

Piero della Francesca

ROBERTO LONGHI

Introdução CARLO GINZBURG

Tradução DENISE BOTTMANN

COSACNAIFY

Introdução

Carlo Ginzburg

1. Escrito por um dos maiores historiadores da arte do século xx, e dedicado a um dos supremos pintores da tradição ocidental, este livro logo se tornou um clássico. De que modo pode ser lido hoje por um público distante no tempo e no espaço, público muito diferente daquele ao qual, oitenta anos atrás, se dirigia a primeira edição italiana (1927)? E a principal pergunta: trata-se de um livro ultrapassado ou de uma obra viva, ainda capaz de provocar, de entusiasmar, talvez de irritar?

Nota-se um elemento de provocação desde a primeira frase da primeira página. Longhi informa peremptoriamente que irá falar da “personalidade pictórica” de Piero della Francesca. Quem quiser informações sobre a pessoa física do pintor deverá procurá-las mais adiante, entre os apêndices que apresentam, de forma simples e acessível, os dados biográficos, notas sobre a cronologia das obras e sobre a fortuna histórica (em seguida vêm os comentários sobre as ilustrações e a bibliografia). O livro propriamente dito se apresenta de outra forma: como uma descrição das obras de Piero em ordem cronológica, formulada num estilo elevado, solene, quase hierático, que hoje talvez possa chocar alguns leitores.

A divergência de estilo e conteúdo entre o texto e os apêndices é inegável, mas em certa medida enganosa: como veremos, há uma relação muito estreita entre eles. No entanto, é verdade que essa relação vai se desequilibrando nas sucessivas edições. A segunda (1942) traz novas notas e novas ilustrações acompanhadas de novos comentários; a terceira (1963) apresenta uma atualização da fortuna histórica, além de novas ilustrações e seus respectivos comentários, e o ensaio “Piero in Arezzo” (1950). O leitor do livro tem a impressão de se encontrar num canteiro de obras que se prolongam há décadas, entre atualizações, correções e

reelaborações contínuas. Porém, esse trabalho incessante não afetou o núcleo arquitetônico original, que continuou a ser o da primeira edição (1927).

2. Partamos desse núcleo original. Como dissemos, o leitor é convidado a acompanhar, passo a passo, o itinerário pictórico de Piero della Francesca através da descrição de suas obras. A descrição verbal (*ekphrasis*) de obras de arte verdadeiras ou imaginárias constitui um gênero literário desde a Grécia antiga: basta pensar no exemplo mais remoto que conhecemos, a descrição do escudo de Aquiles na *Iliada*. Longhi tem conhecimento dessa tradição, ainda muito presente em Vasari, mas a utiliza para outro objetivo, moderno e ambicioso. Suas descrições pretendem propor não só um equivalente verbal das obras, mas também algo mais: a estenografia de uma experiência, baseada no encontro entre um determinado crítico (Roberto Longhi), provido de uma determinada cultura visual e verbal, e uma determinada obra (digamos, os afrescos de Piero em Arezzo). A biografia de Piero della Francesca, a fortuna histórica de suas obras, os dados técnicos sobre seu estado de conservação são pressupostos empíricos indispensáveis, que sustentam a experiência crítica; mas a descrição os incendeia, fundindo-os e calcinando-os até não restar nenhum traço deles. Por isso a nítida separação, no livro, entre texto e apêndices. Quem quiser partilhar a experiência do crítico pode se contentar com o texto; quem quiser percorrer a gênese dessa experiência está tacitamente convidado, antes de mais nada, a ler atentamente os apêndices.

3. Por trás dessa diferença expositiva havia uma biografia intelectual extremamente incomum. Recapitulamos aqui seus dados principais.¹ Tendo se formado em 1911 com pouco mais de vinte anos (nasceu em 1890), e se encaminhado para uma carreira universitária sob a orientação de dois ilustres historiadores da arte, Adolfo Venturi e Pietro Toesca, Longhi, por alguns anos, colaborou alternadamente com uma revista acadêmica (*L'Arte*) e com uma revista de cultura e política militante (*La Voce*).² Esta publicou, entre outros, o artigo sobre o pintor seiscentista Mattia Preti (1913): impenetrável exemplo de “crítica figurativa pura”, ao qual se seguiu, também na mesma revista, o ensaio “La scultura futurista di Boccioni” (1914).³ O jovem Longhi atacava temas de arte antiga e contemporânea ostentando o mesmo radicalismo formalista e despreocupado – como lemos em

1 Cf. o ótimo verbete “Roberto Longhi” escrito por S. Facchinetti para o *Dizionario biografico degli italiani*, v. 65, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, pp. 668-76.

2 Cf. *Bibliografia di Roberto Longhi*, org. A. Boschetto, com prefácio de U. Middeldorf, Florença: Sansoni, 1973.

3 Ambos foram reeditados nos *Scritti giovanili, 1912-1922*, Florença: Sansoni, 1956; seleção organizada pelo próprio Longhi e apresentada como primeiro volume das *Opere complete* (que, portanto, não o são).

duas linhas irônicas presentes no final do ensaio sobre Mattia Preti: “de biografia, de cronologia, de documentos”.⁴ Essa atitude não durou muito tempo. O depreciador da cronologia logo se transformaria num maníaco da cronologia; o amigo dos futuristas que queria destruir os museus iria construir uma carreira fulgurante estudando quadros em museus, escrevendo sobre quadros conservados em museus, dando consultoria a museus públicos, além dos colecionadores privados.⁵ Em 1914, ano fatal para a Europa, Longhi publicou ao mesmo tempo “La scultura futurista di Boccioni”, com o qual se despedia da vanguarda, e “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana”, que abria o caminho para os escritos da maturidade, em particular o livro aqui apresentado.⁶

Longhi descobriu a si mesmo ao descobrir a importância decisiva de Piero della Francesca para a tradição pictórica não só italiana, mas ocidental. O que lhe permitiu entender a importância decisiva de Piero della Francesca foi a descoberta de Cézanne como ponto de chegada dessa tradição.⁷

4. Esse cruzamento entre passado e (quase) presente, embora apontado repetidas vezes pelo próprio Longhi, requer alguns esclarecimentos adicionais. Podemos partir da fórmula que ocupa o centro do ensaio “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana”: “sintetismo perspectivo de forma-cor”, que no livro de 1927 se torna “síntese perspectiva de forma-cor”.⁸ Na *Breve ma veridica storia della pittura italiana* – uma série de notas escritas em 1914 para as alunas de um liceu em Roma, publicadas postumamente –, Longhi inseriu essa fórmula no quadro geral da tradição pictórica italiana. De um lado, mostrava uma

- 4 R. Longhi, “Mattia Preti (critica figurativa pura)”, in *Scritti giovanili, 1912-1922*, 3ª ed., v. 1, Florença: Sansoni, 1980, p. 45:
Ora, un po' di biografia di cronologia di documenti.
Nacque nel 1613, morì nel 1699.
[Agora um pouco de biografia, de cronologia, de documentos. Nasceu em 1613, morreu em 1699.]
- 5 O quadro do jovem Rafael hoje no Museu de Arte de São Paulo (Masp), por exemplo, provavelmente foi adquirido por sugestão de Longhi, que escreveu sobre ele com viva participação (“Percurso di Raffaello giovine”, in *Cinquecento classico e manieristico*, Florença: Sansoni, 1976, pp. 12-3). Sobre o Masp, Longhi falou em “Febbre di crescita al Museo di San Paolo. Un museo nato in ascensore” (*Critica d'arte e buongoverno, 1938-1969*, Florença: Sansoni, 1985, pp. 369-71). Há uma breve, mas eloquente menção a Longhi em P. M. Bardi, *Dialogo presocratico con Roberto Sambonet e Claudio M. Valentini*, Milão, 1995, p. 13.
- 6 “La scultura futurista di Boccioni”, in R. Longhi, *Scritti giovanili, 1912-1922*, cit., pp. 133-62. “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana”, in id., *ibid.*, pp. 61-106.
- 7 A seguir, retomo e desenvolvo algumas páginas publicadas em *Indagini su Piero. Il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino*, nova edição com o acréscimo de quatro apêndices, Turim: Einaudi, 1994 (terceiro apêndice).
- 8 R. Longhi, “Piero dei Franceschi e lo sviluppo della pittura veneziana”, in *Scritti giovanili*, cit., p. 65 e passim; id., *Piero della Francesca*, Florença: Sansoni, 1963, p. 12 [p. 31 da presente edição] (ver também a história da fortuna histórica, p. 147 [p. 336 da presente edição]).

tendência plástica exemplificada por Giotto e Masaccio; de outro, apontava uma tendência linear exemplificada por Botticelli e Michelangelo. A “síntese perspectiva de forma-cor” não se identifica com nenhuma delas. Antecipada de maneira ainda contraditória por Paolo Uccello na *Batalha de São Romano*, consumada por Piero della Francesca e então transmitida a Giovanni Bellini e à pintura veneziana, a “síntese perspectiva de forma-cor” se encontra (explicava Longhi) nas origens da mais nova e elevada pintura moderna:

Paul Cézanne, por fim – o maior artista da idade moderna –, compõe as tentativas formais de Courbet, as coloristas de Manet e as espaciais de Degas num novo absoluto monumental. O seu testamento pictórico é “*traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective, soit que chaque objet à côté d’un objet, d’un plan se dirige vers un point central*” [“tratar a natureza por meio do cilindro, da esfera, do cone, o todo colocado em perspectiva, de modo que cada objeto ao lado de um objeto, de um plano se dirija para um ponto central”]; testamento que, vocês vêem, poderia ser o mesmo de Piero della Francesca ou de Antonello da Messina.⁹

Piero explicava Cézanne, e Cézanne (como Longhi escreveu retrospectivamente em 1962) explicava Piero:

Minha cultura moderna, sedimentada por volta dos anos 1910, fundava-se (...) no [momento] do pós-impressionismo reconstrutivo de Cézanne e Seurat, os quais, com sua capacidade de síntese entre a forma e a cor através da perspectiva (“*le tout mis en perspective*” é uma expressão que podemos crer autêntica de Cézanne), abriram o caminho não para a confusão estética dos últimos cinquenta anos de arte, mas, pelo menos, para uma pesquisa crítica capaz de recuperar a história de uma grande idéia poética, surgida na primeira metade do Quatrocentos. Criticamente, em suma, Piero foi redescoberto por Cézanne e Seurat (ou por seus porta-vozes) [...] ¹⁰

As palavras “por seus porta-vozes” referem-se evidentemente ao próprio Longhi. A menção genérica dos anos 1910 como momento da guinada de suas reflexões sobre Piero della Francesca pode ser mais definida à luz da própria frase de

9 R. Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Florença: Sansoni, 1980, pp. 183-86 (há duas páginas de ilustrações intercaladas) [ed. bras.: *Breve mas verídica história da pintura italiana*, trad. Denise Bottmann, São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 118].

10 R. Longhi, *Piero della Francesca*, cit., p. 168 [p. 358 da presente edição]. Sobre a recepção italiana de Cézanne nos anos 1910, ver o ensaio bastante útil de J.-F. Rodriguez, “Firenze 1910: la ‘Prima Mostra Italiana dell’Impressionismo francese’ tra Cézanne e Picasso”, in *Cézanne a Firenze. Due collezionisti e la mostra dell’Impressionismo del 1910*, org. F. Bardazzi, Milão, 2007, pp. 155-81.

Cézanne, já citada de maneira mais extensa, como vimos, na *Breve mas verídica história*, de 1914. A frase tinha sido extraída de uma carta de Cézanne a Émile Bernard, que a publicou em rodapé em seus *Souvenirs sur Paul Cézanne*, pequeno livro editado em 1912, logo antes da redação do ensaio de Longhi sobre Piero dei Franceschi (1913, mas lançado no ano seguinte). Além da especificação cronológica, que pode parecer irrelevante, destaca-se a importância, para Longhi, dos *Souvenirs sur Paul Cézanne*, a qual não deve ser subestimada.

5. Os *Souvenirs* de Émile Bernard consistiam na reelaboração de uma série de textos anteriores. O mais antigo, escrito quando Cézanne tinha cinquenta anos (portanto, em 1889) e já havia se retirado para Aix-en-Provence, apareceu na série “Les hommes d’aujourd’hui”, publicada pela Hachette, acompanhado de um retrato feito por Pissarro.¹¹ Nele, Bernard falava de Cézanne – então conhecido somente por um pequeno círculo de pintores – com uma inteligência visionária.¹² Em 1904, em um artigo publicado na revista católica reacionária *L’Occident*, Bernard (ardoroso católico) apresentava Cézanne como mestre, e pela primeira vez colocava em circulação suas máximas pictóricas, que havia recolhido ao vivo.¹³ Num artigo em *Mercure de France*, de 1907, logo após a morte de Cézanne, Émile Bernard acrescentou a essas máximas um pequeno conjunto de cartas (entre elas, a missiva que exortava a “*traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône, le tout mis en perspective*”) e uma comovida lembrança.¹⁴ Nos *Souvenirs*, de 1912, esse material – lembranças, máximas, cartas – é reapresentado num contexto polêmico: Bernard atacava os falsos sucessores de Cézanne (os cubistas, evidentemente) e o “*avatar monstrueux qu’il [Cézanne] a subi dans des mains plutôt ennemies qu’amies*” [transformações monstruosas que ele sofreu de mãos mais inimigas do que amigas], mesmo que declarasse sentir uma “*affec-*

11 “Paul Cézanne”, v. 8, n. 387, desenho de Camille Pissaro, texto de Émile Bernard, s.d., páginas sem numeração. Mais tarde, Bernard escreveu que havia publicado esse texto “por volta de 1889” (*Souvenirs de Paul Cézanne*, Paris, 1912, p. 2). Segundo a bibliografia que acompanha o catálogo *Finished-Unfinished Cézanne*, org. F. Baumann et al., Zurique: Hatje Cantz, 2000, p. 396, o fascículo teria aparecido em fevereiro-março de 1891.

12 Por exemplo: “*D’une pâte solide, traitées par touches lentement frappées de droite à gauche, les oeuvres de la dernière manière affirment les recherches d’un art nouveau, étrange, inconnu. Des lumières pondérées glissent mystérieusement dans des pénombres transparentement solides; une gravité architecturale préside à l’ordonnance des lignes, parfois des empâtements imitent à des sculptures*” [“De uma massa sólida, tratadas por leves toques da direita à esquerda, as obras da última fase afirmam as pesquisas de uma arte nova, estranha, desconhecida. Luzes ponderadas deslizam de forma misteriosa para dentro das penumbras transparentemente sólidas; uma gravidade arquitetural orienta o ordenamento das linhas, às vezes os empastamentos imitam esculturas”].

13 E. Bernard, “Paul Cézanne”, *L’Occident*, 32, jul. 1904, pp. 17-30.

14 E. Bernard, “Souvenirs sur Paul Cézanne et lettres inédites”, *Mercure de France*, 1 e 15 out. 1907.

tion aujourd'hui plus grande encore peut-être pour l'homme que pour l'artiste" ["afeto hoje ainda maior talvez pelo homem do que pelo artista"].¹⁵ Não sabemos como Longhi reagiu, naquela época, à polêmica contra os cubistas. Sem dúvida foi profundamente atingido pelas palavras de Cézanne, tanto as presentes na correspondência a Émile Bernard quanto as citadas por este último. À primeira vista, pode parecer estranho que Longhi, sempre indiferente a teorias e a declarações de princípio, tenha sido afetado de maneira tão intensa por essas palavras e suas possíveis implicações. Mas é provável que ele tenha lido as declarações de Cézanne como descrições (*ekphraseis*) de seus próprios quadros, e ao mesmo tempo como um guia para entender a tradição multissecular que os tornara possíveis:

*Le dessin et la couleur ne sont point distincts; au fur et à mesure que l'on peint on dessine; plus la couleur s'harmonise, plus le dessin se précise. Quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude. Les contrastes et les rapports de tons, voilà le secret du dessin et du modelé.*¹⁶

[O desenho e a cor não são questões distintas; à medida que se pinta, se desenha; quanto mais a cor se harmoniza, mais o desenho torna-se preciso. Quando a cor está em sua riqueza, a forma está em sua plenitude. Os contrastes e as relações de tons, eis o segredo do desenho e do modelado.]

No ensaio "Piero in Arezzo", Longhi sugeriu que nessas frases residia a raiz da fórmula "síntese perspectiva de forma-cor" – entendida como superação do "des-sin" e do "modélé" –, descoberta por ele tantos anos antes:

Trocando o passado pelo futuro, é como se Piero previsse e realizasse plenamente o lema, então distante, de Cézanne: "*quand la couleur est à sa richesse, la forme est à sa plénitude*", o qual permanece incompreensível e esotérico apenas para os adoradores exclusivos da linha-força e do relevo a qualquer custo.¹⁷

15 E. Bernard, *Souvenirs sur Paul Cézanne*, Paris, 1912, p. 5. O livro apareceu numa série publicada pela "Société des Trente", em que já haviam editado textos de Maurice Barrés (*Pour nos églises*; Jean Moréas) e um escrito de Eugène Marsan sobre Charles Maurras.

16 Id. *ibid.*, pp. 35-6. Assim cai por terra a hipótese não muito convincente formulada por Cesare Garboli no (belíssimo) ensaio "Breve storia del giovane Longhi" [1988], agora in *Storie di seduzione*, Turim: Einaudi, 2005, pp. 172-99, em esp. p. 190, para quem a guinada de Longhi deveria ser atribuída à leitura de A. von Hildebrand, *Das Problem der Form* [1893]. Aliás, Berenson, bom conhecedor da pintura de Cézanne, também achava que as palavras citadas por Émile Bernard foram uma verdadeira iluminação: ver a passagem de 1913 cit. in B. Berenson–R. Longhi, *Lettere e scartafacci (1912-1957)*, org. C. Garboli, Milão: Adelphi, 1993, p. 17.

17 R. Longhi, *Piero della Francesca*, cit., p. 85 [p. 103 da presente edição].

6. Por que Longhi, próximo dos futuristas, se converte em 1913 a Cézanne e a Piero della Francesca? Por que seu amigo Boccioni o acompanha, às vésperas da morte, na redescoberta de Cézanne?¹⁸ Uma passagem extraída das conclusões do *Manifesto tecnico della scultura futurista*, de Boccioni, de 11 de abril de 1912, em Milão, permite entender os possíveis caminhos desse duplo percurso, talvez não totalmente independente:

Negar à escultura qualquer objetivo de reconstrução factual verossímil, mas afirmar a necessidade absoluta de utilizar todas as realidades para retornar aos elementos essenciais da realidade plástica. Assim, percebendo os corpos e suas partes como *zonas plásticas*, numa composição escultórica futurista teremos para um objeto planos de madeira ou de metal, imóveis ou mecanicamente móveis, para os chapéus formas esféricas felpudas, para um vaso semi-arcos de vidro, para um plano atmosférico redes e fios de ferro etc., etc.¹⁹

Dois anos depois, Longhi descreveu para suas alunas romanas o *Sonho de Constantino*, de Piero della Francesca, nos seguintes termos:

[...] O eixo de composição é o tronco liso da tenda que se expande num cone amarelo-avermelhado com algumas pregas cilíndricas, enquanto embaixo se assenta a massa esquadrejada – manta vermelha, apoio branco – da cama, e claros bulbos de metal brotam na cabeça dos guardas: massas de cor, de forma, planos de luz coincidem numa liberdade superior de geometria não-euclidiana.²⁰

7. A leitura radicalmente formalista das obras de Piero della Francesca, proposta pelo jovem Longhi, parece prosseguir triunfante nas descrições, vazadas numa linguagem preciosa e rebuscada, do livro de 1927. Mas essas descrições refulgentes se apóiam, como já indicamos, sobre as enxutas bases documentais colocadas nos apêndices: biografia, cronologia das obras, fortuna histórica. Nesses apêndices, as descrições das obras de Piero atingem sua solidez filológica – e, assim, a possibilidade de ser refutadas. Basta um exemplo. Na primeira edição de *Piero della Francesca* (1927), Longhi havia datado a *Flagelação* de Urbino “provavelmente pouco depois de 1444”, identificando no quadro uma referência à morte violenta de Oddantonio de Montefeltro. A iconografia (verdadeira ou presumida) sugeria essa data. Na terceira edição (1963), Longhi se

18 Ver *Retrato de Ferruccio Busoni*, de 1916 (Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna).

19 U. Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista* (conclusões, n. 3; citação extraída da reimpressão anastática lançada em Veneza: Edizioni del Cavallino, s.d., páginas sem numeração).

20 R. Longhi, *Breve ma veridica storia...*, cit., p. 126 [ed. bras.: *Breve mas verídica história...*, p. 87].

declarou disposto a avançar a datação em mais “alguns anos”, abandonando de fato (como já havia sugerido seu mestre Pietro Toesca) a antiga interpretação iconográfica do quadro.²¹ Estilo e iconografia haviam se condicionado mutuamente para sugerir uma nova data. Desde então, as interpretações da *Flagelação* de Urbino multiplicaram-se profusamente. Quase todas, hoje, tendem a aceitar uma data do final dos anos 1450, quinze anos depois da data proposta por Longhi. Tratando-se de uma obra fundamental como a *Flagelação*, é válido concluir que a eventual admissão dessa nova data implica uma nova imagem da trajetória pictórica de Piero.

8. O formalismo absoluto, quando entra no campo da cronologia e da iconografia, ingressa no mundo da contingência e deve estar preparado para enfrentá-lo (ou, eventualmente, a chegar a um acordo com ele). Talvez a grandeza de *Piero della Francesca* de Longhi resida no contraste entre o livro e os apêndices, e na possibilidade de utilizar estes contra aquele. Uma construção marmórea que é um interminável canteiro de obras, um livro contraditório, um clássico vivo e provocador, um grande livro.

21 R. Longhi, *Piero della Francesca*, cit. pp. 196-97, 201 [pp. 362-63, 366, da presente edição]. Discuti este ponto (e, de modo geral, as questões referentes à data e à iconografia da *Flagelação*) em meu livro *Indagini su Piero*, Turim: Einaudi, 2001.