

Da Pintura Italiana: Proêmio (1889)¹

Giovanni Morelli

Tradução: Daniela Kern

O presente livro trata essencialmente de duas galerias romanas e em geral de pintura encontradas na Itália e pode ser, portanto, considerado como uma obra que basta a si mesma. Espero, no entanto, poder, dentro em breve, fazer com que seja seguido por dois outros volumes dedicados às galerias de Mônaco, Dresden e Berlim. Os quais, ainda que por sua vez independentes, deverão constituir juntamente ao presente volume o complexo dos meus *Estudos crítico-artísticos em torno da pintura italiana*, em parte completados, em parte radicalmente renovados.

Os meus artigos sobre a galeria do príncipe Borghese em Roma, que republico aqui em sua totalidade, notavelmente ampliados, e no que me toca também corrigidos, apareceram separadamente pela primeira vez nos anos de 1874, 1875 e 1876 no periódico *Zeitschrift für bildende Kunst*, direto de Lützow. Se me foi dita então a verdade, eles encontraram no âmbito dos mais jovens e, portanto, dos estudiosos da arte mais sem preconceitos uma acolhida mais cordial do que aquela que teria podido esperar, considerando-se a aridez da matéria. A respeito do juízo da maior parte dos doutos mais velhos eu naturalmente não poderia criar ilusões por um só momento. Bem previa que as minhas opiniões e propostas pareceriam a esses ou inteiramente ignorantes ou com desconfiado sarcasmo rejeitadas, quando não fossem, como de fato ocorreu, espalhadas como farinha do mesmo saco. A minha única esperança na publicação daqueles escritos se fundava no grupo dos mais jovens entre os artistas russos, alemães e ingleses, como também, naquela época, nos amigos

¹ Traduzido a partir de MORELLI, Giovanni. Proemio. In: _____. *Della pittura italiana*. Milano: Fratelli Treves, Editori, 1897. p. 3-8.

da arte que, como eu, vêm à Itália para se preparar na ciência da arte e que desejam aprender a se mover livres e independentes em uma galeria de quadros, ao invés de, conforme o costume, estar preso a alguém. No entanto, nunca me viera à mente publicar aqueles primeiros desabafos se um bom número de bem intencionados leitores dos meus *Ensaaios críticos em torno das obras dos mestres italianos nas galerias de Mônaco, Dresden e Berlim*, publicados dois anos depois, não tivessem me manifestado muitas vezes o desejo de que eu publicasse juntamente com essa última pequena obra já há anos esgotada, também estes artigos concernentes à galeria Borghese; a este convite respondi com ainda maior boa-vontade na medida em que tinha consciência de haver também aprendido alguma coisa e, por conseguinte, de haver dado um passo adiante na ciência da arte, o que me deu a chance ao mesmo tempo de corrigir mais de um de meus antigos erros.

Aos artigos sobre a galeria Borghese, inteiramente refeitos, acrescento nessa ocasião uma resenha de alguns quadros da galeria Doria, e de outras obras de arte de outras galerias romanas, de modo que esses argumentos podem ser considerados como novos. Além disso, parece-me oportuno contar, em uma Introdução aos meus jovens companheiros de arte, por qual singular caminho o destino fez com que eu me tornasse crítico de arte. Para aqueles que já são especialistas na história da arte aquela Introdução não é necessária, esses podem mesmo pulá-la.

Devo repetir aqui que estou bem longe de querer que os meus pontos de vista e os meus juízos se tornem lei; pelo contrário, admito antecipadamente que também nesta segunda edição corrigida irão se insinuar erros semelhantes. Mesmo que se tenha em mente a grande confusão que também desde sempre subsiste nas atribuições das obras de arte italianas, a qual nos últimos tempos ameaça aumentar ao invés de diminuir, isso não me terá impedido, espero, de ter pontos de vista e opiniões próprias e de as apresentar ao exame dos meus leitores e defensores. A fim de que a responsabilidade das novas atribuições dos quadros propostas por mim recaia sobre mim, elas são marcadas a cada vez com uma cruz (+). Deste modo o leitor sabe com quem terá de se haver, e se o tempo demonstrará que estava errado o batismo. A

reprovação deve ser feita a mim e não pesar sobre qualquer outro; se, pelo contrário, demonstrou-se justa e confiável, deve também apenas a mim, isto é, ao método experimental recomendado por mim, tocar o mérito. É verdade que alguns dos meus adversários na Itália me criticam afirmando que esse método experimental não é, de fato, nada novo, mas parece já ter sido recomendado pelo padre Lanzi e pelos irmãos Goncourt em Paris. Não desejo minimamente contradizê-los; sob o velho sol tudo uma vez ou outra já ocorreu, e poderia também com o tempo vir à lume que algum chinês histórico tivesse usado este método há três ou quatro mil anos atrás. Mas acredito que no uso que qualquer método se trate de saber sempre como tem sido usado. Por isso me permito devolver àqueles senhores a pergunta, como ocorre que não seja pequeno o número de batismos de quadros italianos nas galerias artísticas da Europa por mim propostos que foram em grande parte, de acordo com o meu desejo, aceitos pelas direções por eles responsáveis; como sucede, digo, que esses batismos já há muito tempo não tenham sido propostos pelo padre Lanzi e pelos irmãos Goncourt ou por outros quaisquer outros? E se essa crítica feita a mim na Itália tivesse fundamento, porque nunca procuraram ridicularizar o método recomendado por mim nas determinações dos outros mestres meus adversários, especialmente daqueles da Alemanha, que se comprazem em me qualificar como alguém que não vê o sentido espiritual de uma obra de arte e por isto dá uma particular importância aos meios exteriores, como a forma da mão, a orelha e mesmo, *horribile dictu*, de um tão antipático objeto como o são as unhas?

Como fisicamente se distingue o olho que vê de longe do olho que vê apenas de perto, assim se encontram, entre o grande número de amigos da arte antiga, aqueles que têm olhos para ver e aqueles, do outro lado, aos quais os óculos mais aguçados não prestam nenhum serviço; e pretendo dizer que não o prestam porque há também duas maneiras de ver, quer dizer, uma dependente do olho externo, a outra do olho interno. A primeira maneira de contemplar as coisas deste mundo é própria daquela grande multidão, com cuja ilimitada credulidade a maior parte dos escritores de arte sempre contou; a outra é privilégio de um pequeníssimo número de iluminados e independentes

amigos da arte e dos artistas. Apenas a estes últimos, dotados de disposições naturais e preparados por estudos longos e apaixonados, é reservado descobrir um significado espiritual no vulto humano, na forma e no movimento da mão, na postura do corpo, em suma, em tudo quanto diz respeito à figura do homem; significado que para os outros foge ou parece, de fato, inconclusivo, o que é a mesma coisa. Em uma palavra, o conceber corretamente a forma exterior na obra de arte, a cujo conhecimento dou uma especial importância, não é tarefa para qualquer um; essa forma exterior da figura humana não é acidental, como muitos acreditam, mas depende de causas espirituais, enquanto, pelo contrário, os acessórios são acidentais e inerentes aos costumes.

Ora, enquanto a forma fundamental tanto da mão quanto da orelha é característica em todos os artistas originais e pode servir de norma, portanto, na atribuição de suas obras, os acessórios no máximo serviriam para reconhecer mais facilmente as obras dos artistas privados de originalidade.

Entre os meus adversários, que se ergueram contra os princípios por mim expostos, assim como contra as minhas atribuições de quadros, será tomado em consideração, sobretudo, o senhor diretor Wilhelm Bode, de Berlim, pela sua alta posição como diretor do real museu prussiano, assim como pela sua incansável atividade. Além disso, ele goza de um grande crédito na Alemanha e em Paris. Outros adversários ocultos e, como diz o senhor Bode, muito mais impiedosos do que ele pode dar-se que eu os tenha, ao menos o espero. Pois escritos de crítica artística que não excitem violentas contradições não podem ter, do modo como andam agora as coisas, a não ser pouco valor. Além das considerações objetivas que deram ocasião ao senhor Bode de polemizar contra mim, parece que o douto berlinense me colocou em sua mira especialmente pelo motivo de que tive a coragem de atacar os seus reverenciados mestres e defensores, os senhores Crowe e Cavalcaselle, e de ter declarado perniciosos os escritos desses senhores; e semelhante trato cavalheiresco na verdade honra muito seu coração.

Acima de tudo me acusa, na minha qualidade de velho médico, de ser puramente empírico; reprova-me, seguindo passo a passo os meus estudos, por não conhecer Leonardo da Vinci, nem a escola milanese em seus principais representantes: Sodoma, Boltraffio, Giampietrino, Solario. A. de Predis, e Bernardino del Conti; por não haver compreendido nem Timoteo Viti e Rafael na escola Umbra, nem o Pollaiollo, Verrocchio e Raffaellino del Garbo na Florentina; nem Jacopo de' Barbari e Mantegna na Veneziana; em suma, me apresenta no âmbito dos seus leitores como um intruso na história da arte italiana, cujas doutrinas superficiais “não podem a não ser levar ao mais desastroso diletantismo”. E em seu ponto de vista o Sr. Bode tem plenamente razão, porque se o meu conceito e a minha maneira de ver estão corretos, os seus são totalmente falsos, e vice-versa, visto que nós dois somos desgraçadamente em tudo absolutamente antípodas. Aquilo que para um de nós é negro, para o outro é branco, e aquilo que para o diretor Bode é uma obra magistral, a meus olhos parece no máximo um trabalho de oficina. Nem da sua nem da minha boca fala parcialmente a paixão, ambos queremos unicamente a verdade, e os seus olhos, como os meus, vêem verdadeiramente as coisas como ambos as descrevemos e as julgamos. Este é, na realidade, um curioso fenômeno psicológico, cuja explicação acredito que se possa por um lado encontrar na influência do ambiente, isto é, do terreno, do ar, da temperatura, e por outro na diversidade da nossa respectiva educação, eu como médico, ele como advogado. Se fosse verdade absoluta a sentença do maior geógrafo de nosso tempo, Carlo Ritter, segundo a qual no norte da Germânia nasce o homem mais perfeito, poder-se-ia concluir que o meu adversário de Berlim, já pelo fato do nascimento tivesse pontos a seu favor. Mas uma vez que sustento que a tese do eminente geógrafo setentrional alemão não deva ser tomada em sentido absoluto, mas deve se referir apenas à coletividade, não ao indivíduo, assim não há nada a opor a este axioma: *Every one has his fancy.*

Que me seja concedido colocar, ao lado desse axioma, um outro, que neste caso poderia merecer consideração, a saber, que neste mundo cada um acredita ser mais sábio do que o outro. Por força desse axioma se pode quase

com segurança prever que essa exacerbada oposição de juízos acerca das mesmas coisas, entre os doutos setentrionais e eu, acabará por produzir uma babélica confusão na ciência da arte italiana, se coubesse a nós, assim como aos outros juízes imparciais, competentes e eleitos, dizer a última palavra nas mencionadas controvérsias científicas. Possa consequentemente o meu contraditor de Berlim seguir o meu exemplo e reconduzir a decisão sobre a razão e sobre o equívoco nas questões pendentes ao juízo de árbitros perspicazes. Nós dois de tal modo podemos, o senhor diretor Bode e eu, abandonarmo-nos à esperança de que, como quer que seja obtido o êxito, isso venha a redundar em vantagem para aquela ciência da arte, que está em nosso coração antes de tudo.

Por este motivo eu, nas seguintes pesquisas críticas, citei sempre ao lado do meu juízo, também aquele de meu respeitável adversário, tal como se encontra expresso na quinta edição do *Cicerone* de Jacob Burckhardt, por ele elaborada.

Assim também advirto que nas citações da obra dos senhores Crowe e Cavacaselle me refiro sempre à edição original inglesa: *A New History of Painting in Italy* (três volumes, Londres, 1866) com a continuação *A History of Painting in North Italy* (dois volumes, Londres, 1871).

Além disso, é preciso saber que na menção à obra de Passavant sobre Rafael, é referida a edição francesa: *Raphael d'Urbino et son père G. Santi par I. D. Passavant. Édition française refaite, corrigée et considérablement augmentée par l'auteur et revue et annotée par M. Paul Lacroix* (2 volumes, Paris, 1860).

As citações de Vasari se referem à edição florentina de Le Monnier (em 13 volumes, 1846).

Resta-me ainda a dizer uma palavra sobre a escolha feita por mim das ilustrações acrescidas a este livro. A alguns de meus leitores o número parecerá talvez muito pequeno, a outros muito grande. Para mim certamente não era tarefa fácil ter também com relação a isso os justos limites, que deveriam ser atribuídos a um livro de tal gênero. Na escolha dessas ilustrações

eu não poderia ser guiado como frivolamente se sugere, a não ser pelo pensamento de facilitar ao leitor a compreensão do texto. Eu me ative, no entanto, àquilo que me parecia indispensável, supondo que aqueles que sentem a disposição de iniciar-se seriamente no estudo das formas, irão querer por si mesmos observá-las e estudá-las nas obras originais, e com este escopo acredito ter-lhes apresentado um número suficiente de quadros.

Enfim, que me seja concedido dirigir os mais calorosos agradecimentos tanto ao Sr. J. P. Richter quanto ao meu editor. O Sr. Richter não apenas teve a bondade de também desta vez rever o meu manuscrito e de me fazer notar algumas deficiências, como se encarregou também da compilação de um índice circunstanciado dos lugares e dos nomes dos artistas. Isto, pois, ele levou a cabo com tanta inteligência que não deixa, me parece, nada a desejar. De sua parte o meu editor não poupou nem despesas, nem fadigas para satisfazer os meus desejos, e devo à sua perícia se as reproduções dos quadros resultaram extremamente satisfatórias.

Gorlaw, outubro de 1889.

Ivan Lermolieff