittkower, até E. Wind (*Misteri pagani del Rinascimento*, Adelphi, Milão, 1971 (1958) e E. H. Gombrich [*Norma e Forma*, Einaudi, Turim, 1973 (1968)]).

Para a escultura é fundamental a obra de J. Pope-Hennessy, *La Scultura italiana*, 4 volumes, Feltrinelli, Milão 1964 (1958): do Gótico ao Barroco, com um texto acompanhado de fichas detalhadas e um óptimo conjunto de ilustrações. Para uma síntese actualizada sobre arquitectura, consulte-se *L'architettura dell'Umanesimo*, de M. Tafuri, Laterza, Bari, 1969 (dos estudos fundamentais sobre o período recordemos os de W. Lotz). Para todos os problemas culturais do período, A. Chastel e R. Klein, em *L'Umanesimo e L'Europa della Rinascita* (Electa, Milão, 1973), dão-nos uma visão de conjunto.

Os livros a considerar para os artistas em si mesmos são imensos, dada a orientação predominantemente monográfica dos estudos. Um instrumento fundamental para orientação na selva dos "catálogos gerais" dos diversos pintores (florentinos, venezianos, da Itália central) são os famosos *Indici* de Bernard Berenson: um ficheiro de grandes dimensões iniciado em 1897 e revisto várias vezes, sempre um ponto de referência para qualquer nova aquisição (a última edição é inglesa, da Phaidon Press, e tem 7 volumes; o editor Sansoni publicou os volumes sobre os pintores venezianos).

Sobre os protagonistas dos séculos XV e XVI, indicamos apenas algumas obras como referência. Para Brunelleschi, a obra de G. C. Argan (Mondadori, Milão, 1955) e as duas monografias de P. Sanpaolesi (Club

del Libro, Milão, 1962) e E. Luporini (Comunità, Milão, 1964). Para Masaccio, as pesquisas actualizadas de L. Berti (IEI, Milão, 1964). Para Donatello, o ensaio de L. Castelfranco (Martello, Milão, 1963). Para Angelico e Botticelli, os ensaios problemáticos de G. C. Argan (Skira ed. it. 1965). Para Piero della Francesca, os estudos de R. Longhi (última edição: Sansoni, Florença, 1963) e a recente monografia de E. Battisti (IEI, Milão, 1971). Para Bellini, a obra de F. Heinemann (Neri Pozza, Vicenza, 1962). Para Carpaccio, o detalhado registo sociocultural de M. Muraro (Milão, 1965, 1966). Para Bramante, a obra actualizada de A. Bruschi (Laterza, Bari, 1971). Para Rafael e Leonardo são inúmeros os volumes, mas para orientação podem ser consultadas as duas obras resumidas (De Agostini, Novara, 1969), com diversos contributos sobre as suas personalidades multiformes. Para Miguel Ângelo, a monografia monumental de C. De Tolnay, que constitui também um exemplo metodológico de grande conjunto de documentos (5 volumes, Princeton, 1947-1960) e também *Michelangelo architetto*, de B. Zevi-P. Portoghesi, Einaudi, Turim, 1964. Para Palladio, o "Bolettino del Centro di studi palladiani" de Vicenza (publicado anualmente desde 1959), com muitos contributos sobre o ambiente e as influências do arquitecto, como por exemplo a urbanística ou o Maneirismo véneto ou a problemática do campo (organizado pelo mesmo Centro, publica-se desde 1968 um *Corpus palladiano*). Para Giorgione, o trabalho de T. Pignatti (Alfieri, Veneza, 1969) e a editorial problemática de M. Calvesi (ex.: "Storia dell'arte", n.ºs 7-8). Para Ticiano, a vasta monografia de R. Pallucchini (Sansoni, Florença, 1969).

A articulação da arte italiana com a cultura europeia constitui um grande problema. Para o mundo dos flamengos, pode partir-se do trabalho fundamental de Friedländer, o estudioso que definiu os perfis dos pintores [além da grande edição publicada na Bélgica em 14 volumes, 1924-37, consulte-se em italiano: *La pittura nei Paesi Bassi*, Sansoni, Florença, 1956 (1916)]. O problema da relação é caracterizado por C. Brandi, através da contraposição entre a precisão microscópica de Van Eyck e a macroscopia compositiva de Masaccio: *Spazio italiano e ambiente fiammingo*, Il Saggiatore, Milão, 1960. Vejam-se ainda as indagações de M. Bonicatti (*Studi sull'Umanesimo*, La nuova Italia, Florença, 1969) e de P. Philippot (*Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Einaudi, Turim, 1970): uma tentativa para reencontrar a continuidade entre a idade de ouro dos Países Baixos e a renascença clássica em Itália. De qualquer modo, deve acentuar-se que qualquer estudo sobre a arte italiana não pode prescindir de um enquadramento europeu, dadas as contínuas mudanças culturais nos dois sentidos: para orientação humanística é essencial, por exemplo,

considerar a posição charneira de Albrecht Dürer (veja-se a monografia, aberta a todos os problemas, de E. Panofsky, Feltrinelli, Milão, 1967 (1948) e, em geral, a relação com a cultura alemã (R. Longhi tem um trabalho óptimo).

Para a urbanística é de considerar pelo menos a obra de B. Zevi sobre Biagio Rossetti em Ferrara, a primeira cidade moderna (Einaudi, Turim, 1960, 1971), além dos trabalhos específicos dedicados a locais estudados a fundo em todo o seu valor histórico: por exemplo, *Strada Nuova, una lottizzazione del Cinquecento a Genova*, SAGEP, Génova, 1972, de E. Poleggi; e, de L. Salerno, L. Spezzaferro e M. Tafuri, *Via Giulia*, Staderini, Roma, 1972.

d) *Do Maneirismo à Contra-Reforma*

O termo "Maneirismo" nasce com uma carga depreciativa: seria a época de crise depois da morte dos três grandes (Leonardo, Rafael e Miguel Ângelo). O primeiro Maneirismo será o emprego do método experimental por um grupo de toscanos (Pontormo, Rosso, Beccafumi), ou antes a própria actividade de um Miguel Ângelo? O conceito alargou-se cada vez mais até se reduzir a "qualquer coisa de elástico, de completamente informe", como conclui G. Briganti (*La maniera italiana*, 1945, 1961): "Um exame das acções do Maneirismo leva-nos a considerar aquele momento complexo em que a civilização do Renascimento se dobra sobre si mesma filtrando em preciosíssimos alambiques de subtilezas intelectuais aqueles motivos que, há cerca de um século, lhe deram vida. No crepúsculo ardente da civilização renascentista, os ideais humanistas cristalizaram em complicadíssimas alquimias". Na realidade, como acentua um estudioso sério da época (J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967), trata-se de uma definição contraditória e abusiva. Aquele mundo foi visto com o filtro deformador dos acontecimentos do nosso século: projectámos no século XVI a crise e a vontade irracional nossas, dos modernos [e também os erros de análises sociológicas que deveriam pelo menos ser relacionadas com a história: ver A. Hauser, *Il Manierismo*, Einaudi, Turim, 1965 (1964)].

A época do Maneirismo é na prática a conclusão culta e intelectual do Renascimento maduro. A crise não é apenas a rejeição irracional das certezas de Bramante ou de Miguel Ângelo, é também inerente ao sistema: a mesma Roma que crê viver uma época de ouro desliga-se da província pelos erros políticos e as controvérsias religiosas. A viragem deve-se à

entrada dos luteranos no Vaticano quando elegem Lutero para Papa, mas já antes se sentiam exigências reformistas (Maquiavel, Guicciardini): todavia, não foi o "Saco" ⁽³⁾ a causa histórica do aparecimento do Maneirismo nem da sua difusão por diáspora. A definição aplica-se historicamente de maneira mais correcta à geração dos Vasari-Salviati-Bontalenti, isto é, aos meados do século XVI. A historiografia do problema é tratada no artigo "Maniera" no EUA, de L. Becherucci (ampla bibliografia).

As temáticas visuais e figurativas da astrologia, da magia, da alegoria, inerentes ao fenómeno maneirista, são analisadas por E. Battisti, na senda das teorias de H. Haydn e G. R. Hocke: *L'antirinascimento*, Feltrinelli, Milão, 1962. Trata-se de pesquisas fecundas e indispensáveis para compreender a fenomenologia (já não artística mas estética no sentido lato) de um fenómeno já internacional: mas têm tendência para exacerbar estes aspectos "irregulares" que são parte integrante de uma cultura. Sobre um aspecto particular do experimentalismo na primeira metade do século, veja-se de M. Fagiolo, *Il Parmigianino, un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma, 1970. A personalidade inquieta é explicada historicamente com seu pensamento de "alquimista sapientíssimo" (mas esta filosofia era também própria do Renascimento maduro: veja-se o estudo sobre Dürer de M. Calvesi, em "Storia dell'arte", n.ºs 1-2).

Esclarecem-se muitos problemas estudando as personalidades dos artistas. A relação de Pontormo com a Reforma alemã (monografia de L. Berti, *Il Fiorino*, Florença, 1966), o contributo de Rosso para a corte de França (monografia de P. Barocchi, Roma, 1950), a posição correcta de Beccafumi (monografia de D. Sanminiatielli, Bramante, Milão, 1967), a síntese objectiva de Bronzino (monografia de A. Emiliani, Bramante, Milão, 1960). Outros problemas surgem ao estudar-se os diversos ambientes culturais: a requintada École de Fontainebleau (ver o catálogo da última exposição, Paris, 1972), ou a esotérica corte de Praga com Rodolfo II. A corte de Francisco I em Florença (veja-se o belo estudo psicossociológico de L. Berti, *Il Principe dello Studiolo. Francesco I e la fine del Rinascimento fiorentino*, Florença, 1967) está totalmente ao serviço de um método experimental esotérico.

O último balanço foi tentado por G. Weise, aceitando a hipótese de uma filiação no mundo gótico, mas refutando a identificação com o anticlássico e a confusão com o fenómeno barroco (*Il Manierismo. Bilancio critico del problema stilistico e culturale*, Olschki, Florença, 1971).

⁽³⁾ Alcinha de Lutero, por ser gordo e baixo.

Parece todavia preferível enfrentar os problemas na dialéctica autêntica. Um trabalho como o de M. Tafuri (*L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina, Roma, 1966) demonstra como um horizonte mais largo pode contribuir para o esclarecimento do mesmo problema (a categoria de "experimentalismo" revela-se muito funcional).

A era da Contra-Reforma nasce antes do Concílio de Trento (1545), a resposta católica ao Protestantismo: é anunciada pela fundação da Companhia de Jesus (a milícia de Loyola é aprovada na década de 40), pela instituição da Inquisição (1542) e pela censura à imprensa (1543). Surge a arte rigorista: contrapondo-se à heresia, a arte é posta ao serviço do culto. Inicia-se a censura: o revestimento dos membros nus no Juízo de Miguel Ângelo e o processo contra Paolo Veronese por ter introduzido personagens arbitrárias num quadro sacro (veja-se o texto em *Storia documentaria dell'arte*, de E. G. Holt, Feltrinelli, Milão, 1972). Basta reler os tratados compilados depois daquele acontecimento, para se ter uma perspectiva eloquente (Gilio, Borromeo, Ammannati, Paleotti): foram publicados e anotados por P. Barocchi, os *Trattati d'arte de Cinquecento, tra Manierismo e Controriforma*, 3 volumes, Laterza, Bari, 1960-62. Devem ser confrontados com os tratados análogos sobre a arte cénica, *La fascinazione del teatro*, editados recentemente por F. Taviani, Bulzoni, Roma, 1970.

Um volume que encara o complexo problema da "substituição" da iconografia religiosa depois das decisões do Concílio é ainda o actual repertório de E. Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932. Um ensaio interessante sobre o típico artista "sacro" é o de F. Zeri, *Pittura e Controriforma. L'arte senza tempo di Scipione da Gaeta*, Einaudi, Turim, 1957. Para compreender plenamente este clima cultural, é necessário ver em perspectiva também a obra de um artista "oficial" como Ticiano (ver E. Panofsky, *Problems in Titian, mostly iconographic*, Phaidon, Londres, 1967), até ao princípio do novo século: a dialéctica entre Caravaggio e os Carracci.

e) Barroco e Rococó

O século XVII é o século em que se afirma uma civilização da Imagem: a arte serve o poder por um lado (satisfazendo as exigências da Reforma católica), por outro começa a libertar-se (reforça-se o fenómeno do mecenato até com pequenos amadores). O centro torna-se quase naturalmente a corte papal, mesmo com as suas contradições de ordem política, religiosa e económica: a intervenção artística configura-se como "propa-

ganda de confiança". O primeiro artista "europeu" é Caravaggio: abrirá caminho a uma verdadeira escola de Roma, arrastando atrás da sua pesquisa realista muitos franceses, espanhóis, flamengos e holandeses. A via do "realismo" deve contrapor-se ao "eclectismo" culto de Carracci em Bolonha: para Caravaggio, devem confrontar-se as posições de R. Longhi (*Il Caravaggio*, Editori Reuniti, Roma, 1968) e G. C. Argan ("Il realismo nella poetica del Caravaggio", em *Studi e note*, Bulzoni, Roma, 1970); para Carracci, as posições dialécticas de D. Mahon, F. Arcangeli, C. Gnudi (catálogos das exposições bienais de Bolonha). Mas no princípio do século é Rubens, com o seu mundo decorativo e solene, que marca a viragem "barroca". Uma obra sobre Caravaggio é a recente monografia de M. Marini, Bozzi e Bestetti, Roma, 1973.

O autêntico fenómeno barroco foi contrariado em Itália durante muitos anos, por respeito para com a posição de B. Croce: não tanto pela sua *Storia dell'età barocca in Italia* (Bari, 1925), quanto pelo seu desprezo pelas correntes de ordem cultural (definidas como "não poesia"). O problema do conceito e das suas muitas interpretações e avaliações em relação ao real problema artístico pode ser encarado no volume de G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Sansoni, Florença, 1962.

A avaliação correcta do período é relativamente recente. Fundamental é um trabalho de R. Wittkower que faz o ponto de todos os aspectos do século: *Arte e architettura in Italia, 1600-1750*, Einaudi, Turim, 1972 (1958). A erudita bibliografia, a vertente científica cuidadíssima, o texto muito conciso, fazem dele o modelo para um trabalho histórico sobre um século de arte. Para uma análise sociológica sobre a vastidão do fenómeno: C. G. Argan, *L'Europa delle capitali*, Skira, Milão-Genebra, 1964. Um amplo tratamento, sobretudo do fenómeno decorativo e do ambiente piemontês, é-nos oferecido por A. Griseri em *Le metamorfosi del Barocco*, Einaudi, Turim, 1967.

Para penetrar na mentalidade da época, é necessário aprofundar dois problemas: a poética da "maravilha" e a relação com a ciência. "O alvo do poeta é a 'maravilha'", é o que declara o cavaleiro Marino, autor entre outros de um livro de poesia (*La Galeria*, 1619) dedicado à ilustração de obras de arte. O método torna-se *subtileza*: na poesia de um Gôngora como na teoria de um Tesauro, na pintura de um Guercino como na arquitectura de um Borromini ou de um Bernini. Essencial é também a "retórica", a arte da persuasão em função da "propaganda": vejam-se as actas do colóquio específico *Retorica e Barocco*, Roma, 1955 (sobretudo as intervenções de G. C. Argan, J. Baltrusaitis, A. Chastel e H. Sedlmayr). É decisiva a relação com o mundo do espectáculo, dada a predilecção pela

ambiguidade entre a arte e a vida, a permuta entre realidade e ficção. Não é apenas a arte barroca que sofre a influência do teatro, mas também o teatro se renova de acordo com os novos princípios: o movimento, a procura do pitoresco, a escala colossal, a metamorfose. Um protagonista é Gian Lorenzo Bernini, que é, entre outros, autor de textos teatrais e cenógrafo (ver M. e M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del Barocco*, Bulzoni, Roma, 1966). Um amplo olhar sobre o mundo da cena nos diversos centros italianos é-nos dado por C. Molinari em *Le Nozze degli dèi. Un saggio sul grande spettacolo italiano del Seicento*, Bulzoni, Roma, 1968.

O mundo do barroco romano é dialéctico: além da "retorica" pública de Bernini, existe também um classicismo declarado (Pietro da Cortona), também um misticismo atormentado (Borromini). Sobre arquitectura está disponível um vasto panorama (P. Portoghesi, *Roma barocca*, Bestetti, Roma, 1966; Laterza, Bari, 1973); sobre escultura uma síntese acessível (I. Faldi, *La scultura barocca in Italia*, Garzanti, Milão, 1958); e sobre os protagonistas algumas obras fundamentais (K. Noehles, *La chiesa dei Santi Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Bozzi, Roma, 1969; P. Portoghesi, *Borromini. Architettura come linguaggio*, Electa e Bozzi, Milão-Roma, 1967; *Atti del congresso borrominiano*, Accademia di San Luca, Roma, 1967; R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini*, Phaidon, Londres, 1955).

Os problemas variam de maneira sensível nos diversos centros culturais. Em Bolonha a orientação é clássica (veja-se os catálogos da Bienal de arte antiga dedicada a Carracci, a Reni, a Guercino, etc.). Em Nápoles, na pegada de Caravaggio, ela é realista, mas torna-se depois cenográfica (R. Causa, *La pittura del Seicento a Napoli*, em *Storia di Napoli*, 1972; além de uma óptima monografia sobre um protagonista: O. Ferrari-L. Scavizzi, *Luca Giordano*, ESI, Nápoles, 1966). Em Turim o clima é "científico" mas também decorativo (*Mostra del barocco piemontese*, 3 volumes, Turim, 1963; *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, Atti del Congresso, Accademia delle Scienze, Turim, 1968). Em Milão prevalece uma arte severamente "contra-reformada" (é fornecido um amplo panorama pelo catálogo da última grande exposição de Milão, 1973). Em Florença desenvolveu-se um discurso nostálgico neo-renascentista (os estudos úteis são de M. Gregori, E. Borea e C. Del Bravo). Em Génova vai-se da grande pintura decorativa até à expansão dos "géneros" (*Mostra dei pittori genovesi a Genova nel'600 e '700*, 1969).

É impossível assinalar uma bibliografia sobre os principais centros europeus (França, Países Baixos, Espanha, Europa central), mas é indis-

pensável considerar que, sem um enquadramento geral, qualquer pesquisa sobre o Barroco é vaga, sendo ele uma corrente por definição "internacional" (até à "missão" na América Latina).

O Rococó, o movimento que exacerba e compromete as conquistas do Barroco, está activo na Europa central (o termo deriva de *rocaille*, quer dizer, decoração que preconiza os elementos naturais). A recusa de todas aquelas normas clássicas ainda operantes no Barroco é uma exigência de liberdade de composição, de elegância, de abertura também ao mundo do exotismo. Uma boa síntese é ainda o artigo do EUA de H. Sedlmayr e H. Bauer. Há todavia quem refute o valor da categoria, afirmando que o período seria um barroco tardio, anterior à chegada revolucionária do Neoclassicismo (C. Norberg-Schultz, *Architettura tardobarocca*, Electa, Milão, 1972). O centro mais activo, após a pausa do século XVII, é Veneza: vai-se do tom áulico e grandiloquente (Ricci, Tiepolo) até uma inflamada pintura sacra (Piazzeta) ou à pintura de paisagens e de vistas panorâmicas, romântica ou científica (Guardi, Canaletto). Para orientação, pode consultar-se os catálogos da última Bienal de arte antiga (*Dal Ricci al Tiepolo, I Guardi, I Vedutisti*) e sobre os protagonistas uma catálogo muito vasto (*Mostra del Tiepolo*, Electa, Milão, 1971), um ensaio incisivo (C. Brandi, *Canaletto*, Mondadori, Milão, 1960) e uma ampla monografia (A. Morassi, *I Guardi*, Alfieri, Veneza, 1972).

Os problemas do século XVIII são de certo modo variados e muito interligados, dada a recente atenção crítica prestada ao período. Vai-se de pintores que parecem continuar o discurso do Barroco (como Solimena em Nápoles: ver a monografia de F. Bologna, Nápoles, 1958; como o grande Serpotta: ver a monografia de G. Carandente, ERI, Turim, 1966) até pintores que apresentam interesses novos (como o pré-neoclássico Baton em Roma: ver o catálogo da exposição de Lucca, 1967). Lugar à parte é reservado ao estudo sobre Piranesi (H. Focillon, *Piranesi*, introdução de M. Calvesi, Alfa, Bolonha, 1967): o intermediário entre as últimas luzes do Barroco e a teoria neoclássica.

f) *Do Neoclassicismo às vanguardas*

Também a arte do período neoclássico tem sofrido, até aos nossos dias uma pesada desvalorização. Apreciava-se a posição cultural, mas ela era fortemente considerada não-arte: ignorava-se o problema da descoberta de uma arte já não criativa mas sim "crítica" e o problema da ideologia iluminista (e por isso revolucionária). A confirmação do actual sucesso de

período surgiu em 1972 com uma grande exposição em Londres, *The Age of Neo-Classicism* (o catálogo inclui ensaios fundamentais sobre as diversas técnicas e problemas). Um estudo pioneiro poderia interessar-se pelos aspectos curiosos ligados à moda do período [M. Praz, *Gusto neoclassico*, ESI, Nápoles, 1959 (1939)], enquanto hoje se aprofunda o discurso sobre debate europeu. A melhor história sintetizada é *Neoclassicism*, de H. Honour, Harmondsworth, 1968. G. C. Argan, em "Storia dell'arte" n.º 7-8, desenvolve uma resenha recente sobre o valor do período como época da crítica e da razão. A arquitectura do período representa o primeiro episódio da arquitectura moderna: personagens como Boullée ou Ledoux são testemunhos de revolução [E. Kaufmann, *L'architettura dell'illuminismo*, Einaudi, Turim, 1966 (1955)]. Na pintura o mestre é David (A. Gonzalez--Palacios, *David e la pittura napoleonica*, Fabbri, Milão, 1967), na escultura é Canova (ver G. C. Argan, *Antonio Canova*, Bulzoni, Roma, 1969). Muitos aspectos do fenómeno ainda estão para ser aprofundados, até por causa da recente viragem crítica.

À medida que nos aproximamos do nosso tempo as correntes artísticas tornam-se cada vez mais articuladas, e devemos concluir que uma história virada para o fenómeno italiano já não é suficiente. De resto, durante o século XIX assiste-se à provincianização da cultura italiana e o debate de ideias é cada vez menos fecundo: o Romantismo ou a pintura dos Macchiaioli ou a "Scapigliatura" ou o "Liberty" são momentos só longinquamente comparáveis com fenómenos como o Romantismo francês ou o Impressionismo ou a Arte Nova. Um panorama de cariz sociológico destinado a esclarecer os diversos fenómenos é-nos dado por C. Maltese, *Storia dell'arte italiana, 1785-1943*, Einaudi, Turim, 1960. Completa-se com o conhecimento da cultura romântica francesa, além do Realismo de Courbet e do Impressionismo (para os perfis dos artistas: L. Venturi, *La via dell'Impressionismo. De Manet a Cézanne*, Einaudi, Turim, 1970), até às correntes estéticas do fim do século (R. Schmutzler, *Art Nouveau*, Il Saggiatore, Milão, 1966).

No início do nosso século, as correntes artísticas sucedem-se num ritmo premente: o estudo tem de se alargar no espaço (torna-se fundamental, por exemplo, o contributo da América). Um panorama da "vanguarda" (Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Dadá, Abstraccionismo, Surrealismo) pode encontrar-se num volume escrito para o ensino: G. C. Argan, *L'arte moderna, 1770-1970*, Sansoni, Florença, 1970. Para a arquitectura indicam-se dois volumes de conjunto: *Storia dell'architettura moderna*, de L. Benevolo, Laterza, Bari, 1960; *Gli spazi dell'architettura moderna*, de

B. Zevi, Einaudi, Turim, 1973 (vasta recolha visual e crítica que actualiza a sua *Storia*).

Podemos concluir estas indicações bibliográficas afirmando que o estudo da arte contemporânea é quase uma disciplina autónoma em relação à arte antiga: impõe pesquisas diferentes e mais articuladas, outros instrumentos, outros locais de pesquisa, se não outras metodologias.

3. FONTES E LITERATURA ARTÍSTICA

A literatura artística ("Die Kunstliteratur", de Schlosser) compreende todo o conjunto de fontes escritas, essenciais para uma correcta história da arte. Grande parte das obras é dedicada à teoria (a tratadística), mas em determinado momento histórico surge a exigência das histórias da arte, tal como em seguida se falará de crítica de arte. Não se trata de escritos fragmentados ou pessoais: muitas vezes o conjunto dos tratados e histórias de um período, se cuidadosamente cotejado, fornece o código que esse período estabeleceu para se exprimir (a consciência que tem de si mesmo, se não aquilo que realmente é). Existe, pois, toda uma série de fontes acessórias (biografias e autobiografias, cartas, diários e relatos de viagens) e um conjunto de referências mais especializadas (documentos, inventários).

a) *Estudos gerais*

Um livro único e até hoje insuperado é a obra de Julius von Schlosser, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, La Nuova Italia, Florença, 1964 (última edição) (1924). Originariamente manual de ciência das fontes, alargou-se ao estudo da teoria de arte, conservando todavia um conjunto bibliográfico de dimensões impressionantes. É este o plano: "A ciência das fontes deve antes de mais explorar o material realmente existente e transmiti-lo, descrevendo-o, pelo menos bibliograficamente. Atinge um grau mais elevado com a elaboração crítica desta matéria-prima, que deve naturalmente ser adaptada aos períodos em separado. Finalmente, atinge a categoria de disciplina histórica independente, a par com as outras 'ciências auxiliares' – para usar por uma vez esta expressão inexacta – com a demonstração do intrínseco valor histórico deste material, considerado com espírito filosófico, transformando-se necessariamente, ao passar aos tempos mais recentes, numa história da nossa disciplina".

Um desenvolvimento sintético do pensamento crítico europeu é traça-

do por L. Venturi, *Storia della critica d'arte*, 1936 (Einaudi, Turim, 1964). A literatura artística torna-se não uma operação de apoio, mas o processo metódico (a estrutura, talvez) da história da arte: e o valor nunca é absoluto e perene mas variável em relação ao espaço e ao tempo em que se apresenta. O último panorama é de L. Grassi, *Teorici e storici della critica d'arte*, Multigrafica, Roma, 1970. Um livro complementar da obra de Schlosser é *Storia documentaria dell'arte, dal Medioevo al XVIII secolo*, de E. G. Holt, Feltrinelli, Milão, 1972 (1947). É uma antologia de textos e páginas autobiográficas, além de documentos para a reconstrução dos momentos culturais, válida também pela sua perspectiva europeia.

Entre os guias da literatura artística (também com antologias de textos), indicamos alguns títulos para os vários séculos. Para o mundo clássico: *Arte e gusto negli scrittori latini*, de G. Becatti, Florença, 1951. Uma introdução à teoria artística mais ou menos consciente da cultura medieval encontra-se no volume de R. Assunto *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Il Saggiatore, Milão, 1961 (para complemento serve um artigo de F. Bologna em "Paragone", 1961, n.º 137). Para o Renascimento, há vários volumes a assinalar. Um texto conciso e acessível é o de A. Blunt, *Le teorie artistiche in Italia del Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Turim, 1966 (1940). R. de Fusco dá-nos uma antologia dos tratados de arquitectura desde Vitrúvio a Palladio, *Il codice dell'architettura*, ESI, Nápoles, 1968. Uma antologia dos tratados sobre as três artes encontra-se nos volumes em vias de publicação de P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Ricciardi, Nápoles, 1971. Uma análise de textos e comentários essencial continua a ser a de P. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, Laterza, Bari, 1960-62. A análise de uma consciência da história da arte anterior a Rafael encontra-se no volume de G. Previtali, *La fortuna dei primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Einaudi, Turim, 1964. Para a historiografia da arquitectura moderna: *L'idea di architettura. Storia della critica da Viollet-le-Duc a Persico*, de R. De Fusco, Comunità, Milão, 1964.

Existem algumas colecções organizadas de textos facilmente acessíveis. *Gli storici della letteratura artistica italiana* é dirigida por A. Ottino della Chiesa e B. della Chiesa (edições Labor, Milão): inclui obras clássicas (Vasari, Baldinucci, Borghini, Baglione, Passeri, Pascoli, Bellori, Boschini) e também obras menos comuns (Scannelli, Scaramuccia) e sobretudo as úteis histórias "regionais" (Ridolfi, Zanetti, Temanza, Dal Pozzo, Tassi, Zaist, Soprani-Ratti, Malvasia, Crespi, Zanotti, Baruffaldi, De Dominicis, Della Valle). Cada volume é precedido de um ensaio bibliográfico e acompanhado de notas. Os *Trattati di architettura* são dirigidos por R.

Bonelli e P. Portoghesi (Il Porlifilo, Milão): apresentam tratados clássicos como de Alberti, Francesco Di Giorgio, Guarini e Filarete. *Fonti e documenti per la storia dell'arte veneta*, aparece sob os auspícios da Fundação Cini: são obras de Scamozzi, de Temanza, de Canova, de Boschini e de Lotto. *Fonti e documenti per la storia dell'architettura*, organizado por F. Borsi (Officina, Roma), publicou até agora obras de Vasari il Giovane, Ammannati e Carlo Fontana. Entre as edições anastáticas é de assinalar a da "Libreria Forni", de Bolonha (documentos e fontes regionais) e a da "Multigrafica" de Roma (Pascoli, Ridolfi, Tassi e Zaist).

b) *Guia dos textos teóricos e históricos*

Reputamos essencial assinalar sucintamente os textos principais da historiografia artística italiana: manuais da técnica, obras teóricas, enquadramentos históricos (a realidade de um período mas muitas vezes também a primeira forma de autocrítica). A ordem é cronológica; as edições indicadas são a primeira e a mais recente (ou mais acessível); uma indicação sobre o conteúdo conclui a ficha.

VITRUVIUS – *De architettura libri X*. Edição crítica parcial: ao cuidado de S. Ferri, Roma, 1960. Texto e tradução de A. Choisy, Paris, 1971. Este arquitecto e engenheiro do século I a. C. desenvolveu um notabilíssimo esforço para sistematizar a disciplina do ponto de vista estético e operacional. Já citado no período carolíngio e gótico, o seu pensamento torna-se activo na época do Humanismo (o texto é redescoberto por Poggio em 1414): é publicado e traduzido muitas vezes: recordemos a primeira edição de Fra' Giocondo (1512), a primeira ilustrada de C. Cesariano (1521) e a edição de Daniele Barbaro, protector de Palladio (1556).

PLINIUS SENIOR – *Naturalis Historia*. Edição crítica: ao cuidado de S. Ferri, Roma, 1946. – Uma parte desta grande obra contém uma história das artes antigas: o pensamento figurativo grego é transmitido ao Humanismo.

THEOPHILUS – *Diversarum artium schedula*, século X. Edições modernas: ao cuidado de W. Theobald, Berlim, 1933; ao cuidado de C. R. Dodwell, Edimburgo, 1961. – Obra de um monge grego talvez beneditino, é o único texto completo da alta Idade Média sobre técnicas e

nétodo das artes eclesiásticas (pintura mural, miniatura, vidraria, trabalhos em marfim e ourivesaria).

CENNINO CENNINI – *Il libro dell'arte*, fim do século XIV. Edição crítica: C. e G. Milanesi, Florença, 1859. Edição moderna: ao cuidado de F. Brunello, L. Magagnato, Pozza, Verona, 1971. – Obra de um pintor ardido da escola de Giotto que trabalhou em Pádua, documenta as técnicas de pintura e da fusão em metal. Apresenta pela primeira vez uma teoria das proporções (extraída de fontes clássicas e revela também um profundo conhecimento de anatomia. A natureza é a melhor mestra, mas reconhece-se o papel da "fantasia" artística (até no âmbito de um manual de oficina).

LORENZO GHIBERTI – *I commentari*, depois de 1447. Edição crítica: E. von Schlosser, Berlim, 1912. Outras edições: ao cuidado de S. Ferri, Roma, 1946; ao cuidado de O. Morisani, Ricciardi, Nápoles, 1947. – Obra de um grande ourives e escultor, inspira-se nos modelos clássicos, chegando a conceber o primeiro tratado histórico-biográfico (um capítulo concluído por Vasari). Considera a sua época ao nível da antiguidade, fornecendo uma base teórica à arte numa perspectiva proporcional e óptica (derivante do pensamento árabe).

LEON BATTISTA ALBERTI – *De pictura*, 1434. Edição crítica: ao cuidado de L. Mallè, Sansoni, Florença, 1950. *De Statua*, cerca de 1435. Edição moderna: ao cuidado de O. Morisani, Universidade de Catânia, 1961. *De Re Aedificatoria*, 1452. Edição crítica: ao cuidado de G. Orlandi-P. Portoghesi, Il Polifilo, Milão, 1966. – O livro sobre pintura foi escrito em Florença, quando inicia a actividade arquitectónica. Assinala a rutura com o "receituário" de Cennini, pela sua concepção científica de visão perspectica. O tratado sobre escultura baseia-se no sistema proporcional, sobretudo em parte derivante do mundo clássico (notável o estudo anatómico dos efeitos do movimento). O trabalho mais maduro é o que foca a arquitectura: o grande humanista não actualiza a teoria antiga mas inicia uma nova especulação baseada na *praxis* (são frequentes as normas técnicas) e também na teoria (o arquitecto deve estar consciente de executar um trabalho artístico). Nasce a cisão entre quem exerce uma profissão liberal e o intelectual.

ANTONIO AVERLINO, IL FILARETE – *Trattato di architettura*, 1465-64. Edições críticas: ao cuidado de J. R. Spencer, Yale University

Press, 1965 (com as folhas originais do código); ao cuidado de A. M. Finoli-L. Grassi, Il Polifilo, Milão, 1972. – O tema é a fundação de "Sforzinda", uma cidade ideal para Francesco Sforza. Vinte e um livros são dedicados à arquitectura e três ao desenho e à pintura (em 1466 é acrescentado um último volume, quando da morte de Sforza). Em forma narrativa e também em diálogo, ganha vida um microcosmos da cultura humanista. Culturalmente ligado ao Gótico tardio, Il Filarete anseia pelo mundo antigo numa atitude romântica. Um tom semelhante, entre a alegoria medieval e a nova filologia humanista, encontra-se em *Hypnerotomachia Poliphili*, de Colonna, dado à estampa por Aldo Manuzio em 1499 (edição crítica: ao cuidado de M. T. Casella-G. Pozzi, Pádua, 1959).

FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI – *Trattato d'architettura, ingegneria e arte militare*, fim do século XV. Edição crítica: ao cuidado de L. Degrassi, C. Maltese, Il Polifilo, Milão, 1967. – Encarregado em Urbino da tradução de Vitruvio, inicia a sua actividade teórica. Ocupa-se de urbanística, de mecânica, de hidráulica, de técnicas de construção, de máquinas, além de arquitectura civil e militar. Contrapõe-se às ideias filosóficas de Alberti, pelo tom próprio de engenheiro (o trabalho é conhecido de Leonardo).

PIERO DELLA FRANCESCA – *De Prospectiva pingendi*, cerca de 1480. Edição crítica: ao cuidado de G. Nicco Fasola, Sansoni, Florença, 1942. – O manuscrito original só foi publicado no século XIX, mas já era muito conhecido. É o primeiro tratado verdadeiramente científico (óptica, perspectiva, matemática) que serve de base aos sucessivos estudos análogos: muito importante as tábuas demonstrativas. Nesta linha está *De divina proportione*, de Luca Pacioli (1497, edição moderna, Mediobanca, Milão, 1966): a "dissecação áurea" passa da teoria científica a uma quase mística.

LEONARDO DA VINCI – *Trattato della pittura*, "editio princeps", Paris, 1651. Edições modernas: ao cuidado de M. Tabarrini-G. Milanese, Roma, 1890; ao cuidado de A. Chastel, Paris, 1960. Edição acessível: ao cuidado de J. Recupero, EIC, Roma, 1966. – As notas originais não encontrarão uma textura definitiva, ainda que Leonardo pensasse num tratado orgânico: acompanhadas de desenhos e esquemas, as folhas estão espalhadas por diversas bibliotecas (Milão, Londres, Vaticano, Castelo de Windsor, Paris). As inovações de Leonardo são muitas e frequentemente perturbantes: dizem respeito à composição, ao movimento, à perspectiva (acrescenta-se a "aérea" com a teoria do claro-escuro atmosférico). O tom

é o do profeta da nova ciência: o experimentalismo. Também muito importantes os seus escritos literários (edição crítica: ao cuidado de A. Marinoni, Rizzoli, Milão, 1952). Para completar o conhecimento da teoria italiana é indispensável confrontar as ideias de Albrecht Dürer, o protagonista do Humanismo nórdico (sobre as proporções humanas, sobre a perspectiva prática): veja-se a monografia de E. Panofsky, Feltrinelli, Milão, 1967.

MARCANTONIO MICHIEL – *Notizia d'opera di disegno*, cerca de 1510. Edição moderna: ao cuidado de G. Frizzoni, Bolonha, 1884. – É um código manuscrito da Marciana reencontrado em 1800 por Jacopo Morelli (conhecido por isso como "Anonimo morelliano"), obra de um patrício veneziano que recolheu informações precisas sobre a arte em Veneto e na Lombardia.

SEBASTIANO SERLIO – *Trattato di architettura*, livro IV (com introdução), Veneza, 1537; livro III, Veneza, 1540; livros I-II-V, Paris, 1545-47; livro VI, escrito em Leão, recentemente descoberto; livro VII, 1575. Edições dos primeiros 7 livros: ao cuidado de G. D. Scamozzi, Veneza, 1584. Edição crítica do livro VI: ao cuidado de M. Rosci, Milão, 1966. Um livro VIII (sobre a cidade militar) foi descoberto recentemente (ver P. Marconi, em "Controspazio", 1969). – É uma obra monumental que reassume e conclui a teoria humanista. Os livros I e II tratam de matemática, de perspectiva e de cenografia. O II e o III da antiguidade em Roma. O IV das ordens de Vitruvius (além de ilustrações dos edifícios venezianos). O V discute a forma da arquitectura sacra. O VI encara o problema urbanístico e ilustra alguns dos seus princípios arquitectónicos. O VII trata dos edifícios civis e também de problemas técnicos como os restauros. Mostrando saber falar de arquitectura antiga, Serlio é o melhor intérprete do seu tempo: o tratado é fundamental até para a arquitectura europeia.

GIORGIO VASARI – *Le vite de' più eccellenti Architetti, Pittori et Scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, I edição, 1550; II edição ("com as descrições dos artistas e com o acrescento dos vivos e dos mortos do ano de 1550 até ao de 1567"), 1568. Edição clássica: ao cuidado de G. Milanesi, Sansoni, Florença, 1878-85 (10 volumes, com o apêndice dos *Ragionamenti* e das *Lettere*), reimpressão anastática, Sansoni, 1973. Edições à disposição: ao cuidado de C. L. e L. Ragghianti, Mondadori, Milão, 1942-50; ao cuidado de P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali e P. Ceschi, Milão, 1962-66. Edição crítica em curso de publicação: ao

cuidado de P. Barocchi, Sansoni, Florença (as duas edições são publicadas em paralelo e o comentário é uma selecção de antigas exegeses). – Sobre a obra de Vasari veja-se II.1.

Trattati d'arte tra Manierismo e Controriforma. Uma edição crítica de treze obras acompanhada de notas é publicada por P. Barocchi, Laterza, Bari, 1960-62. As *Lezzione sul primato tra Pittura e Scultura*, de B. Varchi (1549). *Il Dialogo di Pittura*, de Pino, fundamental para a reivindicação veneziana da procura do pitoresco contra o "desenho" toscano. O *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, de L. Dolce (1557), é também de tendência veneziana. O *Trattato delle perfette proporzioni*, de V. Danti (1567). As *Osservazioni sulla pittura*, de C. Sorte (1580) que trata de problemas dos vénetos, como a técnica e a paisagem, e dos valores da luz e da cor. O *Dialogo nel quale si ragiona degli errori e degli abusi de pittori circa l'istorie* (1564), de G. A. Gilio, um padre de Fabriano de moral por vezes ridícula (sugere, por exemplo, que se pinte S. José como um velho decrepito, para justificar o "adultério" da Virgem). São dogmaticamente moralistas o bolonhês G. Paleotti (*Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, 1582) e Carlo Borromeo (*Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, 1577), além do velho escultor Ammannati (*Lettera agli Accademici del disegno*, 1582). Por sua vez, tratam de problemas específicos em relação à nobreza o útil e apreciado R. Alberti (*Trattato della nobilità della pittura*, 1585) e G. Comanini (*Il Figino ovvero del fine della pittura*, 1591).

BENVENUTO CELLINI – *La vita*, 1558-1566. Edição moderna: ao cuidado de G. Davico Bonino, Einaudi, Turim, 1973. – É um texto especial: um documento em primeira mão, nascido como autocelebração e também como redimensionamento dos adversários. O artista apresenta-se como modelo de "génio e desregramento". De Cellini são também notáveis os tratados sobre ourivesaria e escultura (1568): veja-se a edição ao cuidado de B. Maier, Rizzoli, Milão, 1969.

JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA – *Regola delli cinque ordini dell'architettura*, 1562. Pode consultar-se a edição de 1602 com notas sobre as suas obras. – É o trabalho conclusivo sobre o "ordenamento" da arquitectura do Renascimento maduro, decisivo para a orientação classicista de toda a Europa e usado como catecismo até aos nossos dias.

ANDREA PALLADIO – *I quattro libri dell'Architettura*, Veneza, 1570. Edição anastática: Hoepli, Milão, 1945 (1968). – É a síntese teórica e

prática do grande arquitecto véneto: partindo de Vitruvio, vê no entanto a arquitectura à luz da sua própria obra. Fala da construção civil provada, da cidade, do templo pagão (as igrejas são citadas acidentalmente). Terá um extraordinário sucesso na Europa, o que determinará o fenómeno do "paladianismo", activo até ao fim do século XIX.

RAFFAELLO BORGHINI – *Il Riposo, in cui della pittura e scultura si favella*, Florença, 1584. Edição moderna: ao cuidado de M. Rosci, Milão, 1967. – Quase a continuação de Vasari, pela resenha dos artistas da época maneirista.

G. P. LOMAZZO – *Trattato dell'arte della pittura*, Milão, 1584. Edição moderna: ao cuidado de G. Gismondi, Roma, 1944; *Idea del Tempio della pittura*, 1590. Edição anastática, Roma, 1947. Apareceu o volume I da Opera Omnia, ao cuidado de R. Ciardi (Marchi e Bertolli, Florença, 1973). – À parte a exposição teórica (neoplatónica), o primeiro livro é importante como fonte para a pintura lombarda: traduzido para inglês e francês, permanece como referência até ao século XIX. No segundo livro temos uma complicada história da pintura numa perspectiva esotérica (Ciardi publicou um importante *Libro dei Sogni*), e com propensão para uma arte como operação "académica".

FEDERICO ZUCCARO – *L'Idée de' scultori, pittori e architetti*, Turim, 1607. Edição moderna: ao cuidado de D. Heilkamp, Olschki, Florença, 1961. – O Desenho, base da arte, é dividido em "interno" (a ideia persistente na mente do artista) e "externo" (a forma que a ideia assume da obra). É o reflexo de todas as ideias que o levaram a fundar em Roma a Academia de S. Luca, que confere à actividade pictórica uma orientação profissional.

VINCENZO SCAMOZZI – *Dell'idea dell'architettura universale*, Veneza, 1615. – Retoma a norma do século XVI e também a prática (fala, entre outras coisas, dos estilos nas construções europeias): a nova consciência "eclectica" faz com que seja considerado precursor do Barroco, ou melhor, do Racionalismo.

G. B. AGUCCHI – *Sulla pittura*, cerca de 1610. Edição moderna: D. Mahon, em *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, 1947. – É um discurso sobre a pintura "ideal" escrito em colaboração com Domenichino, que servirá de fonte para Bellori. Foi publicado em parte num volume por Annibale Carracci (1646) mas também era conhecido de Malvasia.

Storiografia del Barocco romano – G. MANCINI, *Considerazione sulla pittura*, cerca de 1620. Edição crítica: ao cuidado de A. Marucchi-L. Salerno, Accademia dei Lincei, Roma, 1956. G. BAGLIONE, *Le vite dei pittori, scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tempi di Papa Urbano VIII*, Roma, 1642. Fac-simile: ao cuidado de V. Mariani, Roma, 1935. G. P. BELLORI, *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Roma, 1672. Edição moderna: ao cuidado de E. Battisti-E. Caciagli, Universidade de Génova, 1968. Edições de outras vidas: ao cuidado de M. Piacentini, Roma, 1942. G. B. PASSERI, *Vite de' Pittori Scultori e Architetti che hanno lavorato in Roma*, cerca de 1678 (editado em 1772). Edição crítica ao cuidado de J. Hess, Leipzig-Viena, 1934. L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti moderni*, Roma, 1730-36. Fac simile: ao cuidado do Instituto de Arqueologia e História de Arte Roma, 1933 (reimpressão anastática: Multigrafica, Roma, 1965). – Trata-se de cinco obras que se completam reciprocamente, de tom crítico ou simplesmente de crónica. A posição de Mancini é a do homem culto "diletante" (ver II.1.). Baglione dá-nos uma visão parcial, de artista que é. Bellori é, entre todos, o mais teórico (ver II.1.): é o ponto intermédio entre Roma e o Classicismo francês, dada a sua relação com Poussin, do qual referem as *Osservazioni sopra la pittura*. Passeri é uma fonte indispensável no que toca aos protagonistas, enquanto para os "menores", que constituem o tecido conectivo do século XVII romano, é indispensável Pascoli.

NICOLA SABBATINI – *Pratica di fabricar scene e machine ne teatri*, Ravena, 1637-38. Edição crítica: ao cuidado de E. Povoledo, Bestetti Roma, 1955. – É a fonte principal de engenharia cénica que o Barocco herda da prática do século XVI.

MARCO BOSCHINI – *La carta del navigar pitoresco*, Veneza, 1660. Edição crítica: ao cuidado de A. Pallucchini, Instituto de Colaboração Cultural, Roma-Veneza, 1966. – É uma grande obra (rimada) que fornece informações em primeira mão sobre a situação em Veneza (recordemos o seu guia *Le ricche miniere della pittura veneziana*), e é também um modelo de "retórica" barroca.

Letteratura locale del Barocco. – C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte o vero le Vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, Veneza, 1648. Edição crítica: ao cuidado de D. von Hadeln, Berlim, 1912-14 (anastática Multigrafica, Roma, 1965). R. SOPRANI, *Le Vite de' Pittori, Scultori e*

Architetti Genovesi, 1674 (segunda edição acrescentada por Ratti, 1678). Edição moderna: ao cuidado de Colozzi, Génova, 1965. C. C. MALVASIA, *Felsina pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, 1678. Edição crítica: ao cuidado de M. Bascaglia, Alfa, Bolonha, 1971. B. DE DOMINICIS, *Vite dei Pittori, Scultore ed Architetti Napoletani*, 1742-43. – Cada centro italiano tem o seu historiógrafo: quase nunca (exceptuando Malvasia) se trata de verdadeiros historiadores mas sim de compiladores (por vezes fantasiosos como De Dominicis).

FILIPPO BALDINUCCI – *Notizie de' Professori di disegno da Cimabue in qua*, Florença, 1681 (3 volumes), 1728 (3 volumes póstumos). Da vida de Bernini existe uma edição crítica anotada, ao cuidado de S. Samek Ludovici, Il Milione, Milão, 1948. – Retoma a história de Vasari, actualizando-a e corrigindo-lhe os erros: é de facto a primeira história universal na Europa.

La professione dell' artista tra Seicento e Settecento – FRANCESCO BORROMINI, *Opus Architectonicum*: Edição moderna ao cuidado de P. Portoghesi, Roma, 1964. GUARINO GUARINI, *Architettura civile*, 1680 mais ou menos (editado em 1737). Edição crítica: ao cuidado de N. Carboneri-B. Tavassi, Il Polifilo, Milão, 1968. ANDREA POZZO, *Prospettiva de' Pittori ed Architetti*, 1693-1700 (publicado na Áustria em 1723 e 1727). FERDINANDO GALLI BIBIENA, *Direzioni della prospettiva teorica corrispondenti a quella dell'architettura*, Bolonha, 1732. BERNANDO VITTONI, *Istruzioni elementari per l'indirizzo dei giovani allo studio dell'architettura civile*, 1760 (1766). – Trata-se de obras que gozarão de grande prestígio na Europa; apontam as normas da arte-cena-ciência do Barroco. Tem especial interesse o tratado moralista escrito por Pietro da Cortona juntamente com o jesuíta Ottonelli.

FRANCESCO MILIZIA – *Principii d'architettura civile*, 1781. Edição ao cuidado de Antolini: anastática, Mazzotta, Milão, 1972. – É uma obra de vivo empenho na qual este "censor" dos erros do Barroco (nem sequer poupa Miguel Ângelo) refere a beleza clássica ("grega"). Juntamente com Algarotti, Lodoli e Mengs, é um precursor do Neoclassicismo. Entre as outras obras, são de assinalar as vidas dos arquitectos (1768), um tratado sobre teatro (1771) e um dicionário das artes (1787): ponto de chegada e ao mesmo tempo apresentação dos problemas.

A. R. MENGES – *Opere*, ao cuidado de G. L. D'Azara, 1780, 1783. – É a norma da nova orientação, ditada por um artista que, além dos clássicos,

aconselha a consulta de pintores como Rafael e Correggio, intérpretes da "moderação" e da "graça". Para a teoria neoclássica, é fundamental ainda a posição de Winckelmann (ver II.1.).

A. MEMMO – *Elementi di architettura Lodoliana, ossia l'arte del fabbricare com solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*, 1786. Edição anastática: Mazzotta, Milão, 1973. – É a divulgação dos princípios do abade Carlo Lodoli: uma teoria não neoclássica mas já dirigida ao "funcional", marca o início do abandono do código tradicional. É de acentuar que, no século XVIII, uma perspectiva italiana já não basta: seria necessário completá-la com a teoria de Inglaterra (Hogarth, Reynolds, Constable), de França (Diderot) e da Alemanha (Winckelmann, Lessing, Goethe).

LUIGI LANZI – *Storia pittorica dell'Italia*, 1789 (e 1809). Edição moderna: ao cuidado de M. Capucci, Sansoni, Florença, 1968-73. – É a linha divisória entre a tratadística ou pseudo-histórica e a nova concepção da "história da arte" (ver II.1.).

c) *Fontes acessórias*

O estudo deve basear-se também em instrumentos de género diferente e pouco "artístico"; as colecções de documentos, de inventários, de estatutos; as autobiografias dos artistas, as cartas, os livros de contas, os diários. Existem aliás disto as cronologias medievais e aprestos muito significativos como as plantas das cidades.

Existem colecções de documentos clássicos indispensáveis como ponto de partida, mas as indicações que se seguem são consideradas parciais, dada a actual frequência de descobertas (algumas revistas, como "L'Arte", têm uma secção especial dedicada ao tema). *Fonti per la storia dell'arte*, dirigida por M. Salmi (Sansoni, Florença, 1935-40), apresentou algumas recolhas fundamentais como a de Gronau, respeitante aos documentos de Urbino. Para a Toscânia, existem três colecções organizadas por P. Bacci (Florença, 1910-44); para as actividades dos artistas italianos e estrangeiros em Roma, desde o século XV ao XVII, devem ser consultados os 5 volumes de A. Bertolotti (1880-86, reimpressos em edição anastática pela livraria Forni, Bolonha); para a arte na Roma do Renascimento, é de consultar a colecção de E. Müntz, Paris, 1878-82. Entre as colecções de documentos sobre o Barroco em Roma são fundamentais os dois volumes

de O. Pollak, dedicados à arte do tempo de Urbano VIII (Viena, 1927, 1931): um verdadeiro modelo de organização em investigação.

A publicação dos inventários de colecções e galerias favorece a datação temporal e também sociológica das obras de arte. Nos últimos tempos a publicação intensificou-se, dado o novo despertar do interesse pelo mecenato e pela colecção. Limitamo-nos, pois, assinalar algumas referências clássicas. Uma colecção útil para os séculos XIV-XVIII é a de G. Campori (Modena, 1870); para centros restritos pode citar-se a colecção de E. Müntz dos inventários dos Médicis (Paris, 1888) e da Roma renascentista (Paris, 1878-82). Para a reconstrução ambiental do ofício de artista, veja-se: *Bibliografia delle corporazione di arti e mestieri in Italia*, Roma, 1891.

A correspondência epistolar entre artistas ou comitentes é numerosa e em parte ainda inédita. A obra clássica é a de G. C. Bottari publicada entre 1745-83 e actualizada por S. Ticozzi entre 1822-25: *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura e Architettura*, escritas pelos mais célebres personagens dos séculos XV, XVI e XVII. A colecção é completada pela de M. A. Gualandi (Roma 1833, Bolonha 1834) e de G. Campori (Modena 1866). Há depois uma correspondência epistolar de artistas do século XIV ao XVII organizada por G. Gaye (Florença, 1839-40) e entre artistas dos séculos XIV e XV, ao cuidado de G. Milanesi (Roma, 1869). Por fim duas colecções de correspondência essenciais, recentemente republicadas: o epistolário de Miguel Ângelo (ao cuidado de P. Barocchi, Florença, 1966) e de Aretino (ao cuidado de F. Pertile-E. Camesasca, Il Milione, Milão, 1957-60), dois testemunhos expressivos que permitem não só reconstruir a personalidade de um artista e de um apreciador, mas também enriquecer a perspectiva sociológica de um estudo histórico correcto.

Entre os escritos dos artistas, ocupa lugar especial a autobiografia de Benvenuto Cellini (ver I.3.b.). Um texto sobre a vida de um pintor do século XVI é o recente *Il "libro di spese diverse" di Lorenzo Lotto con aggiunta di lettere e altri documenti*, ao cuidado de P. Zampetti, Instituto de Colaboração Cultural, Veneza-Roma, 1969. Um exemplo de diário (comovente e íntimo) é o que foi compilado por Jacopo Pontormo perto do fim da vida (ao cuidado de E. Cecchi, La Nuova Italia, Florença, 1956). Existem também diários de viagens: o de Frederico Zuccari na Itália setentrional (*Passaggio per l'Italia*, Bolonha, 1608), o de Vincenzo Scamozzi, de Paris a Veneza em 1600 (ao cuidado de F. Barbieri, Instituto de Colaboração Cultural, Veneza-Roma, 1959), o de Antonio Canova quando jovem (ao cuidado de E. Bassi, Instituto de Colaboração Cultural, Veneza-Roma, 1959). Um caso à parte é o *Journal* que o gentil-homem

Paul Fréart de Chantelou mantém durante a estada de Gian Lorenzo Bernini na corte de França (edição italiana: ao cuidado de S. Bottari, Roma, 1946). É também de considerar a eventual actividade literária de um artista: exemplos clássicos são as *Rime* de Miguel Ângelo (edição crítica: ao cuidado de E. Noè Girardi, Laterza, Bari, 1960) e o *Satire* de Salvador Rosa (edição crítica: ao cuidado de U. Limentani, Florença, 1950).

d) *Os centros culturais*

Para abordar a arte das regiões italianas, o primeiro instrumento é constituído pelos "Guias de Itália" do Touring Club Italiano: trata-se de 23 volumes essenciais para a visita aos locais, monumentos, igrejas, museus e galerias (para a parte ilustrativa são completados pela colecção "Através de Itália"). Os instrumentos científicos são as colecções editadas pelo Ministério da Instrução Pública: "Cataloghi delle cose d'arte e d'antichità" (assinalem-se as compilações fundamentais de fichas de Aosta, ao cuidado de P. Toesca, de Assis, ao cuidado de E. Zocca, de Vercelli, ao cuidado de A. M. Brizio, de Brescia, ao cuidado de A. Morassi, etc.); "Inventari degli oggetti d'arte d'Italia" (a compilação de fichas diz respeito às diversas províncias); "Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia" (mais de 100 volumes de grande utilidade). Uma colecção dedicada às diversas cidades e a todos os seus aspectos é "L'Italia artistica" (uma série de 140 volumes, Instituto de Artes Gráficas, Bérgamo). Entre as colecções mais acessíveis, a de divulgação "Tuttitalia" (Sansoni, De Agostini); "Tesori dell'arte cristiana. 100 chiese in Europa" (Bolonha, dirigida por S. Bottari); "I tesori" (guia de museus e centros urbanos, Sadea-Sansoni, Florença).

Partindo do princípio de que não se pode fazer uma história de arte italiana mas sim a história das artes nos centros italianos, antes de nos dispormos a qualquer estudo, será necessário reconstruir o perfil histórico do centro cultural em que uma determinada obra ou um determinado artista se coloca. Em Nápoles, o século XIV, por exemplo, é representado pelo círculo da corte de Angiò (ver F. Bologna, *I pittori della corte angioina di Napoli*, Bozzi, Roma, 1969). O século XV assume rostos diversos: a Florença de Lourenço, o Magnífico (ver A. Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze*, Einaudi, Turim, 1964) diferencia-se da cultura lombarda (ver *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catálogo da exposição, Milão, 1958), como da Sena neomedieval (ver C. Brandi, *Quattrocentisti senesi*, Hoepli, Milão, 1949) ou da requintada Ferrara (ver R. Longhi, *Officina ferrarese*, Sansoni, Florença, 1956). A Bolonha do século

XVII é um centro autónomo (ver os catálogos das Bienais: sobre Carracci, sobre Reni, sobre Guercino, sobre o século XVII emiliano, sobre o Classicismo); um centro verdadeiramente insular é constituído por Veneza (ver os catálogos das bienais: sobre Carpaccio, sobre Guardi, sobre Vedustisti do século XVIII, sobre Ticiano, etc.). Um caso à parte é representado pela cidade papal (ver como primeiro guia: P. Portoghesi, *Roma nel Rinascimento*, Electa, Milão, 1971; *Roma barocca*, Bestetti, Roma, 1966). Mas cada região, do Piemonte à Sicília, tem naturalmente uma tradição autónoma (ver, por exemplo: L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, Turim, 1961).

Para muitas cidades estão disponíveis histórias orgânicas que permitem analisar todos os problemas que vão da política à cultura, da economia à arte. Para dar um exemplo: se não se tem em conta que na corte de Urbano VIII em Roma, no início do século XVII, era possível um grande filósofo (Campanella) dar-se com um músico (Frescolbaldi), com um arqueólogo (Bosio) e com artistas (Pietro da Cortona, Bernini, Borromini), não se pode entender a fundo o clima daquela "ciência nova" (o Papa era também um amigo de Galileu) que é o Barroco romano. De entre as histórias gerais, assinalamos: *Storia di Roma*, 30 volumes, Instituto de Estudos Romanos, Roma-Bolonha; *Storia di Milano*, 16 volumes, Treccani degli Alfieri, Milão, 1962; *Storia della civiltà veneziana*, 11 volumes, Sansoni, Florença, 1955-56; *Storia di Napoli*, 10 volumes; *Mantova: la storia, le lettere, le arti*, Verona, 1960; *Storia di Brescia*, 1963.