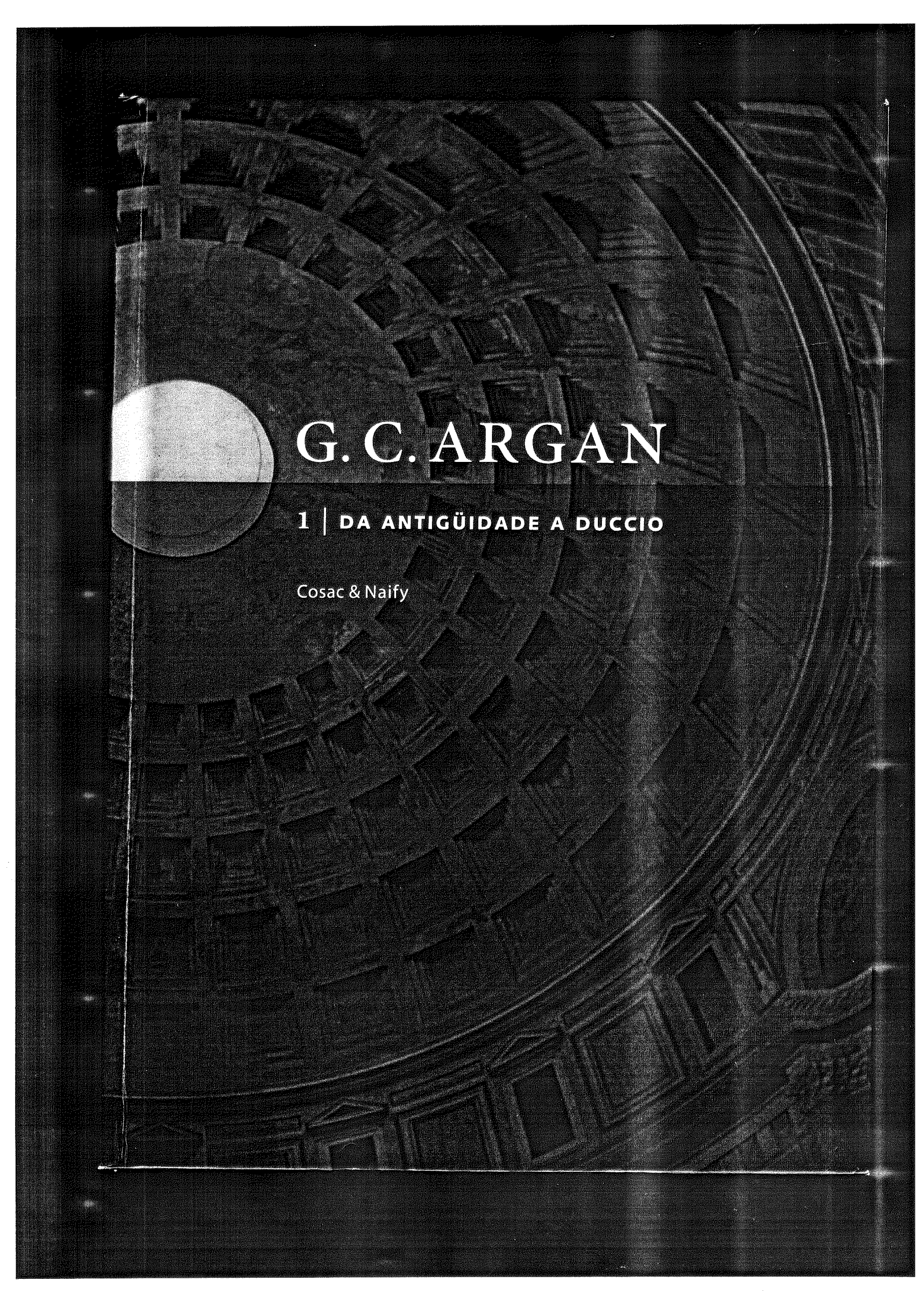




G. C. ARGAN

1 | DA ANTIGÜIDADE A DUCCIO

Cosac & Naify

CAPA Cúpula do Panteão, Roma, iniciado em 27 a.C. e reconstruído em 124 d.C.
Foto: Fred Mayer / Magnum Photos
PÁGINA 4 Giulio Carlo Argan na FAUUSP, déc. 60. Foto: Benedito Lima de Toledo.

Primeira edição: 1968
Segunda edição: 1988
© 1968, 2002 by RCS Libri S.p.A, Milano
© Cosac & Naify, 2003 para a edição em língua portuguesa

TRADUÇÃO Wilma De Katinszky
COORDENAÇÃO DA EDIÇÃO Cristina Fino e Célia Euvaldo
REVISÃO TÉCNICA Julio Roberto Katinsky; Rita de Cassia Gonçalves e Roseli Martins
PREPARAÇÃO Fábio Duarte Joly
REVISÃO Cássio Arantes Leite e Paulo Roberto de Moraes Sarmento
CAPA E ADAPTAÇÃO DO PROJETO GRÁFICO Elaine Ramos
DIAGRAMAÇÃO Jussara Fino

Catálogo na Fonte do Departamento Nacional do Livro
[Fundação Biblioteca Nacional]

ARGAN, Giulio Carlo [1909-1992]
Giulio Carlo Argan: História da arte italiana:
Da Antigüidade a Duccio – v. 1
Título original: *Storia dell'arte italiana:*
Dall'antichità a Duccio – vol. 1
Tradução: Wilma De Katinszky
472 p., 200 ilust.
São Paulo: Cosac & Naify, 2003

Coleção História da arte italiana ISBN: 85-7503-221-6

ISBN 85-7503-222-4

CDD 709.45

1. Arte 2. História da arte italiana 3. Da Antigüidade a Duccio 4.
Giulio Carlo Argan

COSAC & NAIFY
Rua General Jardim, 770 – 2º andar
01223-010 São Paulo – SP
Tel.: [55 11] 3218-1444
Fax: [55 11] 3257-8164
info@cosacnaify.com.br
www.cosacnaify.com.br
Atendimento ao professor: [55 11] 3218-1466

9	PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA <i>Lorenzo Mammì</i>
19	PREFÁCIO À EDIÇÃO DE 1988 <i>Giulio Carlo Argan</i>
21	AS ORIGENS
27	[LEITURA CRÍTICA] O que é arqueologia <i>Massimo Pallottino</i>
41	A CIVILIZAÇÃO EGÉIA
41	A arte minóica
44	A arte micênica
47	A ARTE GREGA
68	A arquitetura
74	A escultura arcaica
80	A escultura clássica
91	A escultura helenística
95	A urbanística e a arquitetura helenística
131	A pintura grega

134	[LEITURA CRÍTICA] O que é o belo <i>Do Hípias Maior de Platão</i>
148	[LEITURA CRÍTICA] A arte como mimese <i>Da Poética de Aristóteles</i>
161	A ARTE ANTIGA NA ITÁLIA
161	A Magna Grécia
162	A arte etrusca
163	A arquitetura etrusca
164	A pintura etrusca
165	A escultura etrusca
167	A ARTE ROMANA
168	A arquitetura
184	A decoração parietal
186	A pintura
187	A escultura
194	[LEITURA CRÍTICA] O relevo honorífico e o retrato <i>Ranuccio Bianchi Bandinelli</i>
241	OS PRIMEIROS SÉCULOS DO CRISTIANISMO
242	A arte das catacumbas
245	As primeiras basílicas
251	Outros centros da cultura tardo-antiga: Milão e Ravena

PREFÁCIO À EDIÇÃO BRASILEIRA

Giulio Carlo Argan publicou os dois primeiros volumes da *História da arte italiana* em 1968; o terceiro saiu em 1970, junto com *Arte moderna*, concebido como quarto volume da série. Em tese, a obra se destinava aos estudantes do ensino médio; dificilmente, no entanto, poderia ser rotulada como um livro didático. Não é apenas a densidade do texto, que as resenhas da época já apontaram como mais apropriada a um público universitário: é a maneira de abordar os problemas, de relacionar a informação com a reflexão, que parece se dirigir mais a pesquisadores do que a estudantes do secundário. De fato, no projeto de Argan, três fatores estavam envolvidos – por um lado, sua biografia intelectual, sua maneira de ver a relação entre arte e história e de atribuir a ela um poder, mais do que formativo, civilizador; por outro lado, o surgimento de um novo tipo de fazer artístico que mais tarde será definido como pós-moderno, que punha em questão justamente a historicidade da arte, e que Argan considerava, como escreveria em *Arte moderna*, uma crise grave e talvez definitiva da arte enquanto “ciência européia”; finalmente, a circunstância social e política do momento, a discussão sobre a assim chamada “universidade de massa”, que foi a grande novidade educacional na Itália daquela época. É preciso examinar cada um desses fatores para entender a solução que Argan tentou dar a eles nesses volumes.

A formação de Argan se deu sob o signo de Erwin Panofsky e Lionello Venturi. Na década de 1930, esses dois nomes denotavam escolhas de campo definidas. A filiação a Panofsky significava a escolha de uma concepção mais ampla de cultura e do papel que as representações artísticas desempenham nela, em oposição à postura mais formalista da escola da visibilidade pura. Esta tendia a reduzir a representação visual a uma série de esquemas óticos, relativamente independentes dos significados referenciais que o espectador atribui às formas. Panofsky, com quem Argan teve contato pessoal na juventude, levava a pesquisa iconológica inaugurada por Aby Warburg ao máximo de sua abrangência, ao mostrar as

implicações culturais até dos esquemas formais aparentemente mais abstratos – a estrutura de uma catedral gótica, por exemplo, ou a disposição piramidal dos grupos de figuras no classicismo renascentista. No entanto, a formação neokantiana de Panofsky o levava a interpretar todo estilo como um sistema de formas simbólicas, ou seja: como um conjunto de signos cujo modelo, feitas as devidas distinções, era a linguagem. Argan se propôs a desenvolver uma crítica iconológica cujo ponto de partida não fosse uma lingüística, e sim uma fenomenologia. Em outras palavras: se o objetivo da análise formal de Argan ainda é a busca de significados culturais em sentido amplo, como queria Panofsky, não há, porém, correspondendo a eles, um *corpus* definido de significantes. Não deve ser levado em conta apenas aquilo que o ambiente cultural da obra considerava como significativo, mas também aquilo que, por esse mesmo ambiente, poderia ser visto como relativamente casual ou contingente: a direção de uma pincelada, as características da matéria, a dimensão de uma obra ou sua colocação no espaço. A obra de arte é uma coisa, não apenas um signo; seus elementos constitutivos, como os de todos os objetos reais, são potencialmente infinitos, e todos podem se tornar significativos para uma cultura que atribua valor a ela.¹ A abertura ao máximo do campo do significante garante, na metodologia de Argan, a atualidade da obra: seus diferentes aspectos podem se carregar de sentido, ou perder sentido, à medida que a comunidade de seu público, no decorrer do tempo, atribui a eles um valor. Não é, no entanto, uma atribuição arbitrária. Toda obra é uma tentativa de solução de problemas ao mesmo tempo técnicos, culturais e sociais. Se for bem-sucedida, ela se torna por sua vez um problema, ou seja: por sua configuração original, obriga a reavaliar sob novas bases as relações entre técnica, cultura e ideologia que a geraram. Esse rearranjo cultural, provocado pela obra, gera por sua vez novos significados nela. O valor estético não é dado *a priori*, mas é gerado constantemente no diálogo cerrado entre a produção da obra e sua avaliação crítica.

É aqui que se revela a influência de Lionello Venturi. Como a maioria dos intelectuais italianos de sua geração, Venturi se considerava seguidor do idealismo estético de Benedetto Croce. Na realidade, como o próprio Argan teve ocasião de observar, foi um seguidor bastante atípico.² Croce identificara a arte com a intuição poética, estabelecendo uma distinção essencial entre poesia e cultura, fantasia e pensamento. Cultura e pensamento, obviamente, não seriam irrelevantes na formação de um universo poético. Mas poderiam e deveriam ser separados daquilo que, num determinado objeto, deveria ser considerado propriamente artístico. É famosa, por exemplo, a análise croceana da *Divina comédia* de Dante, em que os trechos líricos são cuidadosamente isolados do contexto doutrinário, ou reflexivo, do corpo total do poema. A função do historiador ou do crítico de arte seria, então, reconstruir, graças a uma sensibilidade finamente cultivada, a unidade original da intuição fantástica do artista. Só a partir dela, e num momento posterior, será possível avaliar a esfera de influência cultural da obra num sentido mais amplo. No campo das artes plásticas, o modelo do crítico croceano, na Itália, certamente não foi Venturi, e sim Roberto Longhi.

Venturi, de sua parte, aceitava a posição de Croce, enquanto ela resguardava o julgamento estético das ameaças de conceitualismo presentes tanto na posição purovisibilista, quanto nas análises iconológicas da escola de Warburg. Mas recusava a distinção rígida entre poesia e cultura, intuição e reflexão. Na medida em

1. Cf. "O primeiro Renascimento", originalmente apostila do curso universitário de 1966-7, posteriormente incluído em *Clássico anticlássico*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 17-54.

2. V. a introdução de Argan a VENTURI, L., *Il gusto dei primitivi*, Torino, Einaudi, 1981.

que todo artista escolhe seu quadro de referências, as tradições plásticas das quais se sente devedor, todo artista insere uma reflexão crítica no coração de sua produção fantástica. Na medida em que ele julga sua obra acabada, renunciando a continuar a intervir nela, ele se torna seu primeiro crítico. Há, portanto, uma postura do pensamento que é ao mesmo tempo reflexiva e fantástica, e é justamente essa postura que está na base da produção artística. Venturi encontra a junção dos dois planos na noção de gosto: todo artista, ao produzir uma obra, ou melhor, ao julgá-la pronta, cumpre um ato de crítica e um julgamento de gosto. Estes, por sua vez, propõem implicitamente uma reorganização dos valores estéticos próprios da comunidade de indivíduos à qual a obra se dirige. Ingres, ao pintar, estabelece um paradigma para a avaliação de Rafael e Poussin; Delacroix faz a mesma coisa com Michelangelo e Rubens; Manet, com Velázquez e Goya. Não por acaso, Venturi chegou a essa posição pela sua proximidade à estética do impressionismo, enquanto Croce e, por tabela, Longhi são normalmente associados com as poéticas metafísicas e neoclássicas. De fato, o impressionismo foi um movimento reflexivo por excelência, em que se misturavam análise científica da percepção (Monet, Seurat) e releitura crítica da tradição pictórica (Manet, Cézanne). Ao conceber o impressionismo não apenas como uma corrente artística, mas como uma mudança cultural em sentido amplo, e ao estudar, junto com as obras, o universo dos críticos, dos *marchands*, dos colecionadores ligados ao movimento, Venturi criou um método crítico que era de fato incompatível com os princípios croceanos, ainda que nunca tenha chegado a refutá-los explicitamente.

Dentro desse paradigma, já bastante facetado, Argan introduz novas modificações. É marxista, e certamente sensível à discussão sobre o conceito de intelectual orgânico, elaborado por Antonio Gramsci. De fato, a relação entre intuição artística e cultura não se dá, para ele, no plano do gosto, ou seja, do valor atribuído a um conjunto ou a uma classe de objetos, mas na intersecção entre gosto e técnica – e aqui técnica deve ser entendida num sentido amplo: técnicas de produção material, com certeza, mas também técnicas de persuasão (as retóricas), e técnicas de geração de formas (as estilísticas).

Talvez seja possível esclarecer esse ponto por meio de um exemplo, que o próprio Argan julgava paradigmático: a cúpula de Santa Mária del Fiore em Florença, de Filippo Brunelleschi. Havia um problema imediato de engenharia a resolver: a cobertura do enorme vão que ficara inacabado na construção antiga, sem poder recorrer a vigas de sustentação. Atrás dessa questão, porém, havia outra, mais profunda: como conciliar a potência construtiva do arco gótico, milagre tecnológico da arquitetura “moderna”, com a fidelidade aos ideais clássicos de proporção e transparência, que Brunelleschi e seu círculo viam como valor característico da arquitetura toscana? O problema estilístico remete de novo a uma questão técnica: a planta longitudinal, gótica, da catedral, deve ser proporcionada com uma projeção análoga na vertical, no vão da cúpula; dessa maneira, a igreja seria reduzida a um equilíbrio clássico; mas alcançar uma altura dessas só é possível graças ao recurso ao arco ogival, gótico. A invenção das suas cúpulas – uma dentro da outra, a interior esférica, a exterior ogival – resolve o problema formal e, ao mesmo tempo, graças à sustentação recíproca das duas estruturas, soluciona o impasse técnico, dispensando as vigas. Ora, por ser uma solução específica, que une indissoluvelmente o aspecto formal com o técnico, este último já não pode ser entregue ao

conhecimento empírico do mestre-de-obra medieval. Há de ser resolvido no projeto, que o mestre-de-obra se limitará a executar. Toda a estrutura de produção deve ser reconfigurada, e isso tem consequências sociais imediatas e irreversíveis – no caso, a perda de poder das antigas guildas e o surgimento do artista como profissional liberal. A partir desse momento, a arte embute a idéia de projeto, de modelo para um inteiro sistema de produção, enfim, de objeto ideal, se por “idéia” não entendemos apenas, hegelianamente, uma manifestação do espírito, mas um esquema complexo de produção de significados, que envolve uma sociedade inteira.

De fato, a relação entre solução individual e produção de um sistema simbólico coletivo é relativamente evidente no caso de Brunelleschi, e em geral nas obras de arquitetura. É na arquitetura, inclusive, que a idéia de projeto, tão importante para Argan, encontra sua aplicação mais imediata. E não é por acaso que Argan talvez seja, entre os historiadores da arte, aquele que melhor conseguiu uma integração entre história da arte e história da arquitetura. Mas, para que o paradigma funcione, é necessário que ele possa ser aplicado com êxito igual para objetos que parecem nascer na esfera apenas do indivíduo – um quadro de cavalete, um desenho. É necessário demonstrar, por exemplo, que a separação substancial de projeto e execução, inaugurada em arquitetura por Brunelleschi, se reflete numa distinção análoga entre desenho, mais próximo à atividade puramente intelectual da ideação das formas, e pintura, mais ligada ao embate empírico com a realidade das matérias e das cores, e que isso comporta uma maneira diferente de desenhar e de pintar, não mais integradas, mas quase concorrentes e opostas. Ou, então, que o classicismo de Rafael leva em conta não apenas uma mediação entre soluções de origem diferente, mas também a tradução dessas soluções numa linguagem que pudesse facilmente ser transposta em meios diferentes (tapeçarias, gravuras, módulos decorativos), ampliando enormemente suas possibilidades de reprodução e divulgação. Mas a valorização da invenção intelectual, que pode ser reproduzida ou executada por outros, em oposição à exaltação da perícia manual e da inspiração do artista, que é única e insubstituível, gera a oposição entre idéia e práxis, regra e capricho, que é o principal nó polêmico de todas as teorias e práticas artísticas de Rafael em diante, até, pelo menos, o neoclassicismo. Não se trata de escrever uma história social da arte, articulando estilos e estratificação social, à maneira de Hauser; nem de construir uma história da arte autônoma, a partir de conceitos fundamentais estabelecidos por decantação do repertório conhecido e classificação lógica, à maneira de Wölfflin ou do jovem Panofsky. Trata-se de estudar a arte por linhas internas, salientando, no entanto, a maneira com que essas linhas se entrelaçam com todos os outros aspectos do fazer coletivo – pensar a arte, em outras palavras, como um sistema específico, mas não autônomo de produção.

“Especificidade”, ao lado de “problema” e “projeto”, é um termo chave no pensamento de Argan. Opõe-se mais ou menos explicitamente a “autonomia”. A análise desse conceito é essencial para entender a posição do historiador italiano em relação às correntes mais nitidamente autonomistas da crítica contemporânea, especialmente à escola americana. A autonomia da arte assume um novo sentido, sobre bases kantianas, no posicionamento teórico do mais brilhante crítico da escola de Nova York, Clement Greenberg. O abandono do ilusionismo representativo da arte tradicional deixa a obra a sós com sua materialidade. Não é, porém, uma materialidade que possa ser compartilhada com o universo comum do uso e da

troca. Não remetendo a nada fora de si, a obra de arte torna-se um objeto puramente ótico, sensorial. Demanda uma resposta estética que é despertada por uma inclinação espontânea, involuntária e desinteressada, e que se desenvolve numa reflexão que é substancialmente independente de nossos interesses ou convicções éticas e teóricas. Na obra de arte moderna, com a perda de referenciais externos, Greenberg via a realização gradual da autonomia do campo estético, postulada por Kant na *Crítica do juízo*. Mais tarde, Leo Steinberg argumentou que a autonomia da arte defendida por Greenberg tinha um fundamento social, mais do que filosófico: derivava da independência progressiva dos diferentes sistemas de produção, inclusive os simbólicos, na sociedade atual, e particularmente na sociedade americana. Mas é justamente esse tipo de autonomia que Argan não pode aceitar, porque se baseia na renúncia a um projeto global. A força da arte, do Renascimento até o Modernismo, residia na capacidade de dizer respeito à totalidade, com meios específicos. Seu discurso era diferente do da filosofia, mas o raio de alcance era o mesmo. Não por acaso, o capítulo dedicado ao segundo pós-guerra, em *Arte moderna*, começa com uma citação de Husserl sobre a crise das "ciências européias", enquanto sistema integrado e racional de interpretação do mundo. Para reagir contra essa perda de peso e de abrangência, é necessário reconstituir a unidade ameaçada, não abstratamente, mas na relação concreta entre processos formativos, políticos e culturais.

A unidade, pela qual Argan mede a rede de sentidos instaurada pela obra de arte, é a cidade. Contra uma concepção romântica de nação e de povo, ainda muito influente na época de sua formação, mas também contra um universalismo não problemático, próprio a muitas utopias modernas, Argan propõe a cidade como comunidade concreta de pessoas que moram no mesmo espaço, compartilham os mesmos símbolos, vêem a mesma paisagem. Em oposição ao campo, lugar da natureza, a cidade, no Ocidente, é o lugar da história – seja ela a cidade-Estado, própria da Idade Média e do Renascimento, ou a cidade-capital, espaço representativo dos Estados modernos. Por isso, é a partir da cidade que é necessário defender a história como princípio humanístico do fazer social.

Durante grande parte de sua vida, Argan trabalhou na administração pública. Jovem, foi funcionário do Ministério da Cultura, onde fundou, em 1939, o Instituto do Restauro. Apenas em 1955, com 46 anos, ingressou na Universidade – inicialmente, em Palermo –; pouco depois, a partir de 1959, em Roma, substituindo Venturi por indicação deste. Até nesse novo papel, sempre incentivou seus alunos a não seguir imediatamente a carreira de docentes, entrando, pelo menos temporariamente, na administração pública, para se ocupar da conservação e da organização do patrimônio cultural. A mesma integração entre atividade crítica e gestão da coisa pública guiou sua atuação como prefeito de Roma, de 1976 a 1979, ainda que o sofisticado projeto de reorganização urbanística da cidade, a partir de sua vocação histórica e artística, não se tenha realizado. Essa postura explica por que Argan sempre foi contrário à criação de cursos universitários para especialistas em bens culturais (uma moda na década de 1970), distintos dos de história da arte, da mesma forma com que se opunha a um estudo da história da arte separado das questões inerentes à conservação e organização museográfica das obras. É, no fundo, o mesmo princípio que fundamentava sua análise histórica e sua visão do valor da cultura européia: entre questões técnicas, culturais e estéticas

não há separação, mas integração substancial. Para além dessa unidade fundamental há o domínio acrítico da técnica, dos procedimentos pretensamente científicos, indiferentes ao valor cultural dos objetos.

Em 1969, bem no meio da elaboração de sua *História da arte italiana*, Argan funda a revista *Storia dell'arte*, dedicada à memória de Panofsky e Venturi, e destinada a reafirmar, atualizando-o, o valor humanístico da pesquisa histórica. O longo ensaio que abre o primeiro número, mais tarde incluído em *História da arte como história da cidade*,³ talvez seja o texto mais amplo que Argan dedicou à justificativa de seu método crítico. Nele afirma, em síntese, que o modelo de pesquisa em arte só pode ser a história, e não a ciência, porque a ciência se baseia na organização de seus objetos em grupos de semelhanças, enquanto em arte vale apenas a dessemelhança (se dois artefatos são iguais, um necessariamente é cópia, portanto não é obra de arte); por isso, as obras de arte não podem ser organizadas em grupos, e sim em séries, como, justamente, os acontecimentos históricos. Segundo ponto: entre as disciplinas históricas, a história da arte é a única que se exerce em presença do fenômeno, renegando, portanto, a tese de que só há história de eventos passados, e que uma abordagem histórica do presente seria contraditória. Se um objeto for estudado como obra de arte, e não apenas como documento, o ponto de partida da análise será seu significado atual, ou seja, a persistência de seu valor estético, e não o significado que teve num momento determinado do passado. Mas toda história tem valor apenas enquanto seu significado continua atual – a este respeito, Argan cita Ricoeur: “Só há história porque certos fenômenos continuam”. História, então, e a história da arte mais do que qualquer outra, é sempre explicação do presente. Mais um passo: não apenas a arte há de ser abordada com instrumentos da história – a própria produção artística é uma atividade que estabelece com a história laços de complementaridade e afinidade. Ambas são atividades reflexivas, ou críticas, que têm como objeto o valor da ação humana. No entanto, a história é por sua natureza teleológica, projeta-se para o futuro, mesmo quando renega, em superfície, a idéia de progresso; o fundamento da arte, ao contrário, é o retorno do passado, mesmo quando o passado age em negativo, como acontece em algumas das vanguardas históricas. Retorno do antigo, retorno do primitivo, retorno do recalcado – *temps retrouvé* de Proust, em oposição (aqui o objetivo polêmico de Argan se torna claro) à *Art as experience* de Dewey: a arte é retorno justamente porque é permanência, porque se opõe ao fluxo da história entendida como um contínuo “mais além”. Se a arte se irmana com a história, a obra de arte, como valor, se opõe à moeda. Moeda é o valor de troca, independente do fazer; obra é o valor do fazer, independente da posse.

É bom lembrar o clima cultural em que estas páginas foram escritas: 1968 e 1969 foram os anos mais quentes da nova esquerda italiana. Contra a sociedade de consumo, a recuperação de um fazer artesanal; contra a sedução da tecnologia, a reinvenção da tradição; contra o consumo, a história; contra a pop e a minimal, Beuys e a arte povera. Contra a América, enfim, a velha Europa. Não se trata, evidentemente, de contrapor mais uma vez duas culturas, da mesma maneira que a geração anterior opusera espírito germânico e mediterrâneo: o embate, aqui, é entre dois sistemas de produção e consumo, o mais recente ameaçando o mais antigo. Argan certamente reconhece a importância histórica e a pujança criativa da arte americana – a ousadia humanista de Wright, o questionamento existencial de

teleológica
retorno
ao
passado

3. São Paulo,
Martins Fontes, 1993,
pp. 13-72.

Pollock. Vê nela, no entanto, a expressão de um dilaceramento que não pode encontrar resposta na redução da história da arte a uma coletânea de objetos sempre à mão. O modelo do museu americano, baseado na classificação taxonômica das obras e na reconstrução artificial dos ambientes, é para ele o modelo de uma fruição da arte que está perdendo o contato com a história.

É nessa chave que devem ser lidos os três volumes da *História da arte italiana*, mais *Arte moderna*, um conjunto que é a obra de maior fôlego empreendida por Argan: a defesa da espessura do tempo, como ciência européia, em oposição à potência do presente, como técnica americana. Nesse sentido, os quatro volumes são, sim, livros didáticos.

No final da década de 1960, de fato, a Itália estava inaugurando a assim chamada "universidade de massa", uma experiência que ainda hoje marca profundamente a cultura do país. O princípio era que não houvesse nenhum tipo de seleção para o ingresso nas faculdades humanísticas, sendo suficiente a apresentação de um diploma de nível colegial. Isso pressupunha um papel formador fundamental do ensino secundário, que se tornava o único árbitro da adequação do aluno a uma carreira universitária. Significava também que, por ser a universidade pública e gratuita, colocava-se no horizonte de todo cidadão a possibilidade de uma formação humanista completa. O projeto, naturalmente, continha muitos perigos, o principal sendo a desproporção entre número de professores e número de estudantes, e a perda conseqüente de todo relacionamento pessoal entre mestre e discípulo: em sua introdução à nova edição italiana da *História da arte*, o assistente mais fiel de Argan, Bruno Contardi, lembra a ironia do mestre sobre um sistema universitário que se limitaria a marcar com o carimbo "doutor" massas indistintas de alunos, amontoadas desordenadamente como gado num curral. Mas a solução não seria voltar a uma universidade elitista, e sim preparar os alunos, a partir da adolescência, para uma autonomia de pensamento que pudesse transformá-los, desde seu ingresso na universidade, em pesquisadores independentes. No ensino secundário se jogaria a partida decisiva da retomada de uma consciência humanística, ou seja, no entender de Argan, de uma consciência histórica.

É evidente, portanto, que a *História da arte italiana* (e *Arte moderna*, que a completa) não é diluição didática de pesquisas expostas alhures em formas mais completas e apropriadas; é, ao contrário, o eixo central da atividade de Argan como pensador "orgânico" (em sentido gramsciano), a pedra de toque de seu método histórico e de sua postura ética e política. Dependendo da coragem e do preparo do professor, esses volumes foram e são aproveitados, na Itália, desde a escola então chamada "média" (dos 12 aos 14 anos), passando pelo liceu clássico (dos 15 aos 18), para o qual foram originalmente destinados, até a universidade, onde ainda são textos de referência. A *História*, acredito, já foi pensada para permitir diferentes níveis de leitura. Não fora moldada sobre um esquema didático preexistente, mas sobre um conceito de formação continuada que lhe é próprio.

É significativo, para começar, que não coincida exatamente com nenhuma fase do currículo educativo italiano: os anos de ensino do liceu são três, e os livros são quatro. Pressupõe-se, então, que a leitura deles comece antes ou, mais provavelmente, acabe depois do ciclo regular de estudos. Além disso, qual é, exatamente, a natureza do recorte? Se a unidade histórica sobre a qual a arte se baseia é a cidade, e se a arte é uma ciência européia, faz sentido escrever uma história da arte

italiana – uma história que exclua, por exemplo, Velázquez e Rembrandt, mas que considere, por outro lado, Giotto e Ticiano como fenômenos pertencentes à mesma série? Para além das retóricas nacionalistas, o problema não era inédito: por ser uma nação que encontrou sua unidade parcial e tardiamente, a Itália se presta a ser descrita como uma constelação de culturas, mais do que como uma cultura homogênea. Daí a escolha de autores relevantes, de Buckhardt até Chastel, ao descrever a arte italiana, não tanto como uma história, mas como uma geografia. A justificativa implícita no texto de Argan é, me parece, que a arte italiana é a primeira a se colocar conscientemente como história, a primeira, portanto, a se constituir *per se* como uma série, ainda que essa série histórica, estabelecida no Quatrocentos florentino a partir de uma pretensa continuidade e renovação do antigo, se torne imediatamente problema, gerando uma irradiação de dissidências. A série, então, não é criada pelo historiador a partir de um conjunto de objetos inertes, mas é estabelecida pelos próprios objetos, pela maneira como cada um se relaciona propositalmente com todos os outros. Nessa ótica, a história da arte italiana será um contínuo não isomorfo, mas de densidade variável, com um centro de gravidade, o Renascimento, em que a arte é colocada, pela primeira vez conscientemente, como retorno, ação humana capaz de inverter, ou pelo menos curvar numa espiral, o curso do tempo.

O passado, a partir daí, não será uma simples herança, mas uma construção. Repare-se na maneira, bastante original, com que Argan aborda a arte antiga: começa com a pré-história, que, no entanto, não é posta como a premissa da história, mas como seu negativo: “A pré-história não tem limites cronológicos: ainda hoje [...] milhões de homens vivem numa condição de pré-história”. História, portanto, não é um destino, mas uma ocasião e uma escolha. Daí, suprimindo os capítulos tradicionalmente dedicados à arte egípcia e médio-oriental, salta diretamente para a civilização minóica e grega arcaica: é o mundo de Homero, ou seja, o antigo, ou clássico, como objeto desejado e perdido, sobre o qual se constroem cíclicos afastamentos e renascenças. Não o passado em si, cadeia automática de acontecimentos, mas o passado enquanto presença e problema que gera a identidade da arte italiana como conjunto coerente de fenômenos.

O primeiro volume se encerra com Duccio di Buoninsegna, e aqui Argan parece compartilhar uma tese de Panofsky (*Renascenças e Renascença*): se a volta aos estilos e às técnicas da Antigüidade é uma tentação recorrente em toda a Idade Média, a partir de Carlos Magno, pelo menos, o que, pergunta-se Panofsky, faz do Quatrocentos o verdadeiro Renascimento? A resposta do pesquisador alemão é que apenas naquela época os artistas tomaram consciência de que a Antigüidade era definitivamente o passado, e que havia uma distância intransponível entre ela e o presente. Era necessário, portanto, que houvesse uma ruptura “moderna”, depois da qual o retorno já não pudesse ser lido como mera continuação. Tal ruptura, na visão de Panofsky, se dá entre os séculos XIII e XIV. Argan concorda: a ruptura é Giotto. Isso significa separar Giotto da outra fonte medieval da revolução renascentista: o classicismo pisano do século XIII. Mas o classicismo de Pisa (que, por sua vez, descendia do endereço clássico da Itália meridional sob o reino de Frederico II) ainda era busca de uma continuidade com o passado: Frederico, afinal, se considerava um imperador romano. Giotto, ao contrário, como os comentaristas da época já reconhecem, reencontra o “latim” na linguagem moderna –

não nos monumentos antigos, mas na natureza. Não continua, reinventa. Recria o equilíbrio clássico ao narrar uma história atual, a de São Francisco.

A mesma concepção não mecanicista da história faz com que o segundo volume se concentre em dois séculos, entre Giotto e Leonardo – a época do estabelecimento progressivo da nova função da arte, enquanto esquema privilegiado de interpretação do real. Com Leonardo, o pensamento artístico, enquanto teoria do conhecimento, alcança sua máxima abrangência, incluindo não apenas a história, mas também a natureza. Para que isso seja possível, no entanto, é necessário que a natureza também, como a história, se torne movimento, ação e emoção. Mas a aspiração de Leonardo a uma representação e explicação universal mediante a representação figurativa leva necessariamente ao incompleto, ao inacabado. Na visão de Argan, a defasagem entre aspiração universal e possibilidades concretas de realização da arte já se dá na figura inquieta de Leonardo. Rafael e Michelangelo se situam além da fratura: clássico e natural deixaram de ser sinônimos, a arte não é ciência, o classicismo é uma escolha ética, antes que teórica. Haverá então um classicismo de eleição, baseado na seleção, depuração e mediação das soluções técnicas e formais do antigo e de suas interpretações modernas (Rafael e Bramante); ou então um classicismo de superação, em que a ciência natural dos antigos é apenas uma etapa rumo a um sublime que é sempre entrevisto e nunca plenamente alcançado (Michelangelo). Nesse sentido, Rafael e Michelangelo não são tão distantes de seus discípulos maneiristas, a não ser no sentido em que a crise ética anunciada pelos mestres se torna explícita nas gerações posteriores, que são as da Reforma e da Contra-reforma. Contradizendo uma tradição que remonta a Vasari, portanto, Argan localiza o ponto crítico em Rafael e Michelangelo, não depois deles.

Finalmente, são instigantes a maneira com que o autor conduz o terceiro volume e sua articulação com *Arte moderna*. Argan situa o começo da arte moderna por volta de 1770, ou seja, em coincidência com o surgimento do neoclassicismo. O terceiro volume da *História da arte italiana* é quase integralmente dedicado à produção até essa data, enquanto os movimentos posteriores, do último quartel do Setecentos até o Novecentos italiano, são tratados sumariamente aqui, os principais deles sendo abordados de novo, e com mais atenção, no quadro europeu da *Arte moderna*. Paradoxalmente, justo quando o conceito de nação vem à tona em toda a Europa, e na Itália começa a se configurar a aspiração à unidade e identidade do país, é que a arte italiana deixa de ser relevante como história nacional. Seria tautológico argumentar que o pouco espaço dedicado à arte italiana deste período corresponde ao pouco espaço que ela ocupou na cultura européia – restaria explicar o porquê deste eclipse, que, aliás, não é de todo verdadeiro (é só pensar em Canova, Fattori ou Medardo Rosso, para não falar das vanguardas do século xx). Também seria mecanicista atribuir essa perda de peso ao declínio da Itália como região chave para a política e a economia européias. A decadência política e econômica da Itália data, pelo menos, da segunda metade do século xvi, e nem por isso a arte italiana deixou de exercer, até o final do século xviii, uma influência determinante, embora já não exclusiva, sobre os outros países. Afinal, as poéticas neoclássicas surgiram em Roma, antes que em Paris, e Antonio Canova ainda é um dos maiores, se não o maior, artistas do movimento. Mas o neoclassicismo, onde quer que tenha nascido, é um movimento associado à França revolucionária, e Canova é um artista europeu, mais do que italiano.

Outro aparente paradoxo: a arte moderna parece começar com um retorno ao antigo, e é justamente esse retorno ao antigo que põe fora de jogo a cultura italiana, que da relação com a Antigüidade fazia seu ponto de força. Mas, assim como a *renovatio* renascentista foi a redescoberta dos ideais clássicos, contra a falsa continuidade que com eles estabelecia a arte gótica, da mesma forma o neoclassicismo foi uma reavaliação do conteúdo ético do ideal clássico, contra o uso técnico e retórico que dele fazia o barroco. Ou seja: a arte moderna se constitui como arte europeia encontrando um terreno comum na arte clássica, em polémica e em contraste com uma interpretação específica, italiana, da arte clássica. Como no Renascimento, a mudança de gosto se apóia em novas relações de produção: o processo que da idéia conduz à execução se transforma, e a produção material do objeto de arte torna-se uma atividade relativamente anódina de acabamento, como nas esculturas de Canova e nas telas mais francamente neoclássicas de David. A independência entre projeto e acabamento é típica da produção industrial, e dela pode-se escapar apenas aceitando o risco da relação imediata e quase irrefletida entre gesto e forma, impressão e mimese. Em todo caso, é um processo do qual a sociedade italiana, ligada à excelência de suas práticas artesanais, é excluída. A tradição clássica, então, deixando de ser uma questão em aberto e cristalizando-se em patrimônio nacional, torna-se um idiotismo. A ela finge se contrapor um medievalismo igualmente enrijecido, que da pintura de Giotto conserva apenas os trajes das figuras e o cenário urbano. Só na segunda metade do século XIX, uma vez alcançada a independência, a cultura italiana se colocará sistematicamente o problema de sua inserção na Europa, e artistas italianos voltarão gradativamente a exercer um papel determinante – não mais, porém, como portadores exclusivos de um saber artístico auto-suficiente e mais avançado.

A arte italiana, portanto, não é uma mera definição geográfica, nem uma série indeterminada de fenômenos: é um fato histórico que tem seu centro em um período histórico definido, o Renascimento, e que, a partir dele, se projeta numa leitura particular do passado (a Antigüidade e a Idade Média) e num desdobramento específico no futuro (o maneirismo e o barroco). É um sistema de produção simbólica que tem regras e equilíbrios próprios, relações claramente definidas e reconhecíveis entre ideação, projeto e realização, relações que não são valores absolutos e universais, como se existisse uma maneira absoluta e universal de fazer arte, mas que, no entanto, pela excelência inegável de seus resultados, tornaram-se um patamar que toda arte posterior deverá levar em conta. Enfim, a arte italiana é um problema que, como todos os verdadeiros problemas artísticos, permanece mesmo após o desaparecimento da sociedade que a produziu.

Lorenzo Mammì

porque
conceder
o
seu
especial
relatório

PREFÁCIO À EDIÇÃO DE 1988

Agradeço aos docentes, aos estudantes e aos leitores que, não considerando superado este livro escrito há vinte anos, desejam ainda conversar comigo sobre a história da arte, assim como eu, ao escrever, gostava de imaginar que estava conversando com eles. Na ocasião, quem dirigia a Sansoni era Federico Gentile. Quando finalmente resolvi ceder à sua delicada insistência, disse-lhe que escreveria o livro, mas que não seria um manual, pois não amava esse gênero literário. Tentaria escrever uma história da arte para a escola, que era para mim não o preâmbulo, mas o plano nobre da cultura.

Devo dizer que foi uma experiência excitante; conversar com os jovens revigora. Devo dizer também que percorrer de forma resumida, mas não esquematicamente, tantos anos de pesquisa e de ensino serviu-me para esclarecer e refrescar as idéias. Obrigado a traçar uma visão panorâmica, quase me surpreendeu constatar que, na diversidade de tantos fenômenos distantes no espaço e no tempo, havia contudo entre eles uma coerência que não contrastava com a assídua vontade de criticar e superar o passado. Felizmente, a arte na Itália não teve características étnicas, constantes nacionais ou tradições canônicas; não foi o produto de uma criatividade congênita, mas, ao contrário, foi sempre um produto de cultura sustentado pela lúcida consciência dos motivos, dos modos e dos fins. Apresentou muitas vezes uma componente polêmica, sempre esteve no âmago do debate cultural. E sempre ao centro, nunca à margem, do sistema do saber ou às vezes do poder. Eis por que não se pode elaborar a história da Itália sem considerar a história da arte italiana: Leonardo ou Michelangelo não foram historicamente menos importantes (talvez mais) do que os papas e os príncipes para quem trabalharam. A arte é uma cultura cujos conceitos são expressos por imagens em vez de palavras; e a imaginação não é uma fuga do pensamento, mas um pensamento tão rigoroso quanto o pensamento filosófico ou científico. Para compreender sua estrutura e seus processos é preciso estudar as obras de arte. A arte está em um

nível mais elevado que o pensamento imaginativo, assim como o nível da ciência é mais alto que o pensamento racional.

É um fato penoso, e um tanto vergonhoso, que na cúpula dirigente da escola italiana, quando é preciso deixar espaço para uma outra matéria, ele seja subtraído do pouco que se dedica à história da arte, ou que esta seja até mesmo eliminada como supérflua. É um erro grave: a história da arte é indispensável para quem se dedica aos estudos históricos e literários, mas é útil a todos, também aos futuros técnicos de uma sociedade tecnocrática, pois poderá servir-lhes para não cultivar o fetichismo da máquina e não perder o gosto pela invenção, que nasce da crítica, do julgamento e da vontade de superar o passado.

De resto, é útil a todos conhecer a arte do próprio país. Foi a arte que construiu as cidades, as cidades são o ambiente da existência, sabemos que a relação positiva ou negativa com o ambiente determina a saúde física, psíquica e moral dos indivíduos e dos grupos sociais. O mesmo se pode dizer do território, que, longe de ser natural ou selvagem, é o produto da inteligência e do trabalho humanos. Não há interação sem conhecimento, é justo que todos conheçam o ambiente de sua vida. A sociedade hodierna faz um péssimo uso da cidade e do território: o ambiente se polui e se degrada, o patrimônio cultural se deteriora e se desperdiça. Culpa do desconhecimento do seu valor, mas os jovens da escola, futuros titulares e responsáveis por esses fatores vitais mais ainda que culturais, devem aprender a conhecê-los. É possível que este livro já tenha tido algum resultado: o que mais poderia desejar?

Ao escrevê-lo, tentei ser claro, mas não fácil. Lecionei durante tantos anos e sei que geralmente os jovens se aborrecem com os conceitos, mas muitas vezes apreciam os problemas e não os temem. E a arte do passado não é um problema do passado, mas do presente.

Ao fazer uma nova edição, foi decidido com o editor renovar a quantidade de ilustrações e melhorar a apresentação gráfica. Foi acrescentada uma antologia sumária da crítica porque a arte italiana sempre foi, e às vezes foi feita para ser, objeto de crítica e julgamento. Nada melhor do que a arte ensina a pensar com a própria cabeça.

Agradeço a Bruno Contardi, que atualizou os volumes da *História da arte* e os completou com uma seleção de páginas críticas.

Giulio Carlo Argan

A ARTE GÓTICA

Com o declínio do Império do Oriente, o refluxo da invasão muçulmana e a formação de culturas nacionais no âmbito do vasto mundo neolatino, delineiam-se os limites da cultura artística *gótica*. O centro dessa cultura é a França, mas ao lado do gótico francês existem, com caracteres próprios, o gótico alemão e o italiano. Não somente a arte gótica reúne e desenvolve os fermentos novos, que vimos formar-se na arte românica, mas também os organiza em sistema; e esse sistema tem um lugar seguro na mais vasta organização do saber.

É São Tomás que elabora tal influente sistema, e, por séculos, inatacável, da filosofia e da cultura do Ocidente. Renuncia ao princípio platônico da idéia, inconciliável com a revelação cristã; condena o sincretismo árabe de platonismo e aristotelismo e, com ele, as ligações que unem, malgrado a diversa fé religiosa, a cultura bizantina à islâmica; propõe uma volta às fontes clássicas autênticas, àquela suma de saber antigo que é Aristóteles; dá como fundamento da cultura ocidental a racionalidade de origem divina, que se projeta na natureza criada e na história desejada por Deus, e que é também guia da moral, isto é, princípio e modo de vida. Estendendo-se a todo o saber, o sistema tomista compreende também a arte: sobre ele se constrói a poética de Dante e com ele se explica, não só no plano dos significados alegóricos, mas também no da técnica construtiva, a arquitetura gótica. Não é somente São Tomás que acentua o caráter prático da vida religiosa. As ordens monásticas (e outras se formam, muito importantes, como a franciscana e a dominicana) saem pelo mundo, pregando práticas ascéticas que ensinam a viver e agir, tendo em mira a salvação final. A própria cavalaria é código e praxe de vida, praticada a serviço dos outros, com a finalidade da salvação. O artesanato e, no seu vértice, a arte são também modos de atuar, tendo como fim o valor meritório, também no sentido religioso, da obra perfeita. É uma finalidade diversa daquela dos religiosos e dos senhores, tipicamente burguesa. O gótico é, com efeito, a primeira manifestação de uma cultura não só ocidental e européia, mas também "burguesa".

Já se torna claro que a técnica, como modo de fazer, é apenas um aspecto da ação, intencional e acabada, da ética; e a ação ética é guiada pela razão e pela experiência. É exatamente no período gótico que se começa a "teorizar" a técnica da arte. Uma técnica completa e, portanto, progressiva exclui a repetição que não acrescenta experiência e não faz progredir para o fim: já a tecnologia românica era progressiva, mas a técnica gótica chega mesmo a projetar o próprio progresso, as linhas de coerência segundo as quais deverá desenvolver-se. Essa orientação da tecnologia é a primeira grande distinção entre Ocidente e Oriente, também no plano sociológico. A técnica oriental tem como fundamento o arquétipo; a técnica ocidental, o projeto: a projeção é uma técnica do idealizar, que precede, condiciona e dirige a técnica do fazer. Responsável por ambos, o artista é responsável também pelo significado ideológico da obra: o mosaicista bizantino executava segundo a ideologia da corte, do papa e do bispo, Nicola Pisano ou Giotto exprimem a *própria* ideologia religiosa e esta entra, como tal, no quadro histórico da ideologia da época.

Como técnico de qualidade excepcionalmente alta, o artista não tem só uma categoria, mas uma função própria na sociedade. Trabalha, certamente, para o soberano, o pontífice ou o senhor; mas o faz cumprindo uma incumbência, que lhe concerne como artista. A sua obra pode servir aos interesses da Igreja ou do soberano, mas serve por ser arte, no que apenas o artista é responsável. Uma vez que o caminho da história é agora visto como superação do passado, o artista, operando no próprio campo, ajuda a sociedade a superá-lo; o verdadeiro mestre é aquele que forma alunos capazes de ultrapassá-lo: "Crê Cimabue na pintura/manter o campo, e agora dá Giotto o grito". O passado a superar é a cultura dogmática bizantina; superando-a, os artistas concorrem ao processo de liberação do sistema teocrático bizantino e à constituição do novo sistema ocidental, europeu. Como técnica progressiva, a arte gótica é "moderna". Este atributo é aplicado à arte na Itália já no século XIV. É moderna e latina porque supera o grego e o antigo, isto é, o bizantino. Mas uma coisa é o antigo como valor passado, outra, o antigo como valor eterno, fora do tempo. A arte, como a vida, tem em mira o eterno, mas deve atingi-lo através do tempo e da experiência do mundo. A arte mira, portanto, como o próprio fim, a um *belo* que São Tomás define com os termos clássicos de harmonia, ordem, simetria; mas o atinge só através da experiência do mundo porque o *belo* não é senão o sinal de Deus na criação. Não é fácil percebê-lo porque o olho e a mente humanos são perturbados pelo erro, pelo pecado e pelas paixões; é preciso, pois, superar os erros mundanos mesmo vivendo a experiência do mundo.

Drama e catarse são, por isso, como de resto dissera Aristóteles, os dois momentos da arte: o exasperado contraste das forças em arquitetura, as mais acerbadas representações da dor em pintura e em escultura têm as suas catarses na rítmica das linhas e nos acordes da cor.

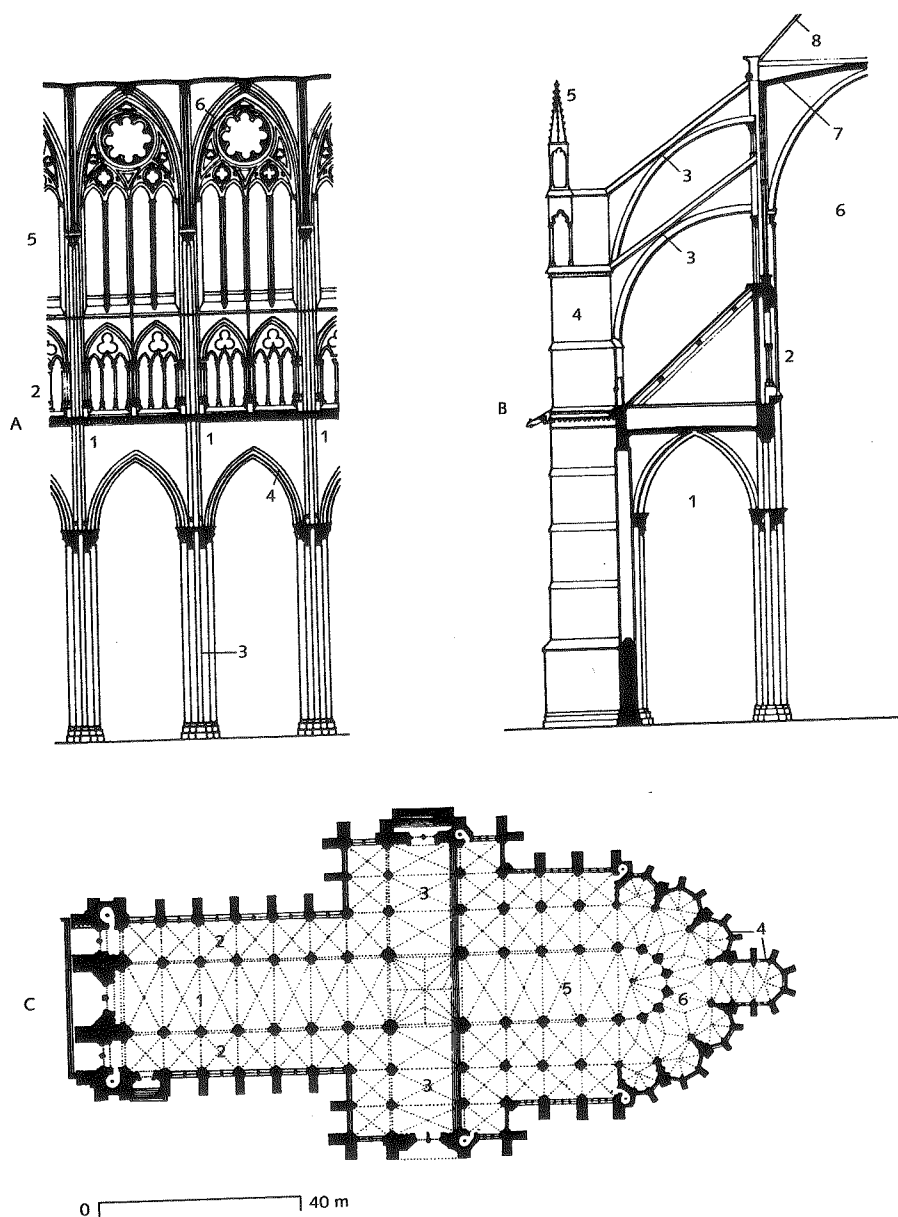
A arquitetura gótica

O sistema construtivo gótico é apenas o desenvolvimento, até as últimas consequências, da estrutura românica de abóbada e do equilíbrio de empuxos e reações. Levar um sistema construtivo a esse estágio significa desenvolver, *logicamente*, todas as suas possibilidades. Sem dúvida, a arquitetura gótica quer desenvolver e

exibir o progresso de uma técnica que já é então considerada um dos máximos valores da cultura: o seu virtuosismo é, pois, um caráter positivo.

A arquitetura gótica é inconcebível fora do quadro da nova realidade urbana. Com o crescimento da riqueza e da capacidade de produzi-la, cresce a população urbana; as oficinas de artesanato se multiplicam; o funcionamento do comércio se faz sempre mais complexo. Cada comunidade urbana tende a especializar e qualificar a própria produção, a melhorar e fazer conhecer as próprias técnicas. Começa-se a disciplinar, a cuidar do aspecto das cidades, agora mais freqüentadas pelos forasteiros. No centro está sempre a catedral, ultrapassando em altura as baixas habitações civis: mais que "monumento", quer ser "maravilha", portento. Dá a medida das capacidades técnicas, da riqueza e da cultura das comunidades: as suas agulhas elevadas aparecem de longe ao viajante, como o farol, aos navegantes. O palácio municipal assemelha-se freqüentemente a uma arquitetura fortificada: o que pode ter, com uma razão prática, um sentido simbólico. As casas das grandes famílias têm freqüentemente torre, porque as facções estão sempre em luta entre si. Também quando, na origem, há um traçado romano em tabuleiro de xadrez, a cidade medieval sobrepõe o próprio, mais irregular e mais variado: ruas mais raramente retas, aderindo à natureza e à inclinação do terreno, com cruzamentos e aberturas muitas vezes ditados pela exigência de distribuir o tráfego sem fazê-lo passar pelo centro. Os muros tornam-se, também, um organismo complexo e não somente porque mais complexos são os meios de ofensiva: há bastiões salientes e reentrantes, caminhos de ronda, varandins, redutos, circuitos de muros, torres. E são aparelhados em relação ao traçado das estradas citadinas, à distribuição das portas. O seu objetivo é defender a cidade e proteger do alto a aldeia do campo vizinho, assegurando também as comunicações em caso de assédio. Ao inimigo que se aproxima devem incutir temor, apresentar-se como inexpugnáveis. As pinturas que nos dão imagens de cidades desenham-nas sempre com estes elementos representativos: os muros guarnecidos de ameias, as portas e, mais adiante, a catedral.

Já em algumas das igrejas francesas do final do século XII há um notável desenvolvimento em altura que permite iluminar a nave com janelas laterais, que dispersam a penumbra das abóbadas. Em um grupo de igrejas construídas na Île-de-France, na segunda metade do século XII, o sistema gótico ganha precisão num período relativamente breve. Na abóbada de aresta acentuam-se as linhas de força, que se destacam como nervuras de pedra, enquanto as seções triangulares, assim determinadas, se tornam simples véus de cobertura. Reelaborando exemplos mouriscos, os arcos transversais e aqueles das arcadas tomam forma *aguda* ou *ogival*, o que aumenta a altura, permitindo variar a amplitude. O arco agudo é formado por dois arcos circulares abertos que se cruzam. Como a curva do arco é condutora de pesos que são descarregados sobre pilastras, no ponto de encontro as forças se chocam e se neutralizam. Se a arquitetura românica era fundada sobre o equilíbrio estático de cargas (do alto) e de empuxos (de baixo), a arquitetura gótica funda-se no contraste dinâmico de empuxos e reações, e a resultante acontece no ponto mais alto, no vértice do arco agudo. As forças de gravidade, tendentes para baixo, são assim expressas com formas que se dirigem para o alto. Assim como um arco agudo pode ser mais ou menos aberto, as arcadas correspondentes a uma abóbada ogival são retangulares, o que permite modular a relação proporcional entre a nave maior e as menores. A concentração das forças nas



Esquema da catedral gótica: a catedral de Amiens na França. A. corte longitudinal: 1. arcada; 2. trifório; 3. pilastras compósitas; 4. arco em ogiva; 5. série contínua de janelas, característica das igrejas nórdicas; 6. nervuras. B. corte transversal: 1. nave menor; 2. trifório; 3. arco rampante; 4. contraforte; 5. agulha ou pináculo; 6. nave central; 7. abóbada de aresta; 8. cobertura em tesouras. C. planta: 1. nave central; 2. naves laterais; 3. transepto; 4. abside polilobada; 5. coro; 6. deambulatório.

nervuras reduz a abóbada a um cruzamento de linhas de força; em consequência, também a pilastra é descarnada, reduzida a um feixe de elementos em tensão. Condensando-se todo o jogo das forças nas pilastras, as paredes perdem toda função de apoio e, praticamente, desaparecem, substituídas por imensas janelas com vitrais coloridos e figurados. As abóbadas ogivais exercem fortes empuxos laterais: no interior, estes são neutralizados pelos empuxos em direção oposta, das abóbadas contíguas; no exterior, grandes arcos *rampantes* neutralizam os empuxos incidentes sobre o perímetro da construção. O arco rampante é um semi-arco apoiado em um pé-direito distante da parede o necessário para dar ao braço de alavanca o comprimento suficiente. Frequentemente existem duas ordens de arcos rampantes, para absorver os empuxos dos arcos das naves laterais e da central. Uma vez que todas as diretrizes de força tendem para o alto, a catedral gótica aparece, no interior, como um grande espaço muito desenvolvido em altura, percorrido por ágeis pilares em feixe, que formam uma perspectiva também "vertical", cujo ponto de fuga é a chave da abóbada. No exterior, aparece como uma complexa estrutura ancorada no chão pelas presilhas dos arcos rampantes, que formam planos perpendiculares aos muros perimetrais, dispostos em forma de auréola em torno das absides. A essa expansão em largura corresponde, em altura, a selva de agulhas, das cúspides, dos pináculos que recolhem e descarregam no espaço aberto as tensões das forças ascensionais.

A decoração é geralmente densa, recortada, conjugada às linhas de força do edifício, quase a sugerir que as grandes forças do sistema construtivo, imitação das grandes forças cósmicas, terminam na infinita variedade das formas naturais. Também por essa decoração acendeu-se, entre os religiosos do tempo, uma polémica vivaz. A tese da beleza nua, essencial, intrínseca à lógica das proporções é mantida pelas ordens monásticas, especialmente pelos cistercienses. As igrejas abaciais são, com efeito, quase sem adornos; as catedrais, as igrejas episcopais, feitas para uma comunidade que vive no mundo e deve salvar-se através da experiência mundana, são, ao contrário, carregadas de ornatos, que na maioria evocam aspectos da natureza, animais ou vegetais. O sistema doutrinário, a estrutura são, contudo, os mesmos: não muda a idéia fundamental do *belo* proporcional, isto é, o que muda e sobre o que se discute é o modo de manifestá-lo.

A arquitetura gótica na Itália

O gótico italiano aparece mais moderado, menos dramaticamente tenso do que o francês e o alemão, o que induziu alguns estudiosos a considerá-lo uma versão dependente e atenuada. Contudo, como veremos, o gótico italiano, nas suas diversas manifestações de região para região, é somente uma diferente mas plenamente motivada interpretação do sistema. Entra até, de pleno direito, em uma cultura que, pondo-se como cultura ocidental, é a expressão abrangente das diversas tradições culturais que a compõem. Um filão unitário, que difunde em quase toda a península as estruturas góticas, é constituído pelas abadias cistercienses: existem nas regiões de Piemonte, Lombardia, Emília, Marcas, Toscana, Lácio e Campânia. O tipo de mosteiro e da igreja cisterciense é fixado pelas regras da ordem: ao redor da igreja há um conjunto funcional de claustros, salas capitulares, moradias,

hospedarias, oficinas etc. As duas abadias de *Fossanova* e *Casamari*, dos primeiros anos do século XIII, são perfeitos exemplos do *tipo*. A funcionalidade determina, antes de tudo, a planimetria: o coro dos monges, profundo e retangular, prolonga a nave além do altar e, uma vez que o transepto tem longos braços, claramente resulta, como forma simbólica e volumétrica, o esquema em cruz latina. As naves menores são muito mais baixas e escuras do que a nave maior, iluminada por janelas laterais e pelas rosáceas da frente e da abside; a disparidade das alturas é acentuada pelo fato de que os sustentáculos dos grandes arcos transversais não partem do chão, mas se enxertam em destaque, com mísulas semicônicas, sobre as pilastras. Resultam, assim, distintos, embora conjugados, dois sistemas de forças: um de equilíbrio, que descarrega os pesos nas pilastras, e outro de empuxo, que, combinando-se ao primeiro, tende para o alto e se completa nas ogivas dos arcos transversais.

O cruzamento de naves e transepto forma um nítido encaixe de volumes ortogonais; o desnível entre o alto corpo da nave central e as naves menores é tal que estas aparecem como elementos de empuxo para reforço do corpo maior saliente. Os próprios contrafortes, muito pronunciados, reforçam a firme geometria dos volumes e os unem, como as aletas ou os dentes de uma engrenagem, ao espaço aberto; na fachada, equilibram perspectivamente o vazio redondo da rosácea. No cruzamento eleva-se, quase como eixo de uma rotação imaginária, o tiburio octogonal, cuja massa é aliviada por duas fileiras de bóforas. O impulso ascensional não é expresso por um explícito verticalismo de elementos em tensão: o que se quer exprimir não é a aspiração da alma ao alto e ao infinito, mas a certeza de uma doutrina pela qual o mundo é um sistema de forças contrastantes, cuja resultante última é a ascensão.

FIG. 157

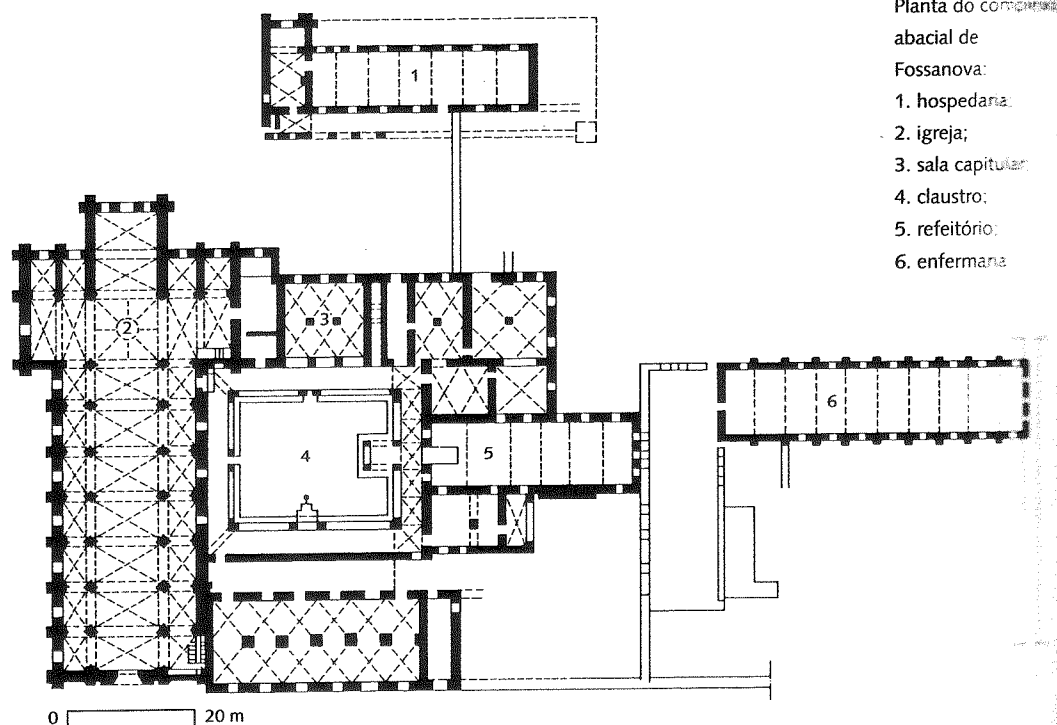
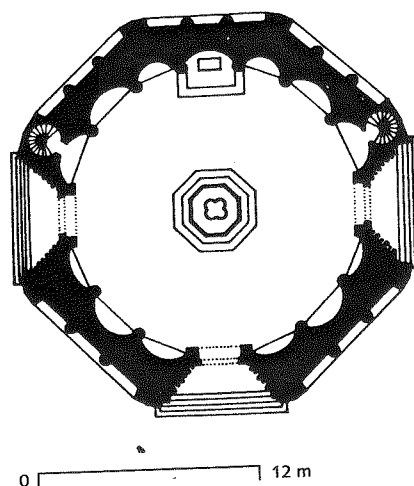


FIG. 158

O primeiro artista que transita do equilíbrio românico ao impulso gótico é, na Itália, Benedetto Antelami, de quem Francovich reconstituiu a obra conjugada de arquiteto e escultor. Trabalha na Emília e depois em Vercelli, entre o fim do século XII e o princípio do século XIII, associando sem compromisso, com sutil dialética, a tradição lombarda, da qual provém, e a experiência certamente direta da arte francesa: provençal primeiro, seguindo a tendência já difusa na Emília, e depois das grandes catedrais da Ile-de-France. Da *catedral de Fidenza*, cujo linearismo condensa em uma plástica mais estruturalmente intensa a imagem espacial das catedrais de Módena e de Parma, Antelami consegue, na *igreja abacial de Sant'Andrea* em Vercelli (fundada em 1219), reabsorver toda a cultura construtiva românica na mais sutil doutrina gótica. No intervalo entre essas duas obras, situa-se o *batistério de Parma* (1196-1216), uma das maiores obras-primas da arquitetura gótica italiana. A planta octogonal não é nova, mas sim a imagem arquitetônica, a correlação ideal, antes que visual, entre exterior e interior. Não é nova a escavação profunda dos portais para reduzir a massa na base e liberá-la no espaço, mas é novo o tema das grandes archedas perfiladas no plano a exprimir linearmente uma profundidade inexistente. Não é nova a sucessão de pequenos pórticos superpostos em diversos níveis, mas aqui são arquivados, inscritos rigorosamente no plano definido pelas simples pilastras angulares. Observa Francovich que o "clássico" chega a Antelami pela arte provençal e pela sua ligação profunda com a arte romana de província: esse classicismo indireto marca toda a construção, a faz assemelhar-se aos imaginários monumentos romanos que se vêem nas iluminuras. De fato, o modelo românico da massa esvaziada recompõe-se como volume na tela rígida, mas esse equilíbrio clássico alcança um efeito "gótico" porque elimina a parede e a substitui com o ritmo luminoso das pequenas colunas brancas repetidas na penumbra dos pórticos. Só no alto a parede aflora no nível das pequenas colunas, fechando a massa do edifício com uma faixa luminosa. A espacialidade gótica, interpretada no seu significado mais profundo, realiza-se diretamente em imagem, sem pôr em jogo nenhuma mecânica de forças.

Os lados do octógono não são todos iguais; a ligeira diversidade sugere, mais que uma rigorosa centralidade, uma vista progressiva e envolvente ao longo das

Planta do batistério de Parma.



superfícies dos lados. As paredes funcionam como um diafragma entre interior e exterior. A cada lado do exterior correspondem duas paredes no interior, que tem, assim, dezesseis lados escavados em nicho, salvo os ocupados pela abside e pelos portais. Cada nicho é ladeado por duas colunas. A largura, a profundidade dos nichos e a altura dos arcos não são uniformes, mas grandezas iguais que se correspondem simetricamente com respeito ao eixo ingresso-altar. Quem o percorre tem aos lados duas superfícies curvas moduladas de grandezas diversas. A aparente irregularidade é, portanto, o resultado de um cálculo de valores: a simetria central desenvolve-se segundo um eixo longitudinal numa seqüência de curvas moduladas. Dos capitéis das colunas partem novas colunas finas, altíssimas, que se encurvam no alto para formar as nervuras da cúpula ogival, além de uma dupla fileira de pórticos arquitravados como os do exterior. Tem-se assim um grande espaço vazio, modulado somente pela qualidade plástica das superfícies que o limitam.

Antes de começar, em 1219, a igreja de *Sant'Andrea* em Vercelli, Antelami viu as catedrais da Ile-de-France: não se deixou encantar pelo milagre técnico, mas aprendeu que os elementos estruturais arquitetônicos podem reduzir-se à sutileza de uma linha escrita sem perder nada de sua energia. A fachada de *Sant'Andrea*, encerrada entre duas torres, parece fina como uma tela esticada entre a profundidade dos três portais, dos pequenos pórticos e o destaque dos feixes de pequenas colunas finas, quase filiformes. Mas o que dá ao plano aquela tenuidade de véu não é tanto o vazio e o relevo, quanto a medida e a escritura perfeita dos arcos e, no alto, nos arquetes, a pureza linear das pequenas colunas, a perfeita síntese do frontão triangular, a posição da rosácea no cruzamento das diagonais. É um puro traçado proporcional, lúcido como um teorema e, todavia, cheio de contida tensão: ou como uma verdade lógica intuída no êxtase. Se, na *catedral de Ferrara*, um aparato decorativo gótico se sobrepõe a uma estrutura românica sem achar o ponto de fusão, este é alcançado por outra via, por Marco da Brescia, na igreja de San Francesco, em Bolonha (século XIII): distinguindo com clareza o sistema das descargas dos empuxos, coordenando-os nas pilastras poligonais, desenvolvendo a abside com um deambulatório e uma série de capelas em guirlanda às quais correspondem, no exterior, arcos rampantes dispostos como as varinhas de um leque.

Quase no mesmo tempo, na *basílica de Sant'Antonio* em Pádua, o linearismo gótico define os termos de uma imagem espacial ainda bizantina, deduzida da igreja de São Marcos de Veneza. Domina o edifício a repetição dos volumes esféricos das cúpulas, mas estas são levadas ao alto por tambores cilíndricos; os contrafortes são desenvolvidos como arcos rampantes, mas dividem o espaço com os seus planos paralelos; a profundidade da fachada é reduzida a dois planos paralelos e vizinhos, o frontal e o recuado, no vão dos grandes arcos. Em Aquiléia, formas góticas inserem-se em uma composição preexistente, paleocristã; em Verona, em *Sant'Anastasia* (fim do século XIII e começo do XIV), o antigo esquema basilical é transposto em uma escala dimensional gótica. Veneza, no século XIII, começa a deslocar os seus interesses figurativos para o Norte, em um lance ascensional do gótico, com vistas, sobretudo, à possibilidade de desenvolver também em altura a espacialidade bizantina. No grande vão aéreo de *Santa Maria Gloriosa dei Frari* (século XIV) ou no mais arrojado da igreja dos Santi Giovanni e Paolo (século XIV), o espaço é construído por planos paralelos e ortogonais mais do que por massas: as traves que encadeiam a estrutura para dar-lhe solidez marcam, como traços de caneta, as suas coordenadas.

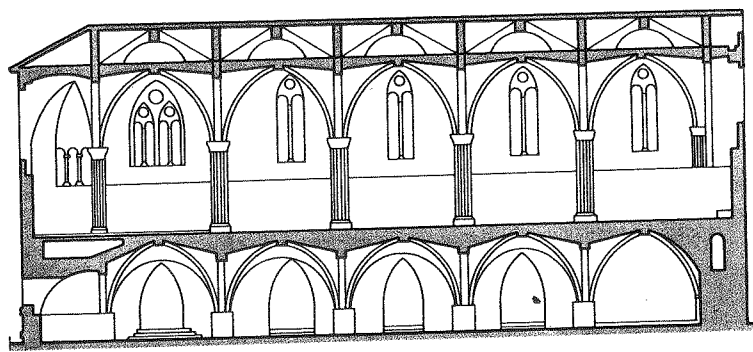
FIG. 159

A Itália central – A ordem franciscana começa a construir a própria igreja em Assis, em 1228, dois anos depois da morte de São Francisco. É a igreja de uma ordem que prega a pobreza e, do próprio fundador, exalta, mais do que a doutrina, a virtude “heróica” de uma vida como perfeito cristão. A memória do santo é já objeto de culto popular; mas a peregrinação à sua tumba deve ser um ato da devoção ativa, um grande passo pelo caminho da verdadeira vida cristã e da salvação. O povo que acorre em multidão a venerar o sepulcro do santo deve também, pela voz dos seus confrades e discípulos, ouvir contar e glorificar a sua vida exemplar, *vê-la* desenvolver-se ali, nos mesmos lugares onde, pouco antes, realmente se desenrolou. O melhor modo de fazer um edifício que correspondesse funcionalmente a essas novas exigências religiosas era: 1) transformar a cripta em uma verdadeira e autêntica igreja, grande o bastante para permitir a visita de massas de peregrinos à tumba; 2) conceber a cripta com a tumba e, portanto, com a pessoa do santo, como o fundamento ideal da ordem e da sua igreja; 3) da homenagem passar ao exemplo, acolhendo os peregrinos em um lugar onde pudessem *ouvir* e *ver* a história da vida do santo. A *basílica de São Francisco* é, pois, formada por duas construções sobrepostas: a inferior é cripta, mas também é igreja com capelas e altares; sustenta ideal, mas também materialmente, a igreja superior (onde, e não é um acaso, Giotto pintará São Francisco, que carrega às costas a Igreja Romana), e, efetivamente, a grandeza dos contrafortes cilíndricos quer significar que a ordem se fundamenta na pessoa do seu fundador; 4) a igreja superior é um espaço o mais aberto possível, onde filas e filas de fiéis podem ver, olhando à sua volta, os fatos miraculosos da vida do santo pintados nas paredes. A igreja superior, na verdade, é apenas um grande salão muito luminoso em que se quis evitar até o amontoado das pilastras, retirando-as e apoiando-as sobre as paredes, cobrindo todo o espaço com amplas abóbadas.

O pensamento religioso da época, especialmente na sua forma franciscana, não separa a função ideológica da prática, ou seja, o que é símbolo ou idéia se exprime diretamente e não por transposição nas formas visíveis e transitáveis. A igreja inferior é um espaço baixo, comprimido no esforço de suportar sobre suas grossas pilastras e suas abóbadas largas e rebaixadas a igreja superior, que é, ao contrário, livre e expandida, sem aparentes problemas de forças de apoio; e, uma vez que é, idealmente, o terreno que contém a semente da qual surge a planta da ordem, o seu espaço é tão fechado e escuro quanto é aberto e luminoso o da igreja superior. Esta não é só um espaço vasto, livre, claro; é, idealmente, o mundo, o

FIG. 160

FIG. 161



Seção longitudinal
da basílica de São
Francisco em Assis.

espaço inteiro. Os arcos transversais, imensos, são os seus horizontes; têm a sua amplitude, o seu continente, a sua totalidade. A forma ogival é apenas acenada, quase a indicar que a experiência plena do mundo só pode apontar para o alto, para o céu. Mas o próprio céu está contido nas vastas abóbadas: no primeiro momento foi concebido por símbolos e imagens, como nas primeiras abóbadas pintadas; depois mudou-se o propósito e pareceu mais concorde com a doutrina da ordem imaginar nas velas o céu verdadeiro, azul-turquesa, pontilhado de estrelas. O vão foi seguramente concebido, desde o primeiro projeto, para ser inteiramente coberto de afrescos: as grandes janelas laterais não foram feitas somente para dissipar a penumbra das abóbadas, mas para iluminar plenamente a parede dianteira. E as paredes estão divididas em dois planos: o superior, onde estão as janelas, é ligeiramente recuado em relação ao inferior. No superior, onde também a abertura luminosa das janelas atenua a visibilidade, estão histórias antigas, do Antigo Testamento, as premissas remotas. No inferior, no fim do século, Giotto pintou (imaginando-as num espaço muito próximo, que continua o da igreja) as histórias de São Francisco. Era esse um argumento de grande atualidade, como seria hoje representar fatos da guerra mundial; na iminência de serem seus testemunhos, mas, ao mesmo tempo, conjugados pela imagem unitária de espaço e de tempo da estrutura arquitetônica aos longínquos fatos do Antigo e do Novo Testamento. A história franciscana tem raízes profundas, mas é história moderna.

Uma arquitetura feita para que as suas paredes sejam o abrigo, a página viva da história, é uma arquitetura cujo espaço é tido por universal, mas cujas dimensões são ditadas pela distância de leitura das superfícies pintadas: uma relação proporcional, ainda que abstratamente calculada, com os números perfeitos, mas conforme as exigências e as possibilidades da visão. Em suma, uma proporcionalidade visível e habitável, transportada para a vida, oferecida à experiência. A basílica de Assis não permanece um fato isolado: a sua concepção, pioneira também em relação ao gótico de além dos Alpes (embora já existissem igrejas em salões como Sainte-Chapelle em Paris), influencia doravante a arquitetura monástica, especialmente de ordens de pregadores, como os franciscanos e os dominicanos. A planta em T, com a nave em forma de salão, ornada de afrescos, realmente se encontrará nas igrejas de *San Francesco* e *San Domenico* em Siena.

Se a igreja de Assis renova o tipo da igreja conventual, a *catedral de Siena* (iniciada em 1230) institui um tipo fundamental de igreja catedral. Em 1264, concluiu-se a cúpula; mas, depois, a igreja foi totalmente remanejada: na nave central, que foi alteada e iluminada com triforas; na fachada, em que Giovanni Pisano trabalhara no coro; na tentativa ambiciosa, e frustrada, de ampliá-la, reduzindo as naves existentes ao transepto de uma igreja muito maior. Também na região de Siena chegara a arquitetura cisterciense, com a *abadia de San Galgano*; mas o tema espacial que é retomado e reelaborado na matriz é o românico da catedral de Pisa. Além da amplitude dos espaços relativos da nave maior e das menores, o motivo dominante é a cor: o revestimento bicromático, de faixas horizontais, que invade também os elementos plásticos de apoio, as pilastras. É um motivo heráldico (o emblema sienense) e certamente alude ao caráter "cívico" do monumento; e não é novo, porque se encontra em Pisa, mas aqui a alternativa de tiras claras e escuras é também a determinante cromática do espaço visual. As faixas horizontais claras e escuras retardam o percurso do olhar ao longo das pilastras, contrapõem à sua verticalidade um ritmo

FIG. 162

FIG. 164

FIG. 163
Planta do campo-
santo de Pisa.

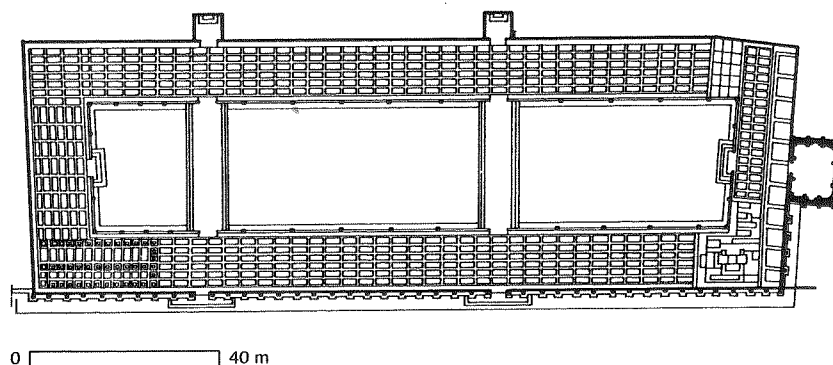


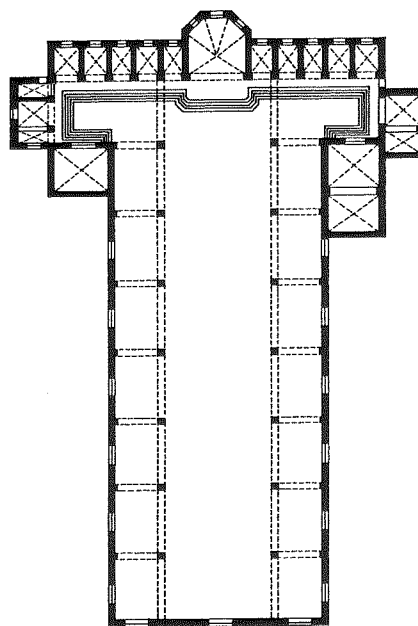
FIG. 163

alternado e ondulante, preenchem todo o espaço com a vibração luminosa produzida pela contínua transição do claro ao escuro. Assim, as pilastras, que sustentam arcos circulares abertos, não aparecem mais como organismos em tensão, mas como os elementos de uma verticalidade combinada com a horizontalidade das faixas claras e escuras: constituem as diretrizes verticais e lineares em um espaço essencialmente cromático e luminoso. Siena gibelina está profundamente ligada à tradição "imperial" da arte bizantina: o seu gótico é, substancialmente, nada mais do que a determinação gráfica, a animação linear do cromatismo difuso, da espacialidade indefinida daquela tradição. O mesmo conceito espacial está expresso na *catedral de Orvieto*, iniciada em 1290 talvez por Fra Bevignate da Perugia, voltando um pouco mais no tempo na recuperação de uma espacialidade antiga: ao esquema basilical autêntico, com arco circular aberto e cobertura de teto. Mas é gótica a escala dos valores, a altura da nave, a abertura dos arcos. A relação linha-cor simplifica-se e se esclarece: as pilastras não são articuladas, mas cilíndricas como colunas; o intradorso dos arcos é arredondado para que a nervura não interrompa a continuidade das faixas dicromáticas; a cornija horizontal que percorre toda a nave confere exatidão ao caráter construtivo e não só de tegumento das tiras coloridas. A fachada é estruturada pelo triângulo, síntese lógica das horizontais e das verticais.

Outra imagem original do espaço gótico italiano é a que Giovanni di Simone concebe, em 1278, para o *campo-santo de Pisa*. Na raiz está a tipologia do claustro, um pórtico ao redor de um espaço aberto, e evidente é o motivo ideológico da escolha, a comparação da comunidade dos eleitos à comunidade monástica e do campo-santo com o lugar de repouso meditativo. Mas aludem a outro espaço, não terreno, as elevadas arcadas, circulares, abertas, que, com sua forma plástica, conjugam a zona de luz difusa do pórtico e a de luz viva do espaço aberto. A relação é tão livre e ousada que, no século xv, se procurou mitigá-la, tecendo nas aberturas dos arcos um diafragma de pequenas colunas.

FIG. 165

Como São Francisco, em Assis, é a imagem da ideologia franciscana, *Santa Maria Novella*, em Florença, é a imagem da ideologia dominicana: e dominicanos são os construtores que a idealizaram em 1278, Fra Sisto e Fra Ristoro. A ordem dominicana é a depositária da doutrina de São Tomás, que quer ver realizada na Terra a ordem racional e hierárquica do pensamento criativo de Deus. Na igreja de Santa Maria Novella, a clareza do sistema se traduz em clareza proporcional e em imagem

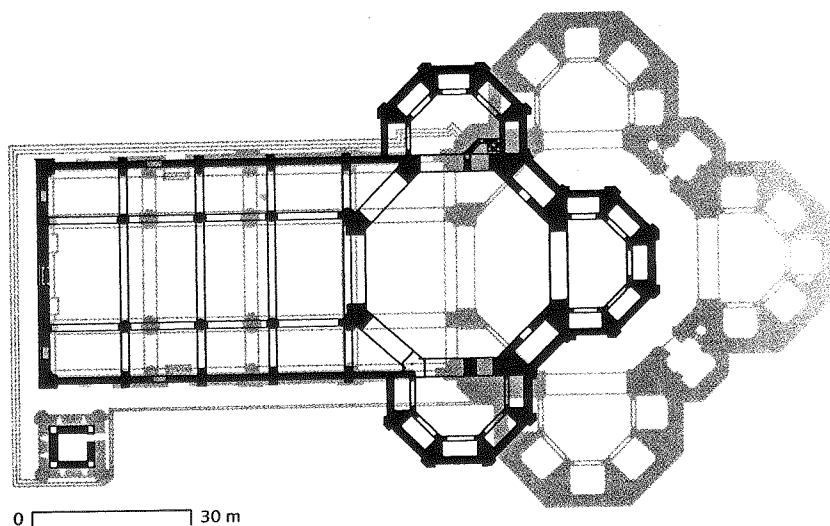


0 | 20 m

Planta da basílica
de Santa Croce
em Florença.

concreta do espaço. É uma igreja grande e despojada de adornos, feita de materiais humildes: pilastras e nervuras de *pietra serena* cinza, paredes e abóbadas rebocadas de branco, pavimento vermelho de barro cozido. Não por amor da pobreza, mas da clareza: cada elemento deve valer não por si próprio, mas pelo que manifesta, pelo significado que tem no sistema. O espaço é vasto: quer ser não apenas a imagem do infinito ou da aspiração da alma ao infinito, mas a representação que a mente humana, finita, pode fazer do espaço infinito. Cada elemento, cada sinal deve, pois, situar-se no limite; indicar o termo ideal pelo qual a mente humana, na sua finitude, chega, entretanto, a conceber o infinito, o divino. Isso explica a busca do alcance máximo dos arcos, da amplitude máxima das arcadas; explica também a forma das pilastras, simbólica na seção em cruz e na composição em fustes de colunas, perfeitamente lógica com respeito à incidência das forças. As abóbadas são iluminadas por janelas redondas; os largos arcos permitem a vista simultânea das três naves, e também as menores são iluminadas por fontes próprias, pois no sistema tudo deve ser igualmente claro. O equilíbrio do sistema é dado pelo fato de que os mesmos elementos de sustentação se tornam elementos de impulso e, efetivamente, a planta das pilastras é perfeitamente simétrica. As forças são equilibradas no mesmo ato do seu definir-se; e nenhum esforço ou tensão é aparente, porque estes são *a priori* resolvidos em um pensamento que, pensando a racionalidade de Deus, é, ao mesmo tempo, lógica rigorosa e contemplação mística.

Ao grande escultor Arnolfo di Cambio atribui-se, com segurança, a *basílica de Santa Croce* em Florença, iniciada em 1295 pela ordem franciscana. O desenvolvimento do coro, com cinco capelas em cada lado, está provavelmente em relação com o esquema em T das grandes igrejas conventuais de nave única: as naves,



Planta original da
catedral de Santa
Maria del Fiore em
Florença com a
planta do projeto
arnolfiano
sobreposta.

FIG. 166

porém, são três, com arcos ogivais de grande abertura e pilastras de seção poligonal. Os arcos são mais agudos e mais fortemente emoldurados do que em Santa Maria Novella; as paredes fazem sentir a sua espessura e a insistência nos arcos é sublinhada pela cornija horizontal. A cobertura é em tesouras, de modo que o espaço se apresenta como um volume fechado no qual os valores se equilibram por simetria mais do que por junções de força. É um espaço em que nada se dilui, tudo se adensa, define-se plasticamente, e é exatamente essa plasticidade que justifica a atribuição da obra a um escultor como Arnolfo. Certamente dele é o projeto, depois também alterado nas dimensões e na planimetria, da catedral florentina de *Santa Maria del Fiore*, iniciada em 1296: um projeto ousado, porque insere no esquema longitudinal das naves um amplo corpo de sistema central, reunindo transepto e presbitério num organismo trilobado, com cinco capelas radiais em cada lóbulo e, no centro, um vão octogonal em cúpula. É clara a referência ao modelo francês das capelas em auréola, mas reconduzido ao equilíbrio simétrico da centralidade. O entroncamento entre o corpo longitudinal e o central, bem como a coordenação dos três lóbulos ao octógono, não se resolve mediante a fusão e a articulação de massas murais e atmosféricas: tudo se reduz a uma composição de volumes e dos planos que os delimitam. O octógono central tem seis lados abertos e dois fechados, que se apresentam, em relação ao eixo das naves, como planos oblíquos, com efeito de escorço fugidio não diferente do que Arnolfo recorre para intensificar o movimento volumétrico das suas esculturas: a estrutura das paredes é semelhante à de Santa Croce, mas, uma vez que a cobertura é de abóbadas, as pilastras são organismos mais complexos, conjugadas a todos os assentamentos dos arcos; a cornija muito saliente, de mísulas, indica uma profunda cesura ali onde o espaço lateralmente expandido nas naves e articulado pelas pilastras passa para a ascensão livre das abóbadas plenas de luz. Arnolfo arquiteto, como veremos, falando da sua escultura, é um artista dotado de vasta cultura clássica, amadurecida também por uma longa permanência em Roma, mas aberto a todas as

possibilidades do “moderno”, do gótico. Coerentemente com a sua cultura, em Santa Croce, igreja conventual, retoma o tema compositivo paleocristão; em Santa Maria del Fiore, a catedral da “municipalidade nova”, desenvolve uma espacialidade e uma estruturalidade mais “góticas” ou “modernas”.

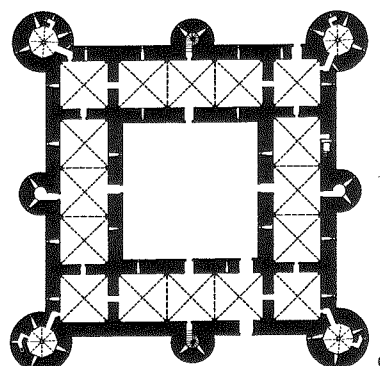
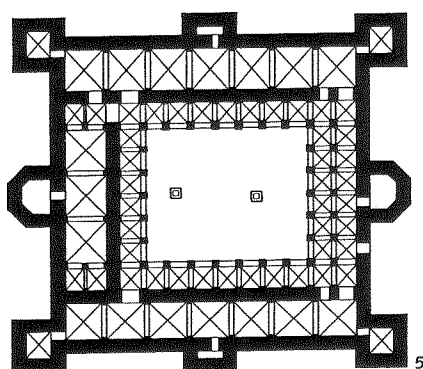
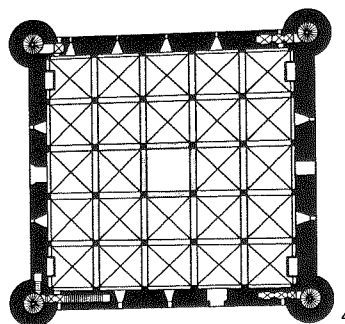
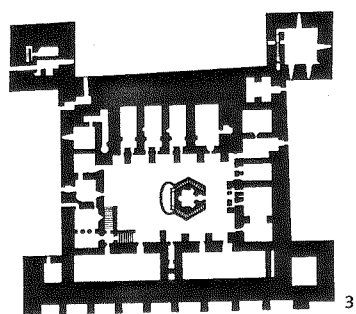
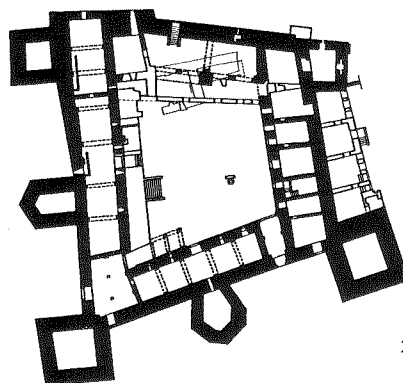
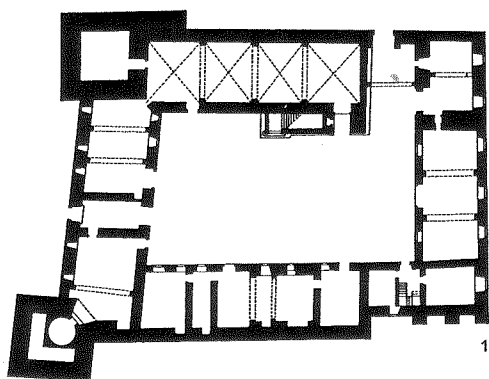
A arquitetura civil – O tema requer um breve tratamento à parte. A arquitetura religiosa, pelo menos nos seus refinados exemplares, tem um valor de sistema; é a forma visível do espaço no quadro de uma doutrina, ou melhor, de mais correntes doutrinárias. É uma forma ideal que, porém, se refrata na existência cotidiana, orientando-a. No período gótico forma-se uma verdadeira e autêntica tipologia edilícia, correspondente às exigências de uma sociedade sempre diferenciada nas suas atividades. O palácio da administração pública assume uma importância pouco inferior à da catedral: conserva geralmente, talvez mais por motivos emblemáticos do que práticos, elementos da fortificação (ameias, caminhos de ronda etc.), mas as paredes têm amplas janelas correspondentes a salas de reunião ou de representação e, quase sempre, galerias de pórticos no pavimento térreo. Entra nessa tipologia, com o *Broletto de Como* (1215), com o *Palácio Público de Piacenza* (iniciado em 1280) e com muitos outros, o *Palácio Ducal de Veneza* (terminado por volta de 1400): imenso bloco que, todavia, exprime a leveza da construção, fundada na laguna, no pórtico de base, no pórtico aéreo pelos entalhes em “gótico florido”, na cortina rósea do muro, interrompida por grandes janelas, na guarnição das ameias de coroamento, reduzida a um rendilhado branco, transparente. É diferente, em Florença, o *palazzo della Signoria*, idealizado por Arnolfo, por volta de 1300, como um bloco esquadrado, fechado no alto por uma galeria saliente e guarnecida de ameias, encimada por uma alta torre que retoma, na gávea de vigia, o motivo que arremata o palácio. Em Siena, ao contrário, o *palácio público* (iniciado em 1298) desenvolve-se inteiramente em superfície, arqueando-se para seguir a curva da praça côncava como uma grande bacia; e tem duas ordens de finíssimas triforas. A torre esguia e alta (terminada por volta de 1350) sulca o céu com sua linha reta, acentuando por contraste o desenvolvimento horizontal e em superfície do palácio. Próximas das formas dos palácios públicos são aquelas dos palácios das grandes famílias, antes fechados como fortalezas, depois sempre mais abertos, com ordens de janelas ornadas dando para a rua. Outros palácios, sobretudo na Toscana, foram destinados às altas magistraturas urbanas, repetindo com algumas variantes o tipo do palácio público. Outros edifícios públicos são as galerias mercantis (a *loggia della Signoria* e a *loggia del Bigallo* em Florença), as sedes das corporações de ofícios, os chafarizes (por exemplo, a *fonte da praça*, em Perugia, de Nicola e Giovanni Pisano, de 1278).

FIG. 167

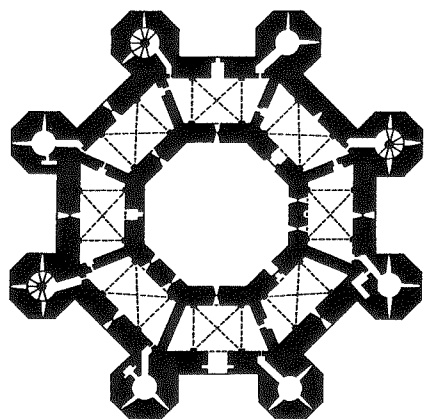
FIG. 168

FIG. 169

A Itália meridional – Na Itália meridional, a mesma relação entre um elemento novo, importado, e uma base tradicional se estabelece em termos diferentes daqueles que temos notado na Itália setentrional e central. A tradição básica é oriental, bizantina, com influências árabes; o elemento nórdico, por obra da dominação inicialmente normanda, depois dos imperadores Stauffer e, por fim, da casa de Anjou, funde-se com êxito. Diferentemente do resto da península, não é a cidade como município livre o fundamento da espacialidade arquitetônica; ainda que em presença de grandes tendências centrífugas, a organização estatal seja forte, como



Plantas de alguns castelos iniciados sob Frederico II na Itália meridional. 1. castelo de Gioia del Colle; 2. castelo de Bari; 3. castelo Suevo em Trani; 4. castelo Maniace em Siracusa; 5. castelo de Augusta; 6. castelo Ursino em Catânia.



Planta do Castel del Monte (Andria). Pavilhão de caça e fortaleza de Frederico II, o castelo é um octógono regular com oito torreões também octogonais assentados nos ângulos. Posterior a 1240.

na França e na Inglaterra, baseada no poder régio: no lugar da catedral ou do palácio público como auto-representação da comunidade, a igreja ou o edifício civil são a demonstração do poder central.

O classicismo programático de Frederico II é entendido em termos de recuperação da autoridade imperial. A *porta de Cápuia* marca o limite entre o reino e o Estado da Igreja: a evocação dos modelos antigos – jamais esquecidos na Campânia – assume validade política, reivindicando ao império laico toda a tradição da cultura clássica. Mas a cultura da corte de Frederico não é apenas um renascimento arcaizante: como na contemporânea poesia lírica siciliana em língua vulgar, nasce uma nova linguagem, elaboram-se novos modelos que, na metade do século, se difundem pela Itália central, sobretudo na Toscana.

No cadinho fundem-se, além do classicismo, também o racionalismo e a ciência árabe, da qual Frederico é apaixonado cultor, e a modernidade gótica, expressão das monarquias européias.

No *retrato do imperador*, em Barletta, o linearismo gótico reinterpreta o antigo retrato imperial; nas miniaturas do *De Arte Venandi* ou do *De Balneis Puteolanis*, o naturalismo e a atenção ao dado real remetem ao interesse do imperador pela direta experimentação do real, à sua vontade de conhecer *ea quae sunt sicut sunt*. Rigorosamente, como em um teorema matemático, desenvolve-se o octógono do *Castel del Monte*, fortificação, mas também pavilhão de caça, isolada numa colina perto de Andria, na Puglia. Foi justamente evocada, por essa e outras estruturas arquitetônicas fredericanas, a experiência construtiva dos monges cistercienses, que sabemos ativos no reino: a sua lúcida e rigorosa linguagem arquitetônica encontra no experimentalismo leigo de Frederico consonâncias indubitáveis. No fim da dinastia dos Staufer, com a morte de Manfredi, a Itália meridional entra na órbita francesa: góticas na acepção transalpina são as igrejas erigidas em Nápoles, no fim do século XIII, *Santa Chiara*, *Santa Maria Donnaregina*, *San Lorenzo*. A experiência fredericana transmigra por canais, ainda em parte desconhecidos, para a Itália central, onde será um dos fundamentos para a cultura toscana de Nicola Pisano e Arnolfo di Cambio.

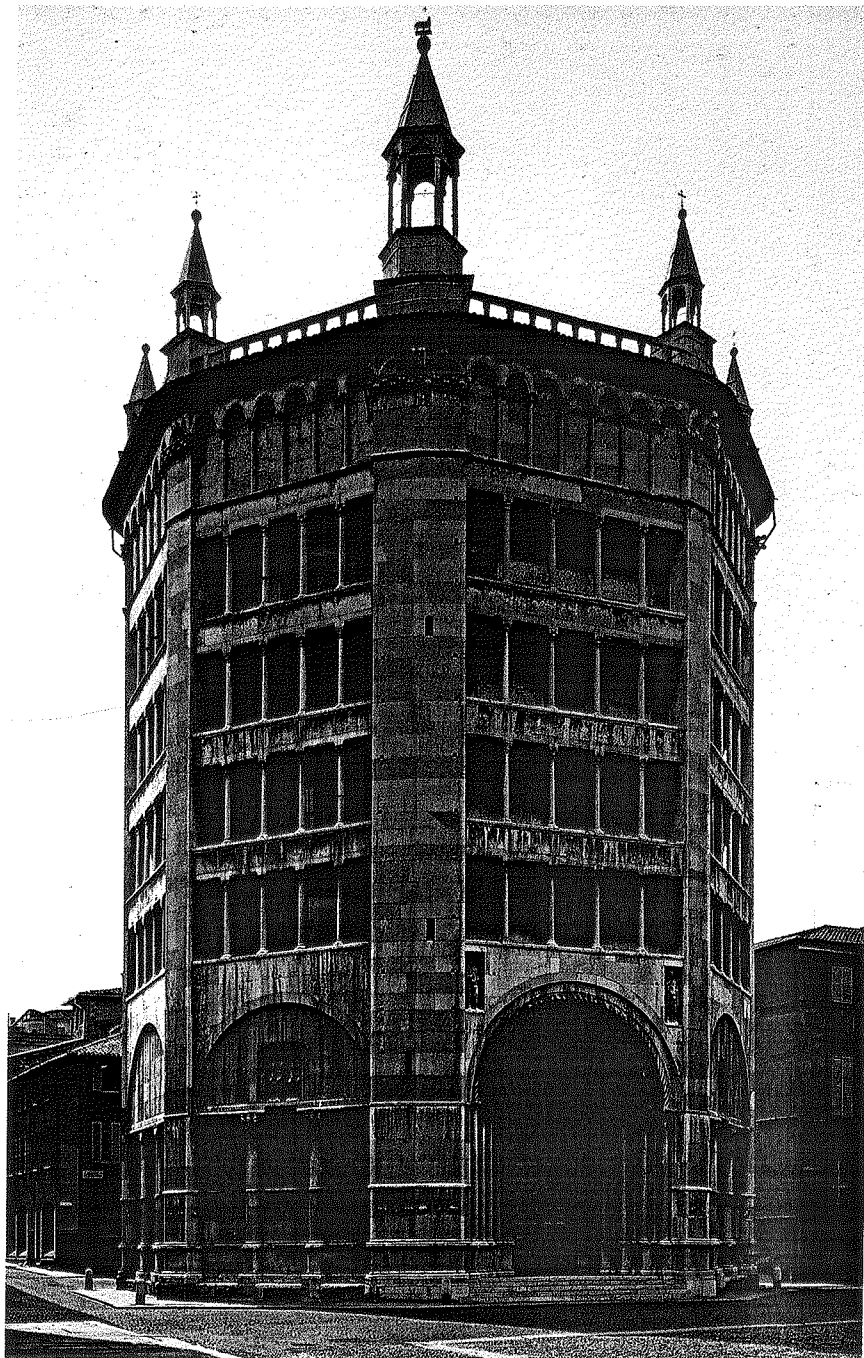
FIG. 170

FIG. 171

Abadia de Fossanova (Lácio), interior, iniciada em 1187 e consagrada em 1208.



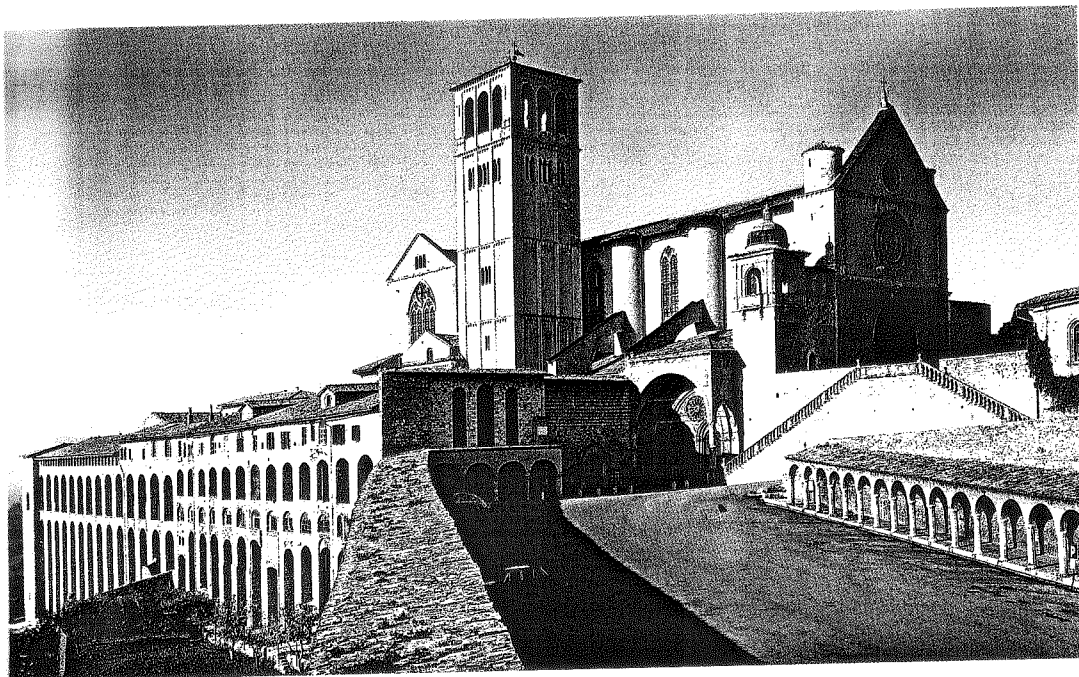
158. Benedetto
Antelami, *batistério*,
1196-216, Parma.





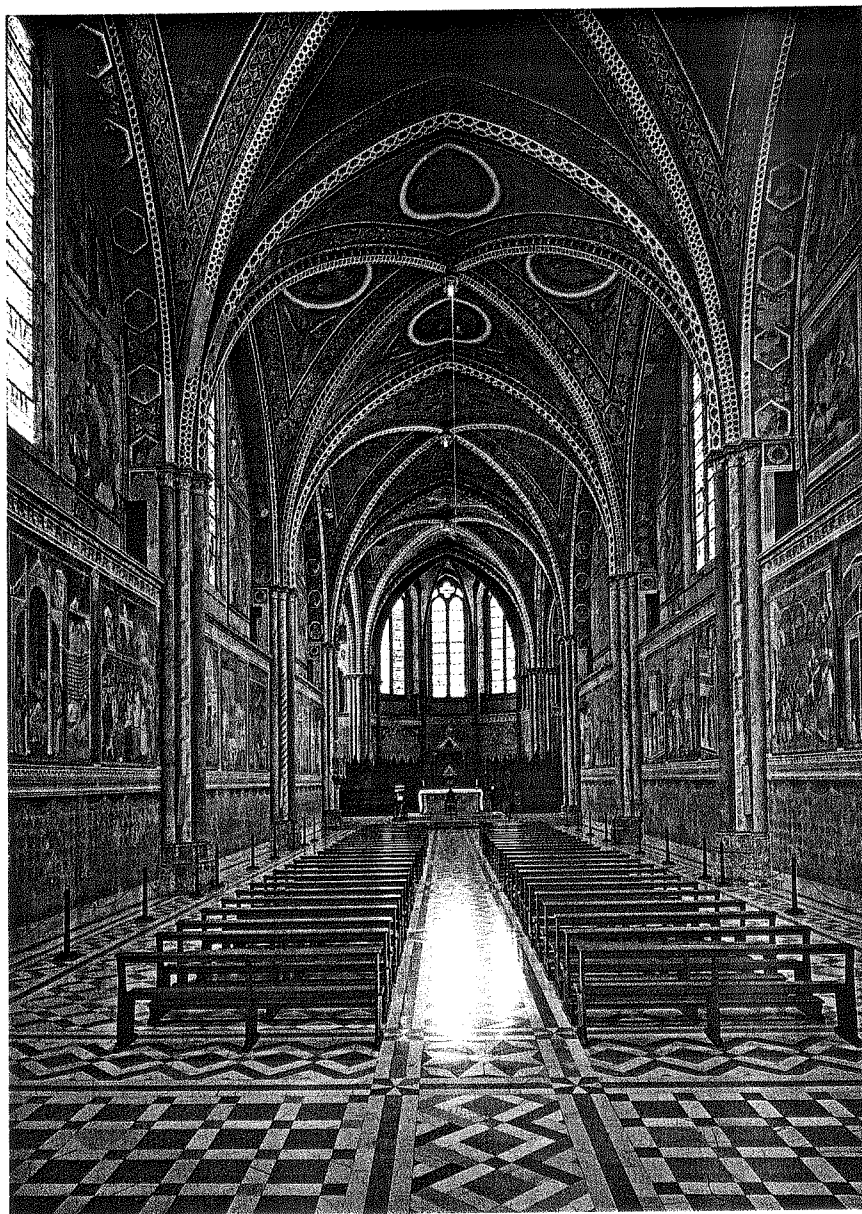
159. Benedetto
Antelami,
Sant'Andrea,
fachada, após 1219,
Vercelli.

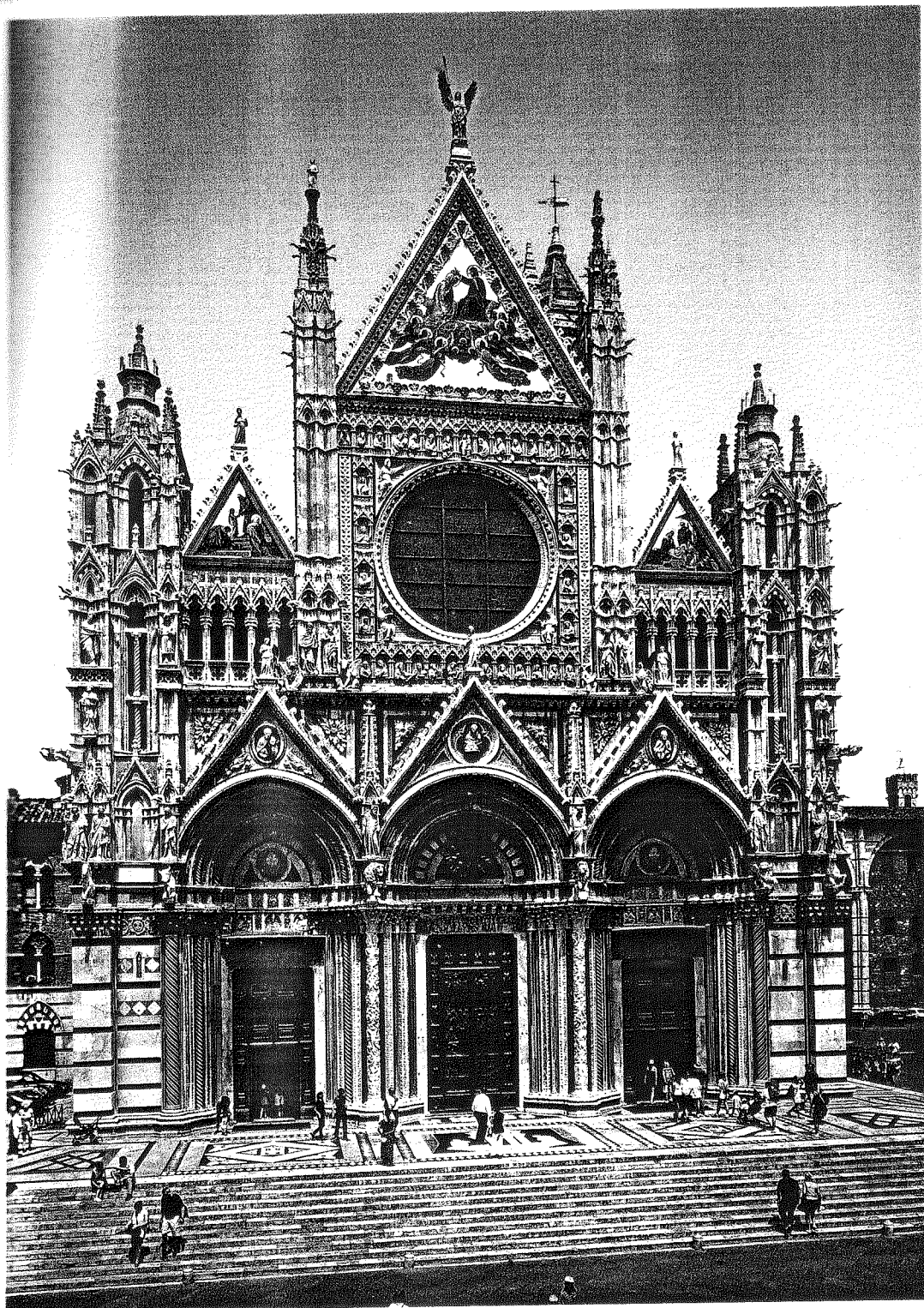
160. *Basilica de São
Francisco*, exterior,
1228-53, Assis.



161. *Basílica superior de São Francisco*, interior, completado em 1253, Assis.

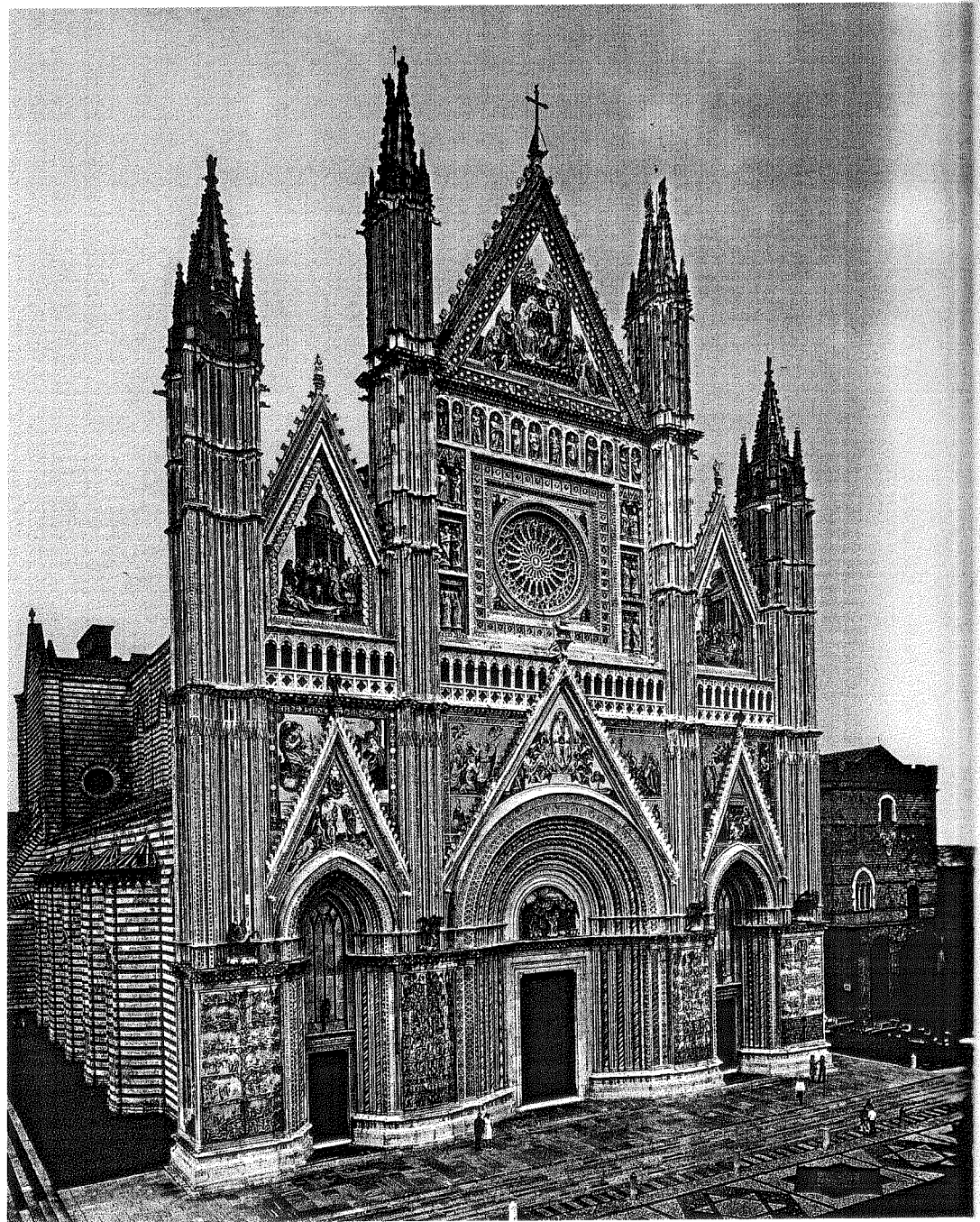
NA PÁGINA AO LADO
162. *Catedral*, fachada, Siena. A parte inferior é obra de Giovanni Pisano, 1284-96.





163. Catedral,
fachada, iniciada em
1290, Orvieto.

NA PÁGINA AO LADO:
164. Abadia, ini-
ciada em 1224, San
Galgano (Siena)



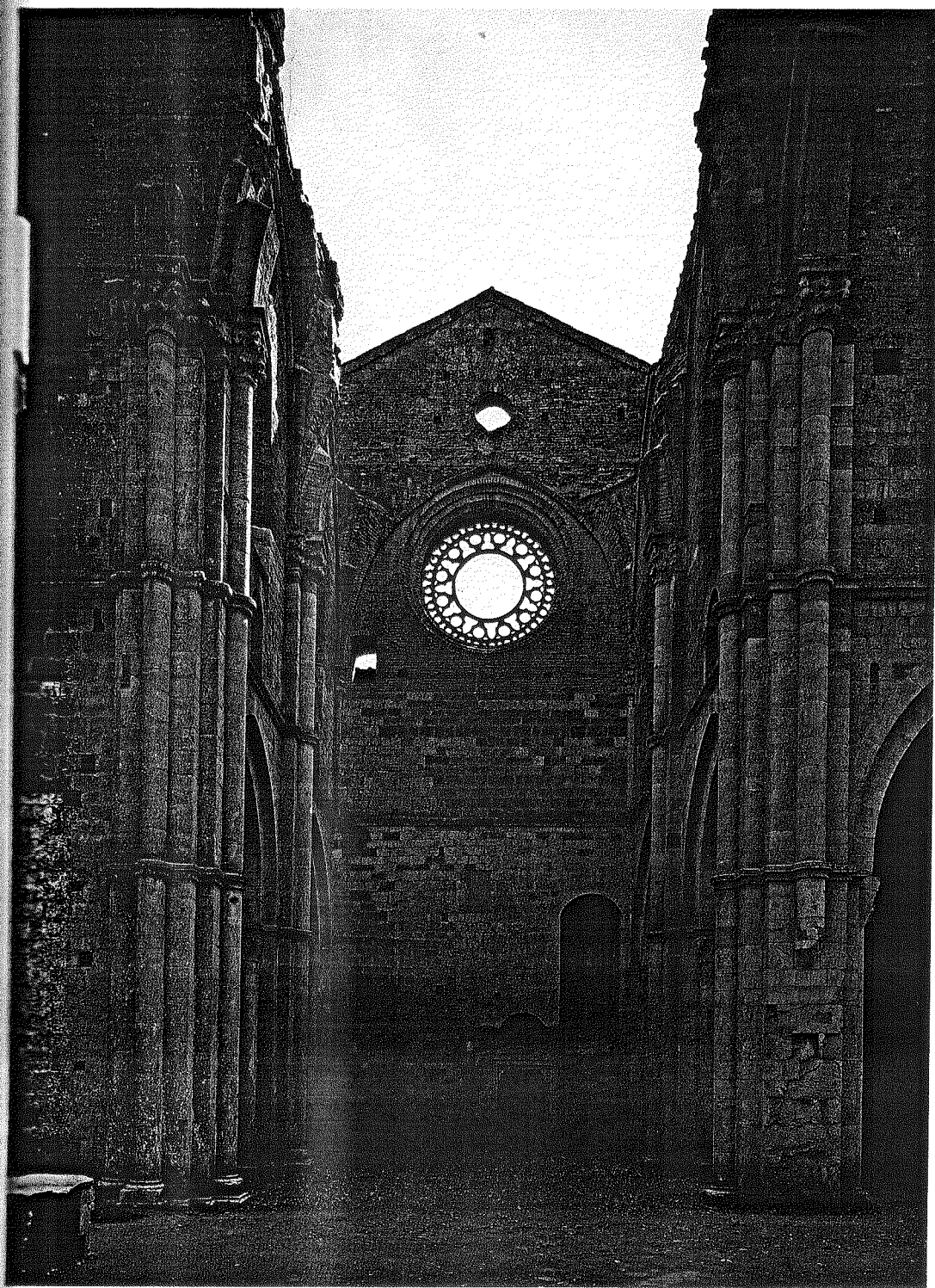
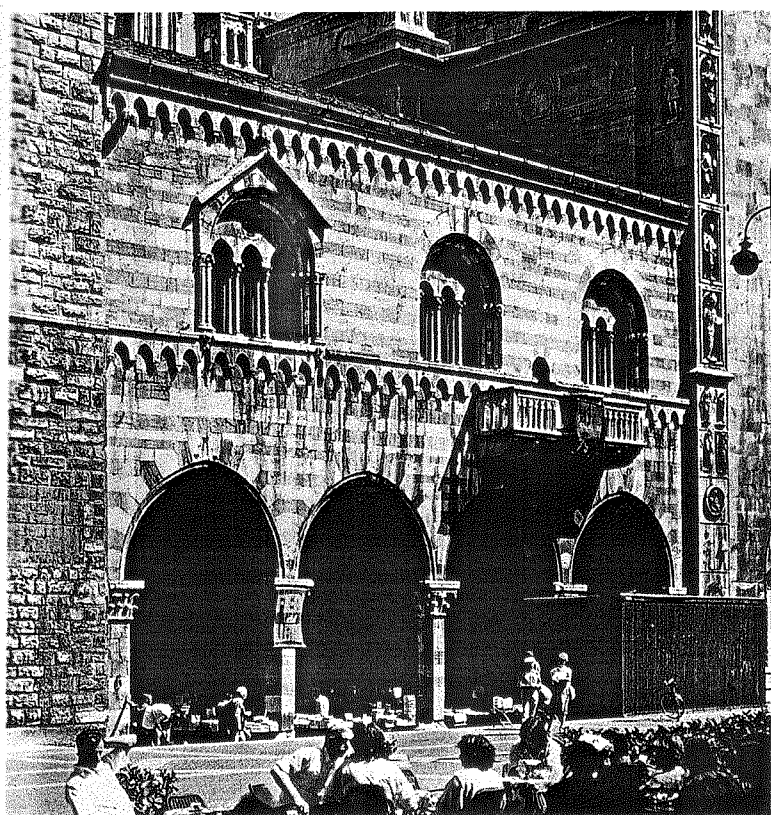


Fig. 1. The interior of the cathedral of Santa Maria della Spina, Pisa, showing the nave and the rose window. The photograph was taken by the author in 1980.

165. Fra Sisto e Fra
Ristoro, *Santa Maria
Novella*, interior, ini-
ciada em 1278,
Florença.



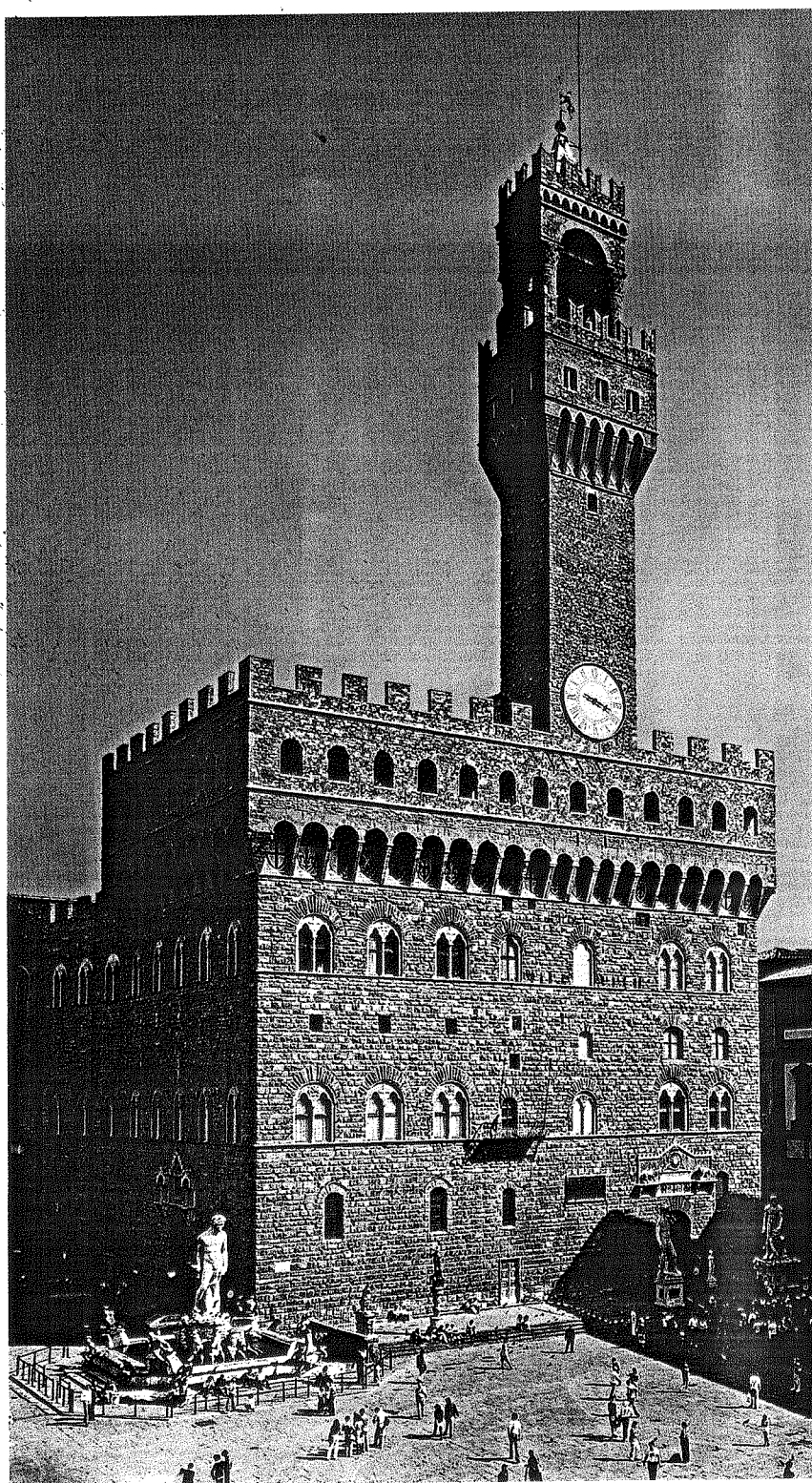


ACIMA

166. Arnolfo di Cambio, *Santa Maria del Fiore*, interior, iniciada em 1296, Florença.

A ESQUERDA

167. *Palácio de Broletto*, exterior, 1215, Como.

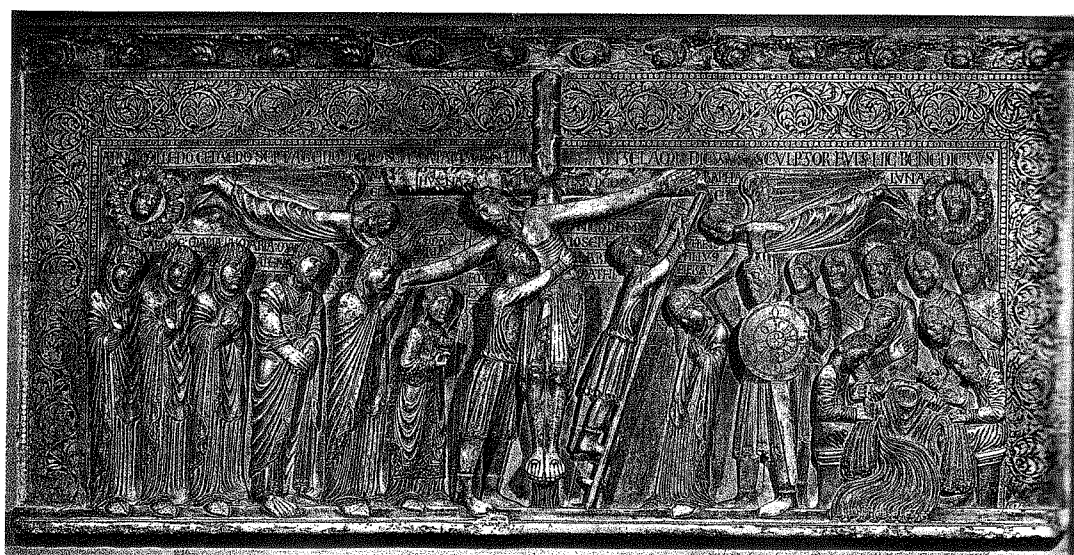
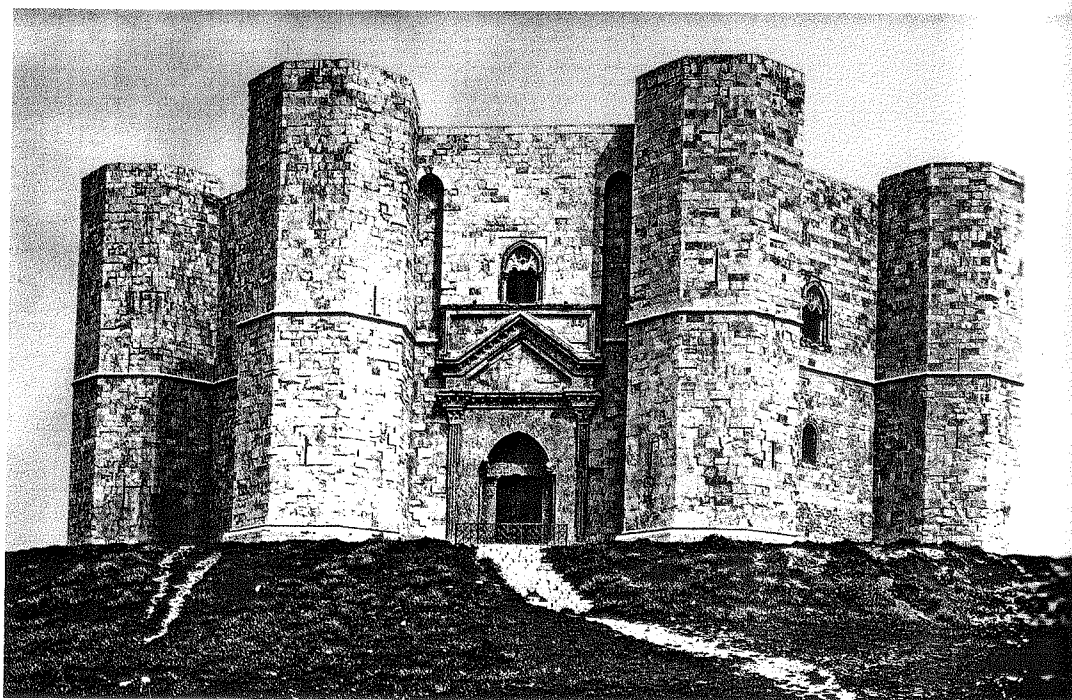


168. Arnolfo di Cambio, *Palazzo della Signoria*, exterior, 1299-314, Florença.

NA PÁGINA AO LADO
169. *Palácio público*, 1298-310. Siena. Foi ampliado duas vezes no curso do século XIV.

170. *Imperador Frederico II*, 1234-39. Museo Civico, Barletta.





NA PÁGINA AO LADO

171. *Castel del Monte*, iniciado em 1240, Andria.

172. Benedetto Antelami, *Deposição da cruz*, 1178, brecha rosa de Verona, com fundo nigelado, 230 x 120 cm, catedral de Parma.

NESTA PÁGINA

173. Benedetto Antelami, *Mês de setembro*. 1196-1218, batistério de Parma.

174. *Mês de setembro*, relevo do portal da catedral de Ferrara, c. 1230-35, Museo del Duomo, Ferrara.

