

As contribuições de Jacob Burckhardt ao *Manual de História da Arte* de Franz Kugler (1848)

Cássio da Silva Fernandes¹
Departamento de História — UFPR

RESUMO

Entre junho e setembro de 1847, o historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) trabalhou em Berlim como assistente de seu ex-professor, Franz Kugler (1808-1858), na segunda edição, revista e ampliada, do *Handbuch der Kunstgeschichte* de 1848. Esta obra era parte do amplo estudo histórico-artístico, iniciado por Kugler na década de 1830, que simbolizou o nascimento da moderna história universal da arte em língua alemã. No que se refere a Burckhardt, a participação no *Manual de História da Arte* deixou transparecer elementos de sua futura descoberta historiográfica: a Renascença italiana. Buscaremos, nas infinitas linhas da segunda edição do manual de Kugler, os traços da pena de Burckhardt, onde cintilam dois componentes: de um lado, a arte como expressão fundamental para o entendimento histórico; de outro, a passagem que conduz da Idade Média ao Renascimento e o papel da Itália nessa transformação. Palavras-chave: Burckhardt; Kugler; História da Arte.

ABSTRACT

Between June and September of 1847, Swiss historian Jacob Burckhardt (1818-1897) worked in Berlin as an assistant to his former professor, Franz Kugler (1808-1858), in the second edition, revised and amplified, of *Handbuch der Kunstgeschichte* of 1848. This work was part of a broad historic-artistic study, started by Kugler in the 1830s. This study symbolized the birth of the modern universal art history in the German language. Related to Burckhardt, the participation in the *History of Art Manual* let elements of his future historiographical discovery appear: the Italian Renaissance. We will try to get, therefore, in the infinite lines of the second edition of Kugler's manual, the traces of Burckhardt's words. In such traces, two components scintillate: on one side, the art as fundamental expression for the historical understanding; on the other, the passage that leads from Middle Age to Renaissance and Italy's role in this transformation. Keywords: Burckhardt; Kugler; History of Art.

De Franz Kugler (1808-1858) provém, certamente, o traço de maior importância na formação de Jacob Burckhardt² (1818-1897) como historiador da arte. A Kugler, Burckhardt deveu suas primeiras elaborações a respeito da arte e da história da arte, além do refinamento necessário para o desempenho desses estudos. Kugler ensinava na Universidade de Berlim, quando Burckhardt, no outono de 1839, ali se inscreveu para a Faculdade de História. O jovem estudante havia deixado a Suíça após um difícil período de reelaborações interiores, que o fez abandonar, de uma só vez, a carreira de teologia e sua cidade natal. Tinha ouvido o chamado da ciência histórica, ecoando de Berlim. Ele havia assistido, ainda na Universidade de Basileia, ao momento em que as bases metodológicas do saber histórico penetravam no universo das reflexões teológicas e se estabeleciam como um problema a ser enfrentado. Ele tinha lido, nesse momento, a *História dos Papas*, de Leopold von Ranke, e tinha decidido por Berlim. Mas, se a ciência histórica havia trazido para o campo dos estudos teológicos um amplo conjunto de problematizações, tinha posto também, entre os cultores das artes plásticas, os arqueólogos e os estudiosos das antiguidades, uma série de elementos com os quais Burckhardt pôde, decerto, tomar contato nas aulas ministradas por Franz Kugler.

Kugler, no entanto, iniciou sua carreira de historiador da arte com trabalhos acadêmicos resultados de seus estudos e viagens pelos monumentos, coleções e bibliotecas alemãs. Pertencia a uma geração que exerceu importante papel no ensino da história da Prússia e, direcionando tal empenho para o campo artístico, colocou-se a tarefa de acumular, documentar e dar ordem ao conhecimento arqueológico das artes do passado. Desse ordenamento surgiu seu esforço de conceber em grandes blocos a variedade de estilos e propostas artísticas, sem descuidar, no entanto, de assumir questões mais individualizadas de datação e de autoria. Kugler participava então do desenvolvimento inicial, entre os alemães, da história da arte como disciplina nova, como estudo isolado, florescendo entre monografias e composições com tonalidade poética.

Porém, para testemunhar a importância do papel de Franz Kugler no ensino e na pesquisa da história da arte, o próprio Burckhardt, já na maturidade, quis deixar um sucinto retrato do trabalho intelectual de seu antigo professor. Em 1881, compõe o manuscrito que intitulou *Skizze über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit* (Esboço sobre a atividade histórico-artística de Franz Kugler). Nesse escrito, Burckhardt descreve as primeiras obras de Kugler, cujas temáticas aparecem ligadas à arte alemã, para em seguida deter-se sobre seus trabalhos de maior importância, através dos quais ingressava no domínio da história da arte geral. Nesse domínio, portanto, o primeiro em-

preendimento de Franz Kugler foi o *Handbuch der Geschichte der Malerei von Constatin dem Grossen bis auf die neuere Zeit* (Manual de História da Pintura, de Constantino, o Grande, à Época Moderna), editado em Berlim no ano de 1837. Com essa publicação, afirma Burckhardt, “pela primeira vez [entre os alemães] a pintura em sua inteireza está retratada em seu desenvolvimento do ponto de vista da história universal e, nas partes essenciais, já pela observação direta, o que significava muito nestes tempos de viagens bastante restritas”.³ Na realidade, a obra apareceu dividida em dois volumes: o primeiro, que considerava o desenvolvimento da pintura italiana da época de Constantino até o século XVI, e o segundo, onde são analisadas principalmente as pinturas alemã e holandesa do século IX ao século XVI.

Porém, após a publicação de sua história da pintura, Kugler concebeu um projeto ainda mais completo no sentido de englobar analiticamente o fenômeno artístico no âmbito da história universal. “Ligou-se, portanto, [afirma Burckhardt] à própria história da pintura, a decisão de narrar a história da arte por inteiro. Nasceu, nos anos seguintes, a obra fundamental em que a ciência alemã tentava compreender o desenvolvimento das formas monumentais e artísticas, observado como um grande processo orgânico global: o *Handbuch der Kunstgeschichte*”.⁴ Editado em Stuttgart, em 1842, o *Manual de História da Arte* foi, sem dúvida, um símbolo da eclosão da moderna história da arte em língua alemã, apresentando uma visão de conjunto do fazer artístico do homem. Seu projeto era compreender a história da humanidade como um todo, percebida, no entanto, através de uma imensidão de vestígios pictóricos, escultóricos e arquitetônicos, nas mais variadas etapas da vivência dos homens no mundo. Kugler concebeu, na realidade, um amplo panorama histórico-universal, apresentado como um atlas descritivo e interpretativo das imagens significativas das grandes épocas da história. E as significativas imagens representadas nesses monumentos simbolizavam, em sua concretude, não somente a ação humana em épocas variadas, mas a própria imagem de importantes figuras que agiram em distantes eras da história.

Mas, como Kugler poderia realizar tamanha tarefa senão indo ao encontro de tais monumentos, observando-os diretamente, buscando compreendê-los também em seu contexto físico? “Em seu empreendimento, ele tinha, porém, não somente pensado no erudito ou ilustrado leitor em seu gabinete, mas também no viajante”, revela-nos o biógrafo de Burckhardt, Werner Kaege, para concluir que “trata-se de um programa de empiria histórico-universal e comparativismo histórico-cultural”.⁵ O *Handbuch der Kunstgeschichte* de Franz Kugler, em sua primeira versão, concentrava já duas características pri-

mordiais: era o resultado do estudo especializado de um conhecedor de arte e de história da arte; mas era também obra de um erudito com profunda visão histórica e conhecimento universal. O próprio Burckhardt ressaltara o caráter eminentemente empírico do estudo de Kugler, oriundo de uma disposição de tomar o fenômeno artístico em sua individualidade, porém, submetendo-o sempre à complexidade histórico-cultural em que foi gerado. Ainda no texto de 1881, referindo-se ao *Manual de História da Arte*, o historiador suíço sublinhou tais características, ao afirmar:

Além dessas qualidades de pesquisador e especialista, possuía uma ampla cultura geral e, portanto, sempre soube extrair as mais altas visões espirituais sobre a vida e o espírito dos diferentes povos. A sua convicção íntima era, como sabemos, de que a história da arte era somente uma ramificação da história cultural geral, no sentido mais rico do termo, e a própria obra revela isso ao leitor versado. Mesmo depois de quatro decênios de progressos na história da arte, as introduções, os agrupamentos e determinados pontos de vista de Kugler ainda possuem forte influência e quaisquer que sejam as mudanças na história da arte em geral, esse livro permanece seu início e sua base.⁶

Entretanto, no momento em que Franz Kugler, em acordo com editoras alemãs, vislumbra uma reedição revista e ampliada de seus manuais histórico-artísticos, suas inúmeras tarefas impedem a dedicação necessária para tal realização. Após 1843, dividia-se entre as obrigações de professor na Academia de Artes e na Universidade de Berlim e o cargo para o qual havia sido chamado no Ministério da Cultura prussiano. Além disso, ele mesmo tinha prometido ao Imperador da Prússia, Frederico Guilherme II, continuar a *Geschichte des Preussischen Staats und Volkes* (História dos Estados e Povos Prussianos), escrita por E. Heinel.

Nesse período, no entanto, o *Handbuch der Geschichte der Malerei* (1837) e o *Handbuch der Kunstgeschichte* (1842) conheciam já um lugar de destaque entre os eruditos e os amantes das artes na Alemanha. As casas editoras responsáveis pelas obras solicitavam uma nova publicação. Para tanto, porém, era necessário uma revisão ampliada, a qual Kugler, naquele momento, não poderia realizar sozinho. É nesse contexto que o historiador escreve ao Ministro da Cultura da Prússia, solicitando a nomeação de um assistente para o empreendimento de revisão de seus manuais de história da pintura e de história da arte.

Essa carta veio a público pela primeira vez através de uma conferência

proferida por Wilhelm Waetzoldt, editada em setembro de 1922. Em tal ocasião, Waetzoldt assim apresenta o referido documento: “Nos registros pessoais de Franz Kugler, conservados nas Atas do Ministério da Cultura, no Arquivo Secreto de Estado, encontra-se um parecer extenso sobre Jacob Burckhardt, que tinha permanecido até agora desconhecido”.⁷ De fato, era Burckhardt o assistente solicitado para a revisão dos manuais histórico-artísticos. Kugler pedia ao ministério prussiano, portanto, a contratação de um historiador suíço para a realização do empreendimento. Com o trabalho de Burckhardt, ele vislumbrava a possibilidade de reeditar seus livros, completando as pesquisas e reavaliando algumas conclusões apresentadas nas primeiras versões.

Porém, como afirmou o próprio Waetzoldt, na carta de 30 de março de 1846, endereçado ao Ministro da Cultura da Prússia, Kugler apresenta também um breve perfil intelectual de Burckhardt. O historiador alemão afirma já ter feito a escolha de seu assistente:

um jovem, o atual Professor Jacob Burckhardt, da Universidade de Basileia (filho do ministro eclesiástico dali, Burckhardt), um antigo aluno meu, por mim formado com louvor no ofício histórico-artístico, que conhece com precisão todas as minhas obras, com as suas debilidades e qualidades, e que tem, ao mesmo tempo, uma força espiritual própria para não ser apenas um escravo de uma eventual ordem minha.

E, em seguida, completa:

Ele aliás ainda não é referido pela realização de importantes trabalhos literários, apesar de já ter escrito alguns livros; é notável, porém, por conta de uma sólida cultura histórica geral e por poder valer-se de competência no ofício da história da arte, da qual eu me coloco como fiador.⁸

Com essas palavras, Franz Kugler conseguia persuadir o ministro Eichhorn a contratar Burckhardt. Mais do que isso, Kugler revelava, além da reciprocidade da admiração e do respeito nutridos por Burckhardt em sua direção, um outro dado importante que unia mestre e aluno: ele confiava em Burckhardt porque sabia que ambos tinham afinidades nos procedimentos da pesquisa histórica. Sobretudo o sabia porque tinha lido o livro do historiador suíço sobre a arte das cidades belgas, editado em 1842, *Die Kunstwerke der belgischen Städte*. Porém, com essas mesmas palavras, Kugler expressava

ainda parte daquilo que seria o trabalho de Burckhardt na revisão de seus manuais. No cumprimento de tal tarefa, o jovem professor de Basileia revelaria, de fato, uma “força espiritual própria”. Ele soube calar-se diante daquilo que lhe pareceu tratado de modo justo por Kugler ou impossível de ser modificado por seu próprio esforço. Porém, onde seu conhecimento histórico-artístico pôde contribuir para o enriquecimento das obras de seu antigo professor, é possível reconhecer seu toque pessoal.

De todo modo, sabe-se que do outono de 1846 a setembro de 1847, Burckhardt viveu em Berlim, trabalhando com Kugler na segunda edição do *Handbuch der Geschichte der Malerei* (Manual de História da Pintura) e do *Handbuch der Kunstgeschichte* (Manual de História da Arte).

Em 1847, é publicada a segunda edição da *Geschichte der Malerei*, com acréscimos e revisões de Jacob Burckhardt. Em seu importante estudo sobre o processo, dentro da obra de Burckhardt, de descoberta do Renascimento italiano como época histórico-cultural, o pesquisador italiano Maurizio Ghelardi reserva um capítulo às intervenções de Burckhardt no *Manual de História da Pintura*. Comparando a primeira e a segunda edições do manual, Ghelardi conclui que Burckhardt modifica a divisão dada por Kugler à obra e não considera a conexão entre pintura e desenvolvimento histórico tão dependente da evolução dos povos, entendendo-a muito mais como um processo interno ao desenvolvimento histórico-artístico. Além disso, afirma, “as intervenções e as modificações trazidas pelo jovem historiador de Basileia contribuem de fato para iluminar alguns aspectos decisivos da futura interpretação do Renascimento italiano”.⁹ Para Ghelardi, portanto, Burckhardt tinha cumprido dois importantes passos em relação à primeira edição da obra de Kugler: um, propriamente metodológico, que propunha ao estudo histórico da arte um caminho mais próximo ao fazer artístico, observando mais de perto o suceder dos artistas e das escolas pictóricas, sem perder de vista, no entanto, as ligações entre a arte e seu contexto histórico-cultural; o outro referia-se mais diretamente à compreensão da história da arte como ramo da história universal: é nessa perspectiva que se torna possível vislumbrar a interpretação de uma época histórica, partindo da análise do fenômeno artístico. Cabe, então, observar esse processo no outro manual revisto por Burckhardt, o *Handbuch der Kunstgeschichte* (Manual de História da Arte).

Através de Werner Kaegi, sabe-se que “Burckhardt inicia o trabalho no *Handbuch der Kunstgeschichte* provavelmente em junho de 1847”.¹⁰ Em 1848, a obra é editada. O próprio Kaegi adverte que as contribuições de Burckhardt nesse livro são menores do que haviam sido na *Geschichte der Malerei*, embora

estejam longe de resultarem insignificantes. É o que atesta ainda Franz Kugler, no prefácio à segunda edição, datado de 15 de setembro de 1847, ao afirmar:

Os ricos acréscimos que aqui se fizeram, distinguem a segunda edição da primeira. Impedido por outras tarefas, o meu amigo Jacob Burckhardt teve a bondade de cumprir para mim o trabalho. A ele então, que recentemente revisou também o meu manual de história da pintura, rendo, por sua dedicação em nome da obra, meus cordiais agradecimentos.¹¹

Assim, ao apresentar na capa, ao lado do nome de Kugler, a indicação “acréscimo do Dr. Jacob Burckhardt”, a obra passou a ter, de certo modo, dois autores. Tornar-se-ia difícil, portanto, distinguir as partes do texto nas quais Burckhardt toma a palavra, não fosse, de um lado, as fundamentais indicações dadas por seu biógrafo, Werner Kaegi, e, de outro, a evidência de suas idéias e de seu estilo literário. Em determinados momentos, a delicadeza do discurso de Kugler dá lugar ao fervor colorido da fala de Burckhardt, indicando a atuação do aluno no interior da obra do mestre.

Comparando as indicações de Maurizio Ghelardi sobre a primeira edição do *Handbuch der Kunstgeschichte* com a segunda versão da obra, pode-se seguramente afirmar que permanece fixada a organização geral estabelecida por Franz Kugler. O arranjo da obra continua dividindo a história da arte em quatro grandes períodos: arte dos povos primitivos, arte clássica, arte medieval e arte moderna. No interior desses quatro cenários, o historiador vislumbra o desenvolvimento artístico unido ao panorama geral dos povos. Partindo das velhas civilizações da América meridional (acentuadamente as do México), do Egito, da Síria, da Babilônia e da Índia, o manual compreende, num segundo momento, as civilizações grega e romana, em suas várias etapas históricas, numa seção intitulada “História da arte clássica”. Em seguida, vem apresentada a arte medieval, à qual ele denominou romântica. Nesta seção vêm tratadas a arte cristã antiga e a arte maometana, seguidas de um retorno ao Ocidente medieval, onde é analisada primeiro a arte de estilo românico e depois a arte germânica. Daí, o manual é concluído com a quarta seção, sobre a arte moderna, observando o desenvolvimento artístico entre os séculos XV e XVIII.

Nos quatro grandes blocos, em que vem concebida a história da arte, está presente, como se pode constatar, o movimento circular de floração e decadência no desenvolvimento artístico, apresentado como uma característica paralela à história das civilizações. A interpretação da arte continua seguin-

do, assim, o grande movimento histórico dos povos. A história da arte apresenta um caráter ilustrativo do maravilhoso percurso dos povos na história universal, traduzindo os grandes eventos nos mínimos fragmentos de peças e vestígios deixados pelos homens. Tal processo caracteriza-se pela interpretação dos movimentos históricos através da observação detalhada dos monumentos, na tarefa de explicar a totalidade por seus traços individuais. E a abertura da obra apresenta uma elucidação do significado da arte na história:

A origem da arte vem da necessidade que o homem experimenta de direcionar o pensamento à matéria durável e de dar ao monumento uma forma que seja a sua expressão ... A idéia da arte pressupõe sempre que ela vista de forma sensível a criação do espírito: seu propósito supremo é dar corpo ao pensamento, representar no transitório o permanente, no terreno o eterno. Engana-se então quem lhe atribui a origem a rude instinto, ou a faz derivar de vão estímulo de imitação ...

A essência de uma obra artística está em que ela não seja um signo inexpressivo, mas muito mais o corpo do qual e para o qual o pensamento se informa e figura.¹²

Portanto, o fenômeno artístico é observado como uma fonte privilegiada para a compreensão da história da humanidade, pois revela, de modo verdadeiro e imediato, os sentimentos latentes no espírito dos homens nas variadas épocas. Mais do que isso, a arte representa a formalização desses sentimentos. É a concretização, em linguagem plástica, da matéria ainda bruta na alma humana. Nesse sentido, é a arte uma expressão fundamental para o entendimento histórico: investigá-la significa percorrer os meandros da vida do homem nos diversos momentos da história universal.

No entanto, para buscar, nas infinitas linhas da segunda edição do *Handbuch der Kunstgeschichte*, os traços da pena de Burckhardt, é necessário atentar para o período no qual sua contribuição poderia representar efetivamente uma novidade em relação ao que Kugler realizou. Assim, Werner Kaegi esclarece que “aos acréscimos muito importantes pertenceu um passo notável que conduziu da Idade Média ao Renascimento”.¹³

Como membro da geração de historiadores alemães que, sob a hegemonia do Império Prussiano, fundamentaram as bases da ciência histórica moderna, ao mesmo tempo em que constituíram o arcabouço para interpretar a formação dos povos e estados germânicos, Franz Kugler tinha-se dedicado especialmente aos estudos sobre a arte medieval. Ele estava convencido de que

a arte gótica, a qual chamou “germânica”, era de descendência grega, pois refletia sua energia e sua força criadora, embora contrastasse com sua tranqüila contenção e calculada medida. Na terceira seção da *Kunstgeschichte*, de 1848, Kugler apresenta o desenvolvimento da arte na Idade Média como uma grandiosa construção que, iniciada com a cristianização do mundo antigo, apresenta seu primeiro florescimento através do estilo românico, para desabrochar em sua máxima expressão na arte de estilo “germânico” (posteriormente, por outros autores, chamado gótico). “O período então do estilo germânico assinala o mais rico e esplêndido desenvolvimento da arte romântica.”¹⁴ Kugler chamava “romântica” a arte de todo o período medieval, e acrescentava, a respeito do estilo germânico, que

o seu princípio coincide com o fim do românico, e a sua duração é diversa segundo a diversidade dos países, ou até mesmo dos singulares gêneros de arte; chega até o século XVI e parcialmente até a metade desse século. Mas já desde o princípio do século XV encontram-se modos diferentes, nos quais devemos reconhecer o começo da arte moderna.¹⁵

Kugler, portanto, tinha concebido o desenvolvimento da arte medieval, em seu conjunto, como um suceder de grandes etapas interpretadas como estilos artísticos. Porém, no interior desses amplos quadros, não deixou de perceber as diversidades com que tais características se apresentavam em diferentes países ou regiões. No entanto, o grande panorama da arte medieval representava, para Kugler, a tradução em discurso histórico-artístico do princípio que balizava a compreensão da história entre os alemães da primeira metade do século XIX: o conhecimento da Idade Média. Desvelar a rica diversidade com que se apresentavam os povos na Idade Média significava, no âmbito da compreensão histórica, mergulhar no conjunto de problemáticas que a consolidação do Estado nacional prussiano tinha que enfrentar. Porém, compreender a arte medieval significava, no âmbito das discussões estéticas, perceber como a herança clássica se colocava para as gerações que prepararam o advento do mundo moderno. Nesse sentido, Kugler, como bom historiador de sua época, foi, no campo da história da arte, um importante medievalista.

E Burckhardt, em seu trabalho no manual de 1848, manteve, no que diz respeito à Idade Média, tanto o arranjo da obra quanto as interpretações de Franz Kugler. Na verdade, Burckhardt não alterou a seção sobre a arte medieval, exceto no que se refere à arte italiana do fim do período. Não que ele tenha alterado a organização ou o título dos capítulos. Sua atuação, neste caso,

concentrou-se sobretudo no capítulo sobre “a pintura italiana de estilo germânico”. Ali é possível verificar traços contundentes das idéias e do estilo literário do historiador de Basiléia.

Após apresentar Giotto como o primeiro grande artista da “escola florentina” a seguir o “estilo germânico”, é provavelmente Burckhardt quem discorre sobre a pintura toscana a partir dos mesmos mestres com os quais, em todas as suas obras futuras e na mesma seqüência, interpretará a arte pictórica na Florença do século XIV. A seqüência apresenta obras de artistas como Taddeo Gaddi, Agnolo Gaddi, Giotto, Simone Martini, Giovanni da Melano, Andrea Orcagna, Buffalmacco e outros, para ao final revelar, sobre a escola florentina, que “nós a vemos prender-se, com o princípio do século XV, àquele impulso decisivo que, removendo os tipos germânicos [góticos], introduziu na arte um modo independente e natural”.¹⁶ São, é quase certo, palavras de Burckhardt. É exatamente neste ponto que se colocam suas contribuições à segunda edição do *Handbuch der Kunstgeschichte* de Kugler: na passagem, como dizia Werner Kaegi, da arte gótica para aquela moderna. E neste intervalo estava a arte italiana, de matriz florentina, num primeiro momento.

Porém, na abertura da quarta seção do manual, dedicada à “História da arte moderna”, inicia-se a minuciosa exposição do caráter da nova época. Ela ainda não carrega o nome de Renascimento, nem aparece conscientemente interpretada como uma totalidade com limites precisos ou conceitualizada com precisão. No entanto, no momento em que ocorrem, de forma mais contundente, as intervenções de Burckhardt na *Kunstgeschichte* de Kugler, observa-se um reforço à idéia de uma redescoberta do ideal antigo de beleza a invadir o universo artístico-cultural italiano de toda uma época. A seção sobre a arte moderna é assim iniciada:

A arte moderna constitui a imediata continuação daquela da época romântica [medieval], e começa com o século XV ... é contemporânea ao despertar do movimento literário e da consciência elevada da individualidade pessoal, onde desde então a vida geral dos povos cristãos ocidentais se faz mais agitada e mais viva e, por aquelas próprias condições, também a arte se desenvolve e, daquele modelo, as suas obras. O sentimento da própria individualidade se expande e comunica-se com as coisas, e a ciência ensina a reencontrar nos fatos da natureza e da história as formas que servem à representação. Estuda-se intimamente a vida, e dela se reproduzem as aparências como em espelho; não descuidando o muito que disto se podia aproveitar das obras antigas.¹⁷

Temos aqui o esboço da tese que Burckhardt desenvolverá nas décadas seguintes, e que será exposta de forma acabada em seu livro de 1860, *Die Kultur der Renaissance in Italien* (A Civilização do Renascimento na Itália). No presente fragmento está colocada a idéia de que a nova época inicia-se no século XV como um processo que une as artes plásticas, a literatura e a ciência, impulsionado pela elevada consciência da individualidade pessoal. Está presente também, nesse fragmento, a noção de que tal processo leva os homens da época a um estudo detido da história e da natureza, ligando-se aos íntimos percursos da vida, com intuito de reproduzi-los em suas obras. Todo esse movimento, porém, vem interpretado como um “redespertar”, como um reencontrar-se com os autores e as obras antigas. Entretanto, dois elementos fundamentais da futura tese de Burckhardt não estão presentes aqui. Em primeiro lugar, como já afirmamos, a nova era vem definida como época moderna, e não como Renascimento. Em segundo lugar, tal processo ainda não é observado como originariamente italiano, mas como um movimento geral entre os povos cristãos ocidentais. A definição da nova época com o nome de Renascimento jamais estará presente no *Handbuch der Kunstgeschichte*. Entretanto, embora os elementos caracterizadores das novas tendências na arte não sejam definidos, no fragmento em questão, por sua origem italiana, tal interpretação estará posteriormente presente na exposição do manual, já que a organização narrativa elaborada para explicar a arte moderna parte inteiramente da arte italiana, à qual é dedicada a maior parte da seção. Além do mais, como demonstramos anteriormente, a idéia de que o impulso da arte florentina do início do século XV foi fundamental para remover os elementos germânicos (góticos) da pintura italiana estava presente já na exposição da pintura italiana no fim da Idade Média.

Assim, já na análise mais direta dos artistas e das obras, é provavelmente Burckhardt quem afirma que “Paolo Uccello e Masolino da Panicale, que floresceram no princípio do século XV, assinalam primeiramente a passagem do modo germânico ao moderno” e que o desenvolvimento da pintura e da escultura “foi desde o início na Itália grandemente desempenhado e promovido pelo estudo do antigo (vantagem que faltou ao nórdico)”. Mas, ao passar para a descrição das artes no século XVI, o campo de análise é ampliado, partindo das obras e dos artistas em direção ao que denomina “condições civis gerais”. Nesse âmbito, salienta que a nova tendência tinha-se manifestado universalmente entre os povos europeus no século XV apenas na arte. Somente na Itália tal expressão artística apresentava-se unida a uma tendência geral da vida, tendência que havia destruído o velho e criado uma existência totalmen-

te nova. E isso foi possível, segundo observa, porque “a época romântica [a Idade Média, portanto] não havia tido na Itália aquele império absoluto, como no norte: bastava então que aqui viesse somente modificado o já existente, para que se tivesse a coisa moderna”.¹⁸ Quando se refere ao “império absoluto” presente no norte (e aqui pensamos ser palavras de Burckhardt), certamente não aponta para um poder político absolutista. Refere-se a um predomínio cultural, que no norte da Europa tinha propiciado um mundo social baseado na propriedade da terra, no poder das corporações, na hierarquia feudal, na nobreza através do sangue, um mundo em que puderam florescer as canções de gesta e os romances de cavalaria. Na Itália, de modo diverso, a vivência cidadina tinha permitido, durante toda a Idade Média, um contato direto com os fragmentos deixados pela Antigüidade e tinha fundado as bases para alcançar, na tardia época medieval, uma nova maneira de compreender tais vestígios.

E, ao discorrer sobre essa problemática, é quase certo que seja Burckhardt a avançar ainda mais nas relações entre os universos artístico e cultural, partindo dos artistas e das obras, em direção, desta vez, aos poderosos cultores e amantes das artes, numa palavra, aos *comitentes*. Esse termo não é utilizado, mas a narrativa aponta nesse sentido, quando se afirma que:

Padronizavam-se os verdadeiros e reais elementos da representação, e o estudo do antigo tinha tornado culto e refinado o sentimento do Belo ... Poderosos e cultíssimos papas, como um Júlio II (1503-13) e um Leão X (1513-21), senhoriais, cidades e cidadãos privados mostravam com nobre empenho estarem convencidos de que não podiam erigir melhor monumento a si mesmos senão promovendo a arte e encomendando trabalhos aos artistas.¹⁹

Ainda que não haja, nesse fragmento, uma discussão sobre o gosto artístico ou sobre o colecionismo do início do século XVI, ao estabelecer relações entre o trabalho dos artistas e o refinado universo daqueles que encomendavam as obras, está dado o primeiro passo no sentido de perseguir, dentro do próprio ambiente artístico, os elos que conectam a arte e a cultura da época. Entre o impulso de fixar a própria imagem na eterna memória dos homens e a concreta realização dos monumentos, está colocado o elo de ligação entre as altas esferas do poder e da erudição e o fazer artístico. Tal contato traz para o núcleo da elaboração das obras de arte as possibilidades de intercâmbio entre o mundo das oficinas, geridas pelos artistas, e o mais vasto campo cultural.

E na perspectiva de aproximar o discurso histórico-artístico do ambien-

te em que é gerada a obra de arte, sem, no entanto, promover um esvaziamento do conteúdo histórico, a *Kunstgeschichte* de Kugler, na seção em se nota a contundência das intervenções de Burckhardt, penetra no intrincado meio das “escolas artísticas”. Nesse momento, o historiador, na intenção de melhor perceber a variada riqueza das linguagens artísticas na Itália, entre os séculos XIV e XVI, estabelece inicialmente divisões regionais, para, em seguida, com a evolução da influência de determinados artistas, perceber o alcance de tais influxos e seu papel no conjunto da arte italiana.

Foi Giotto, em torno de 1300, o artista que inaugurou uma linguagem pictórica destinada a ser longamente seguida e modificada em variadas regiões da península. A exposição sobre a pintura italiana do século XIV, ainda na seção sobre a arte “germânica”, partiu exatamente da obra e da influência de Giotto para dividir os caminhos primeiramente entre pintura florentina e pintura senesa. Nessa divisão, ocorre um decisivo contraste entre Giotto e seus alunos, de um lado, e Simone Martini, de outro. Daí, a narrativa migra para a “Itália Superior”, onde a pintura somente mais tarde apresentaria obras de mérito independente, no entanto após ter sofrido o impulso da influência de Giotto e de seus alunos. Nessa parte do território italiano, a exposição é compartimentada nas escolas de Bologna, de Verona, de Padova e da Lombardia. Veneza, no entanto, onde “durante quase todo o século XIV revelam-se ainda influências bizantinas”, merece um lugar próprio na exposição também por apresentar, já no século XV, “uma certa dignidade severa” em sua arte pictórica, distinguindo-se pelo calor e o esmaltado de suas cores.²⁰ Mas a descrição da pintura italiana do século XIV terá ainda mais duas subdivisões: uma sobre a “marca de Ancona” e outra sobre Nápoles.

No entanto, quando a exposição, já na seção sobre a “arte moderna”, refere-se à pintura do século XV na Itália, é provavelmente Jacob Burckhardt quem afirma:

Quanto às escolas, elas poderiam ser diferenciadas, segundo a diversidade do país, principalmente em três; naquela da Itália média, naquela da Itália superior, e naquela da Itália meridional. A primeira se subdivide em duas escolas, na toscana ou propriamente florentina, e na úmbria; aquela representa a difusa tendência ao *naturalismo*; e esta ... direciona-se mais à expressão afetuosa. Da mútua influência pois daquelas duas tendências, surgem consideráveis e características escolas na Itália superior, e na meridional prevalece a escola napolitana, que tem modos mais delicados que aquelas.²¹

Porém, se a pintura italiana do século XV é apresentada a partir da descrição das escolas pictóricas e dos artistas que desempenharam seu papel no interior de cada uma delas, a exposição sobre a arte pictórica na Itália do *Cinquecento* demonstrou características diversas. Na descrição sobre o século XVI não são as escolas a assumirem o centro da discussão sobre a pintura italiana, mas sim os artistas propriamente. É no desempenho dos grandes mestres que segue, então, a análise histórico-artística; é na atuação dos mestres maiores, principalmente aqueles da arte toscana, que o capítulo sobre a pintura é subdividido. Apresentaremos um único exemplo. O capítulo sobre “Leonardo da Vinci e seus seguidores” é iniciado com as seguintes palavras: “Leonardo da Vinci, nascido no território de Florença e ali educado na escola de Andrea Verrocchio, abre o período esplêndido da pintura italiana”.²² É praticamente certo que essas sejam palavras de Burckhardt, que, de todo modo, revelam o novo papel da individualidade artística no cenário das artes italianas. Agora é o artista individualmente a conduzir a interpretação da história da arte, com seu traço pessoal cada vez mais refinado e seu campo de influência progressivamente ampliado. Não que tenham se dissipado as características regionais das escolas artísticas. Ao contrário, ocorre que tais características apresentam um complicador a mais: os traços individuais de artistas que, formados sob os modelos mais gerais das escolas regionais (obviamente sempre sob a influência de um ou outro mestre), passam a ser agora, eles próprios, os modelos para a geração seguinte. Assim, ao interpretar a arte italiana do século XVI, o *Handbuch der Kunstgeschichte* de 1848, especialmente no que se refere à Itália central, não fala tanto sobre “escolas”, mas sim sobre mestres e principais seguidores.

Mas a interpretação da arte italiana ultrapassa o cenário da Itália. É necessário, num determinado momento, voltar-se para um ambiente extremamente diverso, que, porém, teve importante significado para a pintura na Itália entre os séculos XV e XVI: o ambiente da arte flamenga. Burckhardt já havia se colocado diante da pintura flamenga, sobre a qual tinha escrito o já mencionado livro *Die Kunstwerke der belgischen Städte* (As Obras de Arte das Cidades Belgas), publicado em 1842. Na *Kunstgeschichte* de 1848, é muito provável que Burckhardt tenha participado ativamente da exposição que se deteve sobretudo na arte dos irmãos Van Eyck. Afirmando que ambos tinham saído da escola dos mais velhos miniaturistas de Flandres, as palavras expressas no Manual dão conta de que as peças de Jan van Eyck se distinguem “por um *naturalismo* já de grandíssima perfeição”, enquanto o trabalho juvenil de seu ir-

mão Ubert refletia elementos do estilo “germânico”. De todo modo, continua o texto da *Kunstgeschichte*:

Eles põem-se a estudar, com independência plena, as aparências da natureza; admitem nas suas pinturas tudo o que está em torno ao homem, tanto dentro das paredes domésticas, como em meio ao espetáculo aberto e sereno do universo, e o imitam com o mais amoroso cuidado, até quase iludir; nisto, lançam mão com eficácia de um meio até então desconhecido, pelo menos para tal propósito, como era a pintura a óleo, da qual foi inventor Jan.²³

Não há como não afirmar que tenha sido Burckhardt a escrever tais palavras. Tanto o estilo quanto o teor das idéias o revelam. Além do mais, quando se observa o modo como é interpretada a absorção italiana da pintura flamenga, percebe-se que as futuras interpretações de Burckhardt sobre a questão estavam já, em grande parte, presentes na edição de 1848 do *Handbuch der Kunstgeschichte*. Assim, no início da exposição sobre os mestres da escola veneziana do século XVI, é provavelmente ele próprio a constatar “como aqui [em Veneza] o elemento tomado do antigo pela escola padovana e o fino *naturalismo*, nascido por influência flamenga, viessem fundidos com amável serenidade num modo totalmente seu”.²⁴ Nessa afirmativa apresentava-se, sem dúvida, um importante dado das futuras interpretações da história da arte italiana. As ligações entre a pintura em Flandres e na Itália seriam demonstradas com mais argumentos pelo próprio Burckhardt, em suas obras da maturidade. No entanto, as passagens de 1848, sobre a influência flamenga na pintura veneziana, demonstram que tal compreensão já fazia parte dos argumentos do autor, até mesmo no que diz respeito a um gênero específico de representação pictórica, a retratística.

Não há, no *Handbuch der Kunstgeschichte*, um capítulo dedicado ao retrato na pintura, nem o assunto aparece como uma reflexão orgânica em cada uma das seções do livro. Ao contrário, o tema da retratística, quando surge, está imbricado a outros argumentos ligados à pintura ou à escultura. Tal constatação, no entanto, não impede que a problemática relativa ao retrato entre os séculos XIV e XVI apareça esboçada, já nessa obra, em algumas das variadas formas nas quais a representação da figura humana vinha concebida.

O retrato aparece, então, primeiramente ligado a uma energia singular que impulsiona os florentinos do século XIV a representar, com refinado sentimento, as variadas e multiformes aparências da vida, exprimindo em ricas figurações poéticas e alegóricas a relação entre o caráter individual e terreno

e a universalidade dos valores espirituais. Entretanto, quando tal impulso encontra-se com a vivacidade da pintura em Florença no *Quattrocento*, a retratística adquire uma força de expressão ainda mais intensa. É muito provável que seja Burckhardt a constatar que, entre os florentinos do século XV,

fazem-se retratar, em sua imediatez, as aparências da vida sobre leis que servem de fundamento às aparências como tais. Assim, tal tendência que lhe constitui soberanamente o caráter, manifesta hegemonicamente tal grandeza, de modo que o antigo pode ter tido nele algum papel. Conseqüentemente, busca-se dar perfeição à figura humana ... Na pintura toscana daquele tempo, então, salvo as exceções em que impera uma maneira arcaica, prevalece o caráter como de retrato. As figuras reproduzidas são sempre tomadas imediatamente da realidade, não raramente são personagens verdadeiros com todo o aparato no qual diariamente se mostram. Onde não se trata de santos particulares de um altar, mas de uma ação movimentada e animada, ainda que se refira à religião, nada menos que espectadores, e às vezes não poucos, a circunda. É verdade que a coisa santa ... vem, de tal maneira, rebaixada e reduzida a uma realidade terrena e da vida cotidiana; todavia, enquanto aquela perde a importância, eleva-se esta a livre dignidade, a franca consciência do valor próprio...²⁵

Esse longo trecho apresenta com clareza a problemática referente à retratística italiana no século XV. A representação da imagem do homem refletia, então, a consciência do valor dado à realidade terrena como forma de exprimir uma grandeza espiritual, trazendo para a concretude dos cenários da vida a realização humana dos valores universais, concedendo, através dos percursos da atuação do homem, uma aparência concreta ao mundo do espírito. Desta maneira, a pintura imputava ao representado uma dignidade de caráter que o diferenciava dos demais e o elevava a um lugar de honra. O quanto tudo isso dependeu do conhecimento das fontes antigas, o fragmento aqui apresentado também não deixou de ressaltar.

Porém, à medida que vai expondo o desenvolvimento da “pintura moderna italiana”, Burckhardt (pensamos ouvir, nesse momento, muito mais a sua voz do que a de Kugler) semeia aqui e ali sua futura interpretação da retratística. Florença é o ponto de partida da arte do retrato na Itália, promovendo a figuração de seus homens ilustres não somente por meio da pintura. Já na escultura, através de Donatello, esta tendência buscava dar força e vida ao corpo, fundindo nele todo o sentimento da existência terrena. Através de seu aluno, Verrocchio, iniciou-se o hábito de modelar em gesso as partes nuas

do corpo antes de esculpi-las, de modo que se pudessem conservar as figuras dos mortos. A partir daí, segundo a narrativa do *Handbuch*, começaram a surgir, expostos nas igrejas de Florença, os simulacros em cera, os quais vinham ainda, depois de pintados em cor natural, adornados com cabelos verdadeiros e vestimentas reais. Neste caso, é significativa a menção ao fabuloso exemplo do simulacro de Lorenzo, o Magnífico. E os entalhadores de medalhas fundidas em bronze, as quais apresentavam, no verso, a cabeça ou o busto do personagem retratado e, no anverso, diversas representações ou emblemas que faziam referência a ele.

Entretanto, através propriamente de um percurso pela história da pintura, a *Kunstgeschichte* de 1848 apresenta, ainda que de forma fragmentada, algumas considerações sobre a retratística. Em meio à diversidade em que se desenvolve a arte pictórica nas variadas regiões da Itália, o desejo de representar a figura do homem depara com formas e conteúdos distintos entre si. Deste modo, na Úmbria, cuja sede principal é Perugia, desenvolveu-se a tendência de retratar vivamente os sentimentos da alma. Em Veneza, Vittore Carpaccio “distancia-se do modo dos precedentes, mostrando nas suas pinturas quase geralmente algo como de gênero, no retratar que torna viva e alegremente animada a vida do povo”.²⁶ Mas Veneza era também território de Ticiano, “soberano retratista”, que soube conceder, através da “magia do seu colorido”, um aspecto de alta grandeza à realidade imediata. Em Florença, onde a perspectiva linear tinha-se transformado num dos principais elementos propulsores do “naturalismo” na pintura, a retratística abandonara-se, no século XV, a captar as aparências da vida, dignificando os homens da época ao representá-los como espectadores ou mesmo partícipes dos grandes acontecimentos da tradição cristã ou antiga. Em Florença formaram-se ilustres pintores. Em Florença abrigou-se, por vários anos, Rafael. Mas sobre ele, deixemos que fale a provável voz de Burckhardt:

A beleza da forma, como expressão de uma alma pura e serena, a harmonia da vida interior e exterior, a alta e imperturbável quietude do espírito, que era dela a conseqüência, constituem os méritos de Rafael. As suas obras são de um estilo perfeitíssimo, admirabilíssimo, e rivalizam na forma com o antigo; mas são ao mesmo tempo animadas pela doçura do cristianismo, enquanto, por outro lado, exemplificam o seu espírito profundo com a clareza tranqüila, própria da arte clássica. Entretanto, alcançar tal intento era ofício da mais alta força moral, e esta ele também a possuía...²⁷

Rafael estabelece em sua obra, de acordo com o trecho citado, a junção perfeita entre duas tradições: os valores do cristianismo e a sobrevivência do ideal clássico de vida e de beleza. Sua obra promove uma elaborada síntese do encontro entre a tradição cristã, construída pelos séculos de Idade Média, e a redescoberta do classicismo antigo. Tais elementos são, assim, fundidos harmonicamente em linguagem pictórica pela capacidade artística e pela grandeza de caráter do pintor de Urbino. Ainda não se pode pensar na figura de Rafael com a conotação histórico-cultural que posteriormente Burckhardt imprimirá sobre ele. O pintor não representa aqui aquele personagem central de uma época histórica devidamente concebida e apresentada, época que futuramente será descrita como o grande tesouro da herança antiga. Essa época ainda não se consolidara na mente de Burckhardt: apresentava-se somente como um vago esboço. Na *Kunstgeschichte* de 1848, a pintura de Rafael é, no entanto, já a consolidação mais elevada de um universo pictórico próprio da Itália central, pintor formado entre Urbino e Florença, entre a corte dos Montefeltro e a República dos Medici, entre a escola de Perugino e a originalidade de um estilo próprio.

E Rafael, em Roma desde 1508, teve o encargo de representar, nas salas do Vaticano, “a potência papal como soberana dos interesses espirituais e mundanos ... sabendo fundir amplamente em suas composições o simbólico com o histórico”. Ainda dentro desse tema, naquele mesmo período, o pintor retrataria, individualmente, dois representantes máximos da cristandade no Ocidente, para os quais ele próprio trabalhou em importantes projetos em Roma: os papas Júlio II e Leão X. Mas o *Manual* cita ainda vários retratos compostos por Rafael em seu período romano, entretanto sem tecer relevantes comentários. Apenas quando menciona um de seus importantes alunos, o *Handbuch* se detém. Giulio Romano é apresentado, então, como o primeiro entre os alunos e seguidores de Rafael, como aquele que buscou mais intensamente apropriar-se do estilo e do modo de representar do mestre. “Faltalhe porém a graça e o recato do mestre, e sua índole o levou, com audacioso frescor, a envolver em rápidos traços a vida real, sem cuidar devidamente daquela mais profunda e íntima da alma.”²⁸

Os “traços rápidos”, percebidos provavelmente por Burckhardt na pintura de Giulio Romano são, sem dúvida, aspectos de um gosto que o historiador, em suas obras futuras, atribuirá à *maniera* difusa na arte romana do século XVI, da qual torna-se representante fundamental um outro artista: Michelangelo Buonarroti.

De todo modo, a edição de 1848 do *Handbuch der Kunstgeschichte*, ob-

servada em seu conjunto, simboliza, ao lado da versão de 1847 do *Handbuch der Geschichte der Malerei*, a concretização do contato intelectual entre professor e aluno: entre Kugler e Burckhardt. Porém, no mesmo instante, tal acontecimento significa também o resultado da primeira participação de Burckhardt na elaboração de uma história da arte concebida para abarcar o inteiro arco histórico-universal. Nessa tarefa, certamente, o jovem historiador, embora seguisse as delimitações temporais propostas pelo mestre, não se furtou a introduzir elementos de uma descoberta histórico-cultural inteiramente sua, a qual apenas os anos futuros iriam conhecer. Tal descoberta está, como se sabe, ligada à arte e à cultura italianas.

Franz Kugler pretendeu que o *Handbuch der Kunstgeschichte* fosse um reflexo da história da humanidade através dos monumentos da arte, fazendo a história da arte resultar não de esquemas gerais de cunho filosófico, mas de uma interpretação propriamente histórica. A construção histórico-artística de Kugler era hostil à filosofia da história, vista como impedimento à direta indagação das obras. Nesse sentido, sua história da arte estabeleceu uma clara contraposição àquela traçada por um contemporâneo seu, Carl Schnaase (1798-1875), autor de uma *Geschichte der bildenden Künste* (História das Artes Plásticas) bastante notória em seu tempo.²⁹ Schnaase era muito mais ligado ao esquema hegeliano de interpretação histórica e sua obra, de certo modo, transpôs para a história da arte tal perspectiva teórica. A primeira parte de sua volumosa *História das Artes Plásticas* é inteiramente voltada para uma reflexão teórica sobre o papel da arte na vida dos povos. Ali, ele analisa “a beleza e a arte” (*Das Schöne und die Kunst*), “a idéia das obras de arte” (*Die Idee des Kunstwerkes*), para passar, então, à indagação sobre “o significado histórico das artes” (*Die geschichtliche Bedeutung der Künste*). Somente na segunda parte do livro, após discorrer sobre os conceitos de “povo e terra” (*Volk und Land*), é que inicia propriamente uma análise das artes nas diferentes épocas históricas.

No *Handbuch* de Kugler, ao contrário, as argumentações não partem da perspectiva teórica, não visam às abstrações conceituais de cunho filosófico ou ideal-histórico: elas partem da direta apreciação dos objetos, para uma interpretação no vasto campo da história. É seguindo nessa direção que Werner Kaegi aproximou a obra de Franz Kugler daquela de seu contemporâneo Alexander Humboldt. Para Kaegi, a primeira edição do *Handbuch der Kunstgeschichte* de Kugler, surgida em 1842, antecipava em três anos o primeiro volume do *Kosmos* de Humboldt. Era a antecipação do cosmos da natureza por um cosmos da arte. Kaegi afirma que Humboldt pleiteou no *Kosmos*, num

diálogo profundo com Plínio, o Velho, uma “exposição clara do inteiro universo na forma de uma descrição física universal. Como complemento, promoveu uma exposição dos homens na totalidade de seu aspecto histórico”.³⁰ Franz Kugler, por sua vez, através da empiria e da contemplação (*Anschauung*), teria pretendido construir uma visão totalizante da ação do homem no mundo, descrevendo os produtos concretos de seu constante fazer. Kugler, portanto, teria eleito as obras de arte para descrever o grandioso processo histórico como reflexo da própria imagem do homem nas diferentes épocas da história.

É possível imaginar o quanto esta elaboração histórico-artística será importante para balizar as futuras interpretações históricas de Burckhardt. Entretanto, no que se refere à concepção das épocas da história, algo já se fazia presente, como vimos, na segunda edição do *Handbuch der Kunstgeschichte* de Kugler e dizia respeito a seu ex-aluno: o problema colocado entre o fim da Idade Média e o início do mundo moderno. Kugler compreendia a arte germânica como a áurea construção medieval e como o impulso derradeiro para o advento da arte moderna. O teor das intervenções de Burckhardt em sua obra insinuava um problema para essa interpretação: existia uma construção italiana a impulsionar tal evento histórico. Entretanto, ao ressaltar o valor do universo artístico italiano nesse contexto, as contribuições de Burckhardt à *Kunstgeschichte* atuaram ainda em outro sentido. A própria especificidade do ambiente artístico da Itália entre os séculos XIV e XVI impulsionou o fortalecimento do eixo histórico-cultural de suas contribuições: não havia como pensar em Giotto sem pensar em Dante; não era possível conceber as obras romanas de Rafael sem observar o papel que nelas tiveram os eruditos papas Júlio II e Leão X. Deste modo, além de inclinar o Manual de História da Arte de Kugler em direção à arte italiana, Burckhardt o dirigia um pouco mais para uma interpretação histórico-cultural do fenômeno artístico. Assim foi que determinadas cenas pintadas por Giotto em Assis eram interpretadas à luz do canto XI do Paraíso de Dante; assim foi que o “Triunfo da Morte” do Camposanto de Pisa era interpretado como “pintura poema”, ainda que não mencionasse o *Decameron* de Boccaccio.

Desta forma, pode-se reconhecer, no texto de Kugler, o enunciado de Burckhardt, insinuando a substituição do mundo germânico pela clareza harmoniosa da arte italiana, dissolvendo as imagens góticas em linhas de um desenho toscano, aceitando o arranjo organizado pelo mestre, sem deixar de imprimir-lhe uma curva em direção ao sul. Era o traço do punho de um jovem suíço (que um dia visitara a Itália) sobre o grande empreendimento de

seu professor alemão. Era o sinal de que Jacob Burckhardt situava-se já dentro da temática de sua obra de 1855, *Der Cicerone*.

E as primeiras linhas do *Cicerone* revelavam o reconhecimento por parte de seu autor do significado da convivência com Franz Kugler. Um forte sentimento de amizade e um profundo sentido de filiação intelectual eram expressos por Burckhardt, em forma resumida, na longa dedicatória a Kugler, elaborada ainda como uma defesa do estudo histórico-artístico e como uma profissão de fé à universalidade do conhecimento.

A Franz Kugler em Berlim.

O fruto de uma nova prolongada estadia na Itália, que aqui te entrego, caro amigo, pertence-te por direito. Poderia haver-te dedicado, porque durante quatro anos vivi em Berlim como um filho em tua casa e me confiaste trabalhos importantes, ou porque sou a ti devedor da melhor parte de minha cultura; prefiro, porém, que esta dedicatória faça recordar-te dos nossos passeios tranquilos pela areia de verão e pela umidade da neve invernal dos arredores. Sei que jamais existirá algo que possa compensar-me da comunhão espiritual de que desfrutei naquele período.

Também neste livro, o que há de bom é fruto da tua influência. De todo o resto gostaria de me tornar pessoalmente responsável. Verás como combati com a nossa linguagem estética já um pouco antiquada, para suscitar-lhe uma vida própria ... Porém, não houve um só dia em que não tivesse sentido que um contínuo aconselhar-me contigo teria dado ao que escrevi uma forma completamente diferente.

Gostaria, caríssimo amigo, que pudesses, se o teu caminho te conduzir ainda à Itália, reconhecer, pelo menos com prazer, neste guia [*Stationenbuch*] a tua escola.³¹

NOTAS

¹ Doutor em História pela Unicamp.

² Jacob Burckhardt, historiador suíço, é conhecido especialmente como autor do clássico livro *Die Kultur der Renaissance in Italien* (A Civilização do Renascimento na Itália), publicado originalmente em 1860.

³ Tradução livre do original: “Zum erstenmal ist hier das Ganze der Malerei in ihrer Entwicklung mit universalhistorischem Blick dargestellt, in den wesentlichsten Partien bereits nach Autopsie, was in jener Zeit der noch sehr beschränkten Reisen viel heissen wollte”.

BURCKHARDT, J. "Skizze über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit". In: GHELARDI, M. *La Scoperta del Rinascimento. L'Età di Raffaello di Jacob Burckhardt*. Appendice 1. Torino: Einaudi, 1991, p.228. (O manuscrito permanecera inédito até então.)

Em 1842, Burckhardt já havia escrito um pequeno esboço das atividades intelectuais de Franz Kugler, publicado numa importante enciclopédia alemã em 1843. Nós o encontramos, no entanto, numa reedição: *Brockhaus Conversations-Lexikon*. Achter Band. Leipzig: F. U. Brockhaus, 1845.

⁴ No original: "Von selber knüpfte sich dann an die Geschichte der Malerei der kühnere Entschluss, zum erstenmal die Geschichte der ganzen Kunst zu erzählen. Es entstand in den nächstfolgenden Jahren dasjenige grundlegende Werk in welchem die deutsche Wissenschaft die Entwicklung der monumentalen und künstlerischen Formen als einen grossen organischen Gesamtprozess zu ergreifen suchte: das *Handbuch der Kunstgeschichte*". BURCKHARDT, J. "Skizze über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit". In: GHELARDI, M., op. cit., p.228.

⁵ No original: "Seltsamerweise aber hatte auch er bei seinem Unternehmen nicht allein an den Gelehrten oder an der gebildeten Leser in seinem Kabinett gedacht, sondern an den Reisenden".

Em outra passagem: "Das ist ein Programm der welthistorischen Empirie und kulturgeschichtlichen Komparatismus...". KAEGI, W. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band III. Basel/Stuttgart: Benno Schwabe & Co. Verlag, 1956, respectivamente p.114 e 63.

⁶ No original: "Zu diesen Eigenschaften des Forschers und Spezialisten gesellte sich eine allgemeine Bildung, welche überall die höchsten geistigen Gesichtspunkte über Leben und Geist der Völker zu gewinnen wusste. Seine innerste Überzeugung ging, wie uns bekannt ist, dahin dass die Kunstgeschichte nur ein Zweig der allgemeinen Kulturgeschichte im reichsten Sinne des Wortes sei, und das Werk selber verrät dies für den kundigen Leser. Auch nach den Fortschritten der Kunstforschung seit vier Decennien wirken bis heute Kuglers Einleitung, Gruppierung und einzelne Anschauungen in hohem Masse nach, und welches auch die Wandlungen der allgemeinen Kunstgeschichte sein mögen, so bleibt dies Buch der Anfang und die Grundlage". BURCKHARDT, J. "Skizze über Franz Kuglers kunstgeschichtliche Tätigkeit". In: GHELARDI, M., op. cit., p.229.

⁷ No original: "In den Personalakten Franz Kuglers, die das Geheime Staatsarchiv unter den reponierten Akten des Kultusministeriums bewahrt, findet sich ein ausführliches, mir bisher unbekannt gebliebenes Urteil über Jakob Burckhardt". WAETZOLDT, W. Franz Kugler über Jakob Burckhardt. In: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, nr. 49/50, 8/15 September 1922, p.827.

⁸No original: "einem jungen Manne, dem jetzigen Professor Jakob Burckhardt an der Universität zu Basel, (Sohn des dortigen Antistes Burckhardt), der, ein früherer Schüler von mir, sich rücksichtlich des kunsthistorischen Faches an meinem Werken ausgebildet hat und dieselben ganz genau, mit Einsicht all ihrer Schwächen und Vorzüge, kennt und der

zugleich eigene geistige Kraft hat, um nicht bloss ein Sklave meiner eventuellen Vorschriften zu sein”, ibidem, p.830.

Em seguida, no original: “Durch bedeutendere literarische Arbeiten ist er zwar noch nicht empfohlen, obgleich er ein paar Bücher schon geschrieben hat; er ist aber durch eine gründliche allgemein historische Bildung ausgezeichnet, und für seine Tüchtigkeit im Fach der Kunstgeschichte glaube ich als Bürge gelten zu können”, ibidem, p.830.

⁹ No original: “Gli interventi e le modifiche apportate dal giovane storico di Basilea, contribuiscono infatti a illuminare alcune aspetti decisivi della futura interpretazione del Rinascimento italiano...”, GHELARDI, M. *La Scoperta del Rinascimento*, op. cit., Cap. II, p.40.

¹⁰ No original: “Im *Handbuch der Kunstgeschichte*, das Burckhardt wohl Anfang Juni 1847 in Arbeit nahm...”. KAEGI, W. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band III, op. cit., p.113.

¹¹ Na tradução italiana: “Le ricche aggiunte che vi si fecero, distinguono la seconda edizione dalla prima. Impedito io in altre cose, il mio amico Jacopo Burckhardt ebbe la bontà di compire per me il lavoro. A lui dunque, che di recente raffazzonò anche il mio manuale della storia della pittura, rendo dell’opera sua grazie cordiali”. KUGLER, F. (con aggiunte del Dr. Jacopo Burckhardt). *Manuale della Storia dell’Arte*. (Prima versione italiana fatta sulla seconda edizione tedesca dall’Ab. Pietro Mugna.) Venezia: s./n., 1852, p.5.

Lamentamos utilizar aqui a tradução italiana, já que nos foi impossível ter acesso à versão original, em alemão, do texto da 2ª edição do *Handbuch der Kunstgeschichte* (1848). Nas 3ª e 4ª edições, a obra foi novamente modificada, diluindo inteiramente o caráter das intervenções de Jacob Burckhardt.

¹² “L’origine dell’arte viene dalla necessità che l’uomo prova di raccomandare il pensiero a materia durevole, e di dare al monumento una forma che ne sia l’espressione ... L’idea dell’arte sempre porta seco che essa vesta di forma sensibile la creazion dello spirito: suo scopo supremo è di dar corpo al pensiero, di rappresentare nel transitorio il permanente, nel terreno l’eterno. Batte quindi in falso chi ne attribuisce l’origine a rude istinto, ovvero derivala da vano stimolo d’imitazione ... L’essenza d’una opera artistica sta in ciò che ella non sia un segno inespressivo, ma piuttosto il corpo da cui e per cui il pensiero s’informa e figura”. KUGLER, F., op. cit., p.9-10. (Edição reelaborada por Jacob Burckhardt).

¹³ No original: “Zu den bedeutsameren Zusätzen gehört ein merkwürdiger Passus, de vom Mittelalter zur Renaissance überleitet”. KAEGI, W. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band III, op. cit., p.126.

¹⁴ “Il periodo quindi dello stile germanico segna il più ricco e splendido svolgimento dell’arte romantica”. KUGLER, F. *Handbuch der Kunstgeschichte*, op. cit., p.517.

¹⁵ “Il suo principio coincide col fine del romanzo, e la sua durata è diversa secondo la diversità de’ paesi, od eziandio de’ singoli generi di arte; arriva sino al secolo decimosesto e parzialmente sino alla metà di esso secolo. Ma già sin dai primordi del secolo decimoquin-

to si riscontrano modi differenti, ne' quali riconoscer dobbiamo il cominciamento dell'arte moderna", ibidem, p.518.

¹⁶ "Facendo ora ritorno alla scuola fiorentina, noi la vediamo pigliare, col principio del secolo decimoquinto, quello slancio deciso che, rimuovendo i tipi germanici, introdusse nell'arte un modo indipendente e naturale", ibidem, p.628.

¹⁷ "L'arte moderna costituisce la immediata continuazione di quella dell'epoca romanza, e comincia col secolo decimoquinto ... è contemporanea al ridestarsi del movimento letterario e alla coscienza elevata della personale individualità, onde d'allora in poi la vita generale de' popoli cristiani accidentali si fa più concitata e più viva, e da quelle stesse condizioni anc'essa arte si svolge, e di quelle impronta le opere sue. Il sentimento della propria individualità si espande e comunicasi alle cose, e la scienza insegna a rinvenire ne' fatti della natura e della storia le forme che servono alla rappresentazione. Si studia intimamente la vita, e se ne riproducono come in ispecchio le apparenze; non trascurando il molto che in ciò approfittar si potea dalle opere antiche", ibidem, p.637.

¹⁸ "Paolo Uccello e Masolino da Panicale, che fiorirono al principio del secolo decimoquinto, segnano primi il passaggio dal modo germanico al moderno."

"lo svolgimento di tali due arti fu dal bel principio in Italia grandemente giovato e promosso dallo studio dell'antico (vantaggio che al setentrione mancò).", ibidem, rispettivamente p.692 e 670.

"non avendo l'età romanza avuto in Italia quello impero assoluto, come nel nord: bastava quindi che ivi venisse solo modificato il già esistente, perchè si avesse cosa moderna.", ibidem, p.713.

¹⁹ "Si padroneggiavano i veri e reali elementi della rappresentazione, e lo studio dell'antico aveva reso colto e affinato il sentimento del Bello ... Potenti e coltissimi Papi, quali un Giulio II (1503-13) e un Leone X (1513-21), Signorotti, città e privati mostravano con nobile gara di esser convinti, che non poteano altrimenti erigersi miglior monumento che promovendo l'arte ed allogando lavori agli artisti.", ibidem, p.713-4.

²⁰ "A Venezia durante quasi tutto il secolo decimoquarto si palesano ancora influenze bizantine...", ibidem, p.631-2.

²¹ "Quanto alle scuole, esse potrebbero venire distinte secondo la diversità del paese, principalmente in tre; in quella dell'Italia media, in quella dell'Italia superiore, e in quella dell'Italia meridionale. La prima si suddivide in due scuole, nella toscana, o propriamente fiorentina, e nell'umbra; quella rappresenta la tendenza invalsa al *naturalismo*; e questa ... mira più alla espressione affettuosa. Dalla mutua influenza poi di quelle due tendenze sorgono ragguardevoli e caratteristiche scuole nell'Italia superiore, e nella meridionale primeggia la scuola napoletana, che tiene de' modi più delicati di quelle.", ibidem, p.671.

²² "Leonardo da Vinci (1452-1519) nato presso Firenze, ed ivi educato alla scuola di Andrea Verrocchio, apre il periodo splendido della pittura italiana.", ibidem, p.728.

²³ “Essi con indipendenza piena si fanno a studiare le apparenze della natura; tutto ciò che attornia l’uomo così dentro dalle mura domestiche, come di mezzo allo spettacolo aperto e sereno del creato, ammettono ne’ loro dipinti, e lo imitano con la più amorosa accuratezza da quasi illudere; in questo potentemente soccorsi da un mezzo fin allora sconosciuto, almeno a tal uopo, quale era la pittura ad oleo, di cui si fa inventore Giovanni.”; *ibidem*, p.768.

²⁴ “Noi abbiamo veduto, come qui l’elemento, tirante all’antico, della scuola padovana, e il fino *naturalismo*, nato da influenza fiamminga, venissero fusi con amabile serenità in un modo tutto suo.”; *ibidem*, p.758.

²⁵ “si fa ritrarre immediatamente le apparenze della vita sulle leggi che ad esse apparenze come tali, servono di fondamento. Senonchè siffatta tendenza che ne costituisce sovraneamente il carattere, si palesa per lo più di tale una grandezza, che l’antico può bene avervi avuto qualche parte. Conseguentemente, si mira a dar perfezione all’umana figura ... Nella pittura toscana adunque di questo tempo, tranne l’eccezioni in cui ancora campeggia una maniera arcaica, prevale il carattere come di ritratto. Le figure che riproduce, sono spesso tolte immediatamente dalla realtà, non di rado sono personaggi veri con tutto l’apparato, nel quale giornalmente si mostrano. Dove non si tratta di Santi particolari di un altare, ma di una azione mossa e animata, quantunque alla religione si riferisca, la si circonda senza altro di spettatori, e talvolta non pochi. È vero che la cosa santa ... viene di tal maniera abbassata e ridotta ad una relata terrena e dalla vita quotidiana; tuttavia mentre quella perde di sua importanza, si eleva questa a libera dignità, a franca coscienza del valor proprio...”; *ibidem*, p.691-2.

²⁶ “Vittore Carpaccio, che fiorì al principio del secolo decimosesto, si diparti dal modo de’ precedenti, mostrando ne’ suoi dipinti quasi generalmente qualcosa come di genere, nel ritrarre che fa viva e gajamente animata la vita del popolo...”; *ibidem*, p.705.

²⁷ “La beltà della forma, quale espressione di una anima pura e serena, l’armonia della vita interiore ed esteriore, l’alta ed imperturbata quiete dello spirito, la quale n’era la conseguenza, costituiscono i pregi di Raffaello. Le opere di lui sono di uno stile perfettissimo, mirabilissimo, e rivaleggiano nella forma con l’antico; ma sono in pari tempo animate dalla dolcezza del cristianesimo, mentre d’altra parte ne esemplano lo spirito profondo con la chiarezza tranquilla, propria dell’arte classica. Senonchè a conseguire un tale intento era mestieri della più alta forza morale, e questa egli eziandio possedeva...”; *ibidem*, p.745.

²⁸ “Il Sanzio ebbe l’incarico di rappresentare la potenza papale come sovrana degli interessi spirituali e mondani ... sapendo fondere largamente nelle sue composizioni il simbolico con lo storico.”; *ibidem*, p.751.

“Gli manca però la delicatezza, la grazia e il casto del maestro, e l’indole sua anche lo portò più a svolgere in rapidi tratti la vita reale con audace freschezza, senza curarsi gran fatto di quella più profonda, ed intima dell’anima.”; *ibidem*, p.755.

²⁹ Obra aqui observada na seguinte edição: SCHNAASE, C. *Geschichte der bildenden Kunst bei den Alten*. Zweit Auflage. Düsseldorf: Verlagshandlung von Julius Budeus, 1866. So-

bre as contraposições entre as obras de Kugler e Schnaase, ver especialmente: PODRO, M. *The Critical Historians of Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1982, sobretudo o capítulo III da primeira parte, p.31-43.

Ver também GHELARDI, M., op. cit., cap. 2, p.29-52. Sobre tal problemática discorre ainda GOMBRICH, E. H. *Para Uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva, 1994, especialmente o capítulo 2, p.19-33.

³⁰ No original: “Was Humboldt im *Kosmos* erstrebte, war eine anschauliche Darstellung des Weltganzen in der Form einer physischen Weltbeschreibung. Als Ergänzung forderte sie eine Darstellung des Menschen im Ganzen seiner geschichtlichen Erscheinung”, KAEGI, W. *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*. Band III., op. cit., p.63-4.

³¹ Tradução livre do original: “An Franz Kugler in Berlin. // Die Frucht eines abermaligen längern Aufenthaltes in Italien, welche ich Dir, liebster Freund, hier überreiche, gehört Dein von Rechts wegen. Ich könnte sie Dir widmen, weil ich vier Jahre in Berlin als ein Kind Deines Hauses gelebt und grosse Arbeiten von Dir anvertraut erhalten habe, oder weil ich überhaupt den besten Teil meiner Bildung Dir verdanke; am liebsten aber soll diese Widmung Dich erinnern an unsre friedlichen Spaziergänge durch den sommenlichen Flugsand wie durch die Winternässe und Schnee Eurer Umgegend. Ich weiss, dass mir nichts mehr die geistige Mitteilung ersetzen wird, deren ich damals teilhaftig wurde. // Auch in diesem Buche ist das Gute, was man finden mag, eine Frucht Deiner Anregung. Für das Übrige wünsche ich selber verantwortlich gemacht zu werden. Du siehst, wie ich mit unsrer schon etwas bejahrten ästhetischen Sprache gekämpft habe, um ihr ein eigentümliches Leben abzugewinnen ... Aber es verging kein Tag, da ich nicht empfunden hätte, welche ganz andre Gestalt eine fortdauernde Berantung mit Dir dem Geschriebenen geben würde. // Mögest Du, liebster Freund, wenn Dich Dein Weg noch einmal nach Italien führt, in diesem Stationenbuch wenigstens Deine Schule gerne wiedererkennen”. BURCKHARDT, J. *Gesammelte Werke*. Band IX. Der Cicerone. Erster Band. Basel/Stuttgart: Schwaabe & Co. Verlag, 1978, p.XII.

Artigo recebido em 03/2005. Aprovado em 05/2005