



Bernard Berenson, Lionello Venturi e a crítica de arte italiana: uma introdução ao epistolário (1907-1957)

Bernard Berenson, Lionello Venturi and the Italian Art Critic: an Introduction to Epistolary (1907-1957)

Dra. Fernanda Marinho

Como citar:

MARINHO, F. Bernard Berenson, Lionello Venturi e a crítica de arte italiana: uma introdução ao epistolário (1907-1957). *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n. 1, p.189-204, jan. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4283>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4283>.

Imagem: *Madonna con il bambino*, 1473, Antonello da Messina. Museo Regionale, Messina. Arquivo da autora.

Bernard Berenson, Lionello Venturi e a crítica de arte italiana: uma introdução ao epistolário (1907-1957)

Bernard Berenson, Lionello Venturi and the Italian Art Critic: an Introduction to Epistolary (1907-1957)

Dra. Fernanda Marinho*

Resumo

A formação da crítica de arte italiana dá-se ao longo do complicado período do entre guerras, marcado pelas dificuldades socioculturais geradas pela política fascista. Dois protagonistas desse cenário foram Bernard Berenson, americano que fixa endereço na famosa Villa I Tatti e se dedica devotamente ao Renascimento italiano, e Lionello Venturi, que introduz o método da crítica de arte por meio de uma perspectiva anticlássica que muito incomodava a ortodoxia acadêmica. O epistolário Berenson-Venturi apresenta mais de 100 cartas trocadas entre eles ao longo de 50 anos. Este artigo apresenta uma breve análise dos assuntos contemplados no epistolário e principalmente da relação entre seus protagonistas. Aproximados pelo comum interesse pela arte veneziana, Berenson e Venturi encontrarão um no outro não apenas a amizade, mas também um apoio intelectual fundamental àquele que nunca deixou de se sentir estrangeiro na Itália e também ao próprio italiano, que sempre precisou enfrentar os conterrâneos para promover seus ideais de modernidade. O epistolário nos fornece uma interessante fonte aos estudos sobre as relações entre a estética renascentista e aquela moderna no cenário de formação da crítica de arte italiana.

Palavras-chaves

Lionello Venturi. Bernard Berenson. Crítica de arte. Renascimento. Modernismo.

Abstract

The formation of the Italian art critic takes place during a complicated inter-war period marked by socio-cultural difficulties generated by the fascism politics. Two protagonists of this scenario were Bernard Berenson, an American who establishes his address in the famous Villa I Tatti and devotes himself to the Italian Renaissance, and Lionello Venturi, who introduced the method of art criticism through an anticlassical perspective, opposed to the academic orthodoxy. The Berenson-Venturi epistolary presents more than a hundred letters exchanged between them over the course of fifty years. This material offers an introductory analysis of the subjects contemplated in them. Connected by their common interest in Venetian art, Berenson and Venturi will find in each other not only friendship, but also fundamental intellectual support for who have never ceased to feel a foreigner in Italy and also for the Italian himself, who has always had to face his own countrymen to promote his ideals of modernity. The epistolary is an interesting source for studies on the relationship between Renaissance and modern aesthetics in the scenario of the formation of Italian art criticism.

Keywords

Lionello Venturi. Bernard Berenson. Art criticism. Renaissance. Modernism.

As 135 cartas que compõem o epistolário de Lionello Venturi e Bernard Berenson¹, registram uma importante relação entre dois grandes historiadores e críticos de arte do século XX. Enviadas de Brindisi, Nápoles, Roma, Florença, Veneza, Urbino, Turim, Paris, Nova Iorque, Detroit, etc., as cartas acompanharam os endereços de Berenson e o percurso sinuoso de Venturi entre trabalho, guerra e exílio político.

É provável que a primeira carta, enviada por Berenson em 6 de maio de 1907², remonte ao primeiro contato estabelecido entre eles: Berenson agradece o envio do livro de Venturi *Le origine della pittura veneziana: 1300-1500* (1907) (Venturi, 1907), e afirma considerá-lo “one of the most promising books I have ever handled, written by a person as young as I suppose you to be”³. O tema que lhes aproximou, portanto, indica ter sido o comum interesse pela arte veneziana. Tema este ao qual Berenson vinha se dedicando há mais de dez anos, desde *The Venetian painters of the Renaissance*, de 1894 e *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism* e *Venetian painting, chiefly before Titian, at the Exhibition of Venetian Art*, de 1895.

Nos primeiros seis anos de correspondência, Berenson recorre frequentemente a Venturi para obter ajuda na procura de fotografias de artistas nórdicos italianos do Renascimento, como Pellegrino da San Danielle, Sebastiano da Florigero, Jacopo da Montagnana, Bartolomeo Montagna e cidades como Veneza, Feltre e Collato. Mas um dos artistas mais citados ao longo do epistolário é Antonello da Messina⁴, que instigou uma fecunda troca de materiais e ideias entre ambos.

A diferença geracional de 20 anos não se apresenta como um problema à troca intelectual marcada pela mútua admiração pessoal e profissional de ambos que aparece registrada nas cartas trocadas ao longo de cinquenta anos⁵. O epistolário nos ajuda a compreender tanto alguns pontos de ligação entre o pensamento crítico de Venturi e a *connoisseurship* de Berenson, quanto algumas das reflexões fundamentais à formação da crítica da arte moderna na Itália do século XX.

Arte florentina a favor de uma crítica de arte anticientífica

Nascido na Lituânia, em 1865, e graduado em Harvard, em 1884, Berenson mudou-se para a famosa Villa I Tatti, localizada em Fiesole, em 1900, logo depois de se casar com Mary Withall Smith. Em 1907 o casal comprou a Villa, que se torna a sua residência definitiva. Em 1912 e, portanto, já há mais de dez anos estabelecido em seu célebre endereço, Berenson confessa a Venturi, na carta de 11 de dezembro⁶, ainda se sentir estrangeiro, “forbidden even to open my mouth unless it were to express panegyrics”⁷. Esse tom lamentoso ecoava a dificuldade da sua inserção profissional na Itália, que se fazia evidente ao ter sido deixado de fora do X Congresso Internazionale di Storia dell’Arte, cujo tema era *L’Italia e l’arte straniera*, organizado em Roma naquele mesmo ano de 1912. A sua atividade como *adviser* de colecionistas norte-americanos haveria por levá-lo a ser (mal) compreendido como um *bongustaio*⁸. Sua maneira de fazer história da arte, ponderada pelos estudos de atribuição, se confrontava com as metodologias mais recentes da Itália de então, como a de Adolfo Venturi que a respeito da publicação *Venetian Painters* (1894) teria criticado a “brevità più che irriducibile”, il carattere oracolare delle attribuzioni di Berenson – senza discussione, senza documentazione, e dunque apparentemente senza ragione – appariva un dato inaccettabile” (Iamurri, 2008: 187-192), como lembrado por Laura Iamurri em seu artigo “Adolfo Venturi e Bernard Berenson”. A autora atribui tal crítica à disparidade entre o mundo de Berenson, facilmente reduzível a experiências e exercícios estéticos, e

aquele de Adolfo Venturi, comprometido com a gestão patrimonial, e atrelado à atuação ministerial, sendo eleito Senador em 1924.

Tal difícil inserção e reconhecimento profissional de Berenson na Itália podem também justificar a compaixão e o sentimento de revolta demonstrada a Lionello, na carta de 1912, em relação ao então recente e não desejado ocorrido: o Ministero della Pubblica Istruzione teria recusado a Venturi a direção do Museo del Bargello de Florença, transferindo-o, ao invés, à Galleria Nazionale delle Marche, em Urbino. Tal mudança, cujas motivações desconhecemos, teria forçado Venturi a reestruturar seus estudos sobre a arte veneziana a partir de outra perspectiva, como comenta em 10 de abril de 1913: “Proprio per essere arrivato alla soglia di Tiziano, ho sentito il bisogno di purificare spirito e fantasia, e mi son rivolto perciò a Firenze”⁹. Em função deste desvio de percurso profissional¹⁰, Venturi reorganizará seu pensamento crítico, despertando o interesse pela arte florentina a partir da necessidade de “purificarmi, rinnovarmi, irrobustirmi, ritornare alle origini”¹¹, e encontrando em Berenson grande encorajamento¹².

Dois cartas de 1913 – que Venturi escreve já de Urbino, em 10 de abril, e a resposta de Berenson, de 14 de abril – trazem à luz a importante conexão teórica entre os dois historiadores da arte: a crença em um aspecto peculiar da arte florentina capaz de reordenar a compreensão da história da arte italiana. Um aspecto que, segundo Venturi, responde à necessidade de “purificare spirito e fantasia”¹³ e que, segundo Berenson, permitirá a Venturi de voltar à pintura veneziana “with a very much keener eye and deeper soul”¹⁴.

A “deeper soul” ao qual Berenson se refere para definir o estado de espírito que a arte florentina suscitaria em Venturi, parece retomar o conceito de *quality* exposto no livro *The sense of quality. The study and criticism of Italian art* (1902). Este conceito, apresentado por Berenson como competência essencial à formação do *connoisseur*, “belongs to another region than that of science” (Berenson, 1902: 147)¹⁵. Trata-se da capacidade de olhar e compreender a obra, independentemente da sua documentação, liberando-a assim das classificações e hierarquias históricas, uma vez que a análise da obra partiria primordialmente da observação direta do objeto.

Essa dupla qualidade da obra de arte – enquanto documento histórico e enquanto experiência estética – aparece também em *I pittori italiani del Rinascimento* (1930), onde Berenson compara duas tendências artísticas florentinas: o naturalismo, representado pela pesquisa científica, e o significado espiritual e material da realidade. Ele exemplifica a tendência naturalista com a figura do Onipotente em *Sacrificio de Noé*, de Paolo Uccello – “il primo rappresentante di due principali tendenze fiorentine: all’arte per amor di bravura, e all’arte ad intenti scientifici” (Berenson, 1948: 74)¹⁶:

Invece di presentarci tale figura che scende verso di noi, (...) Paolo Uccello sembra non aver avuto altra intenzione che un uomo precipitante a capofitto se, a un dato punto della caduta, rimanesse congelato ed appeso nello spazio. Una simile figura avrà un significato matematico; non ha certamente un significato psicologico¹⁷ (*Ibidem*: 73).

E continua: “Lo scienziato che dipinge, in altri termini: il pittore naturalista, non si propone d’estrarre per noi la qualità vitale delle cose, che soltanto l’arte sa cogliere: egli si propone di darci una riproduzione delle cose come sono” (*Ibidem*: 74)¹⁸. Nessa linha de raciocínio, poderíamos ponderar que sendo a *qualità vitale* uma característica própria ao artista não naturalista, o conceito de *quality*, fundamental ao olho do *connoisseur*, pertenceria igualmente a um campo que não àquele da ciência. Desta maneira, o conceito *quality* indica uma atitude anticientífica da teoria de Berenson que busca sensibilizar o olhar do espectador para características mais abstratas e menos materiais da obra de arte.

A sensibilização do olhar da crítica de arte a partir de uma perspectiva anticientífica aparece também registrada em *Il gusto dei primitivi* de Venturi, publicado pela primeira vez em 1926, no qual o autor promovia um paradigma artístico alternativo a partir da estética primitivista. Ao encontrar na arte dos primitivos florentinos um tipo de pintura mística que representa a perfeição artística (Venturi, 1972: 195-196)¹⁹, Venturi reconhece a capacidade dos primitivos de realizar a abstração, ou seja, de representar para além do natural. A qualidade primitiva, desta maneira, se resumiria à escolha dos artistas em se valerem de uma linguagem interior e devocional em detrimento da linguagem levada pela inspiração da natureza. Em outras palavras, Venturi pretendia libertar a crítica do preconceito da evolução formal, alcançada através da descoberta do *sfumato*, do ideal anatômico, do conhecimento científico da perspectiva, da perspectiva aérea, da expressão do movimento e não da expressão do sentimento (*Ibidem*: 220,221). Ou seja, defender a estética primitiva era chamar a atenção para o gosto do *Trecento* ao *Quattrocento*, em oposição à perspectiva evolutiva que compreende o *Cinquecento* como o cume do progresso formal.

Sotto l’aspetto della realizzazione artistica il gusto dei primitivi è diverso dal gusto classico, ma non gli è punto inferiore. È ora di sfatare definitivamente la leggenda dell’immaturità tecnica dei primitivi. Ma il gusto dei primitivi che ha altrettanto valore di quello classico sotto l’aspetto della realizzazione, è superiore sotto l’aspetto dell’ispirazione. Esso trova Dio non nella natura ma nella fede dell’artista, esso rende vivo il simbolo così da non farlo più simbolo, esso rivela la divinità non solo dell’immagine di Dio ma del più umile oggetto naturale, esso trova la sua universalità al di fuori di ogni particolarismo di religione costruita, esso non ha bisogno di varietà materiali per mostrare le ricchezze dell’animo, esso rivela infine direttamente, con linee forme e colori, non a traverso la mediazione della natura, ogni sentimento umano, e perché li rivela direttamente li esalta, li rende intensi universali eterni.²⁰ (Venturi, 1972: 221)

Tal perspectiva a partir de uma estética da revelação fez com que Lionello encontrasse no âmbito da crítica de arte italiana grande resistência e ceticismo, bem como previu sua aluna Mary Pittaluga ao escrever-lhe em 18 de julho de 1926:

L’applicazione, nella critica del concetto di rivelazione, così arditamente introdotto e così coerentemente mantenuto, troverà, certo, menti impreparate: così, come verterà stupore la conseguenza più importante ch’Ella trae da tale applicazione, che, cioè, vi siano dei primitivi in ogni tempo, e che siano essi i migliori di ogni epoca²¹.

Parecia, portanto, impossível conceber uma teoria artística que se pretendia anticlássica a partir de conceitos como o de revelação, assim, como era difícil compreender porque o antifascista Lionello Venturi recorresse a um vocabulário religioso.

O caráter anticientífico apontado em 1902 por Berenson como essencial ao “sense of quality” do *connoisseur* ecoa, portanto, em suas palavras de consolo a Venturi quando, em 1913, encorajou-lhe estudar a arte florentina para alcançar “a very much kneer eye and deeper soul”. Este incentivo pode parecer, em princípio, apenas um ato de cortesia diante à inesperada e não desejada mudança do amigo Venturi para Urbino, no entanto, o presente epistolário nos mostra que o apoio de Berenson configura-se como um estímulo importante e raro no percurso profissional de Venturi, acolhido tão polemicamente no âmbito acadêmico italiano.

Vale destacarmos alguns eventos ocorridos entre a ida de Venturi a Urbino, em 1913, e a publicação de *Il gusto dei primitivi*, em 1926. A análise desse período de treze anos nos ajuda a compreender como o conselho de Berenson de conceber a arte florentina como um norte inspirador para se reorganizar a compreensão da história da arte italiana se concretiza, em Venturi, enquanto a defesa da estética primitiva anticlássica. Em 1914 Venturi escolhe a cátedra de história da arte que lhe fora concedida pelo professor de história da literatura italiana Vittorio Cian, na Università di Torino, em detrimento de um concurso que lhe conferia uma cátedra na Università di Pisa. Tal escolha foi acolhida polemicamente pelos colegas, como Roberto Longhi que lhe escrevera julgando a cidade de Turim como um abrigo decadente de militares aposentados (Venturi, A.; 2016: 39). De fato, pode parecer contraditória a predileção por Turim depois de analisarmos seus desabafos compartilhados com Berenson nos quais indica o redirecionamento de seus interesses pela arte florentina. É necessário compreendermos, contudo, que para Venturi a definição de cultura superava a definição geográfica e tal superação consistia em uma estratégia intelectual de ampliação e problematização das definições da própria cultura italiana. Desta maneira, se Pisa poderia parecer mais próxima à Florença e Roma, Turim estava mais próxima de Paris, bem como notou Adolfo em sua carta ao filho²² na qual apoiava a sua decisão.

No início do seu período em Turim, onde chega em janeiro de 1915, Venturi se engaja nos serviços militares: em junho foi nominado subtenente da milícia territorial do distrito de Turim; em julho foi transferido a Susa, onde finalizou o seu treinamento militar; e em outubro chega em território em estado de guerra, onde permanece por dois meses. Pelos dois anos seguintes, Venturi é recorrentemente chamado para servir e tanto seu pai Adolfo, quanto Cian se engajam, sem êxito, a convencê-lo de seu retorno à vida civil. Em meados de abril de 1917, Venturi volta à zona de guerra e em 10 de outubro fere o olho direito, conseguindo obter assim uma licença no final de novembro. Em 24 de outubro de 1918, três dias antes do fim da guerra, é declarado inválido ao serviço militar, obtendo a licença absoluta. Tais eventos foram analisados em *Dal nazionalismo familiare all'esilio*, onde o empenho político de Lionello aparece atrelado ao “spirito nazional-patriottico familiare in cui era cresciuto” (*Ibidem*: 28), referindo-se principalmente ao contexto da unificação italiana que havia direcionado também a atuação profissional de Adolfo Venturi durante o estado pós-*Risorgimento*.

Tais experiências de guerra devem ser consideradas na análise do percurso intelectual de Venturi na medida em que este aparece intrinsecamente atrelado à concepção de um novo nacionalismo, definido por Antonello Venturi como “inclusivo e cosmopolita, convinto della necessità di un’apertura fatta di contaminazioni e di incontri” (*Ibidem*: 35). Trata-se, desta maneira, de um nacionalismo empenhado na reestruturação cultural italiana a partir do conflito com outras fronteiras culturais que, no caso, encontrava na França os ideais de modernidade. Podemos ponderar, neste sentido, ter exercido Bernard Berenson fundamental importância tanto no processo de “contaminazioni” da mentalidade

nacionalista, quanto no processo de superação da mentalidade científica, que atrelava evolução formal ao virtuosismo técnico, instigando Venturi a encontrar nos primitivos florentinos a inspiração paradigmática à moderna identidade cultural europeia.

A crítica de arte na Itália entre a pura visualidade e a teoria do gosto

O tema da crítica de arte aparece na carta de 30 de dezembro de 1919²³, quando Berenson comenta o livro de Venturi sobre Leonardo (Venturi, 1919) e afirma sempre ter se interessado em “the history of ideas and opinions”²⁴. Nesta carta, Berenson menciona o progresso feito pela escola alemã, citando Wölfflin, mas distinguindo o método da pura visualidade da maneira de Venturi de fazer história da arte a partir dos grandes mestres. A comparação feita por Berenson entre Venturi e a escola alemã, apesar de apontar suas diferenças, acaba por destacar a perspectiva venturiana do ambiente acadêmico italiano, ainda então muito ordenado pelas diretrizes teóricas de Croce, que acolhia ceticamente a teoria da pura visualidade.

Apesar de classificado por Berenson como uma exceção dentro das últimas tendências da crítica – “so different from usual”²⁵ – Venturi também se declara cético às novidades da escola alemã, como confessa em 20 de janeiro de 1920: “Ho letto da poco i libri del Wölfflin e del Dresdener, e ho constatato con molta soddisfazione l'essenziale differenza dalla loro della mia mentalità critica”²⁶. Cerca de dois anos mais tarde, Venturi envia a Berenson o manuscrito *Gli schemi del Wölfflin*²⁷, publicado posteriormente, em abril de 1922, onde ele apresenta sua crítica à maneira de Wölfflin que negligencia o “mutamento continuo” (Venturi, 1929: 27)²⁸ na história da arte. Em outras palavras, Venturi criticava o seu modo de caracterizar as diferenças estilísticas entre os séculos XVI e XVII a partir de um esquema abstrato que expressava “genericamente il fenomeno dello stile”²⁹ (*Ibidem*: 31).

Embora claramente crítico, Venturi admite que esquemas abstratos lhe serviram para ter “una idea più chiara di prima di molte opere d'arte del cinquecento e del seicento” (*Ibidem*: 31)³⁰. E finaliza o seu artigo afirmando que Wölfflin corrigiria o seu erro teórico – de ter dado “molteplicità e rigidità a schemi non perfettamente combacianti col pensiero degli artisti di cui parla” – “con quel tratto squisito ch'è il gusto” (*Ibidem*: 35)³¹. Percebemos aqui que o conceito de gosto se pronunciava na perspectiva de Venturi como uma qualidade da perspectiva wölffliana em olhar para a história da arte com as lentes da história da cultura. Prenúncio teórico esse que aparece amadurecido no artigo sobre Aretino, Pino e Dolce enquanto críticos de arte, sobre o qual Berenson comenta, em 1924: “I hope you will republish these valuable studies in book form”³². Conselho que Venturi acolhe ao publicar em *Il gusto dei primitivi*, em 1926, cuja primeira parte dedica-se à presença do primitivo na crítica de arte antiga à romântica.

Em sua carta de 15 de janeiro de 1927, Berenson compartilha com Venturi suas impressões de *Il gusto dei primitivi* – “I was delighted, enraptured, edified”³³ – pelas quais Venturi agradece, declarando ter sido “una delle più alte soddisfazioni ch'io abbia ricevuto del mio lavoro”³⁴. Nesta carta Berenson destaca o caráter dualista do livro, definindo-o não como “the book of a freeman of the city of art”³⁵, mas sim como “the book of a devoted”³⁶ e como “the book of a Trecentist St. Paul”³⁷ e não como “the book of a Socrates or Plato”³⁸. Esse dualismo percebido por Berenson é explicado por Venturi não como uma escolha para distanciar a arte da ciência, mas como uma reflexão sobre por que “il pensiero relativo all'arte debba proprio essere come quello di Socrate, tutta e pura scienza, o non abbia invece bisogno di essere pensiero più fede”³⁹. Esta reflexão que pautava a militância historiográfica de Venturi foi acolhida com

grande dificuldade pelos críticos da época que, como escreveu Argan (1972), viram nela uma forte oposição a uma cultura que se pretendia laica.

Parve a taluno che il riabilitare il concetto di creazione, incontestabilmente connesso con l'idea della rivelazione e del divino, fosse in contraddizione con una cultura che si voleva laica; ma era vero il contrario, perché il proposito di Venturi era di secolarizzare quel concetto, svuotandolo del suo originario significato teologico, pur conservandone, come motivo tipicamente culturale, il significato religioso⁴⁰ (Argan, 1972: XVII).

Anacronismo e o método circunstancial

A difícil recepção de *Il gusto dei primitivi* na Itália daquela época é justificada, entre outras razões, pela tendência de Venturi de “desitalianizar” a história da arte italiana, promovendo um paradigma artístico primitivo mais universal e menos regional. De fato, Venturi encontrou em Giotto um gosto que remontava à linguagem impressionista de Cézanne, em vez da incubação da forma sublime de Michelangelo.

E nulla di meglio del confronto di un paesaggio di Cézanne con un paesaggio di Giotto può darci la esatta impressione della comune tendenza a determinare la costruzione delle masse e il loro volume, a cercare il fenomeno sintetico senza nessuna preoccupazione della somiglianza con la natura, a ottenere l'effetto tridimensionale per pura intuizione senza seguire alcuna regola prospettica⁴¹ (Venturi, 1926: 323-324).

Em sua carta de 1927, Berenson demonstra sua aceitação do aspecto incomum do livro de Venturi quando escreve: “For it is a lyrical effusion, an ode, a hymn to the Trecentisti and their congeners at other times, particularly in these near our own”⁴². Esta carta mostra-nos que a recepção positiva de Berenson se deve também à forma como Venturi analisa não só os primitivos do século XIV, mas também a qualidade primitiva na história da arte. Venturi utiliza conexões formais atemporais e anacrônicas, partindo de uma sensibilidade estética moderna que visa reinterpretar o Renascimento: uma metodologia já aplicada pelo próprio Berenson quando comparou a *Apresentação ao Templo*, de Lorenzo Lotto (do Santuario della Santa Casa di Loreto) aos impressionistas.

The painting is put on in a way even more modern than in Titian. Indeed, to find the like of it, we have to turn to the works of contemporary 'Impressionists' – to Manet, in particular. The youth behind St. Anne, for instance, with two dabs of red cloak and harmonizing with it in tone, is, singularly enough, almost identical with a figure in Manet's Spanish Dance, belonging to M. Durand-Ruel at Paris. As general tone and as drawing, this Presentation suggests the work of M. Degas. It is, in short, one of Lotto's greatest achievements, and is perhaps the most 'modern' Picture ever painted by an old Italian master⁴³ (Berenson, 1905: 236).

Em "Une Madone d'Antonello da Messine", publicado em 1913, na *Gazette des Beaux-Arts*, Berenson propõe uma leitura da obra de Antonello muito semelhante à comparação de Venturi entre Giotto e Cézanne.

C'est là, manifestement, une vraie oeuvre d'art. L'ensemble présente une forme presque géométrique, dans la limite qu'impose la représentation de la figure humaine; aller plus loin vers le type du cône eût été affectation de simplicité, ou recherche de ces déformations peu agréables, bien qu'intéressantes, qu'expérimentent les 'cubistes' des nous jours. Dison, toutefois, que seuls des ouvrages de haute valeur peuvent produire une harmonie

supportable entre le modèle choisi et sa masse géométrique. Dans la peinture européenne, je ne vois guère d'exemples de cette harmonie qu'en certaines œuvres de Giotto, de Piero della Francesca et de Cézanne. Il faut pour cela, comme dans le tableau que nous étudions, des plans très simples et très larges⁴⁴ (Berenson, 1913: 192).

Comparando a análise de Venturi com a de Berenson, entendemos a maneira como ambos destacam a tridimensionalidade e a geometria das composições de Giotto, Piero della Francesca e Antonello da Messina, tendo como medida a simplicidade e a sintetização formal de Cézanne. Esta sensibilidade estética que levou Berenson a atrelar a forma renascentista àquela moderna no seu artigo de 1913, inspirou Carlo Ginzburg a escrever "Berenson, Longhi e la riscoperta di Piero (1912-14)", publicado em 1993 e depois novamente em 2001 como apêndice à edição Einaudi de *Indagini su Piero*. Neste artigo, Ginzburg, ao tratar das estruturas cônicas de Antonello que fizeram Berenson evocar o cubismo, pergunta-se: "Com'era arrivato Berenson a formulare queste affermazioni, così lontane dalla cultura della sua giovinezza?"⁴⁵ (Ginzburg, 2001: 140-141). Ginzburg encontra a sua resposta nas relações de Berenson com o meio parisiense, especificamente com Gertrude e Leon Stein, que apresentaram Berenson a Matisse, em 1908, e a Picasso, em 1913 (o mesmo ano da publicação do texto de Berenson sobre Antonello da Messina). Nesse artigo, o autor pretende, portanto, demonstrar como o texto de Berenson de 1913 teve uma influência importante nas ideias de Roberto Longhi, especialmente em relação à sua crítica a Piero della Francesca.

La lettura delle pagine di Berenson su Antonello, in cui l'intera tradizione pittorica veniva implicitamente ripensata a partire dal nesso Cézanne-Picasso, dovette indurre Longhi a modificare profondamente il grande saggio allora in via di elaborazione su Piero dei Franceschi e le origini della pittura veneziana, poi apparso nel 1914⁴⁶ (*Ibidem*: 142).

Como vemos nessa passagem, o autor pretende conectar o estilo analítico de Berenson àquele de Longhi – mais tarde definidos por Ginzburg como "due maghi dell'ekphrasis" (*Ibidem*: 145)⁴⁷ – e para isso recorre à interpretação de Cesare Garboli (1993) que definiu a evocação de Berenson ao cubismo como "i tratti del sistema longhiano avanti lettera"⁴⁸ (Garboli, 1993: 17).

A peculiar modernidade da perspectiva de Berenson parece ter sido de difícil compreensão para os críticos da década de 1990. Além de Ginzburg, que a atrela ao ambiente francês, e de Garboli, que a interpreta como uma antecipação inconsciente do pensamento longhiano, Mary Ann Calo a compreende enquanto uma corrupção dos seus ideais:

It is clear from these early remarks that Berenson seems to have thought of Cubism primarily in terms of the articulations of essential mass and it was for this reason that he viewed it as a corruption of his own aesthetic principles⁴⁹ (Calo, 1994: 6).

(...)

He also took issue with Pach's assertion that Cubism was a logical successor to the classic art of the previous century. Referring to it as a 'deplorable aberration of Gallic logicism', he maintained that Cubism's relationship to past art was strictly chronological, 'just as its political equivalent Leninism is the chronological successor to Tsarism'⁵⁰ (*Ibidem*: 9)

No entanto, falta a todas essas análises relevar a relação entre Berenson e Venturi que pode esclarecer reflexões pontuais. Relendo o artigo de Berenson de 1913, encontramos:

Je ne m'arrêterai pas à résumer les trouvailles de plusieurs érudits siciliens, qui ont exhumé des archives les dates encore inconnues de la vie et de l'activité d'Antonello, ainsi que celles d'un neveu du maître, son homonyme, dont les oeuvres étaient confondues avec les siennoises; cette confusion de peintures si différentes par la qualité, sinon par les motifs, viciait à l'avance toute tentative de reconstruire le génie d'Antonello et d'en reconnaître l'évolution. M. Henri Stein a résumé les faits nouveaux ici même ; M. Lionello Venturi en a tiré parti de la manière la plus heureuse dans son bel article sur Antonello, où l'appréciation esthétique du peintre n'est pas moins remarquable que la reconstitution de son histoire⁵¹ (Berenson, 1913: 190).

Na segunda nota, Berenson também acrescenta: “Je profite de l'occasion pour remercier M. Venturi de m'avoir communiqué, après l'avoir publiée le premier, la photographie de l'*Annonciation* de Syracuse, reproduite ci-contre”⁵². Berenson parecia, portanto, muito bem informado sobre a produção de Venturi, que lhe agradece pela referência em sua carta de 02 de maio de 1913, julgando-a “la panacea delle mille avversità locali passate e presenti”⁵³.

Longhi, em “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana”, também menciona a contribuição de Venturi:

Sulle caratteristiche di stile di Antonello da Messina, Lionello Venturi ha scritto cose talmente acute e penetranti, che non saprei che cosa mi restasse da aggiungere, se non la dimostrazione dell'attacco di quelle forme da lui così acutamente interpretate, con le forme di Piero. La tendenza di Antonello ch'è quella di ridurre il corpo umano a cilindro ideale è, notiamolo subito, una tendenza alla costruzione quasi ferocemente prospettica della forma corporea (Longhi, 1994: 210)⁵⁴.

Vale remontarmos, portanto, às referências de Venturi que parecem ter influenciado tanto Berenson quanto Longhi. Encontramos três publicações de Venturi que precedem àquelas berensonianas e longhianas: “La pala d'Antonello da Messina a Palazzolo Acreide”, de 1906 (Venturi, 1906: 452-454), *Le origini della pittura veneziana*, de 1907 (Venturi, 1907), “Studi Antonelliani”, de 1908 (Venturi, 1908).

O artigo de 1906 apresenta a pintura de Palazzolo Acreide, agora na Galleria Regionale di Palazzo Bellomo em Siracusa, como prova histórica de que Antonello não havia ido à Veneza antes de 1475, uma vez que na pintura de Siracusa não se encontrariam indícios da estética veneziana.

Antonello è andato a Venezia soltanto dopo il compimento di essa. Se dunque l'opera fu cominciata nell'agosto del '74, solo verso la fine dell'anno poté essere compiuta. E poi che sappiamo in realtà che nel '75 il pittore era a Venezia: agli ultimi del '74 o ai primi del '75 egli dovette andarvi⁵⁵ (Berenson, 1913: 190).

Em 1907, *Le origini della pittura veneziana* se apresentava como assunto inaugural do epistolário com o seguinte julgamento de Berenson: “one of the most promising books I have ever handled”⁵⁶. Nele Venturi analisa a pintura *Madonna con il bambino*, de Antonello da Messina, evidenciando o cilindro contido na forma corporal das figuras.

Rimangono i volti della Madonna, di Gesù, dei santi, con l'impronta dell'individualità antonelliana. La testa della Vergine è cilindrica, tipo che naturalmente nei ritratti si modificò,

rimanendo costante nei volti di convenzione e che trova la sua più chiara espressione nel S. Sebastiano di Dresda. Il metodo di porre le luci, assai caratteristico in Antonello, è qui quello che troveremo poi sempre: segnar passaggi spiccati tra la luce e l'ombra, sì che il limite sembri un rialzo tagliante; tutte le figure sue hanno per questo un po' di pappagorgia. Il graziosissimo putto ignudo, l'unico che si conosca di lui, mostra uno sforzo di adattare anche la mossa puerile alla figura geometrica, idea fissa nell'artista, come di armonia perfetta del corpo umano: il cilindro⁵⁷ (Venturi, 1907: 225).

A forma cilíndrica destacada no artigo de 1907 aparecerá no artigo de 1908 já como indicio atributivo levando Venturi a associar o fragmento de pintura representando os três anjos do Museo di Reggio Calabria à autoria de Antonello:

Le pieghe dei camici sono a cannelloni cilindrici, e talora al cilindrico; abbondanti e lunghi i capelli che li incorniciano, provvisti di lumeggiature. Le affinità con Antonello nel tipo dei volti, nel trattamento delle pieghe, e soprattutto nella gran scienza del rilievo mi sembrano tanto evidenti, che non dubito ad attribuire a lui stesso l'opericciola⁵⁸ (Venturi, 1908: 444-445).

Comentando a comparação de Konrad Witz entre a técnica de Van Eyck e a de Antonello, Venturi continua: “Il Witz non seppe abbellire le sue figure sfruttando questa tendenza, perché non ebbe nessun criterio ideale delle proporzioni umane. Antonello sì: e il suo criterio fu quello d'iscrivere le forme in un cilindro” (*Ibidem*: 448).

Como podemos ver, parece que o cilindro ajudou a Venturi entender uma certa essência da forma antonelliana que caracteriza a identidade do artista. Para legitimar a atribuição do fragmento de Reggio Calabria a Antonello, Venturi recorreu a Berenson em 27 de abril de 1908: “Se ella va in Sicilia e può fermarsi qualche ora a Reggio, mi farà lieto dicendomi il suo giudizio”⁵⁹. A sentença chega com a carta de 28 de maio de 1908, ainda a tempo para a publicação do artigo, onde Venturi o reproduz na seguinte nota: “Sono lieto di poter dare a questa attribuzione la sanzione di un'autorità. Mr. Bernard Berenson, avendo veduto recentemente il quadretto, ha avuto la gentilezza di scrivermi: ‘it is undoubtedly by Antonello, and a perfect jewel’” (*Ibidem*: 445)⁶⁰.

Uma vez percorrido o material epistolar, podemos nos perguntar se não estamos diante de uma fonte precisa da relação anacrônica entre a forma renascentista e a forma moderna que inspirou a interpretação de Berenson, em 1913, da obra de Antonello segundo a forma cubista. Retomando a carta de 24 de abril de 1908, Berenson, referindo-se ao artigo onde Venturi legitimou a forma cilíndrica de Antonello como instrumento atributivo, declara: “Your appreciation of Antonello seems to me by far the most thoughtful that I have ever seen”⁶¹. Parece, portanto, claro onde Berenson encontrou inspiração para relacionar, em 1913, Antonello aos “cubistes des nous jours” e comparar Giotto, Piero della Francesca e Cézanne.

Tratava-se certamente de uma nova sensibilidade que acomunava críticos das mais diversas correntes teóricas e que conectou o âmbito da *connoisseurship* a uma perspectiva anticientífica e anacrônica, como notou Venturi:

Ero ancora ragazzo quando lessi il suo cenno sul rapporto estetico tra Giotto e Cézanne. Ci pensai su a lungo, e infine capii ch'Ella aveva ragione. Oggi sono sempre più convinto che senza aver compreso la pittura moderna non si può intendere la pittura antica. Che cosa d'altronde facevano un Cavalcaselle o un Morelli? Giustificavano la pittura antica secondo i principii della pittura moderna. Purtroppo per loro la pittura moderna era la pittura accademica. Di qui l'errore dei loro apprezzamenti, quanto il loro ingegno non bastò⁶².

A importante relação intelectual aqui registrada entre Berenson e Venturi se apresenta a partir do comum interesse pela arte veneziana, e se desenvolve através dos debates em torno dos problemas metodológicos da crítica de arte dentro dos limites culturais impostos pela política fascista e pelas dificuldades do pós-guerra.

A difícil inserção profissional de Berenson foi atrelada por Iamurri (2008: 188), entre outras razões, à pouca difusão da língua inglesa entre os estudiosos humanistas. Podemos ponderar se tal dificuldade não tenha sido devida também a uma importante mudança pela qual a disciplina da história de arte passava. Durante o período no qual ambos iniciavam suas carreiras na Itália, a história da arte ensaiava a sua autonomia em relação à disciplina da filosofia, experimentando ultrapassar os limites da estética crociana tanto através da pura visualidade quanto da *connoisseurship*. O olhar estrangeiro de Berenson à pintura italiana vinha, desta maneira, acolhido por Lionello Venturi como uma grande inspiração à renovação metodológica da disciplina da história da arte que combinava com as suas aspirações, políticas e metodológicas, de perspectiva mais universal e menos regional.

Referências

BERENSON, Bernard. *The Study and Criticism of Italian Art*. London: Second Series, 1902.

_____. Une 'Madone' d'Antonello de Messine. *Gazette des Beaux-Arts*, Paris, 55^o année, 1913.

_____. *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*. London: George Bell and Sons, 1905.

_____. *I pittori italiani del Rinascimento*. Milano: Hoepli, 1948. (1^oed. 1936)

CALO, Mary Ann. The 'Protean Acrobat of Painters' and the 'Ostentation of the Obvious': Bernard Berenson on Modern Art. *Archives of American Art Journal*, New York, vol. 34, n.2, 1994.

DAMIANI, Elena. Il ruolo dei primi contatti epistolari tra Bernard Berenson e Lionello Venturi nella riscoperta critica di Antonello da Messina. In: VALERI, Stefano (a cura di). *La*

Fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi. Roma: Lithos Editrice, 2016, p. 207-217.

FIOROT, Massimo. Lionello Venturi: da Venezia a Firenze. In: VALERI, Stefano (a cura di). *La Fucina di Vulcano. Studi sull'arte per Sergio Rossi*. Roma: Lithos Editrice, 2016, p. 219-225.

GARBOLI, Cesare et MONTAGNAMI, Cristina (a cura di). *Bernard Berenson e Roberto Longhi. Lettere e scartafacci. 1912 – 1957*. Milano: Adelphi Edizione, 1993.

GINZBURG, Carlo. Appendice III. Berenson, Longhi e la riscoperta di Piero (1912-1914). In: *Indagini su Piero*. Torino: Biblioteca Einaudi, 2001.

IAMURRI, Laura. Adolfo Venturi e Bernard Berenson. In: D'ONOFRIO, Mario (a cura di). *Adolfo Venturi e la Storia dell'Arte oggi*. Modena: Franco Cosimo Panini, 2008.

LONGHI, Roberto. Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana. *L'Arte*, Milano, anno XVIII, 1914.

MINARDI, Mauro. Morelli, Berenson, Proust. 'The art of Connoisseurship'. Berenson e la Francia. *Studi di Memofonte*, Firenze, n. 14, 2015.

VENTURI, Antonello. Dal nazionalismo familiare all'esilio. Nuova documentazione su Lionello Venturi, la guerra e la politica italiana, 1910-1932. In: VARALLO, F. (a cura di). *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anno torinesi di Lionello Venturi (1914-1932)*. Torino: Nino Aragno Editore, 2016, p. 23-113.

VENTURI, Lionello. *Le origini della pittura veneziana: 1300-1500*. Venezia: Istituto veneto di arti grafiche, 1907.

_____. La pala d'Antonello da Messina a Palazzolo Acreide. *L'Arte*, Milano, 1906.

_____. Studi Antonelliani. *L'Arte*, Milano, anno XI, fasc. I, 1908.

_____. *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*. Bologna: Zanichelli editore, 1919.

_____. *Il gusto dei primitivi*. Torino: Einaudi, 1972. (1ª ed. 1926)

_____. Gli schemi del Woelfflin. In: *Pretesti di critica*. Milano: Hoepli, 1929.

Notas

* Fernanda Marinho é Pós-Doutoranda junto à Bibliotheca Hertziana de Roma (Max-Planck Institut) onde desenvolve o projeto de pesquisa *Brazilian Modernism and the Italian Paradigm. The Commemorative Exhibition of the Fiftieth Anniversary of Official Immigration*. O presente artigo é parte dos resultados obtidos ao longo do Pós-Doutorado no País (Unifesp; FAPESP) *Olhares vertiginosos na reconstrução da história: o primitivo, o selvagem e o canibal* e de Pós-Doutorado no Exterior (Musée du Louvre, FAPESP) *Lionello Venturi's primitivism and the French milieu*, entre 2014 e 2018. E-mail: <fernandamarinho82@gmail.com>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-9422-5678>>.

¹ As cartas estão conservadas no Archivio Venturi, Università La Sapienza, em Roma, e no Archivio Bernard Berenson da Villa I Tatti, em Florença. Elas foram transcritas e organizadas cronologicamente pela autora e visam uma publicação em breve. Agradeço a disponibilidade dos arquivos que as conservam, especialmente ao Prof. Stefano Valeri e à doutoranda Cristina De Santis e à arquivista Ilaria della Monica, pela ajuda nas consultas.

² Berenson a Venturi; 06 mai. 1907. Archivio Venturi, Fondo Corrispondenza, Busta 6, fascicolo 77.

³ Berenson a Venturi; 06 mai. 1907. Archivio Venturi, Fondo Corrispondenza, Busta 6, fascicolo 77.

⁴ Para uma análise do debate abordado no epistolário sobre as obras de Antonello da Messina ver: (Damiani, 2016: 207-217).

⁵ A caligrafia de Berenson mostra-se cada vez mais ilegível, sendo a última carta do epistolário (considerando o conjunto de todas as cartas conservadas no Archivio Venturi e da Villa i Tatti), de 1957, escrita por Nicky Mariano (em nome de Berenson). No entanto, se percebe que a relação de confiança intelectual permanece intacta até o fim da correspondência. As datas de algumas cartas do epistolário são desconhecidas, mas seus conteúdos indicam não serem posteriores a 1957.

⁶ Berenson a Venturi; 12 dez. 1912. Archivio Venturi, Fondo Corrispondenza, Busta 6, fascicolo 77.

⁷ Tradução do original: "proibido de abrir a minha boca a não ser que fosse para expressar panegíricas".

⁸ Como lembrado em: (Iamurri, 2008: 187) Adolfo Venturi, a respeito da publicação de Berenson dedicada aos pintores italianos, assim escreveu em *Nuova Antologia* XXIX, s. III, vol. LI, fasc. XI, 1 giugno 1894 p. 567: "È un grazioso libro questo, con osservazioni qua e là di un buongustaio, pieno di ardore per la pittura veneziana, da lui ritenuta come la più completa espressione artistica del Rinascimento italiano".

⁹ Venturi a Berenson, 10 abr. 1913. Villa I Tatti.

¹⁰ Sobre o redirecionamento dos estudos de Venturi, ver: (Fiorot, 2016: 219-225).

¹¹ Tradução do original: "retornar às origens".

¹² Ver carta de Berenson a Venturi, enviada em 14 abr. 1913.

¹³ Tradução do original: "purificar espírito e fantasia".

¹⁴ Tradução do original: "com um olho muito mais aguçado e uma alma mais profunda".

¹⁵ Tradução do original: "pertence a outra região que não aquela da ciência".

¹⁶ Tradução do original: “o primeiro representante de duas principais tendências florentinas: a arte por amor de bravura, e a arte de intenções científicas”.

¹⁷ Tradução do original: “Em vez de nos apresentar tal figura descendo na nossa direção, (...) Paolo Uccello parece não ter tido outra intenção senão a de um homem que se precipitava de cabeça se, num dado momento da queda, permanecia congelado e pendurado no espaço. Tal figura terá um significado matemático; certamente não tem significado psicológico”.

¹⁸ Tradução do original: “O cientista que pinta, ou seja: o pintor naturalista, não se propõe a extrair para nós a qualidade vital das coisas, que só a arte pode compreender: propõe-se a dar-nos uma reprodução das coisas como elas são”.

¹⁹ “La pittura devota è uno strumento della religione, di una religione costituita, di un culto, mentre la pittura mistica si serve del processo mistico per realizzare una visione. Nel primo caso vi è dato da rappresentare, la religione; nel secondo v'è un modo di rappresentazione, il fervore mistico. E poiché l'arte è sempre un 'modo', la 'pittura mistica' può essere arte perfetta, non la 'pittura devota', il cui scopo ha carattere pratico”. Tradução do original: “A pintura devota é um instrumento da religião, de uma religião constituída, de um culto, enquanto a pintura mística se serve do processo místico para realizar uma visão. No primeiro caso se dá a representar a religião; no segundo, existe um modo de representação, o fervor místico. E uma vez que a arte é sempre um 'modo', a 'pintura mística' pode ser arte perfeita, não a pintura devota, cujo objetivo tem caráter prático”.

²⁰ Tradução do original: “Do ponto de vista da realização artística, o gosto dos primitivos é diferente do gosto clássico, mas não é inferior a ele. Está na hora de finalmente dissipar a lenda da imaturidade técnica dos primitivos. Mas o gosto dos primitivos, que tem tanto valor quanto o clássico, em termos de realização, é superior em termos de inspiração. Ela encontra Deus não na natureza, mas na fé do artista, torna vivo o símbolo para que não se torne mais um símbolo, revela a divindade não só da imagem de Deus, mas do mais humilde objeto natural, encontra a sua universalidade fora de todo particularismo da religião construída, não precisa de variedade material para mostrar as riquezas da alma, finalmente revela diretamente, com linhas, formas e cores, não através da mediação da natureza, de todo sentimento humano, e porque os revela diretamente os exalta, os torna intensos universais eternos”.

²¹ Archivio Venturi, Serie II, fascicolo 11. Tradução do original: “A aplicação na crítica do conceito de revelação, assim audaciosamente introduzido e assim coerentemente mantido encontrará, certamente, mentes não preparadas: assim como causará estupor a consequência mais importante que ela traz de tal aplicação, ou seja, que existam os primitivos de cada época e que sejam eles os melhores de cada época”.

²² Carta de Adolfo a Lionello, 29 abr. 1915, ALV. (Venturi, A., 2016).

²³ Berenson a Venturi, 30 dez. 1919. Archivio Venturi, Fondo Corrispondenza, Busta 6, fascicolo 77.

²⁴ Berenson a Venturi, 30 dez. 1919. Archivio Venturi, Fondo Corrispondenza, Busta 6, fascicolo 77. Tradução do original: “na história das ideias e opiniões”.

²⁵ Berenson a Venturi, 30 dez. 1919. Archivio Venturi, Fondo Corrispondenza, Busta 6, fascicolo 77. Tradução do original: “tão diferente do usual”.

²⁶ Venturi a Berenson, 20 jan. 1920. Villa I Tatti. Tradução do original: “Há pouco tempo eu li os livros de Wölfflin e Dresdener e constatei com muita satisfação a essencial diferença entre a mentalidade crítica deles e a minha”.

²⁷ Venturi a Berenson, 19 mai. 1922. Villa I Tatti.

²⁸ Tradução do original: “contínua mudança”.

²⁹ Tradução do original: “genericamente o fenômeno do estilo”.

³⁰ Tradução do original: “uma ideia mais clara que antes de muitas obras de arte do quinhentos e do seiscentos”.

³¹ Tradução do original: “com aquela característica estranha que é o gosto”.

³² Berenson a Venturi, 10 mai. 1924. Archivio Venturi, Fondo Corrispondenza, Busta 6, fascicolo 77. Tradução do original: “eu espero que você republique essas ideias valiosas em formato de livro”.

³³ Berenson a Venturi, 15 jan. 1927. Archivio Lionello Venturi, Fondo Corrispondenza, Busta 6, fascicolo 77. Tradução do original: “Fiquei encantado, encantado, extasiado, edificado”.

³⁴ Venturi a Berenson, 15 jan. 1927. Villa I Tatti. Tradução do original: “uma das maiores satisfações que eu recebi no meu trabalho”.

³⁵ Tradução do original: “o livro de um homem livre da cidade da arte”.

³⁶ Tradução do original: “o livro de um devoto”.

³⁷ Tradução do original: “o livro de um trecentista São Paulo”.

³⁸ Tradução do original: “o livro de um Sócrates ou Platão”.

³⁹ Tradução do original: “o pensamento relacionado à arte deve ser como o de Sócrates, todo e pura ciência, e não precise ser, ao contrário, pensamento mais fé”.

⁴⁰ Tradução do original: “Parece que reabilitar o conceito de criação, incontestavelmente conectado à ideia de revelação e divino, fosse uma contradição a uma cultura que se pretendia laica. Mas é verdade o contrário, porque o propósito de Venturi era de secularizar este conceito, esvaziando-o do seu significado teológico original, mesmo se conservando, como motivo tipicamente cultural, o significado religioso. Tratava-se, então, de passar da ideia de criação divina à ideia de criação humana, histórica”.

⁴¹ Tradução do original: “E nada melhor do que comparar uma paisagem de Cézanne com uma paisagem de Giotto para nos dar a exata impressão da tendência comum de determinar a construção das massas e seu volume, de buscar o fenômeno sintético sem nenhuma preocupação com a semelhança com a natureza, de obter o efeito tridimensional por pura intuição sem seguir nenhuma regra de perspectiva”.

⁴² Tradução do original: “Pois é uma efusão lírica, uma ode, um hino aos Trecentistas e seus congêneres de outros tempos, particularmente àqueles próximos aos nossos [tempos]”.

⁴³ Tradução do original: “A pintura é colocada de uma forma ainda mais moderna do que em Ticiano. De fato, para encontrarmos algo do tipo, temos de nos voltar para as obras dos ‘impressionistas’ contemporâneos - para Manet, em particular. A juventude por trás de Santa Ana, por exemplo, com duas pinceladas de vermelho e harmonizando com o tom, é, singularmente, quase idêntica a uma figura da Dança Espanhola de Manet, pertencente ao Sr. Durand-Ruel em Paris. Como tom geral e como desenho, esta *Apresentação* sugere o trabalho do Sr. Degas. É, em suma, uma das maiores conquistas de Lotto, e é talvez o mais ‘moderno’ quadro já pintado por um velho mestre italiano”.

⁴⁴ Tradução do original: “Isto é obviamente uma verdadeira obra de arte. O todo tem uma forma quase geométrica, dentro dos limites impostos pela representação da figura humana; ir mais além para o tipo de cone que tinha sido atribuído à simplicidade, ou procurar aquelas deformações desagradáveis, ainda que interessantes, que os cubistas do nosso tempo experimentam. No entanto, deve-se notar que apenas obras de alto valor podem produzir uma harmonia sustentável entre o modelo escolhido e sua massa geométrica. Na pintura europeia, vejo poucos exemplos desta harmonia em algumas obras de Giotto, Piero della Francesca e Cézanne. Isso requer, como na pintura que estamos estudando, planos muito simples e muito amplos”.

⁴⁵ Tradução do original: “Como Berenson chegou a formular essas afirmações, tão distantes da cultura da sua juventude?”.

⁴⁶ Tradução do original: “A leitura das páginas de Berenson sobre Antonello, nas quais toda a tradição pictórica foi implicitamente repensada a partir do nexos entre Cézanne e Picasso, teve que introduzir Longhi a modificar profundamente o grande ensaio que então estava sendo elaborado sobre Piero della Francesca e as origens da pintura veneziana, que aparece mais tarde, em 1914”.

⁴⁷ Tradução do original: “dois magos da ekphrasis”.

⁴⁸ Tradução do original: “os traços do sistema longhiano antecipados”.

⁴⁹ Tradução do original: “É claro, a partir dessas observações iniciais, que Berenson parece ter pensado no cubismo principalmente em termos das articulações de massa essencial e foi por essa razão que ele o viu como uma corrupção de seus próprios princípios estéticos”.

⁵⁰ Tradução do original: “Ele também discordou da afirmação de Pach’s de que o cubismo era um sucessor lógico da arte clássica do século passado. Referindo-se a ela como uma ‘deplorável aberração da lógica galega’, afirmou que a relação do cubismo com a arte passada era estritamente cronológica, ‘tal como seu equivalente político leninista é o sucessor cronológico do czarismo’.

⁵¹ Tradução do original: “Não vou parar para resumir as descobertas de vários estudiosos sicilianos, que exumaram dos arquivos as datas ainda desconhecidas da vida e atividade de Antonello, assim como as de um sobrinho do mestre, seu homônimo, cujas obras foram confundidas com as suas; esta confusão de pinturas tão diferentes em qualidade, se não em motivos, impediu qualquer tentativa de reconstruir o gênio de Antonello e de reconhecer sua evolução. O Sr. Henri Stein resumiu os novos fatos aqui; o Sr. Lionello Venturi aproveitou-os da maneira mais feliz em seu belo artigo sobre Antonello, onde a apreciação estética do pintor não é menos notável que a reconstrução de sua história”.

⁵² Tradução do original: “Eu aproveito a oportunidade para agradecer ao Sr. Venturi por me ter informado, depois de a ter publicado pela primeira vez, da fotografia da *Anunciação* de Siracusa, reproduzida aqui ao lado”.

⁵³ Venturi a Berenson, 02 mai. 1913. Villa I Tatti. “a panaceia das mil adversidades locais passadas e presentes”.

⁵⁴ Tradução do original: “Sobre as características do estilo de Antonello da Messina, Lionello Venturi tem escrito coisas tão agudas e penetrantes, que eu não sei o que eu poderia acrescentar, se não a demonstração do ataque das formas que ele tão nitidamente interpretou, com as formas de Piero. A tendência de Antonello de reduzir o corpo humano a um cilindro ideal é, percebamos-lo imediatamente, uma tendência à construção quase ferozmente perspectiva da forma do corpo”.

⁵⁵ Tradução do original: “Antonello só foi para Veneza depois de a ter concluído. Assim, se a obra foi iniciada em agosto de ‘74, ela só poderia ter sido concluída no final do ano. E então, sabemos na realidade que em ‘75 o pintor estava em Veneza: no final de ‘74 ou no início de ‘75 ele deve ter ido lá”. É preciso lembrar que esta percepção específica de Venturi sobre a forma antonelliana é, como vimos, elogiada por Berenson em 1913, quando este afirmou que “l’appréciation esthétique du peintre n’est pas moins remarquable que la reconstitution de son histoire”.

⁵⁶ Bernard Berenson a Lionello Venturi, 06 mai. 1907. Archivio Venturi. Fondo Corrispondenza, Busta 6, fascicolo 77. Tradução do original: e “um dos livros mais promissores que eu já segurei”.

⁵⁷ Tradução do original: “Permanecem os rostos de Nossa Senhora, de Jesus e dos santos, com a marca da individualidade antonelliana. A cabeça da Virgem é cilíndrica, um tipo que mudou naturalmente nos retratos, permanecendo constante nas faces da convenção e que encontra sua expressão mais clara em São Sebastião de Dresden. O método de colocar as luzes, muito característico de Antonello, é aqui o que sempre encontraremos: marcar passagens ressaltadas entre a luz e a sombra, para que o limite pareça um aumento acentuado; todas as suas figuras têm por isso um pouco de papada. O gracioso anjo nu, o único conhecido dele, mostra uma ideia fixa do artista, como de perfeita harmonia do corpo humano: o cilindro”.

⁵⁸ Tradução do original: “As dobras das batas são canelones cilíndricos e às vezes cilíndricos; abundantes e longos os cabelo que o enquadram, equipados com clareamento. As afinidades com Antonello no tipo de faces, no tratamento das dobras e especialmente na grande ciência do relevo me parecem tão evidentes, que não hesito em atribuir-lhe a pequena obra”.

⁵⁹ Tradução do original: “Se o senhor for à Sicília e puder parar por poucas horas em Reggio, far-me-á feliz me dizendo o seu juízo”.

⁶⁰ Tradução do original: “Estou feliz de poder dar a esta atribuição a sanção de uma autoridade. O Sr. Bernard Berenson, tendo recentemente visto a obra, teve a gentileza de me escrever: ‘é sem dúvida de Antonello, e uma perfeita joia’”.

⁶¹ Berenson a Venturi, 24 abr. 1908 Archivio Venturi, Fondo Corrispondenza, Busta 6, fascicolo 77. Tradução do original: “A sua análise sobre Antonello parece-me a mais atenciosa que eu já vi”.

⁶² Venturi a Berenson, 23 nov. 1939. Archivio Berenson. Villa I Tatti. Tradução do original: “eu ainda era um menino quando li seu aceno sobre a relação estética entre Giotto e Cézanne. Pensei nisso durante muito tempo e finalmente percebi que você tinha razão. Hoje estou cada vez mais convencido de que, sem compreender a pintura moderna, não podemos compreender a pintura antiga. O que fazia um Cavalcaselle ou um Morelli? Eles justificavam a pintura antiga de acordo com os princípios da pintura moderna. Infelizmente para eles a pintura moderna era a pintura acadêmica. Daí o erro da apreciação deles, pois a ingenuidade deles não era suficiente”.

Artigo submetido em setembro de 2019. Aprovado em dezembro de 2019.