

Giulio Carlo Argan e Eugenio Battisti: Novas Diretrizes para a Crítica de Arte Italiana

Giulio Carlos Argan and Eugenio Battisti:
New Directives for Italian Art Criticism

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v6i2.32219>

Fernanda Marinbo

Doutora em História da Arte pela UNICAMP (2013), com um ano (2012) de Doutorado-Sanduiche (CAPES) na Scuola Normale di Pisa, ocupando-se do livro *L'Antirinascimento de Eugênio Battisti e a crítica de arte italiana sobre Maneirismo no século XX*. Durante a graduação em História da Arte na UERJ (2006) e o mestrado na UNICAMP (2008), dedicou-se a pinturas renascentistas em coleções públicas e privadas brasileiras de artistas como Mabuse, Michele Tosini, Botticelli e Giampietrino. De 2014 a 2018, durante seu Pós-Doutorado na UNIFESP e o Estágio no Exterior (BEPE-FAPESP) no Musée du Louvre, traçou comparações entre os conceitos de primitivo, sauvage e canibal na historiografia artística italiana, no surrealismo francês e na antropofagia brasileira, respectivamente. Em 2018, atuou como curadora assistente na exposição *Rafael e a Definição de Beleza*, realizada em São Paulo (FIESP). Atualmente desenvolve um pós-doutorado junto à Bibliotheca Hertziana, em Roma, dedicado às relações entre o modernismo brasileiro e o programa cultural italiano ligado a Mussolini na Exposição Comemorativa do Cinquentenário da Imigração Oficial no Brasil, ocorrida em 1937 em São Paulo.

E-mail: fernandamarinbo82@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9422-5678>

RESUMO

Os historiadores e críticos de arte Giulio Carlo Argan e Eugenio Battisti, nascidos em Turim no início do século XX, representam a importante corrente teórica da crítica de arte formada por Lionello Venturi. Esse artigo propõe uma análise do cenário da crítica italiana a partir de 1950, quando se estabelecem os embates entre o pensamento venturiano e aquele de Roberto Longhi. Através da recepção dos Macchiaioli florentinos na primeira metade do século XX, abordaremos o conceito de liberdade no âmbito do processo criativo decorrente das experiências impressionistas. Posteriormente, confrontaremos dois textos de Argan e Battisti de 1958 e de 1963, respectivamente, nos quais ambos analisam o cenário da historiografia artística e suas novas diretrizes na Itália de então.

Palavras-chave: Giulio Carlo Argan. Eugenio Battisti. Roberto Longhi. Crítica de arte. Historiografia da arte.

ABSTRACT

The historians and critics of art Giulio Carlo Argan and Eugenio Battisti, born in Turin at the beginning of the 20th century, represent an important theoretical current: that of art criticism, formed by Lionello Venturi. This article proposes an analysis of the scenario of Italian critique since 1950, when the clashes between Venturi's thought and that of Roberto Longhi were established. Through the reception of the Florentine Macchiaioli in the first half of the 20th century, we will approach the concept of freedom within the creative process arising from impressionist experiences. Later, we will confront two texts by Argan and Battisti from 1958 and 1963, respectively, in which both analyze the scenario of artistic historiography and its new guidelines in Italy at the time.

Keywords: Giulio Carlo Argan. Eugenio Battisti. Roberto Longhi. Critic of art. Art Historiography.

Giulio Carlo Argan, nascido em 1909, e Eugenio Battisti, nascido em 1924, ambos turinenses, tiveram uma semelhante formação profissional marcada pela fundamental influência do professor Lionello Venturi que, em 1915, assumira a cátedra de história da arte na Università di Torino. Suas aulas abordavam o Impressionismo francês, pela primeira vez estudados na academia italiana, introduzindo assim novas perspectivas artísticas no âmbito da disciplina e determinando o curso da historiografia artística do período. Argan, por exemplo, que havia se inscrito na faculdade de Direito, muda para Letras, em 1927, depois de assistir uma de suas aulas sobre Monet. Já o Venturi que influenciara o percurso de Battisti foi aquele romano, do pós-guerra e, portanto, do pós-exílio nos Estados Unidos de onde volta em 1946, lecionando na universidade de Roma até 1960.

Battisti, mais jovem, foi o último dos três a abandonar Turim em direção a Roma, em 1950, quando se aproximou de Venturi e migrou mais efetivamente do campo ativo das produções teatrais em sua cidade natal ao âmbito crítico e teórico da história da arte. Por longos anos trabalhou como secretário de Venturi, com quem colaborou em diversas publicações como na coletânea *La Pittura Italiana*, pela Skyra Editore (1950), e por quem é supervisionada a sua tese de aperfeiçoamento sobre a fortuna crítica de Michelangelo (1952). Também com Venturi, Battisti colabora no catálogo da mostra sobre Picasso na Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1953) e na *Enciclopedia Universale dell'Arte* (1955), juntamente a Argan.

O momento da chegada de Battisti a Roma é marcado também pelo ápice dos embates teóricos entre a escola de Venturi e aquela de Roberto Longhi, acompanhado pela inauguração de suas respectivas revistas, *Commentari* e *Paragone*. A distância entre os dois métodos – a história da crítica de arte de Venturi e o método formalista de Longhi – se consolida, podemos dizer, no fundamento do juízo subjetivo a respeito de uma obra de arte. No programa de *Paragone*, de 1950, Longhi define a crítica como “*immediata risposta dell'uomo all'uomo*”¹, concebendo-a como algo inerente à arte. A “*buona critica*”, como define, “*si nasconde piuttosto entro la vicenda semantica dei vocaboli, che in altro*”². Neste mesmo texto, traça uma antologia da crítica de arte desde Parrasio até Paul Valery, baseada principalmente nas transições dos vocábulos, nas criações dos tropos como exemplos de subjetividades, como a lamentação de Brunelleschi ao se referir à morte de Masaccio como “uma grande perda”.

¹ LONGHI, Roberto. Proposte per una critica d'arte. In: *Paragone*, 1950, p. 6: “imediata resposta do homem ao homem”.

² Ibidem, LONGHI, p. 7: “a boa crítica se esconde mais nos eventos semânticos dos vocábulos do que em outra coisa”.

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

Un nuovo interesse per la storia della critica d'arte ha dimostrato anche Roberto Longhi in un suo discorso al Pen Club a Venezia che ha pubblicato ora in "Paragone": Proposte per una critica d'arte. A differenza della storia della critica del sottoscritto egli si propone di trovare i punti in cui si identifichino davvero critica e storia dell'arte. Dante, per esempio, s'avvede che certe carte ridono e "fonda con quella frase la nostra critica d'arte". Ed io continuo a pensare che Dante critico si trovi piuttosto quando dice: "ed è bel modo rettorico, quando di fuori pare la cosa disabbellirsi, e dentro veramente s'abbellisce". Parimente quando Baudelaire scrive: "Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges", non è critico come quando subito dopo afferma "Du dessin de Delacroix, si absurdement, si niaisement critiqué, que faut-il dire, si ce n'est qu'il est des vérités élémentaires complètement méconnues ; qu'un bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enferment une figure comme une camisole de force ; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité ; etc... etc. ». Ecco due esempi che distinguono, mi sembra, chiaramente le metafore poetiche e la critica d'arte, distinzione necessaria per non illudersi che la forma più perfetta della critica sia la serenata.³

Ainda em *Paragone*, ao mencionar "una storia della critica d'arte scritta recentemente da um italiano"⁴, Longhi não deixa dúvidas que se refere a Lionello Venturi, cuja *Storia della critica d'arte* havia sido publicada dois anos antes, em 1948. O autor acusa o método venturiano de negligenciar a obra de arte ao formular suas doutrinas. E não sendo a obra o fator primordial na formulação teórica, como criticado por Longhi, o método de Venturi se reduziria a um difícil abstracionismo, aproximando-o aos "nevi eterne del pensiero' come le chiamava, [...] il Thibaudet"⁵ e desembocando no "kantiano 'giudizio subbiiettivo con pretesa di validità universale'"⁶.

³ VENTURI, Lionello. "Recensioni – Roberto Longhi, Proposte per una critica d'arte in Paragone, gennaio 1950". In: *Commentari. Rivista di critica e storia dell'arte*. Anno I – Fascicolo III. Luglio-Settembre 1950. Casa Editrice Felice Le Monnier, Firenze, p. 195. Um novo interesse para a história da crítica de arte foi demonstrado também por Roberto Longhi em sua apresentação no Pen Club, em Veneza, publicado agora em 'Paragone': *Proposte per una critica d'arte*. À diferença da história da crítica deste que aqui assina, ele propõe encontrar os pontos nos quais realmente se identificam crítica e história da arte. Dante, por exemplo, percebe que alguns documentos riem e 'funda com essa frase a nossa crítica de arte'. E eu continuo a pensar que o Dante crítico se apresenta mais quando diz: 'e é um modo bastante retórico, quando de fora a coisa se enfeia, e dentro realmente se enfeita'. Igualmente quando Baudelaire escreve: 'Delacroix, lac de sang hanté des mauvais anges', não é crítico como quando logo depois afirma 'Du dessin de Delacroix, si absurdement, si niaisement critiqué, que faut-il dire, si ce n'est qu'il est des vérités élémentaires complètement méconnues ; qu'un bon dessin n'est pas une ligne dure, cruelle, despotique, immobile, enferment une figure comme une camisole de force ; que le dessin doit être comme la nature, vivant et agité ; etc... etc.'. Eis dois exemplos, parece-me, que distinguem claramente as metáforas poéticas e a crítica de arte, distinção necessária para não se acreditar que a forma mais perfeita da crítica seja a serenata.

⁴ LONGHI, *Op. Cit.*, p. 5: "uma história da crítica de arte escrita recentemente por um italiano".

⁵ Idem, LONGHI: "drogas eternas do pensamento', como as chamava [...] Thibaudet".

⁶ Idem, LONGHI: "kantiano 'juízo subjetivo com pretensão de validade universal'".

Neste presente artigo iremos analisar o pensamento de Argan e Battisti, a partir de suas aproximações e distanciamentos com Lionello Venturi e Roberto Longhi e suas respectivas colaborações à formação da crítica de arte italiana.

Giulio Carlo Argan e a poética da liberdade

Reconhecendo a importância que o Impressionismo exercera na escolha profissional de Argan, desde as aulas de Venturi sobre Manet, iniciaremos a nossa análise abordando a leitura de Argan do grupo francês. Em *Arte Moderna*, publicado pela primeira vez em 1970, Argan traça uma análise do Impressionismo a partir de uma romântica perspectiva de liberdade compreendida como a “condição primeira e fundante da consciência, e mesmo da própria presença do homem no mundo e de sua postura frente à realidade”⁷. Nessa passagem, Argan destaca a capacidade do Impressionismo de instigar o novo, de colocar-nos perante o movimento primeiro da criação e, conseqüentemente, da liberdade criativa. Ao ressaltar a conexão entre a poética impressionista e a liberdade, Argan parecia querer ressaltar também a enorme disparidade entre o cenário cultural do *Ottocento* francês e aquele italiano. Segundo o autor, na Itália de então, o ímpeto de liberdade se apresentava restrito apenas à independência nacional, limitando-se aos problemas político-culturais do *Risorgimento*. O combate contra o academicismo conservador configurar-se-ia na Itália mais como uma vontade de eliminar os “escombros de uma cultura decaída”⁸ do que como uma real proposta de renovação de suas premissas.

Tal interpretação de Argan do Impressionismo implicaria em uma interpretação negativa dos Macchiaioli florentinos, muito arraigados às questões históricas e distantes de uma poética artística de liberdade. É evidente, portanto, que o autor não compartilha da comum leitura do grupo florentino como uma decorrência, ou mesmo uma antecipação, do grupo francês. Além de se opor a essa interpretação, a responsabiliza pelo atraso da pintura italiana em relação ao gosto europeu⁹. Os

⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992, p. 155.

⁸ *Ibidem*, ARGAN, p. 156.

⁹ Em MARQUES, Luiz. “Longhi e Argan. Un confronto intellettuale”. In: *Rivista Figura*. Vol 1 (2013): **Figura. Studies on the Classical Tradition**. Dossier 'Giorgio Vasari', o autor nos relembra da seguinte passagem: “L’incontestabile ritardo della pittura italiana sul gusto europeo dipende, anzitutto, da una scarsa responsabilità morale nella valutazione del nostro Ottocento. Dopo tanti fastidiosi appelli per una rivalutazione impossibile, chi non si sentiva disposto ad augurare, col Longhi, la buonanotte al signor Fattori?” / “O incontestável atraso da pintura italiana em relação ao gosto europeu depende, antes de mais nada, de uma escassa responsabilidade moral na avaliação do nosso Oitocentos. Após tantos aborrecidos apelos a uma reavaliação impossível, quem não se sentia disposto a desejar, com Longhi, um boa noite ao Senhor Fattori?”. (Tradução de Luiz Marques)

Macchiaioli, assim, estariam mais próximos, segundo Argan, ao realismo de Courbet e aos paisagistas da Escola de Barbizon, cujos problemas libertários se limitaram às questões internas de sua região.

Eugenio Battisti e a poética antirrenascentista

Em 1962, um ano após a morte de Lionello Venturi, Eugenio Battisti publicou *L'Antirrinascimento*, um livro que se ocupa da cultura do *Cinquecento* a partir de perspectivas anticlássicas tais quais a da cultura popular, da iconografia das bruxas, das ilustrações científicas, da arqueologia das fábulas, etc. Trata-se de um “livro-manifesto” que, opondo-se às tradicionais vertentes da historiografia artística, e em defesa de novas abordagens teóricas e conexões históricas, apresenta em seu último capítulo, *Anticlassicismo e Romantismo*, uma análise do *Ottocento* como o período de continuidade da poética “antirrenascentista”. Dentre as conexões encontradas por Battisti entre esses períodos vale destacarmos as capacidades questionadoras e criativas de seus artistas, demonstradas entre as figuras animais de Riccio, as invenções de Buontalenti, as representações dos pobres de Masaccio, as crônicas de Ruzante e em todos os alquimistas, pesquisadores, “*esploratori spregiudicati del mondo*”¹⁰ que sintetizam, segundo o autor, a raiz da potência dramática do romantismo.

O interesse de Battisti no *Ottocento*, portanto, está menos contido no diálogo entre grupos específicos de artistas e períodos e mais na tensão cultural de tendências contrastadas. Uma das tensões verificadas pelo autor entre o *Cinquecento* e o *Ottocento* ocorre na oposição entre os conceitos de clássico e capricho: assim como no maneirismo, que “enfrentou” o classicismo com o capricho, Goya será compreendido como o marco que restituiu ao capricho uma maior validade dramática.

E pur tra mille vicissitudini e contaminazioni, il concetto centrale del capriccio acquista sempre più forza: la libertà fantastica affranca, poco per volta, gli artisti dalla sintassi e dalla grammatica del vero, consente loro un rapporto più immediato con la natura e, quindi, con stacco progressivo, dà loro in mano una tematica nuova, quella dell'inconscio. Oggi dunque, mentre il classicismo salta qua e là, senza più contenuti, il capriccio guarda in basso, fisso, carico, forse troppo, di responsabilità. E ritrova, non a torto, nell'antirrinascimento cinquecentesco, la sua fondazione.¹¹

¹⁰ BATTISTI, Eugenio. *L'Antirrinascimento*. Torino: Aragno Editore, 2005, p. 465: “exploradores sem prejuízo do mundo”.

¹¹ *Ibidem*, BATTISTI, p. 491: “E apesar de mil vicissitudes e contaminações, o conceito central do capricho adquire sempre mais força: a liberdade fantástica emancipa, aos poucos, os artistas da sintaxe e da gramática do verdadeiro, lhes consente uma relação mais imediata com a natureza e assim, com destaque progressivo, lhes dá em mãos uma nova temática, aquela do inconsciente. Hoje, portanto, enquanto o classicismo salta aqui e ali, sem mais conteúdos, o capricho olha de baixo, fixamente, talvez muito carregado de responsabilidade. E encontra, não é errado dizer, no antirrenascimento quinhentista, a sua fundação”.

Podemos atrelar esse caráter anacrônico da pesquisa de Battisti, que conecta o anticlassicismo renascentista ao Romantismo, ao pensamento de Venturi verificado em *Il gusto dei primitivi*, de 1926. Em defesa dos mestres primitivos do *Trecento* e *Quattrocento*, Venturi encerra o seu livro com o capítulo *I primitivi e l'arte dell'Ottocento*, no qual analisa as relações entre os primitivos italianos e os artistas por ele considerados primitivos no século XIX. Ao analisar Goya, Venturi destaca a “rinuncia di rapporti anatomici”¹², a “goffaggine nella imitazione della realtà per ottenere una rivelazione luminosa di forma e colore”¹³: características essas que remontam à “libertà fantastica” característica, segundo Battisti, da obra desse artista.

Comparando, portanto, o antirrenascimento ao primitivo, podemos ponderar se os motivos que levaram Venturi a considerar Goya como “autêntico primitivismo” e que fizeram Battisti compreendê-lo segundo a sua “validade dramática”, não possuem, acima de tudo, uma comum percepção das manifestações culturais como forças em constante embate.

Venturi destaca ainda a fundamental importância dos Macchiaioli na história da arte italiana, representantes de um novo gosto “sem lugar” nas âncoras clássicas das tradições, mas cuja marginalidade viria por garantir a fortuna do valor artístico de suas obras¹⁴. O estupor venturiano perante as composições de Fattori se justifica não apenas pelas suas capacidades de rompimento com as tradições, mas principalmente pelas transformações destas. Em *Il gusto dei primitivi*, a respeito da pintura *La Cugina Argia* (Figura 1), o autor destaca o “effetto scuro su chiaro, con due tocchi di ombra, capace di un risalto fantastico, di un volume ben determinato senza chiaroscuro, di una forma precisa senza contorno”¹⁵ e conclui: “l'aspetto primitivo dell'arte ne sgorga com uma forza che sbalordisce”¹⁶. As novidades pictóricas e poéticas apresentadas pelos Macchiaioli, bem como a sua equiparação aos impressionistas franceses consistiam assim em estímulos à revisão e renovação da crítica de arte.

¹² *Ibidem*, VENTURI, p. 317.

¹³ *Ibidem*, VENTURI, p. 317.

¹⁴ Em VENTURI, Lionello, *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli Editore, 1926, p. 308, o autor comenta a anedota da *Varanda Palmieri*, de Giovanni Fattori, hoje uma das principais pinturas da Galleria d'Arte Moderna di Firenze, que no início do século XX foi arrancada da parede e desvalorizada ao preço de cem liras: “Quel gesto drammatico, che sa di leggenda, ha un valore simbolico che trascende l'intenzione di chi l'ha compiuto. Se la sfortuna di quella tavoletta è distrutta dal suo valore artistico, il suo valore dipende di quella sfortuna. La fortuna è data dal gusto dei contemporanei: e il dramma che tuttora viviamo è appunto questo, che fortuna ed arte sono divenute nemiche”. / “Aquele gesto dramático, talvez lendário, tem um valor simbólico que transcende a intenção de quem o exerceu. Se a desgraça daquela pintura é destruída pelo seu valor artístico, o seu valor depende desta desgraça. A fortuna é dada pelo gosto dos contemporâneos: e o drama que agora vivemos é justamente esse, que fortuna e arte se tornaram inimigas”.

¹⁵ *Ibidem*, VENTURI, p. 311: “efeito escuro sobre claro, com dois toques de sombra, capaz de um destaque fantástico, de um volume bem determinado sem *chiaroscuro*, de uma forma precisa sem contorno”.

¹⁶ *Ibidem*, VENTURI, p. 312: “aspecto primitivo da arte surge com uma força que assombra”.

O *Ottocento*, como apresentado por Venturi, seria portanto a confirmação da universalidade do primitivismo renascentista enquanto que para Battisti seria a legitimação do *Cinquecento* enquanto o berço de diversas correntes modernas da história da arte ocidental. Apesar da tese de Battisti remontar uma estrutura do pensamento venturiano, focalizando-se na cultura italiana como fonte de um universalismo cultural, no seu último capítulo desvia-se dela como a flecha escapada do arco, e todas as grossas pinceladas dos Macchiaioli, toda mancha expressiva deixadas em suas telas, são assim esquivadas aos olhos daquele que tanto procurou as “imperfeições” que macularam as linhas retas da tradição. Nem sequer uma linha ou nota de rodapé.

Figura 1 – *La Cugina Argia*, Giovanni Fattori, 1861 c., Palazzo Pitti, Galleria d'Arte Moderna, Óleo sobre papel, 36,2 x 29 cm.



Fonte: <https://www.uffizi.it/opere/la-cugina-argia>

Os Macchiaioli entre a modernidade e o provincianismo

Encontramos, portanto, em Battisti e Argan uma comum tendência em não identificar nos Macchiaioli aquela força cultural antitética tão exaltada e defendida por Venturi que aponta em Fattori a sua máxima expressão. Vale aqui lembrarmos que na mesma direção de Battisti e Argan apontava a interpretação de Roberto Longhi a respeito de Fattori, considerado como quase todos os artistas do

Ottocento italiano como “i nostri modesti, adorabili provinciali”¹⁷, como bem lembrado por Luiz Marques em *Longhi e Argan - Un confronto intellettuale*. Verificamos, desta maneira, uma evidente divisão de concepções de liberdade criativa e conseqüentemente de vanguarda cultural que isolaria a interpretação de Venturi dos demais casos que aqui analisamos. Renato Barilli, no trecho abaixo reproduzido, atribui tal interpretação aos limites culturais do período:

Ma certo, se ritorniamo al 1926, da uno storico dell'arte formatosi nel nostro ambiente di cultura non si poteva pretendere un tasso di sintonizzazione sul “contemporaneo” più elevato di quanto ne esprimesse Il gusto dei primitivi. In fondo, di quelle avanguardie più robustamente “concrete” da noi aveva trovato cittadinanza il solo futurismo, in cui oltretutto la “ricostruzione plastica dell'universo”, benché fieramente annunciata, procedeva non senza attenuazioni e prudenze. E, ancora, nel corso degli anni Venti eravamo in piena fase recessiva rispetto a quello stesso traguardo raggiunto appena poco tempo prima; era quella una stagione di “richiami all'ordine”, che del resto percorrevano l'intera ricerca occidentale, e non costituivano affatto un handicap, un ritardo puramente “italiano”. Si aggiunga l'inevitabile lentezza di uno storico a tutto campo, come Venturi, non specializzato nella militanza; e si dovrà concludere appunto riconoscendo che, all'altezza di quella data, la frontiera del primitivismo era forse la più avanzata compatibilmente con le cose di casa nostra, e con le condizioni di esercizio del mestiere di storico dell'arte.¹⁸

¹⁷ *Ibidem*, MARQUES: “Longhi rifiutò la pittura di Giovanni Fattori (1825-1908) e, in generale, quella di quasi tutti i pittori “del nostro minuto Ottocento”, che chiamava nel 1949 i *nostri modesti, adorabili provinciali*. Tale critica, che può oggi sembrare (almeno così sembra a me) eccessiva in entrambi gli storici, aveva la sua ragion d'essere nell'Italia della prima metà del XX secolo, quando si trattava ancora di vincere le ultime resistenze al pieno riconoscimento della grandezza storica dell'arte francese, da Courbet e Manet a Cézanne. Da cui certo “franco-centrismo”, lucido e generoso da parte di Longhi e di Argan, ma inevitabilmente incentrato su una concezione “pre-Orsay” dell'Ottocento francese e sull'idea dell’“incontestabile ritardo” storico-artistico italiano, che oggi ne guadagnerebbe ad essere più sfumato. Il saggio di Argan, “Pittura italiana e cultura europea” (1946) e il “Carrà” (1937) di Longhi, così come la sua prefazione alla traduzione italiana (1949) di *History of Impressionism* di John Rewald, realizzata, del resto, dal suo discepolo, Antonio Boschetto, sono da questo punto di vista sulla stessissima lunghezza d'onda”. / “Longhi recusou a pittura de Giovanni Fattori (1825-1908) e em geral a de quase todos os pintores del nostro minuto Ottocento, que ele chamava em 1949 de “nostri modesti, adorabili provinciali”. Tal crítica, que pode parecer hoje (a mim ao menos) excessiva em ambos os historiadores, tinha sua razão de ser na Itália da primeira metade do século XX, quando se tratava ainda de vencer as últimas resistências ao pleno reconhecimento da incomparável grandeza histórica da arte francesa, de Courbet e Manet a Cézanne. De onde certo “franco-centrismo”, lúcido e generoso da parte de Longhi e de Argan, mas inevitavelmente centrado numa concepção “pré-Orsay” do Oitocentos francês e na ideia do “incontestabile ritardo” histórico-artistico italiano, que hoje ganharia em ser mais nuançado. O ensaio de Argan, “Pittura italiana e cultura europea” (1946) e o “Carrà” (1937) de Longhi, bem como seu Prefácio para a tradução italiana (1949) da *History of Impressionism* de John Rewald, realizada, de resto, por seu discípulo, Antonio Boschetto, estão a esse respeito no mesmíssimo comprimento de onda”.

¹⁸ BARILLI, Renato. “I macchiaioli e Il gusto dei primitivi”. In: *Da Cézanne all'Arte Astratta. Omaggio a Lionello Venturi*. Milano: Ed. Mazzotta, 1992, p. 52: “Mas certamente, se retornamos a 1926, de um historiador da arte formado no nosso ambiente cultural não se podia pretender um nível de sintonização com o “contemporâneo” mais elevado do quanto o exprimisse *Il gusto dei primitivi*. No fundo, daquelas vanguardas mais robustamente ‘concretas’, havia encontrado cidadania aqui apenas o futurismo, no qual, além disso, a ‘reconstrução plástica do universo’, apesar de orgulhosamente anunciada, procedia não sem atenuação e prudência. E, ainda, no curso dos anos vinte estávamos em plena fase recessiva em relação àquele mesmo objetivo alcançado apenas pouco tempo antes; era uma época de “chamadas à ordem” que, de resto, percorriam a toda pesquisa ocidental e absolutamente não constituíam um obstáculo, um atraso puramente ‘italiano’. Adiciona-se a inevitável lentidão de um historiador de todos os campos, como Venturi,

Olhar para os Macchiaioli em 1926 era, portanto, encontrar algum resquício de tentativa de reestruturação cultural, cujas manifestações libertárias eram ainda incipientes, sendo o Futurismo a proposta mais concreta de então. Já entre 1962 e 1970, os Macchiaioli não despertavam a mesma inspiração libertária, ou a liberdade que se buscava não encontrava mais no grupo florentino os seus fundamentos. De certa forma, Argan e Battisti, ao renegarem os Macchiaioli, acabam por afirmarem-se ainda mais franco-centristas do que o próprio Venturi: enquanto o Impressionismo despertou em Argan um senso de liberdade estética, o Romantismo francês instigou em Battisti a pesquisa por instâncias artísticas mais universais, pautadas pelo confronto cultural entre oposições como clássico e anticlássico.

O último capítulo de *L'Antirinascimento* é estruturado, desta maneira, por comparações entre o sentido de ordem encontrado em David e a liberdade das paixões de Delacroix; entre a elevação espiritual em Poussin e o empenho social em David; entre o neoclassicismo afirmado como erudição, como o “reino das ideias claras e distintas”, e o classicismo, que, junto ao fantástico, consistem em um dos polos essenciais às “ideias confusas e genéricas”. Uma concepção de cultura nutrida por oposições, se quisermos nietzschianas, contrastadas entre a estabilidade apolínea e o excesso dionisíaco, cujas dimensões artísticas assumem desde o papel da linguagem do conhecimento organizador do discurso, legitimador dos valores culturais, aos impulsos desorganizadores das instâncias que cientificam a arte, desestabilizando o conhecimento prévio, mantendo em movimento os motores modificadores do *status quo*.

Novas diretrizes à historiografia da arte na Itália

Apesar de estarmos apontando as diferenças entre Battisti, Argan e Venturi, vale ressaltarmos uma característica que os acomuna: a cidade de Turim como referência artístico-cultural determinante em suas formações e atuações profissionais. Arnaldo Momigliano¹⁹ comenta que entre as duas principais tendências da história das ideias do início do século XX turinense, aquela que prevalecia na faculdade de Artes da Universidade de Turim estava mais próxima ao *Ideengeschichte* alemão do que à escola inglesa. Turim, dessa maneira, parecia instigar tanto em Venturi quanto em Battisti e Argan

não especializado na militância; e se deverá concluir, reconhecendo precisamente que à altura daquela data a fronteira do primitivismo era talvez a mais avançada compativelmente com as coisas da nossa casa e com as condições de exercício da profissão do historiador da arte”.

¹⁹ MOMIGLIANO, Arnaldo. “A Piemontese view of the History of Ideas”. In: *Essays in Ancient and Modern Historiography*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 1977. (1ª ed. 1947)

confrontos culturais que iam além dos muros italianos, concebendo a cultura a partir de uma perspectiva cada vez mais global.

Em 1963, Battisti escreveu *Tendenze della Storiografia Italiana*²⁰, no contexto do IV Congresso Internacional de Estudos Ítalo-Alemães, no qual avalia o quadro historiográfico italiano a partir da abertura de novas portas à arte estrangeira e estudos a este respeito. Nesse texto, Battisti aponta o ano de 1955 como o ano do “degelo”, quando determinadas exposições e publicações inauguraram uma maior abertura cultural: a primeira Bienal do Pós-guerra, em 1948, que apresentou Paul Klee entre os impressionistas; as exposições de 1952 e 1953 no Palazzo Barberini, dedicadas a Van Dyck e ao demoníaco, de Enrico Castelli; os estudos de Argan sobre Gropius e a Bauhaus; os estudos de Pallucchini, sobre El Greco, entre outros exemplos citados.

O atraso do contato dos estudos italianos com a produção bibliográfica de peso, principalmente do Instituto Warburg e de Princeton – “più essenziali diramazioni, come è noto, della grandissima storiografia tedesca di Vienna e poi di Berlino”²¹ – foi combatida, segundo Battisti, com uma importante iniciativa editorial, como a *Enciclopedia universale dell'arte* caracterizada pela capacidade de “tendenze e di personalità che spontaneamente erano inserite nella storiografia europea e soprattutto in una problematica mondiale delle arti”²².

Esse texto de 1963, de Battisti, apresenta-se como um *pendant* àquele de Argan, *Moderni indirizzi metodologici della critica d'arte*²³, de 1958. Trata-se de análises do cenário da crítica de arte italiana do século XX e a influência de correntes teóricas estrangeiras que desestabilizaram ou renovaram os paradigmas crocianos, denunciando o legado fascista e estimulando novos horizontes modernos.

Ambos os autores criticam, nessa análise, o método longhiano ancorado na concepção da criação artística a partir de uma “realidade histórica”, de um contexto cultural que a explicaria fenomenicamente. Tal concepção, segundo eles, reduziria o fenômeno artístico aos seus assuntos intrínsecos, sem associá-lo a nenhum outro processo mental. O método longhiano, assim, suscitaria uma percepção da história da arte fechada nos seus problemas internos, confluindo os assuntos de

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

²¹ Ibidem, ARGAN, p. 432: “mais essenciais ramificações, como se sabe, das grandes historiografias alemães de Viena e depois de Berlim”.

²² Ibidem, ARGAN, p. 433: “tendências e de personalidades que espontaneamente eram inseridos na historiografia europeia e, sobretudo, em uma problemática mundial das artes”.

²³ ARGAN, Giulio Carlo. “Moderni indirizzi metodologici della critica d'arte”. In: *La filosofia contemporanea in Italia. Società e Filosofia di oggi in Italia*. Torino: Arethusa Asti, 1958, p. 269-281.

cultura, tradição, experiência às questões específicas como datação e atribuição²⁴. Segundo Argan, o método longhiano mostra-se ainda mais problemático nas análises do contexto artístico do *Seicento*, pois acredita ser impossível associar um século tido como o berço da cultura moderna ao sentimento artístico de realismo:

Il secolo nel quale quelle ideologie hanno avuto maggiore autorità, il Seicento, riacquista, negli studi di Roberto Longhi, quella ricchezza e varietà di motivi, che veramente spiega come in questo periodo, troppo leggermente giudicato un periodo di decadenza, affondi le sue radici, la cultura, figurativa e non figurativa, moderna. E proprio in quel secolo il Longhi individua le personalità che, contraddicendo ai credi ufficiali, riscattano una schietta autenticità del sentimento, un realismo, che certamente non ha nulla a che fare con la testualità del dato visivo, ma dimostra come dalla totale consumazione di una cultura l'artista sia giunto finalmente al contatto diretto e impregiudicato con la realtà, all'esperienza immediata. Ma si badi: con quel contatto, l'attività dell'artista non comincia, finisce. Il momento degli interessi visivi, delle vivaci emozioni sensorie, si è concluso col pensiero di una serena classica natura: nei confronti della realtà nessun atteggiamento teorico è più valido, è possibile soltanto l'impegno dell'espressione cioè della mimesi o della prassi. Perciò questa critica si affatica a ritrovare l'esperienza della cultura e il filo dell'ispirazione entro il processo stesso del fare pittorico, in una tecnica che non è più trascrizione ma espressione, in un linguaggio che, quanto più aderisce, tanto più inventa.²⁵

²⁴ A crítica de Argan, em certa extensão, reduz o método longhiano ao exercício de datação e autoria, como podemos ler: “Molto schematicamente, si può dire che per il Longhi, le relazioni esistenti tra i fatti artistici non sono riducibili a nessun altro tipo di relazione, a nessun processo mentale che sia ugualmente riconoscibile in altre attività umane: è processo proprio ed esclusivo dell'artista, inseparabile dalla sua ispirazione, e da ricercarsi perciò nelle singole personalità, anzi nelle singole opere. L'attribuzione e la datazione dell'opera diventano così la designazione di un punto di confluenza di culture, di tradizioni, di esperienze, che possono essere tra loro diverse ed anche contraddittorie, ma il cui incontro produce, quasi di necessità, quel determinato, specifico, irripetibile fatto creativo ch'è la opera d'arte”. / “Muito esquematicamente, pode-se dizer que para Longhi as relações existentes entre os fatos artísticos não são redutíveis a nenhum outro tipo de relação, a nenhum processo mental que seja igualmente reconhecível em outras atividades humanas: é processo próprio e exclusivo do artista, inseparável da sua inspiração e a ser procurado, portanto, nas personalidades singulares, ou melhor, nas obras singulares. A atribuição e a datação da obra tornam-se assim a designação de um ponto de confluência de cultura, de tradições, de experiência, que podem ser entre elas diversas e mesmo contraditórias, mas cujo encontro produz quase por necessidade, aquele determinado, específico, irrepitível fato criativo que é a obra de arte” in *Opus citatum* ARGAN, 1958, p. 270.

²⁵ *Opus citatum* ARGAN, 1958, p. 271-272. “O século no qual aquelas ideologias tiveram maior autoridade, o Seiscentos, readquire, nos estudos de Roberto Longhi, a riqueza e variedade de motivos que realmente explica como neste período, muito levemente julgado como um período de decadência, a cultura moderna, figurativa e não figurativa, afunda as suas raízes. E justo neste século, Longhi aponta as personalidades que, contradizendo as crenças oficiais, redimem uma genuína autenticidade de sentimento, um realismo que certamente não tem nada a ver com a textualidade do dado visual, mas demonstra como da total consumação de uma cultura o artista tenha alcançado finalmente a experiência imediata através do contato direto e sem prejuízos com a realidade. Mas cuidado: com esse contato, a atividade artística não começa, mas termina. O momento dos interesses visuais, das vivazes emoções sensoriais, se concluiu com o pensamento de uma natureza clássica serena: nos confrontos da realidade nenhuma atitude teórica mais é válida, é possível apenas o empenho das expressões, isto é, da mimese ou da prática. Por isso essa crítica se cansa de procurar a experiência da cultura no fio de inspiração no próprio processo do fazer pictórico, em uma técnica que não é mais transcrição, mas expressão, em uma linguagem que quanto mais adere, mais inventa”.

O “realismo histórico” longhiano, como explica Argan, não se reduz à literalidade visual, aos resultados ópticos, mas se relaciona à experiência do artista de absorção do sentimento da realidade. O que Argan defende, no entanto, é que esta experiência não pode ser compreendida como o motivo da criação, mas sim como o seu fim, sugerindo que o sentimento de realidade é onde termina o processo artístico e não aquilo que o motiva. Argan está aqui afirmando que não podemos interpretar a criação artística apenas a partir das relações do artista com a realidade histórica, mas também através de uma inspiração ulterior ao contexto cultural e à própria realidade. Uma inspiração confluída entre a imaginação e a técnica, entre as experiências individuais e sociais. Assim concebendo a criação artística não podemos, portanto, contentar-nos em decifrá-la apenas a partir de sua existência física e técnica, mas devemos sim considerá-la como “la tessera di un mosaico, nel tessuto storico”²⁶.

A concepção de Argan da criação artística (e, portanto, da obra de arte), e da sua análise (e, portanto, do papel do crítico) para além das suas justificações históricas, recorrendo a instâncias mais abstratas do conhecimento, caminha junto à concepção de Battisti de história da arte a partir de confrontos antitéticos. Para Battisti, a obra de arte consiste, antes de tudo, em uma superação da realidade histórica e não na sua representação. Trata-se de compreender a criação artística como o resultado do embate entre o racional e o irracional, no qual o primeiro é interpretado como uma reação ao segundo, um subterfúgio suscitado pelo temor do desorgânico e do fantástico. Battisti assim se distancia teoricamente de Longhi ao compreender a obra de arte como “pura invenção conceitual”, como afirma ao traçar relações entre a arte contemporânea e o *Seicento*:

L'arte concettuale [...] riconosce all'immagine mentale priorità rispetto alla sua realizzazione materiale in pittura o scultura. Nulla di inedito sotto questo aspetto, se si pensa alle accese discussioni sull'importanza dell'idea artistica durante il Manierismo ed il Barocco. Ma nella nostra situazione odierna, in cui la migliore definizione che si dà di arte è quella di ‘comunicazione’, è rincuorante, forse è persino buon segno di elitismo, sentire qualcuno affermare che l'arte è pura invenzione concettuale. Per uno storico d'arte, ammettere che l'arte è un'idea significa impegnarsi nello studio del processo creativo, piuttosto che nell'analisi dei suoi risultati; conseguenza secondaria ma fondamentale, è che diventa impossibile, o almeno difficile stabilire una linea di distinzione tra pittura e poesia, tra musica e architettura.²⁷

²⁶ *Opus citatum* ARGAN, 1958, p. 270: “a peça de um mosaico, no tecido histórico”.

²⁷ BATTISTI, Eugenio. “Nell’acqua chiara e sopra l’erba verde...”. In: SACCARO DEL BUFFA, Giuseppa (a cura di). *Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio*. Leo S. Olschki, 2004, p. XIII. “A arte conceitual [...] reconhece à imagem mental prioridade em respeito à sua realização material em pintura ou escultura. Nada de inédito neste aspecto, se se pensa nas inflamadas discussões sobre a importância da ideia artística durante o Maneirismo e o Barroco. Mas na nossa situação atual, na qual a melhor definição de arte que se dá é aquela de ‘comunicação’, é animador, talvez seja mesmo bom sinal de elitismo, sentir alguém afirmar que a arte é pura invenção conceitual. Para um historiador da arte, admitir que arte é uma ideia significa se dedicar no estudo do processo criativo, mais do que na análise dos seus resultados; consequência secundária mas fundamental, é que se torna impossível, pelo menos difícil, estabelecer uma linha de distinção entre pintura e poesia, entre música e arquitetura”.

Apesar das críticas, Battisti e Argan reconhecem os méritos de Longhi: a sua capacidade de reconstrução da história da arte italiana a partir de centros artísticos menos tradicionais, como proposto em *Officina Ferrarese*; e a sua tendência anticrociana evidenciada no gosto pelo surrealismo e pelas manifestações culturais de contracorrente²⁸. Em ambos os textos de Argan e Battisti, a modernização da historiografia artística italiana assume como premissa o posicionamento anticrociano seguido pela expansão dos conhecimentos bibliográficos e inventariais. Nesse sentido, Battisti indica como contribuição à modernização os estudos de Lionello Venturi dos arquivos do Impressionismo e sua monografia sobre Leonardo da Vinci, no qual avalia os pressupostos da arte contemporânea. Battisti reconhece em Venturi a capacidade de abordar a história da arte dentro do âmbito da cultura, sem deixar, entretanto, de adotar uma perspectiva monográfica, como quando analisa Mondrian como centro de uma série de relações que entremeiam a cultura e a vida.

Essa nova maneira de se fazer história da arte, que despontava na Itália com Lionello Venturi, é atribuída por Battisti ao contato com a bibliografia alemã e inglesa resgatada das prateleiras empoeiradas pelo fascismo. Argan igualmente associa a modernização incitada pela perspectiva venturiana às relações estreitadas entre a disciplina da história da arte e da cultura.

È attraverso il Venturi che la critica italiana è entrata in contatto con le correnti critiche e metodologiche che già da qualche decennio, in Germania e in Inghilterra, miravano a giustificare il fatto artistico come fatto di cultura e a collegarlo così alla storia sociale. Il pensiero del Ruskin, e soprattutto la severa metodologia della scuola viennese di storia dell'arte, trovavano nella tesi idealistica, dominante in Italia, un'opposizione, che il Venturi si propose di superare riproponendo in termini nuovi il problema della pura visibilità.²⁹

Esta nova tendência historiográfica compreendida por Venturi, e continuada pelos seus discípulos, assumia uma postura política de varredura dos resquícios fascistas os quais fechavam o quadro cultural italiano dentro dos próprios muros nacionais, avessos às assimilações das culturas estrangeiras. Como mencionado por Argan, o conceito de “gosto” aplicado por Venturi está inserido no conjunto das novas tendências historiográficas que priorizavam a leitura da obra de arte a partir de

²⁸ *Idem*, Battisti, 1963, p. 425. “Eppure il suo gusto, incline al surrealismo, alle posizioni di anticorrente, anche la sua faziosità, hanno certamente creato una piattaforma assai larga all'ormai generale levata di scudo contro il crocianesimo. Forse, è proprio per merito di Longhi, che la storiografia artistica italiana appare assai più libera d'ogni altra storiografia dalle eredità idealistiche”. / “No entanto, o seu gosto inclinado ao surrealismo, às posições de contracorrente, até o seu favoritismo, certamente criaram uma plataforma muito larga ao já generalizado combate contra o crocianismo. Talvez, seja justamente por mérito do Longhi que a historiografia artística italiana aparece assim mais livre de qualquer outra historiografia das hereditariedades idealísticas”.

²⁹ *Idem*, ARGAN, 1958, p. 272. “É através de Venturi que a crítica italiana entrou em contato com as correntes críticas e metodológicas que já há algumas décadas, na Alemanha e na Inglaterra, procuravam justificar o fato artístico como fato de cultura e a relacioná-lo assim à história social. O pensamento de Ruskin e, sobretudo, a severa metodologia da escola vienense de história da arte, encontraram, na tese idealista dominante na Itália, uma oposição que Venturi se propôs a superar repropoando em novos termos o problema da pura visualidade”.

sua contingência, ou seja, de sua ligação à vida social, de estreita equivalência com a tradicional escola vienense, com o Instituto Warburg, Panofsky, e mesmo com algumas tendências de corrente marxista³⁰.

Em linhas gerais, os propósitos dessa renovação na Itália se justificaram também a partir da necessidade de elevar os debates da crítica de arte a um nível ulterior àquele da análise material. A obra de arte deixava, assim, de ser apenas narrativa histórica para adquirir um valor de reflexão e influência ativa no presente. Argan, em um paralelo com a pura visualidade, chama esta nova tendência teórica de “pura esistenza”³¹, voltada não apenas ao passado histórico de produção da obra de arte, mas também à sua análise presente como permanência duradoura reflexiva.

Podemos dizer que as mudanças historiográficas sentidas por Battisti e Argan são as mesmas que não lhes permitiram identificar nos Macchiaioli uma expressão de liberdade criativa ou de indícios de vanguarda. Tal liberdade estava mais próxima à concepção da obra de arte para além de sua materialidade, impulsionando-a, pela primeira vez na Itália, de uma perspectiva idealista àquela crítica e, conseqüentemente, inserindo a obra de arte no âmbito da cultura da imagem³², como analisou

³⁰ *Idem*, ARGAN, 1958, p. 278. “Queste correnti hanno le loro fonti, da un lato nella concezione del Venturi, della cultura o del gusto come fattori attivi della creazione artistica, e dall’altro nella tradizione della scuola viennese di storia dell’arte, integrata dalle esperienze degli studiosi dell’Istituto Warburg e del Panofsky sulla trasmissione d’immagine come trasmissione di cultura: sicché giungono ad accostarsi a taluni indirizzi della storiografia marxista, pur respingendo la tendenza, diffusa dallo Hauser e dallo Antal, ad assumere l’opera d’arte come mera testimonianza di sviluppi sociali ed economici invece che come fattore anche socialmente ed economicamente attivo”. / “Estas correntes têm suas fontes, por um lado, na concepção de Venturi da cultura ou do gosto como fator ativo da criação artística e, por outro, na tradição da escola vienense de história da arte, integrada pelas experiências dos estudiosos do Instituto Warburg e de Panofsky sobre a transmissão da imagem como transmissão de cultura: de modo que chegam a se aproximar a alguns endereços da historiografia marxista, ao recusar a tendência difundida por Hauser e Antal de assumir a obra de arte como mero testemunho de desenvolvimentos sociais e econômicos ao invés de como fator também social e economicamente ativo”.

³¹ *Idem*, ARGAN, 1958, p. 277. “È facile intendere come questa volontà di seguire e ripercorrere, entro lo spazio inesteso dell’immagine, i tempi delle più remote esperienze, necessariamente portasse a fissare fin da principio il punto d’arriivi, il presente nel quale l’opera si produce ed insiste: a quella, infine, che si potrebbe chiamare la sua pura esistenza”. / “É fácil compreender como essa vontade de seguir e percorrer dentro do espaço compreendido na imagem os tempos das mais remotas experiências necessariamente levasse a fixar desde o início o ponto de chegada, o presente no qual a obra se produz e insiste: a que, por fim, poder-se-ia chamar a sua pura existencialidade”.

³² Ao analisar aos estudos de Cesare Brandi dedicados à pintura de Siena (*La R. Pinacoteca di Siena*, Roma, 1933; *Quattrocentisti senesi*, Milano, 1949; *Duccio*, Firenze, 1951; *Carmine o della Pittura*, 1948), Argan escreve: “Seguì, nel volume sui pittori senesi del Quattrocento e poi [...] nel primo dialogo del ‘Carmine’, una distinzione [...] tra i concetti di oggetto, di forma e d’immagine. Così al concetto di cultura formale venne a sostituirsi il concetto di cultura d’immagine. Ha valore d’indizio, oltre che di necessaria revisione di tradizionali giudizi, la rivendicazione della posizione in nessun modo subordinata o marginale dei pittori senesi del Quattrocento: che non sono affatto arretrati o ritardatari, che sanno perfettamente quel che accade nella vicina Firenze e non di rado si spingono anche più innanzi, e tuttavia si astengono dal partecipare a quella avanguardia, rifiutano di partecipare a quella che doveva loro parere una rivoluzione. Se la cultura di forma si sviluppa necessariamente per successivi e talvolta radicali rinnovamenti, la cultura d’immagine è un continuo sedimentarsi, decantarsi, affinarsi delle esperienze”. / “Segue, no volume sobre os pintores sienenses do Quatrocentos e depois [...] no primeiro diálogo de ‘Carmine’, uma distinção [...] entre os conceitos de objeto, de forma e de imagem. Assim, ao conceito de cultura formal vem substituído o de cultura de imagem. Possui valor de indício, além de necessária revisão dos juízos tradicionais, a reivindicação da posição de nenhuma forma

Argan a respeito da perspectiva de Cesare Brandi, e a sua linguagem ao alcance da teoria da comunicação, como afirmou Battisti³³.

Depois da apreciação das novas tendências historiográficas que despontavam na Itália de então, Battisti e Argan não deixam de mencionar os seus sucessivos problemas e os necessários percursos ainda pendentes. Entre os preceitos formais da teoria da pura visualidade e os alargamentos de sua leitura ao âmbito cultural, os autores apontam os respectivos riscos de uma concepção do mundo da arte fechada em suas questões internas, ou da interpretação passiva da obra como resultado do fenômeno cultural, como depositário de indicativos de cultura, e não como proposta cultural ativa e construtiva. Argan equipara a estrutura da crítica de arte à estrutura da própria arte, compreendendo as suas produções como processos reflexivos constantes: “*la critica viene portata su una possibilità d’arte: e ciò accade perché l’arte stessa si pone come possibilità*”³⁴. Seus estudos, vastamente conhecidos na crítica de arte brasileira, apresentam uma ampla lente metodológica que combate contra as tradicionais concepções historiográficas a partir de noções culturais imbricadas por forças opostas. A própria noção de Renascimento, neste sentido, vem destacada da ideia meramente classicizante de cultura para ser

subordinada ou marginal dos pintores sienenses do Quattrocento: que não são atrasados e nem retardatários, que sabem perfeitamente o que acontece na Florença vizinha e não a toa se lançam ainda mais à frente e, todavia, se absterem em participar daquela vanguarda, recusando de participar daquilo que lhes parecia uma revolução. Se a cultura da forma se desenvolve necessariamente por renovações sucessivas e por vezes radicais, a cultura da imagem é um contínuo sedimentar-se, decantar-se, afinar-se de experiências”. Ver: *Idem*, ARGAN, 1958, p. 276-277.

³³ Em resposta à intervenção de Fritz Baumgart a respeito das tentativas na Itália de se ver a obra de arte para além da sua estrutura de forma e conteúdo, Battisti exemplifica com a teoria da comunicação: “Il problema riguarda il valore della comunicazione attraverso il simbolo, inteso non come allegoria, ma come forma valida di per sé e trasportatrice di significati. Sorge così il problema della comunicazione e della sua funzione. In Italia è stata applicata la teoria della comunicazione, giungendo a notevoli risultati. Dumont, in Germania ed il Saggiatore in Italia hanno coeditato contemporaneamente il libro di Klee sulla teoria della figurazione, con vivissimo successo. Si tratta di lezioni al Bauhaus e sono da rilevare in esse tentativi importanti di coniugazione tra la struttura formale della pittura e quella della musica. Ora, quello studio di Klee si è dimostrato particolarmente utile specialmente agli artisti che oggi reagiscono all’informale. Ma in questo campo molto resta ancora da fare, specialmente nel campo meno studiato della storiografia italiana, quello dell’ornato. Eppure in esso tutti i teoremi di struttura, di legge e di comunicazione si presentano in modo più semplice, ma più coerente”. / “O problema concerne ao valor da comunicação através do símbolo, tido não como alegoria, mas como forma válida por si só e transportadora de significados. Surge, assim, o problema da comunicação e da sua função. Na Itália foi aplicada a teoria da comunicação, chegando a notáveis resultados. Dumont, na Alemanha, e Saggiatore, na Itália, coeditaram contemporaneamente o livro de Klee sobre a teoria da figuração, com grande sucesso. Trata-se de aulas da Bauhaus e delas devem ser destacadas as importantes tentativas de conjugação entre a estrutura formal da pintura e a da música. Ora, o estudo de Klee se demonstrou particularmente útil, especialmente aos artistas que hoje reagiram ao informal. Mas neste campo ainda falta muita coisa a ser feita, especialmente no campo menos estudado da historiografia italiana, o do ornamento. Ainda assim, todos os teoremas de estrutura, de lei e de comunicação se apresentam de modo mais simples, mas mais coerente”. Ver: *Idem*, Battisti, 1963, p. 439.

³⁴ *Idem*, ARGAN, 1958, p. 280: “a crítica é posta como uma possibilidade de arte: e isto ocorre porque a própria arte se coloca como possibilidade”.

compreendida na chave de leitura dos embates entre clássico e anticlássico, como bem foi intitulado o segundo volume de obras do autor editado em 1984.

Battisti, por sua vez, conclui o seu texto denunciando a permanência das diretrizes teóricas tradicionais da história da arte italiana que continuam a analisar Giotto a partir de suas analogias com Dante, Pontormo a partir de suas relações com Florença, e a decoração pré-românica em comparação à escultura tardo antiga. Parece, portanto, que em 1963 a Itália ainda se esforçasse a problematizar os assuntos de cultura para além de seus muros. A luta historiográfica iniciada por Lionello Venturi contra o discurso fascista – que procurava desitalianizar a história da arte italiana ao propor um paradigma primitivo e anticlássico como berço da modernidade europeia – ecoava na militância de seus discípulos por uma “*storia dell’arte europea e mondiale*”³⁵. Ainda na conclusão de Battisti, isso significaria, por exemplo, conduzir o estudo aos mais diversos grupos sociais e culturais aos quais poeta (Dante) e pintor (Giotto) pertenciam, compreender o movimento expressionista de origem religiosa que atinge não apenas Pontormo como também Grünewald, e relacionar a decoração pré-românica ao mundo islâmico.

³⁵ *Idem*, BATTISTI, 1963, p. 436. “C’è un salto da fare fra generico accostamento proposto per esempio per pura analogia stilistica fra Dante e Giotto e lo studio dei ben diversi gruppi sociali e culturali cui il poeta e il pittore in realtà appartenevano e per cui lo stile, la tematica, l’impegno di Giotto o di Dante variano anche là, dove apparentemente si servono di formule e di schemi identici. Ed altra si configura per esempio la figura del Pontormo visto solo in rapporti con Firenze o nel quadro del generale movimento espressionistico di origine religiosa che suscita anche i capolavori di Grünewald. Altra è la decorazione preromanica confrontata alla scultura tarda antica, altra se confrontata con il grande mondo decorativo islamico. E diversa è la storia dell’arte italiana scritta come si continua a fare ora per i licei, guardando solo in casa nostra oppure inserendola nella storia dell’arte europea e mondiale”. / “Há um salto a ser dado entre a genérica aproximação proposta, por exemplo, pela pura analogia estilística entre Dante e Giotto e o estudo dos mais diversos grupos sociais e culturais aos quais o poeta e o pintor na realidade pertencem e para os quais o estilo, a temática, a dedicação de Giotto ou de Dante também variam, onde aparentemente se servem de fórmulas e de esquemas idênticos. E outra se configura, por exemplo, a figura de Pontormo visto apenas em relações com Florença ou no quadro do movimento geral expressionista de origem religiosa que suscita inclusive as obras-primas de Grünewald. Outra é a decoração pré-românica confrontada com a escultura tardo antiga, outra se confrontada com o grande modo decorativo islâmico. E diferente é a história da arte italiana escrita, como se continua a fazer hoje nos liceus, olhando apenas para a nossa casa ao invés de inseri-la na história da arte europeia e mundial”.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Classico Anticlassico. Il Rinascimento da Brunelleschi a Bruegel**. B. Contardi (a cura di). Milano: Feltrinelli, 1984.
- ARGAN, Giulio Carlo. “Moderni indirizzi metodologici della critica d’arte”. In: **La filosofia contemporanea in Italia. Società e Filosofia di oggi in Italia**. Torino: Arethusa Asti, 1958.
- BARILLI, Renato. “I macchiaioli e Il gusto dei primitivi”. In: **Da Cézanne all’Arte Astratta. Omaggio a Lionello Venturi**. Milano: Ed. Mazzotta, 1992.
- BATTISTI, Eugenio. **L’Antirinascimento**. Torino: Aragno Editore, 2005.
- BATTISTI, Eugenio. “Nell’acqua chiara e sopra l’erba verde...”. In: SACCARO DEL BUFFA, Giuseppa (a cura di). **Iconologia ed ecologia del giardino e del paesaggio**. Leo S. Olschki, 2004.
- BATTISTI, Eugenio. “Tendenze della Storiografia Italiana”. In: **IV Convegno Internazionale di Studi Italo – tedeschi: La storiografia nel mondo Italiano ed in quello tedesco: stato e problemi attuali nel quadro dell’unità culturale europea**. 17–23 Abril 1963. Istituto Culturale Italo-tedesco in Alto Adige–Merano. Deutsch-Italienisches Kulturinstitut in Südtirol – Meran. Via Cassa di Risparmio - Nr. 20 – Sparkassenstrabe.
- LONGHI, Roberto. Proposte per una critica d’arte. **Paragone**, 1950.
- MARQUES, Luiz. “Longhi e Argan. Un confronto intellettuale”. **Rivista Figura**. Vol 1 (2013): *Figura. Studies on the Classical Tradition. Dossier 'Giorgio Vasari'*.
[<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/figura/article/view/10207/5526>. Acesso em 07 de fevereiro de 2020]
- MOMIGLIANO, Arnaldo. “A Piemontese view of the History of Ideas”. In: **Essays in Ancient and Modern Historiography**. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 1977. (1ª ed. 1947)
- VENTURI, Lionello. **Il gusto dei primitivi**. Bologna: Zanichelli Editore, 1926.
- VENTURI, Lionello. “Recensioni – Roberto Longhi, Proposte per una critica d’arte in Paragone, gennaio 1950”. In: **Commentari. Rivista di critica e storia dell’arte**. Anno I – Fascicolo III. Luglio–Settembre 1950. Casa Editrice Felice Le Monnier, Firenze.