



## A história da arte italiana, de Giulio Carlo Argan Júlio Roberto Katinsky

RESUMO: Trata-se de uma análise dos percursos de G. C. Argan em sua *História da arte italiana*, traduzida recentemente para o português.

PALAVRAS-CHAVE: história da arte; G. C. Argan; estética.

A Editora Cosac & Naify, em um notável empreendimento editorial, publicou em três volumes, como na versão original, a *História da Arte Italiana*, de Giulio Carlo Argan, em tradução da professora Vilma K. Barreto de Souza, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP.

Como declara seu autor, o livro, lançado originalmente em 1968, foi concebido como um didático panorama da arte italiana dirigido aos estudantes pré-universitários. Assim, a matéria é apresentada cronologicamente, dividida em três etapas: a primeira, da pré-história até Duccio di Buoninsegna; a segunda, de Giotto a Leonardo, e a terceira, de Michelangelo ao Futurismo.

O livro primeiro introduz a concepção de história da arte de Argan – história centrada na “crônica” das sínteses operadas pela nossa civilização ocidental – respeitando, portanto, a visão tradicional que só reconhecia como antecedentes legítimos de nossa cultura a produção das populações instaladas no Egeu e no mundo grego e a arte antiga na Itália, isto é, daqueles povos que, contemporâneos dos gregos e talvez dos egeus, receberam de alguma forma o influxo civilizador desses povos indo-

européus. Por isso mesmo, o capítulo batizado de “As Origens” apresenta o quadro analítico menos defensável, ainda que relacione minuciosamente todos os sítios arqueológicos no espaço geográfico aproximado do que hoje chamamos Europa.

Parece, nessa primeira parte, que os relatos míticos de Homero e Virgílio conduzam a visão do historiador. Mas essa visão redutora se desgasta no prosseguimento da obra, mostrando como nos distanciamos mentalmente do patriotismo de fundo religioso romano, umbilicalmente ligado ao fundamento ancestral, o culto dos antepassados como elemento de segurança da cidade.

Nesse sentido é altamente esclarecedora a leitura crítica de Ranuccio Bianchi Bandinelli, num comentário a um texto do escritor grego Políbio que, em 166 A.C., com a idade de quarenta anos, chegou a Roma, onde permaneceu por um período de dezesseis anos. Homem educado na grande tradição intelectual ateniense, aponta os estranhos costumes – bárbaros, primitivos talvez – dos romanos, por ocasião das exéquias de um patrício ilustre. Nada mais distante de nossa “visão de mundo” do que aquele culto divinizante dos ancestrais, que, me parece, foi varrido da Itália quando o Império se dissolveu e uma nova religião do homem se instalou através daquele cristianismo oriental que penetrou na Itália e, aos poucos, atingiu toda a Europa.

E aqui cabe a pergunta: por que ou como o poderoso Império, que tantos testemunhos de sobrevivência nos deixou, na Gália, na Espanha, em Portugal, e mesmo nas ilhas nevoentas, e que tanto deve aos povos do chamado Crescente Fértil ou, ao norte da África, ao Egito, foi tão permeável a essa ideologia?

Poder-se-ia objetar que a maior parte do que se conhece sobre esses povos foi desenterrada a partir do século dezenove, depois da expedição ao Egito do General Napoleão Bonaparte. Mas, se esse militar levou tantos cientistas consigo, não teria sido porque ele já sabia que havia coisas a conhecer? Por outro lado, Roma com seus despojos egípcios, como os obeliscos que há séculos pontuavam praças romanas, não seria uma incitação, uma sugestão, um poderoso incentivo para alargar o conhecimento destes, cuja cultura já se fazia presente através do culto de divindades como Isis, encontrado em Pompéia, ou do culto do deus Mitra, tão disseminado em Roma?

É verdade que o “culto dos mártires” e, depois, o culto dos “santos” pode ser entendido, nesse caso, como uma continuidade do “culto dos ancestrais” Mas devemos reconhecer que o culto dos mártires, inicialmente patrícios romanos, democratizou-se para todos os povos da Europa, em pouco tempo, à medida que o Império desmoronava.

Gombrich, em sua *História da Arte*, procurou estabelecer continuidades entre as várias culturas mediterrâneas, em especial a cretense e a monóica, e as outras eliminadas por Argan. Não se trata, entretanto, de rejeitar a atitude crítica de Argan, mas de tentar compreendê-la.

O período compreendido entre a dissolução do Império Romano (cerca 476) e a atividade de Duccio de Buoninsegna (cerca 1300), ou seja, mil anos, ocupa metade do primeiro volume. Nesse período há uma forte alteração no imaginário representado nas Igrejas européias, e nas igrejas italianas em particular: a presença dominante dos santos mendicantes, a partir do início do século XIII (1200 em diante), a frequência cada vez maior do Cristo crucificado, martirizado, e das santas, em seguimento ao culto avassalador da Virgem, mãe do Redentor. Nesse imaginário, amplamente documentado no primeiro volume, nota-se o progressivo desaparecimento do Cristo, Senhor dos Exércitos, e do Cristo Pancrator, Deus, filho do Pai, e a acentuação, cada vez maior, de uma religião terreal, mais próxima de todos nós e mais distante do Império; ou como diz Lionello Venturi<sup>1</sup>: “Giotto (1266-1337) encerra uma civilização pictural que se ocupa sobretudo de Deus e abre uma outra que se ocupa sobretudo do homem”.

Parece-me que a oferta das “Leituras Críticas”, entremeadas com os capítulos, sempre que possível, contemporâneas dos períodos apresentados, é uma homenagem e, ao mesmo tempo, uma sutil afirmação de uma das teses mais caras ao grande historiador italiano, Lionello Venturi, exposta em seu livro escrito no exílio, a *História da Crítica de Arte*. Neste livro, Venturi chega mesmo a afirmar que a história

1. Venturi Lionello, *Para compreender a pintura de Giotto a Chagall*, trad. de Nataniel Costa. Lisboa, Estúdios Cor, 1954, IV, p. 31.

da crítica de arte é a própria história da arte. Tese difícil de ser aceita, pois, como observou Lavedan, poucos foram os períodos nos quais a crítica de arte mereceu registro, com extensão e profundidade – considerem-se os três mil anos de arte egípcia, os milhares de anos de arte pré-histórica etc. – sendo ainda uma incógnita a ser desvendada como essa crítica se exerceu no passado distante.

Mas não pode ser coincidência o fato de que as seis “Leituras Críticas” sejam compostas de dois textos gregos, praticamente contemporâneos, do século de Péricles, dois textos do século XX italianos e dois textos de medievalistas do mesmo século, um francês e um norte-americano. Contudo, não deixa de ser verdade, que, se arte é *cosa mentale*, como dizia Leonardo, podemos e devemos procurar as aproximações entre artes plásticas – artes mudas, sem palavras – com as “visões de mundo”, registradas e comunicadas com palavras. Mesmo porque nessas comunicações não poderá haver mais que intercomunicações, alterações, acréscimos, ampliações de conceitos, de construções mentais que irão se enriquecendo mutuamente.

Esse processo não parou nos tempos pretéritos; continuou nos séculos posteriores ao tempo de sua elaboração. É isso que permite novas leituras dos textos de Platão ou Aristóteles, idéias pensadas quando a “velocidade de cruzeiro”, por assim dizer, era quatro quilômetros por hora e o universo conhecido era um círculo de três mil quilômetros, aproximadamente, com centro em Atenas ou Roma. E podemos, também, reinterpretar a arte grega e romana em nosso momento histórico.

O segundo volume começa com Giotto e termina com Leonardo. É “o século italiano” por excelência, segundo Argan. Mas por que aceitar novamente a lição de Lionello Venturi, como citado anteriormente? Vasari inicia sua *História de arte italiana* com Cimabue, pelo menos cinquenta anos anterior a Giotto, e ainda, desse mesmo ponto de vista, já se faziam sentir os sinais de uma nova civilidade cem anos antes de Giotto. O fundo ouro, definitivamente eliminado por Giotto na Capela Degli Scrovegni, em Pádua, sem dúvida deixa o ambiente celestial, para se fixar em uma história antes de tudo terrena. Um outro sinal de mudança é o aparecimento das ordens mendicantes, especialmente a franciscana, pois são ordens

intrinsecamente urbanas (seria possível mendigar nas extensões vazias do antigo império Romano?), em contraposição às ordens rurais, auto-suficientes, das quais a mais importante foi a Ordem Beneditina. Mas o mosteiro beneditino não é uma reprodução na terra da *civitas dei*, com o Dom Abade e sua dignidade e prerrogativas (no interior da Abadia) episcopais?

A tradição nos diz que foi de São Francisco de Assis a idéia de construir uma representação física do nascimento humano de Deus, que perdura até hoje na organização anual do “presépio” Também é desse período, anterior a Giotto, o culto da *Madonna*, da Virgem Maria, mãe terrena do filho de Deus, e a substituição da figura de Cristo Pancrator pelo Cristo pregado na Cruz, com sua morte também terrena, muito mais poderosa em nossas consciências que sua ressurreição.

As ordens mendicantes serão as “universidades dos povos”, já que as Universidades européias colocaram-se a serviço das coroas e da igreja, as mais importantes, surgidas entre 1100 e 1300.

Imediatamente anterior a Giotto é também uma nova maneira de pesquisa da realidade, expressa na carta de Pierre de Maricourt (cerca de 1220), uma espécie de discurso inaugural da tecnologia moderna, em oposição à tecnologia antiga greco-romana. Maricourt investiga e faz experiências com a agulha imantada, com o propósito deliberado de aperfeiçoar a bússola, instrumento útil em viagens marítimas e terrestres, naquele instante especialmente importantes para mercadores; enquanto a tecnologia antiga ainda estava exclusivamente ocupada com a segurança e a sanidade das cidades.

Não menos importante é essa figura emblemática, o comerciante contemporâneo de Dante e Giotto, Marco Pólo, que não só foi a Pequim e voltou, como deixou um relato minucioso dessa viagem, mais parecido com um caderno de deve-haver de um comerciante em seu racionalismo chão, quando comparado com a féerie dos relatos árabes sobre as mesmas regiões (*As mil e uma noites*). Isso nos sugere um embate ideológico vigoroso entre duas visões de mundo, simetricamente opostas, mas que não deixaram de se fertilizar mutuamente, como atestam as traduções de textos de grandes filósofos e cientistas gregos para o latim, a partir das traduções

árabes, assim como os textos dos cientistas, filósofos e arquitetos islâmicos sobre a cultura europeia dos séculos XII, XIII, e as últimas edições dos tratados médicos árabes nas escolas europeias do século XVIII.

Em suma, se Giotto pode ser entendido como o primeiro elo de uma corrente que se desenvolve por todo o século XIV e encontra seu clímax no século XV, como quer Argan, podemos (e devemos) entender Giotto como “objetivo final” de todo um esforço que começara, modestamente, em pleno século XIII, como queria Vasari, ao iniciar sua *História* com Cimabue. Mesmo porque, em Ravena, os mosaicos do Mausoléu de Gala Placidia (século VI) nos mostram os santos entre verdes, azuis e vermelhos, bem terrenos, antecedentes romano-bizantinos à paixão do “Trezentos” pela superioridade cristã em relação ao Islã, que não conseguia conceber, ainda, a participação feminina e o direito à voz dos filhos de Deus, àqueles habitantes menos poderosos das cidades, cujo único poder era justamente sua ausência de poder (os *poverelli* exaltados por São Francisco). Da mesma forma, o ocaso da Renascença se dá pelo crepúsculo da cidade-Estado: os tempos agora são das novas nações-Estado (Portugal, Espanha, Inglaterra, Países Baixos, França). Tempos em que uma das menores nações (Portugal), no curto período de sessenta anos, pelo seu trabalho coletivo, dirigido e organizado pela coroa, foi capaz de abalar todas as certezas acumuladas durante milênios, com as façanhas de Colombo, de Vasco da Gama e de Fernão de Magalhães, pondo a nu a imensidão dos novos mundos a devassar e fazendo de toda a imensa sabedoria antiga apenas um modesto acervo, a ser conservado e protegido.

O volume segundo, entretanto, tem como ápice os primeiros anos do “quatrocentos”, com as três figuras revolucionárias de Brunelleschi, Masaccio e Donatello, os dois últimos subordinados ao arquiteto, que merece as seguintes palavras de Argan:

Agora, esta [obra] nasce da experiência histórica e da invenção técnica de um homem que traça um projeto e dirige do alto, mas de outro plano, a execução. Assim fará para a cúpula [da Santa Maria Del Fiore], a obra que o ocupa por quase toda a vida. A ela retornará para melhor precisar o seu significado: com as pequenas tribunas (1430) que, na base da grande abóbada, devem dar-lhe leveza, liberá-la no espaço aberto, com o Lanternim (1432), que fixa o eixo de rotação e o centro perspetivo do sistema.

Cada vez mais se esclarece a sua intenção: pôr no centro ideal do espaço um organismo plástico que meça a relação entre o edifício e a natureza, ponha em “proporção” o edifício com a paisagem urbana, as colinas e o céu. Todas as outras obras insistem sobre o mesmo problema, fundamental, do espaço: mas o espaço é sempre uma realidade concreta, a dimensão da vida.<sup>2</sup>

Ou seja, o espaço “aditivo” medieval foi banido por uma concepção única e total da criação, sendo a criação humana seu legítimo reflexo, como em um espelho.

Note-se que Brunelleschi terá todas as suas obras, com exceção do palácio Pitti, examinadas pelo historiador, fato que não se repetirá com nenhum dos arquitetos italianos, anteriores ou posteriores.

As leituras críticas deste volume seguem o padrão do anterior, entretanto, com um único texto do século XV, a dedicatória de Alberti a Brunelleschi, em seu livro *Da pintura*. Os outros são todos críticos contemporâneos do autor: Frederick Antal, Erwin Panofsky – talvez uma homenagem indireta a Ernest Cassirer, de quem Panofsky foi o mais notório discípulo –, André Chastel e Rudolf Wittkower. Aqui se patenteia o mais profundo esforço de Argan em libertar-se da tradição italiana da visualidade pura (portanto, “técnica”) e encontrar-se com a escola francesa dos grandes iluministas da *Encyclopedie*, preservando, porém, alguns dos aportes da tradição visibilista da historiografia italiana e austríaca<sup>3</sup>.

Não é difícil reconhecer que este volume central é também o mais brilhante do conjunto e justificaria por si só a tradução da obra para o português. Pois ainda estamos sofrendo as conseqüências dessa explosão criadora florentina, principalmente, que pode ser comparada ao século de Péricles em Atenas, pelo avanço civilizatório que materializou.

Contudo, um dos artistas, Masaccio, reconhecido como um dos mais importantes, correu o risco de ter uma de suas obras primas, a capela Brancacci na igreja

2. Giulio Carlo Argan, *História da Arte Italiana*, trad. de Vilma de Katinsky, São Paulo, Cosac & Naify, 2003, II vol., pp. 177-178.
3. Com efeito, pode-se interpretar toda a escola austríaca, em particular a escola da “visualidade pura”, como um desdobramento da crítica italiana, desde Cennino Cennini, Lorenzo Ghiberti, Giorgio Vasari, Giovanni Bellori.

Del Carmine, destruída, não fosse o empenho pessoal e apaixonado de Vasari junto aos Médici.

A nossa revalorização da Renascença deve-se a todo um esforço crítico do século XX, em seguimento à nova visão da arte propiciada pela vanguarda da “Escola de Paris”, do início do mesmo século. Pois a Renascença se constitui na mais completa recusa do pensamento escolástico, enquanto reflexo do mundo real (“Adequatio intellectus et rei”), introduzindo a proposição da atividade criativa humana como instrumento de transformação e construção da realidade.

O terceiro volume, que se inicia com o século XVI de Michelangelo e encerra-se com o Futurismo, é o mais vulnerável a críticas, tanto quanto à matéria, propriamente dita, quanto aos critérios valorativos.

As leituras críticas compõem-se de um texto de Hauser sobre o Maneirismo, mero reconhecimento de justiça, pois foi o historiador austríaco quem lançou uma poderosa luz sobre esse momento da história da arte, tão desvalorizado pelos grandes intelectuais europeus anteriores. O próêmio de Vasari, quando este artista andava nas pegadas de Maquiavel, propõe uma arregimentação de todos os artistas das cidades-estado da península para compor um fundamento ideológico para a unificação italiana sob os Médici. Esse melancólico projeto artístico, então fracassado, pois os Duques da Toscana não tinham envergadura nem para Maquiavel, nem para Vasari, beneficiará os Bourbon franceses, cem anos mais tarde.

Os demais escritos são um magnífico texto de Giovanni Bellori e um texto sobre a arte barroca do próprio Argan. No terceiro volume não há um desenvolvimento à altura do movimento neoclássico e nem mesmo do movimento romântico, ambos originados fora da Itália, mesmo tendo, a arte italiana, produzido obras significativas nesses dois períodos, atentos que estavam os seus artistas aos movimentos hegemônicos transalpinos.

É difícil aceitar a afirmação de Argan que o Neoclássico começou em Roma e na França. Muito ao contrário, Roma entra só como geografia, pois os artistas neoclássicos que se fixaram em Roma ou eram franceses, ou ingleses, e montaram

seu movimento contra Roma, identificada por esses artistas com o Barroco. E para esses intelectuais, o barroco era uma teatralidade mistificadora que escondia o vazio intelectual da contra-reforma, identificada com a Companhia de Jesus.

O Neoclássico é um movimento fortemente tributário do pensamento francês do século XVIII, em um momento histórico tão vigoroso quanto foi o século XV florentino e tão libertário quanto aquele. Mesmo seguindo a matriz francesa durante o século XIX, a Itália deu mostras de um trabalho original, como a Galeria Vittorio Emanuele em Milão, que não tem um equivalente em nenhuma outra capital européia. Espaços que podem ser aproximados à Galeria são as ruas internas dos Shopping Centers do século XX.

Poder-se-ia objetar que não se pode comparar o espaço da Galeria milanesa, em dignidade e criatividade, com nenhuma igreja de Bernini ou Borromini, mas também poder-se-ia observar que as atividades que lá se desenvolvem não teriam lugar nessas edificações religiosas. A Galeria é um espaço gregário, como definiu o arquiteto Lucio Costa, que não pertence a ninguém, diferente das “ruas” internas dos shoppings que, por mais dotadas de vidros transparentes, continuam a ser espaços semi-privados. Também os pintores e escultores italianos oitocentistas, se não são tão inovadores quanto seus colegas franceses, não deixam de compor o ambiente do século XIX, como seus colegas “pré-rafaelitas”, tão corretamente exaltados pelos ingleses. Seriam tão sem importância a ponto de nem serem mencionados os *macchiaioli*, ou Medardo Rosso, no final do século? E Giovanni Boldini, retratista de damas da “alta” sociedade, sem dúvida, mas com uma densidade que não passou despercebida de artistas seus contemporâneos. O fato de esses artistas viverem exilados em Paris não nega suas origens culturais, como Goldoni no século anterior, que viveu e foi aceito também em Paris. Finalmente, o livro, tendo sua primeira edição em 1968, não justifica seu encerramento no Futurismo que, já em 1928, não representava, nem mesmo na Itália, um movimento nacional.

Por que esse alheamento da arte e da discussão artística travada na Itália depois dessa data? A afirmação de que a arte italiana, depois do Futurismo, se confunde com a arte européia não procede, pois nós acompanhamos, através do próprio Argan, as

absorções e influências, desde os etruscos, do que se produzia fora da Itália e nem por isso a arte italiana deixou de ter sua individualidade estabelecida com clareza.

Arrisco-me a dizer que seu desencanto com a arte italiana do Novecentos deriva de sua tábua de valores, marcada pela idéia aristocrática (croceana?) de hegemonia social. Nada melhor para revelar esse aspecto do que as próprias palavras do autor: “Antonio Canova (1757-1822) é o último artista italiano de importância européia”<sup>4</sup>.

Por que Canova? Pela repercussão de sua obra nas Cortes Européias? Mas se o motivo fosse esse, então Marcello Piacentini seria muito mais representativo de um artista italiano e de sua repercussão pelo mundo: não conheço uma única grande capital européia que não apresente um edifício no qual as soluções do arquiteto preferido de Mussolini não estejam evidentes. E mesmo nos Estados Unidos, certos edifícios da década de 30 mostram familiaridade com as soluções plásticas do arquiteto Piacentini. Como, aliás, em São Paulo, onde há inúmeros edifícios de discípulos do arquiteto italiano.

A omissão mais desconcertante, entretanto, é a ausência de qualquer comentário ou análise do cinema italiano, que, entre 1945 e 1970, pelo menos, influenciou todo o cinema mundial, inclusive o norte-americano, o mais rico do mundo. O neo-realismo italiano, como ficou conhecido, foi tão importante no segundo pós-guerra quanto o cinema soviético e o expressionista alemão o foram no primeiro.

Podemos estender essa mesma observação para o desenho industrial italiano que, nos anos 60, influenciou todo o mundo. Como explicar essas omissões? A meu ver há uma interpretação possível que explica, senão justifica, esse quadro de carências.

Voltemos à origem da História da Arte como disciplina autônoma, com Ghiberti e seus *Commentari*. Podemos dizer que a História da Arte, desde quando surgiu, sempre teve um compromisso crítico com a arte de seu tempo e assim prosseguiu até nossos dias.

Vasari comenta sarcasticamente que, se fosse para desistir de suas posições políticas, bastaria fazer um quadro sinótico de todos os artistas que o precederam. A

4. Giulio Carlo Argan, *op. cit.*, III vol., p. 416.

História da Arte, desde então, confundiu-se com uma proposição militante, no sentido de que sempre assumiu uma postura de apoio a certos artistas e de recusa de outros. A outra posição, de uma história neutra, pode ser associada à arqueologia, por mais que reconheçamos a importância dessa disciplina.

Argan, como todos os historiadores do século XX, assumiu seu compromisso militante nas monografias que escreveu sobre arquitetos seus contemporâneos, como Walter Gropius e a Bauhaus, nos seus comentários sobre Le Corbusier ou Walter Gropius, no período norte-americano.

Entretanto, nesta *História da Arte Italiana*, Argan afasta-se de sua militância, produzindo uma história, até certo ponto, neutra. Isso porque seu escopo declarado foi escrever uma introdução à arte italiana para jovens pré-universitários. Mas a própria excelência de seu trabalho conduziu sua obra para camadas mais amplas de estudiosos e, então, essas falhas assinaladas tornaram-se relevantes. E é claro que não cabe mais escrever livros ad *usum delphini*.

Estas notas, penso, mostraram a pesada dívida de Argan para com Lionello Venturi, intelectual dotado de uma respeitável tradição de pensamento crítico, pensamento que mergulha suas raízes na Renascença italiana.

Mas também Venturi nunca negou sua dívida para com Benedetto Croce. Com todo seu reconhecimento do pensamento de Hegel, entretanto, o mestre napolitano, ao distinguir para a arte um domínio especial da “intuição lírica”, ou intuição como “expressão”, afasta-se da camisa-de-força idealista de reduzir toda a atividade humana a “conhecimento racional” (O que é real é racional, o que é racional é real).

Mas há um problema não resolvido na estética croceana. Com a proposta do afastamento do conhecimento racional do fim último da arte, Croce também afastou qualquer compreensão consciente da atividade artística, favorecendo involuntariamente todas as mistificações irrealistas “intuicionistas” sobre a essência da arte e, por conseguinte, esvaziando toda a possibilidade de se estabelecer uma ética universal, ainda que o próprio filósofo tenha sabido manter um comportamento de grande dignidade quando foi chamado a se pronunciar sobre o fascismo italiano, no momento da barbárie triunfante. E tanto são discípulos reconhecidos de

Croce – Lionello Venturi, Bruno Zevi, Guido de Ruggero, Antonio Gramsci, ou Argan –, quanto os falsários populistas da *civiltà latina* e de outras impropriedades sobre a reconstrução do Império Romano – contrafações modernas do *fascio* romano. Pois os símbolos fascistas, criados para anestesiar os povos, poderiam reivindicar a mesma intuição lírica que caracterizou a obra de Goethe, Schiller ou Leopardi. É verdade que, tardiamente, em seu *Estetica in nuce*, Croce reconheceu o compromisso ético na obra de arte, mas esta atitude final não altera fundamentalmente seu pensamento: a estética e a ética não formam um todo orgânico. Para Croce, o filósofo é o único árbitro da verdade, o artista deve somente arte fazer, o poeta deve poetar. Daí sua ojeriza por Schiller, pois o poeta alemão não se ajustava ao seu padrão: era poeta e pensador respeitado, capaz de sutis argumentações para provar suas teses, eminentemente democráticas.

Entrementes, podemos reconhecer que há uma condição na arte que é irreduzível ao conhecimento racional, ponto aliás assinalado desde Aristóteles até Heidegger. Para Aristóteles, porque a arte trabalha com “juízos de aspiração”, que não são nem verdadeiros nem falsos, portanto alheios à lógica, como assinalou o próprio Croce. Heidegger, que reconhece o “enigma da arte” como intransponível, admite a irreduzibilidade da arte à razão – mas sem ser “irracional” ou contra a razão, diga-se de passagem, pois é redutível à consciência, a *posteriori*: simplesmente se concretiza na obra, enquanto história. Mas cada etapa de elaboração da “obra de arte”, que nunca se realiza fisicamente num único instante, apela para o exercício racional.

Fazendo um paralelo: a Piazza della Signoria, em Florença, alterou-se radicalmente quando Michelangelo ali colocou o seu Davi, mesmo que depois tenha sido trocada por uma cópia e o original conservado na *Galleria dell'Accademia*. A paisagem da praça era uma antes desse fato e passou a ser outra, depois. E esse fato nunca foi necessário. Mas, se aceitarmos essa proposição, forçoso é reconhecer que a mesma praça era uma antes de Arnolfo erigir seu Palazzo della Signoria, era outra depois, pois, em todos esses eventos, a paisagem sobre o qual repousam nossas interpretações da realidade se alteram sucessivamente, inclusive pela ação modesta e anônima dos calceteiros que trabalharam o piso da citada praça.

É o que acentua o poeta Rainer Maria Rilke quando insiste que a realidade do poema só ocorre com a presença, em nossa memória, de muitas paisagens, muitas cidades. Ora, arte além de forma superior de desejo de diálogo, de encontro com o outro, é também desejo, mediante o dialogo, de convívio que nós realizamos, ou seja, se a história concretiza a razão humana, em seu evoluir, desde seus primórdios, ela concretiza também, e muito mais, os desejos humanos.

É o que nos diz Leonardo: “Todo nosso conhecimento principia no sentimento”<sup>5</sup>. Ou como disse outro florentino ilustre, Brunelleschi: “Todo falso pensar não vê o ser que a arte dá, quando a natureza seqüestra”<sup>6</sup>.

Argan, apesar de tudo, não conseguiu ultrapassar seu próprio objetivo de intérprete. E suas tímidas incursões pela política não lhe deram a necessária abertura para analisar a arte italiana sob o fascismo e nem a arte e a sociedade italianas depois da instalação da Nova República. Revelou-se, nesta obra, um aristocrático cultor da arte tradicional consagrada.

Mas, independentemente dessas limitações, em nossa leitura, a *História da Arte Italiana* permaneceu como uma manifestação maior da nova Itália, encerrando brilhantemente o esforço italiano do século XX. E não deixa de ser admirável o trabalho de sua transposição para a língua portuguesa, para o qual a Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo contribuiu tão brilhantemente.

*ABSTRACT: Si presenta un'analisi dei percorsi di G. C. Argan nella sua Storia dell'arte italiana, tradotta recentemente in portoghese.*

*PAROLE CHIAVE: storia dell'arte; G. C. Argan; estetica.*

5. “Ogni nostra cognizione principia da Sentimenti”, in Leonardo da Vinci, *Obras literárias filosóficas e morais*, tradução Roseli Sartori, São Paulo, Hucitec, 1947, p. 46.
6. “Ogni falso pensiero non vede l'essere / Che l'arte dà, quando la natura invola.” Brunelleschi, soneto contra Giovanni Acquetini da Prato, in Alessandro Parronchi, *Studi su la dolce prospettiva*, Milano, Aldo Martelli ed., 1964, pp. 425-426.