

A Discórdia de Lionello Venturi

The Discord of Lionello Venturi

LUIZ ARMANDO BAGOLIN

Artista plástico, com graduação pela Universidade de São Paulo (1990), mestrado e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Atualmente, é docente e pesquisador do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB/USP

Artist with a degree from the University of São Paulo (1990), Master and Doctor in Philosophy from the University of São Paulo.
He is currently a lecturer and researcher at the Institute of Brazilian Studies at the University of Sao Paulo, IEB / USP

RESUMO Este artigo comenta um ensaio de autoria do historiador da arte Lionello Venturi publicado em 1923. Neste, o crítico expõe as suas opiniões, discordantes em relação às visadas pela historiografia vigente, sobre a possibilidade de se aceitar a superioridade dos relevos feitos para a *Segunda Porta do Batistério de Florença* em relação àqueles feitos cerca de vinte anos antes para a primeira porta. A sua discórdia implica, contudo, numa revisão sobre o alcance e a limitação do procedimento “baixo-relevo pictórico”, assim como da “crítica neoclássica” e moderna, que, de acordo com a sua posição, atestam a longa vida da crítica subordinada aos idealismos.

PALAVRAS-CHAVE Baixo-relevo pictórico, discórdia, certeza, arte gótica, primitivismo, classicismo.

ABSTRACT This article comments on an essay written by the art historian Lionello Venturi published in 1923. There, the critic exposes his opinions, that differ significantly from the then-current views of the established historiography, on the possibility of accepting the superiority of the reliefs made for the second door of the Baptistery of Florence over those, made about twenty years prior, for the first door. His contempt, however, entails a review of the scope and limitations of the “pictorial bas-relief” procedure, as well as the modern and “neoclassical criticism” that, in common with their position, attest to the long-lived critical subordination to idealism.

KEYWORDS Pictorial bas-relief, discord, certainty, gothic art, primitivism, classicism.

O ensaio publicado por Lionello Venturi como um extrato avulso da revista *L'Arte*¹, em 1923, intitulado *Certezza di notizie e discordia di giudizi – Goticismo e classicismo – Il rilievo pittorico – La superiorità della prima sulla seconda porta e l'arte del Ghiberti*, compõe um juízo acerca das diferenças, para ele significativas, dos métodos de composição usados na primeira e na segunda portas do Batistério de Florença, realizadas por Lorenzo Ghiberti; juízo o qual revela muito mais das diretrizes e critérios teóricos pertencentes ao contexto histórico de Venturi do que ao de Ghiberti, cuja obra é seu objeto.

Em primeiro lugar, relativiza aquela “certeza”, estampada no título do ensaio, a interpretação irônica dada pelo autor da história que a produz, simulada elegantemente sob a forma do que restou de uma *dubitatio*: “(...) *perchè occuparsi ancora del Ghiberti, dell'artista del Quattrocento che presenta incognita minore?*”². Porque esta certeza, estável, é “enervante”, pois se já não “se pode divertir no jogo das hipóteses” historicamente consentidas, passa-se aos “juízos”, com a possibilidade de “mudar de cena”, extraindo da reunião destes um novo juízo, não totalizador historicamente, provisório como os outros e, portanto, limitado à esfera de compreensão de sua época.

Venturi é kantiano em sua acepção de crítica, pois supõe a universalidade dos juízos a partir de considerações particulares, sob condições particulares a respeito da obra ghibertiana, mantendo-se inalterada, como matriz autoral psicologizada, a sua singularidade frente a qualquer interpretação. Se a obra e a subjetividade do artista ao qual aquela está subordinada oferecem uma “certeza”, a “discórdia” estabelece-se externamente no campo crítico. Há desacordos no *Cinquecento*, por exemplo, entre os louvores que Vasari e Michelangelo deixaram sobre a segunda porta e as opiniões de Anton Francesco Doni e Benvenuto Cellini, um rebaixando-a como a “Porta do Purgatório”, o outro, fazendo de Ghiberti um artista melhor nas pequenas coisas de ourives do que nas grandes, na escultura e arquitetura. Também não há consenso sobre a sua qualidade artística no século XVIII, pois, oscilando nos discursos entre o majestoso e o pequeno pueril, tende, conforme o autor, com

The essay, by Lionello Venturi, published in 1923 as a separate extract in the journal *L'Arte*¹ and entitled *Certezza di notizie e discordia di giudizi – Goticismo e classicismo – Il rilievo pittorico – La superiorità della prima sulla seconda porta e l'arte del Ghiberti*, comprises a judgment concerning the (in his opinion) significant differences between the compositional methods employed by Lorenzo Ghiberti on the making of the first and second doors of the Baptistery of Florence, an assessment that reveals more of the guidelines and criteria pertaining Venturi's historical context than Ghiberti's – whose work is the essay's nominal object.

First of all, the “certainty” advertised in the title should be regarded as relative – an ironical interpretation, on the author's part, of the history that produces such presumptions, in the guise of the gracefully emulated remains of a *dubitatio*: “(...) *perchè occuparsi ancora del Ghiberti, dell'artista del Quattrocento che presenta incognita minore?*”² Because such stabilized certainty is “unnerving”, in that it “no longer cherishes the game” of historically consented hypotheses, resigning itself on “judgments” with the possibility of a “change of scenery”, one that infers new judgment from the collection of old ones. These new judgments aren't historically comprehensive and they are as conditional as any other, therefore circumscribing themselves to the sphere of understanding of their own age.

Venturi's sense of criticism is Kantian in its core, as he presumes, in the assessments (from particular considerations and under specific conditions) on Ghiberti's work, a universality that remains unchanged, a psychologized authorial matrix – and that is what makes his interpretation unique. If the artist's work (and the subjectivity that it underlies) presents some kind of “certainty”, a “discord” is outwardly established in the critical field. In the *Cinquecento*, for example, there wasn't accordance in Vasari's and Michelangelo's praises elicited by the second door, and neither on the opinions of Anton Francesco Doni and Benvenuto Cellini – one derides it as the “Door to Purgatory”, the other extolls Ghiberti's mastery of goldsmith's minutiae over his general skills in sculpture and architecture. Later,

¹ VENTURI, Lionello. *Certezza di notizie e discordia di giudizi – Goticismo e classicismo – Il rilievo pittorico – La superiorità della prima sulla seconda porta e l'arte del Ghiberti*. *L'Arte*. anno XXVI – fasc. VI. 1923.

² VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 1.

¹ Lorenzo Ghiberti, “*Certezza di notizie e discordia di giudizi – Goticismo e classicismo – Il rilievo pittorico – La superiorità della prima sulla seconda porta e l'arte del Ghiberti*”, *Estratto da L'Arte, di Lionello Venturi, anno XXVI – fasc. VI*.

² op. cit., p. 1.

in the eighteenth century, there still wasn't general consensus on Ghiberti's artistic qualities: balanced between grandeur and puerile pettiness, there was a tendency among the authors, following Milizia and Mengs, towards the second qualifier³. And, above all, to "neoclassical aesthetics", the qualities and failings seen in his work were polarized. They lauded, on the one hand, the "pulchritude and nobility in his figures, the grace and variety of the composition"⁴, but, on the other, condemned his employment of the "pictorial bas-relief" – a category that was still unheard-of in Ghiberti's own time, as Venturi acknowledges. Conceived as the antithesis to sculpture, to the *statua virile* and to architecture, the "pictorial bas-relief" was rebuked by "neoclassical" criticism – summarized in the opinions of D'Angicourt, Cigognara, Rumohr, Selvatico, Blanc, among others, and restated by Cavalcaselle and Burckhardt.

Prone to such positions, modern criticism, according to Venturi, kept this "neoclassical reserve", reaching out to the sanctions of realism (aesthetically posited in the end of the 19th century and beginnings of the 20th) for examples of comparisons – such as between Donatello and Ghiberti, the first extolled for his objectivity and expressiveness, the second, berated for his deficiency, his "lack of creative intimacy"⁵. And it wouldn't be quite enough the defense carried out by Schlosser against Rumohr, championing Ghiberti's superiority over Donatello "as an artist, as a bronze craftsman, as a writer and academic, as a collector of the ancients", compliments that reached their apex in the following comparison, by lady Schottmüller: "Ghiberti is as much a universal man as Leonardo!"⁶ Schlosser ties Ghiberti to culture of the *Trecento* only in its surface, because his art was primarily established in the "classical aesthetics". A rebuttal by Müntz proposes that Ghiberti set off from Antiquity, but this only composed the façade of his work.

These examples are more than enough to elicit Venturi's contraposition, who argues that opposed stances seem to be contained in the same praises or criticisms. If the assessments of the neoclassical criticism, posited as rationalist by the author, can still be relevant resources nowadays, others (of

Milizia e Mengs, ao segundo predicativo³. Sobretudo para a "estética neoclássica", polarizam-se as qualidades e os defeitos vistos por esses discursos nas obras. Admira-se, por um lado, "a venustidade e a nobreza de suas figuras, a graça e a variedade da composição"⁴, mas reprova-se a utilização do "baixo-relevo pictórico", categoria impensada para a época de Ghiberti, como reconhece Venturi. Pensado como a antítese do escultórico, da *statua virile* e do arquetônico, o "baixo-relevo pictórico" é vituperado pela crítica "neoclássica" compreensiva das opiniões de D'Angicourt, Cigognara, Rumohr, Selvatico, Blanc, entre outros, e que serão reeditadas por Cavalcaselle e Burckhardt.

Afeita a tais posições, a crítica moderna, segundo Venturi, manteve "a reserva neoclássica", buscando junto ao elogio do realismo, positivado esteticamente em fins do século XIX e início do XX, exemplos de cotejo, como entre Donatello e Ghiberti – o primeiro, exaltado por sua objetividade e poder expressivo; o segundo, censurado pela deficiência, pela "falta de intimidade criativa"⁵. Nem foi suficiente a defesa empreendida por Schlosser contra Rumohr, supondo a superioridade de Ghiberti em relação a Donatello "como artista, como técnico do bronze, como escritor e teórico, como colecionador dos antigos", elogio que alcança o seu ápice na comparação da senhora Schottmüller: "Ghiberti é um homem universal como Leonardo!"⁶ Schlosser vê Ghiberti ligado à cultura do *Trecento* apenas na aparência, pois a sua arte é essencialmente fundada na "estética clássica". Contraditando-o, Müntz afirma que o ponto de partida de Ghiberti é a Antiguidade, que, no entanto, permanece em sua obra tão-somente no exterior.

Os exemplos são suficientes para Venturi contrapor-se a esta fortuna de notícias, pois sentidos opostos são acolhidos no mesmo elogio ou censura. Se, por um lado, os juízos da crítica neoclássica, positivados como racionalistas pelo autor, mantêm-se como subsídios importantes para a atualidade, outros, mais recentes, não implicam a mesma aceitação, porquanto desviados da razão. E há casos ainda em que a ampla documentação feita para amparar a crítica, "as notícias" a que se refere o autor, subordinou-se à mitificação do artista ou à sua exaltação como "herói", anulando, dessa feita, a sua objetividade. Caso

³ *Idem, ibidem.*

⁴ *Idem, ibidem.*

⁵ *Idem, ibidem.*

⁶ op. cit., p.2.

³ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 1.

⁴ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 1.

⁵ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 1.

⁶ VENTURI, Lionello. Op. cit., p.2.

de Schlosser, conforme Venturi, que afirma:

La certezza dei fatti non ha dunque provocato l'accordo dei giudizi. Si potrebbe anzi supporre che la certezza dei fatti abbia facilitato la pigrizia del pensiero, se è vero che in tempi recenti le scintille di pensiero sono state quase sempre occasionate dalla ricerca affannosa delle notizie.⁷

Venturi revisita a fortuna crítica de Ghiberti a partir de sua posição como artista escritor adejante no antigo, embora não partilhe, como leitor moderno, das categorias dos destinatários do presente histórico de Ghiberti, pois entende empiricamente a proposição na qual o artista menciona a sua “intenção” em “recolher as antigas normas e reuni-las a novas invenções”. Venturi lê, assim, de modo psicológico, a emulação de Ghiberti, escrita no gênero epidítico, como intenção em participar do cenário artístico florentino do *Quattrocento*, para o qual colimariam a “necessidade teórica e o consequente rigor de pensamento”, mas sem, contudo, alcançar a coerência de Alberti, Brunelleschi ou Piero della Francesca. Os seus *Comentários* são a expressão de seu fracasso quanto a este intento, para Venturi, porque reúnem anotações esparsas, seja de notícias recolhidas em Plínio, o Velho ou em Vitrúvio, seja dos pintores e escultores do *Trecento*, assim como de um escultor alemão, Gusmin, e de si mesmo, para concentrar, no *Terceiro Comentário*, sua parte final, um “agregado exterior erudito” sobre óptica e perspectiva. A sua exposição do que poderiam ser as “premissas científicas da arte figurativa” é lida como uma narrativa produzida “sem originalidade, sem ordem, sem manter, ou quase, algum contato entre aquelas noções científicas e a arte”⁸.

Participe da visão lachmaniana de filologia, para a qual o texto original ou *Urtext* é capaz de revelar ou rerepresentar as intenções de um autor, Venturi credita aos escritos de Ghiberti – escritos estes não autógrafos, lembre-se, mas provenientes de cópias de cópias de um suposto original⁹ – a posição de

much more recent concoction), however, shouldn't enjoy this same acceptance, as their basis deviates from rationality. And there are cases in which the extensive corpus gathered in support of such assessments (“the notices” mentioned by the author) exerts a role in “mythifying” or “heroicizing” the artist, thus cancelling out any objectivity. Such as in Schlosser, according to Venturi, who then asserts:

La certezza dei fatti non ha dunque provocato l'accordo dei giudizi. Si potrebbe anzi supporre che la certezza dei fatti abbia facilitato la pigrizia del pensiero, se è vero che in tempi recenti le scintille di pensiero sono state quase sempre occasionate dalla ricerca affannosa delle notizie.⁷

Venturi revisits the critical appraisal and studies on Ghiberti, setting out from his own position as an artist-writer attached to Antiquity, though not employing, as a modern reader, the modern categories of the present annals of Ghibertine studies – for he empirically understands the artist's proposed “intention” of “gathering old standards and rejoining them to new inventions”. Thus, from a psychological perspective, Venturi interprets Ghiberti's emulation, written in epideictic form, as an intention of taking part in the Florentine artistic scene of the *Quattrocento* – to which “theoretical necessities and resulting rigor of thought” would come in handy –, but never reaching the same consistency of an Alberti, a Brunelleschi or a Piero della Francesca. His *Commentaries* are the expression of his failures in this intent, states Venturi, as they are collections of scattered pieces of notices gathered in Pliny the Elder, or Vitruvius, or from painters and sculptors of the *Trecento*, or from a German sculptor like Gusmin, and even his own, producing in its final part, the “Third Commentary”, a “scholarly exterior aggregate” on optics and perspective. His exposition of what could be the “scientific premises of pictorial art” is read as a contrived narrative, “without originality and without maintaining any, or almost any, contact between these scientific notions and art”⁸.

Adherent to Lachmann's concept of philology, to whom the original text, or *Urtext*, is able to reveal or

⁷ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 2.

⁸ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 3: “(...) *la necessita teorica e il conseguente rigore di ragionamento, le due qualità che caratterizzano i grandi Fiorentini del primo Quattrocento, che portarono il Brunelleschi alla scoperta della prospettiva e l'Alberti a una nuova teoria della pittura, proprio quelle qualità in cui su può riconoscere rinata l'energia razionale degli Antichi, sono perfettamente estranee al Ghiberti, anche s'egli vi aspiri.*”

⁹ O supérstite, nomeado Códice Bartoli, que é cópia do autógrafo ou de uma cópia deste, encontra-se atualmente depositado na Biblioteca Nacional Central de Florença (*Magliabechiana XVII, 33, II, I, 333*).

⁷ *Idem, ibidem.*

⁸ op. cit., p. 3: “(...) *la necessita teorica e il conseguente rigore di ragionamento, le due qualità che caratterizzano i grandi Fiorentini del primo Quattrocento, che portarono il Brunelleschi alla scoperta della prospettiva e l'Alberti a una nuova teoria della pittura, proprio quelle qualità in cui su può riconoscere rinata l'energia razionale degli Antichi, sono perfettamente estranee al Ghiberti, anche s'egli vi aspiri.*”

reintroduce the author's intentions, Venturi places Ghiberti's writings – it must be remembered that those aren't autographs, only copies of a copy of a supposed original⁹ – in prominent position as important precedents to the history of art criticism, as they supposedly expose the “extraordinary sensitivity of the artist and the love with which he revealed some of the paintings of the *Trecento*”. Derided as a scholar but valued as a sensitive witness, Ghiberti doesn't take part in the “new world” of the Renaissance, according to Venturi, leaving him in the position of the historian suggested by Schlosser, who opposes him to Alberti, in the figure of the anti-historian. For while the former largely follows the notes and anecdotes of Pliny, the Elder, the latter states clearly in his *De Pictura*: “differently from Pliny, we do not want to retell stories, but to compose an art of painting”, signaling his intentions of remaining an “eternal dilettante”, in the words of Schlosser¹⁰.

Nevertheless, the gathering of fragmentary stories – even if the notices of Pliny and others are indeed precious – isn't enough to make a historian out of Ghiberti, and even if Alberti can't himself be considered as such, at least, Venturi proposes, against Schlosser, he offers us “a mental organon that can be used as a guide to Florentine *Quattrocento* painting”¹¹. Also, confronting their theoretical position towards optics, the accusation of dilettantism is reversed: while Ghiberti gathers the authority of the ancients in that particular science in an apparently haphazard and awkward way, Alberti manifests his interest in developing a method that can be of service to painting. The following well-known passage of his *De Pictura* has been employed by historians as empirical evidence of the usefulness of this book – which is, in fact, an encomium that appears to modern readers as an actual treatise or handbook on painting, a category (unlike the ancient, scholarly genres) as comprehensible to us as it was in the age of Venturi. Alberti states in this passage:

Ma em nostro favellare, molto priegho, si consideri me non come mathematico ma come pictore scrivere di queste cose. Quelli col solo ingenio, separata ogni materia, misurano le forme delle cose; noi, perchè vogliamo le cose essere poste da

antecedentes importantes quanto à história da crítica de arte, na medida em que exporiam a “sensibilidade extraordinária do artista e o amor com o qual soube revelar algumas pinturas do *Trecento*”¹⁰. Rebaixado como teórico, mas reconhecido como depoente sensível, Ghiberti não participa do “mundo novo” do Renascimento, segundo Venturi, restando-lhe a posição de historiador conferida por Schlosser, que o contrapõe à figura de Alberti, anti-historiador. Pois, enquanto o primeiro segue em grande parte as notícias ou anedotas de Plínio, o Velho, o segundo afirma claramente em seu *Da Pintura*: “não como Plínio recitamos histórias, mas de novo construímos uma arte da pintura”, assignando a sua preferência em ser um “eterno dilettante”, segundo Schlosser¹¹.

Todavia, recolher histórias de modo fragmentário, ainda que sejam preciosas as notícias de Plínio e de outros, não faz de Ghiberti um historiador, e se Alberti também não o é, pelo menos – propõe Venturi, contra Schlosser –, este nos oferece “um organismo mental que pode ser um guia para entender a pintura florentina do *Quattrocento*”¹². Confrontadas também as atitudes de ambos em relação à posição teórica quanto à óptica, inverte-se aquela acusação de dilettantismo, porque enquanto Ghiberti reúne autoridades antigas da referida ciência aparentemente de modo descontínuo e torpe, Alberti declara estar interessado num método que sirva à pintura. A passagem conhecida de seu *Da Pintura* tem sido usada pelos historiadores para comprovar a utilidade empírica deste escrito, na verdade, um encômio que passa então a figurar para o destinatário atual como um tratado ou manual de pintura, categoria, ao contrário da dos gêneros letrados antigos, mais compreensível para nós assim como para a idade de Venturi. Diz Alberti nesta passagem:

Ma em nostro favellare, molto priegho, si consideri me non come mathematico ma come pictore scrivere di queste cose. Quelli col solo ingenio, separata ogni materia, misurano le forme delle cose; noi, perchè vogliamo le cose essere poste da vedere, per questo useremo, quanto dicono, più grassa Minerva.¹³

Venturi entende esta tópica relativa ao gênero epidítico, o qual enseja técnicas narrativas que permitem expor ante os

⁹ The remaining, entitled Bartoli Codex, a copy of the autograph or of one of its copies, is currently deposited in the Biblioteca Nazionale Centrale, Florence (*Magliabechiana XVII, 33, II, I, 333*).

¹⁰ op.cit., p.3.

¹¹ *Idem, ibidem*.

¹⁰ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 3.

¹¹ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 3.

¹² VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 3.

¹³ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 4.

olhos, como expressão cabal do interesse de Alberti em fundir “seu conhecimento matemático e artístico” permitindo a ele a construção de uma história, via empirismo, “das ideias artísticas florentinas do *Quattrocento*”¹⁴. Diferentemente, Ghiberti e também Piero della Francesca destacaram-se, respectivamente, como compilador de matemática e matemático, mas não conseguiram casar suas atividades críticas com as artísticas, derivando seus escritos sobre as anotações dos antigos, mas permanecendo à deriva de uma plausível aplicação plástica, portanto, distante do “classicismo”¹⁵.

Sendo a dialética entre teoria e prática talvez a mais importante realização daquelas ideias, para o autor, é impensado que o artista pudesse exercitar, concomitante às suas atividades artísticas e civis, a conscrição de autoridades antigas com a colação e recensão de textos que se lhe apresentavam, ou sob a forma que se lhe apresentavam, e que define o subgênero no qual foram produzidos os escritos que levam a sua firma, ou seja, um comentário. Venturi entende-os, contudo, como depoimentos viscerais que atestam seu conhecimento de causa da pintura italiana feita em época anterior ao Renascimento, ficando circunscrita a sua ação, relativo a algum “classicismo”, à sua obra plástica, se bem que nesta seja também aceito com algumas reservas. Por isso, o elogio à “serenidade” e à “harmonia” de Taine¹⁶ em relação à segunda porta do batistério, o *Portal do Paraíso*, é aceito pelo autor como manifestação de um “classicismo” filosófico, mas não histórico, isto é, aquele que se identifica com “o momento eterno da obra de arte perfeita” e não com o “caráter individual das obras de arte dos Gregos e dos Romanos”¹⁷.

Taine não teria distinguido os dois classicismos, cujos limites e características são inconfundíveis, porquanto aceitos como absolutos por Venturi: o primeiro deles, ao qual pertenceria a obra de Ghiberti, é o “classicismo filosófico da arte gótica”, o “gótico” no qual estão enfeixados Gentile da Fabriano, Beato Angélico, os irmãos Limbourg etc. O segundo seria o classicismo emergente no *Quattrocento*, de Brunelleschi, Donatello e Masaccio, por exemplo, nos quais a “serenidade e a harmonia” são trocadas pela possibilidade de aprender com os antigos a

vedere, per questo useremo, quanto dicono, più grassa Minerva.¹²

Venturi relates this topic to the epideictic genre. This narrative technique, exposed before our eyes, convey Alberti’s fundamental desire of merging “his artistic and mathematical knowledge”, allowing him to chronicle, in an empirical manner, “the Florentine artistic ideas of the *Quattrocento*”¹³. In contrast, Ghiberti, and also Piero della Francesca, stood out, respectively, as compiler of mathematics and as mathematician, but failed to match these activities with their art criticism. Basing his writings on notes of the ancients, he remained adrift of plausible visual applications and, as such, afar from “classicism”¹⁴.

As the dialectic between theory and practice is, perhaps, the most important achievement of those ideas, it is unthinkable to the author that the artist would exercise, in conjunction with his artistic and civilian activities, the conscription of ancient authorities and the collation and cataloguing of texts that were presented to him (or in the forms presented to him), and that this would define the subgenre in which he would become famed – that is, his commentaries. Venturi considers them, instead, as testimonies of his deep-seated knowledge of the Italian painting of times before the Renaissance, understating its influence – in regard to some sort of “classicism” – in his visual work, even if he admits (with some reservation) that it can be found there. Thus the praise of “serenity” and “harmony” of Taine¹⁵ towards the second door to the Baptistery, the “Gate of Paradise”, is accepted by the author as manifestation of a philosophical (but not historical) “classicism”; that is, one that identifies itself with “the eternal moment of perfect work of art” and not with the “character of the individual works of art of the Greeks and Romans”¹⁶.

Taine wouldn’t have distinguished these two classicisms, even though their boundaries and characteristics are unmistakable, because they are only accepted as absolute by Venturi: the first one, in which the work of Ghiberti is inserted, is the “classical philosophy of Gothic art”, the “Gothic” in which

¹² op. cit. p. 4.

¹³ *Idem, ibidem.*

¹⁴ op. cit., p. 4: (...) *Se tuttavia i Commentarii non ci lasciano ammettere Che Il Ghiberti abbia saputo nutrirsi di antichità classica come i suoi coetanei, l’attività più intima Del suo spirito, La produzione plástica, potrebbe condurci a risultato opposto.*

¹⁵ *Idem, ibidem.*

¹⁶ *Idem, ibidem.*

¹⁴ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 4.

¹⁵ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 4: “*Se tuttavia i Commentarii non ci lasciano ammettere Che Il Ghiberti abbia saputo nutrirsi di antichità classica come i suoi coetanei, l’attività più intima Del suo spirito, La produzione plástica, potrebbe condurci a risultato opposto.*”

¹⁶ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 4.

¹⁷ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 4.

Gentile da Fabriano, Beato Angelico, the Limbourg brothers, among others, are clustered. The second would be the *Quattrocento* emerging classicism, the classicism of Brunelleschi, Donatello and Masaccio, for example, in which “serenity and harmony” are exchanged by the possibility of learning from the ancients in order to obtain the “means to probe deeply into physical and psychological reality”¹⁷.

Of this second, “historical”, classicism, Venturi devises some figurative occurrences, in architectural representation and in nudes – insufficient, nevertheless, to conform Ghiberti’s spirit to this new kind of artistry. The argument will later be used by Giulio Carlo Argan, who, confronting Ghiberti, Brunelleschi and the reliefs figuring the sacrifice of Isaac by Abraham, the remains of the competition for the second door of the Baptistery of Florence, holds that the first is “an erudite, with his Petrarchan *humanitas*”, while the second, fully within the new Renaissance spirit, is “a man to whom rationality of judgment is the norm, a guide to the will”¹⁸.

To Venturi, it is also on account of the “realism” in the “landscapes and architectonic backdrops” of the second door, more than because of the figures that crown them, that Ghiberti is praised by modern criticism – in other words, he is praised on qualities pertaining the “pictorial bas-relief”¹⁹. In approaching painting and its atmospheric and perspective effects, the “pictorial bas-relief” is praised, for example, by Ghiberti himself, but also by Leonardo²⁰. The comparison to sculpture, however, is met with disapproval, by Michelangelo, for example, who sees carving as mainly the act of subtraction and painting the act of addition, declaring, therefore, that the second gate isn’t truly a work of sculpture²¹. According

obter “os meios para penetrar energeticamente na realidade física e psicológica”¹⁸.

Do segundo classicismo, o “histórico”, Venturi inventa algumas ocorrências figurativas, seja no âmbito da representação arquitetônica, seja quanto ao nu, insuficientes, contudo, para fazer de Ghiberti um artista cujo espírito se insira no novo. O argumento servirá mais tarde também a Giulio Carlo Argan, que ao confrontar Ghiberti e Brunelleschi a respeito dos relevos figurando o sacrifício de Isaac por Abraão – provas para o concurso da segunda porta do Batistério de Florença –, sustenta tratar-se o primeiro de “um literato, com sua *humanitas* petrarquiana”, enquanto o segundo, plenamente dentro do novo espírito renascentista, de “um homem para o qual a racionalidade do juízo é norma de ação, guia da vontade”¹⁹.

Para Venturi, também pelo “realismo” dos “fundos arquitetônicos e paisagísticos” presentes na segunda porta, mais do que pelas figuras que os antecedem, Ghiberti foi elogiado pela crítica moderna, ou seja, pelas qualidades remissivas ao “baixo-relevo pictórico”²⁰. Aproximando-se da pintura e de seus efeitos de perspectiva e atmosféricos, o “baixo-relevo pictórico” é elogiado, por exemplo, pelo próprio Ghiberti, mas também por Leonardo²¹. No entanto, quando aproximado da escultura, é alvo de censura, por exemplo, por Michelangelo, que vê no esculpir principalmente o retirar, e no pintar, o pôr, afirmando, portanto, não ser a segunda porta verdadeiramente obra de escultura²². Contraposto ao “baixo-relevo pictórico”, o baixo-relevo antigo carece, segundo a crítica do Setecentos (Leone Pascoli, Winckelmann, Milizia e outros), de perspectiva, ativa principalmente na pintura, e se o “baixo-relevo pictórico” fora usado para atender alguma necessidade ou “gosto” da arquitetura gótica ou barroca,

¹⁷ *Idem, ibidem.*

¹⁸ *Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel.* Introduction, translation and notes by Lorenzo Mammì, Companhia das Letras, São Paulo, 1999, p. 85.

¹⁹ *op. cit.*, p. 5.

²⁰ *Idem.* (...) *mi ingegnai com ogni misura osservare in esse cercare imitare La nautra quanto a me fosse possibile... Furono istorie dieci tutti in casamenti colla ragione che l’occhio gli misura e veri in modo tale. stando remoti da essi appariscono rilevati. Anno pochissimo rilievo et in su e piani si veggono le figure che sono propinque apparire maggiori e le remote minori; come adimosta il vero*. Cf. with Leonardo, *idem, ibidem*. *Ma il basso rilievo è di più speculazione alquanto alla pittura, perchè è obbligato alla prospettiva.*

²¹ *Idem, ibidem.* (...) *Contra il bassorilievo pittorico parla invece Michelangelo quando, dopo aver affermato che la differenza tra la scultura e la pittura è simile a quella tra il sole e la luna, aggiunge: “io intendo scultura quella che si fa per forza di levare: quella che si*

¹⁸ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 4.

¹⁹ ARGAN, G. C. *Clássico Anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel.* Introdução, tradução e notas de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 85.

²⁰ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 5.

²¹ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 5: (...) *mi ingegnai com ogni misura osservare in esse cercare imitare La nautra quanto a me fosse possibile... Furono istorie dieci tutti in casamenti colla ragione che l’occhio gli misura e veri in modo tale. stando remoti da essi appariscono rilevati. Anno pochissimo rilievo et in su e piani si veggono le figure che sono propinque apparire maggiori e le remote minori; come adimosta il vero*. Cf. com Leonardo, *idem, ibidem*: “*Ma il basso rilievo è di più speculazione alquanto alla pittura, perchè è obbligato alla prospettiva.*”

²² VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 5: (...) *Contra il bassorilievo pittorico parla invece Michelangelo quando, dopo aver affermato che la differenza tra la scultura e la pittura è simile a quella tra il sole e la luna, aggiunge: io intendo scultura quella che si fa per forza di levare: quella che si fa pe via di porre, è simile alla pittura.*”

para a arquitetura grega, era considerado um erro grosseiro, como julgou Lessing, algo dispensável entre os antigos, portanto, desnecessário para os modernos²³.

O certame sobre os baixos-relevos teria seu curso até finais do século XIX, tendo permanecido como uma das questões centrais relativas às belas artes, segundo Venturi, para os enciclopedistas franceses, tais como Falconet, Levesque, Quatremère de Quincy. Para este último, as origens de ambos os tipos eram diferentes, porque “os Antigos consideravam o baixo-relevo como um membro arquitetônico e os Modernos, como uma pintura, por si, portante”²⁴, não podendo, assim, servir a algum cotejo. A questão, então, reduzia-se à escolha ou “preferência” de um deles, abstraindo-se as razões de seu emprego. Mas ao seguir o gosto moderno pela pintura, o “baixo-relevo pictórico”, por um lado, “havia perdido a correção do desenho, a beleza da forma, a simplicidade e a energia da composição, a verdade da expressão”²⁵, mas, por outro, ganhara as “ilusões prospectivas e os jogos de luzes de contrastes”²⁶. Não obstante a ponderação, Quatremère adverte para a possibilidade de “amizade” entre a “arquitetura pervertida do Barroco” e o “baixo-relevo pictórico”, enquanto a arquitetura “séria e racional deve restringir o escultor dentro dos limites da própria arte”²⁷. Emeric-David vai além: o “baixo-relevo pictórico” é contrário à própria natureza ao imitar os objetos não como realmente são, mas como eles pareceriam ser vistos numa certa distância, em relance da discussão platônica exposta no *Sofista* sobre a superioridade da cópia sobre o simulacro²⁸.

Como se trata de uma discussão feita sobre a égide da retórica e não da crítica – o que Venturi ignora –, Quatremère pode oferecer um discurso no qual vitupera a obra, feita de acordo

²³ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 5.

²⁴ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 6.

²⁵ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 6: “(...) *qui jamais été dupe des ces dépeinture?... Si le bas-relief antique ne nous offre aucune illusion d'effet, ... au moins ne sauroit-on lui contester la plus grande perfection dans l'imitation partielle des objets qu'il négligeant toutes les parties d'une imitation positive, n'as pas su gagner em revanche celles d'une illusion qu'il ne pouvoit atteindre. Le premier a donc beaucoup gagné par tout ce qu'il n'a point perdu, le second a beaucoup perdu par tout ce qu'il n'a point gagné.*”

²⁶ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 6.

²⁷ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 6.

²⁸ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 6: “(...) *l'autore di bassorilievi moderni “imite les objets comme le dessinateur, non tel qu'ils sont, mais tels qu'il paroissent..., il voit, il limite, comme le modele du même point de vue. Quand il vent au contraire donner à la portion des figures qu'il execute, la saillie réele de La nature, dans de justes proportions, ou em autres termes, l'étudier sur plusieurs faces.*”

to critics of the 18th century (Leone Pascoli, Winckelmann, Milizia, and others), as opposed to the “pictorial bas-relief”, the ancient bas-relief lacked the perspective fundamentally present in paintings. And if the “pictorial bas-relief” has been used to meet certain needs or “tastes” of Gothic and Baroque architecture, it had been considered a gross mistake in Greek architecture, Lessing considered – and, hence, something expendable to the ancients should be deemed unnecessary to modernity²².

The divide over the bas-relief would have its way into the late nineteenth century, remaining, according to Venturi, remaining one of the central questions in fine arts to French Encyclopedists such as Falconet, Levesque and Quatremère de Quincy. For the latter, the origins of both types were diverse, because “the ancients considered the bas-relief as an architectural member, and the moderns, a painting in itself and, as such, self-sustainable”²³, being thus an unfit pair for comparison. The question, then, reduces itself to a matter of “preference”, or option, excluding reason from the choice of employment. By following modern taste in painting, the “pictorial bas-relief”, on the one hand, “lost the properness of the drawing, the beauty of the form, the simplicity and power of the composition, the truth of expression”²⁴, but, on the other, won the “illusion of perspective and the contrasting play of lights”²⁵. Despite his observations, Quatremère warns on the possibilities of a “friendship” between the “perverted architecture of the Baroque” and the “pictorial bas-relief”, while “serious and rational” architecture should restrict the sculptor within the limits of his own art”²⁶. Emeric-David goes even beyond: the “pictorial bas-relief” is contrary to Nature, because it imitates objects not as they really are, but how they seem to be viewed in a certain distance – a glimpse of the Platonic discussion, located in the *Sophist*, on the superiority of copies over the simulacra²⁷.

fa pe via di porre, è simile alla pittura.

²² *Idem, ibidem.*

²³ op. cit., p. 6.

²⁴ *Idem: (...) qui jamais été dupe des ces dépeinture?... Si le bas-relief antique ne nous offre aucune illusion d'effet,... au moins ne sauroit-on lui contester la plus grande perfection dans l'imitation partielle des objets qu'il négligeant toutes les parties d'une imitation positive, n'as pas su gagner em revanche celles d'une illusion qu'il ne pouvoit atteindre. Le premier a donc beaucoup gagné par tout ce qu'il n'a point perdu, le second a beaucoup perdu par tout ce qu'il n'a point gagné.*

²⁵ *Idem, ibidem.*

²⁶ *Idem, ibidem.*

²⁷ op. cit., p. 6: “(...) *l'autore di bassorilievi moderni “imite les objets*

Being a discussion not on criticism, but on rhetorics (a fact ignored by Venturi), Quatremère is able to present a discourse in which he debases the work, done in accordance to the procedures of the so-called “pictorial bas-relief”, while commending the artist: “Ghiberti is the uncorrupted father of corrupt children”²⁸. An argument that cannot be accepted by Venturi, because by the light of “modern aesthetics” artist and work must be seen as a unity, art being an “activity of the mind”. Therefore, it would be too easy to refute all neoclassical criticism, as it presupposes a distinction between the arts based on their physical differences²⁹. Beyond the inadmissibility of distinguishing between major and minor arts as critical and historical experiences nowadays, Venturi argues, in regard of aesthetics, that it makes even less sense to merely establish some kind of distinction between the arts, as every art is expressive within its own specificities and limits. Just as mosaics should not be confused with paintings, painting also shouldn’t be confused with sculpture, therefore validating the “pictorial bas-relief” as a self-contained experience³⁰.

The arts, however, must be regarded as singular, pure experiences, in accordance with the spirit of their times, Venturi declares. As an example, he takes the mosaic art as a premise to devise a new postulate that can suitably replace historical certainty and neoclassical dissension. Abundant in an age in which God was fancied (more than represented) in the image of Man, this art was ideally suited to sacred places and purposes and, thus, starlit particolored glass tesseræ then proliferated under the infinite heavens, as signs of the Creation. The mosaic, declares the author, “provided the perfect, impeccable substance in which creative fancy materialized”³¹. However, past that age, came the centuries that saw a need to understand and depict human form in accordance with standards of veri-

comme le dessinateur, non tel qu'ils sont, mais tels qu'il paroissent..., il voit, il limite, comme le modele du même point de vue. Quand il veut au contraire donner à la portion des figures qu'il execute, la saillie réelle de La nature, dans de justes proportions, ou en autres termes, l'étudier sur plusieurs faces.

²⁸ op. cit., p. 7.

²⁹ *Idem*: (...) *Al lume dell'estetica moderna è molto facile disturbare il principio neo-classico. Esso si basa sulla distinzione delle arti; questa distinzione si basa su elementi fisici. L'arte è un'attività dello spirito; dal fisico allo spirito non c'è passaggio; non esiste la distinzione delle arti, e quindi è lecito il bassorilievo pittorico.*

³⁰ *Idem, ibidem.*

³¹ op. cit., p. 8

com o procedimento do assim chamado “baixo-relevo pictórico”, enquanto elogia o artista: “Ghiberti é o pai incorrupto de corruptos filhos”²⁹. Argumento que não pode ser aceito por Venturi, pois à luz da “estética moderna”, artista e obra devem ser vistos como uma unidade, a arte sendo uma “atividade do espírito”. Por isso, seria fácil refutar também toda a crítica neoclássica, pois esta pressupõe a distinção entre as artes a partir de suas diferenças físicas³⁰. Para Venturi, não obstante não ser mais possível atualmente, como experiência crítica e histórica, insistir na distinção entre artes maiores e menores, tanto mais para a estética, não faz sentido a mera distinção entre as artes, porquanto todas são expressivas dentro de suas especificidades e limites. Da mesma forma que o mosaico não se pode confundir com a pintura, também esta não pode ser confundida com a escultura, sendo assim lícito o “baixo-relevo pictórico” como experiência autônoma³¹.

Há, contudo, que observar as artes como experiências singulares e puras em conformidade com o espírito de sua época, segundo Venturi. Toma como exemplo para construir um novo argumento, que sirva como substituto à certeza histórica e à discórdia neoclássica, a arte do mosaico. Prolifera num tempo no qual Deus era sonhado – mais do que representado – segundo a imagem do homem, esta arte adequou-se aos propósitos e espaços sagrados, multiplicando nas tésseas de vidros policromos a luz das estrelas no espaço infinito e profundo, como signos da criação. O mosaico, diz o autor, “forneciu a matéria perfeita, impecável, na qual se concretizou a fantasia criadora”³². Mas passada esta época, a dos séculos que viram a necessidade de se estudar e representar a forma humana de acordo com padrões de verossimilhança e de claro-escuro, os mosaicos continuaram a ser feitos, atendendo então às exigências novas de ilusão quanto aos avanços e recuos, de perspectivas, mais pronta e facilmente construídas na pintura a afresco, a têmpera e a óleo³³. Ao seguir tais técnicas, o mosaico perdera o seu caráter de obra de arte para atender a uma necessidade principalmente de natureza

²⁹ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 7.

³⁰ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 7: “*Al lume dell'estetica moderna è molto facile disturbare il principio neo-classico. Esso si basa sulla distinzione delle arti; questa distinzione si basa su elementi fisici. L'arte è un'attività dello spirito; dal fisico allo spirito non c'è passaggio; non esiste la distinzione delle arti, e quindi è lecito il bassorilievo pittorico.*”

³¹ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 7.

³² VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 8.

³³ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 8

econômica: o mosaico é mais durável que a pintura. O “mosaico-economia” sucedeu, assim, ao “mosaico-arte”³⁴, contrariando a sua pureza ou singularidade artística, que não mais prevalecia sobre a monetária ou funcional, segundo Venturi.

Semelhantemente, o argumento é aplicado ao caso do “baixo-relevo pictórico”. Ghiberti, ao contrário de Donatello, teria violado, na confecção de seus baixos-relevos, uma “regra fundamental da decoração”, regra de acordo com a qual “o relevo deve ter o mesmo caráter do próprio plano” no qual é agenciado e que traduz em outros termos o desejo de aplicação de uma *gestalt* como instrumento de análise de uma obra do *Quattrocento*. Esta regra, lida na monografia que Charles Perkins dedicou a Ghiberti em 1886³⁵, soluciona em certa medida a questão para Venturi: “a questão do baixo-relevo pictórico reduz-se a uma questão de coerência”.³⁶ Quando, no bronze, o relevo é contínuo ou pouco interrompido, “reduzido a escalas descontínuas”, os efeitos de luz, “rápidos e mutáveis” em sua superfície permitem que se transmutem em efeitos pictóricos, não os específicos e comparáveis aos da pintura, mas os específicos e incomparáveis do bronze³⁷. Entretanto, se o escultor modela no fundo do relevo uma cena ou paisagem ou efeito arquitetônico de modo contínuo ou pouco interrompido, trabalhando as figuras que estão à frente destes detalhes a *tutto tondo* ou de maneira escultórica, então, a regra da coerência terá sido quebrada, dando provas de virtuosismo e artificialismo, de que seu autor ou artífice é alguém capaz de “fazer tudo”.³⁸ A “regra da decoração” de Perkins evidencia contra a noção de decoro, que pode operar a discordância entre proposição e conveniência, proporção e desproporção, avanço e recuo e, assim, permitir que o fundo opere numa chave de definição e os primeiros planos em outra – o aspecto defeituoso dos relevos de Ghiberti na segunda porta, porquanto para Venturi as imagens sejam ali vistas de modo distinto³⁹. A “regra” passa a fornecer-lhe um critério crítico que desempenha o papel de instrumento ocular, pois permite que veja a razão de Perkins, ou a sua certeza, nos relevos supracitados.

³⁴ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 8.

³⁵ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 9.

³⁶ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 9.

³⁷ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 9: “(...) il colore potrà presentare effetti pittorici assai più vasti e complessi che il bronzo, ma non potrà mai presentare quei particolari effetti pittorici, sai pure ristretti, che può presentare il bronzo. Gli effetti pittorici ottenuti col bronzo hanno dunque diritto di cittadinanza nel regno dell'arte.”

³⁸ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 9.

³⁹ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 9.

similitude and chiaroscuro, and mosaics continued to be made, then trying to attend to this newfangled craving for illusions of depth, of perspective, effects much more readily and easily fulfilled in fresco, tempera and oil paintings³². By adhering to such techniques, the mosaic had lost its character as a work of art to meet a primarily economical need: mosaics are much more durable than paintings. The “economical mosaic” succeeded, then, the “artistic mosaic”³³, their artistic pureness or uniqueness deviated and losing ground to monetary or functional needs, in Venturi’s assessment.

Similarly, the argument is applied to the “pictorial bas-relief”. Unlike Donatello, Ghiberti infringed a “fundamental rule of decoration” when composing his bas-reliefs; a rule stating that “reliefs must share the same character with the plane” in which they were devised. In different terms, this could be interpreted as a desire to apply *gestalt* as an instrument to the analysis of a work of the *Quattrocento*. This rule, read in the book that Charles Perkins devoted to Ghiberti in 1886³⁴, somewhat satisfies Venturi’s inquiry: “the question of the bas-relief could be reduced to an issue of coherence”³⁵. In bronze sculptures, if the relief is continuous or only slightly interrupted, “reduced to discontinuous scales”, the “swift and changeable” lighting effects on its surface make it possible to transmute them into pictorial effects – not the specific and comparable effects of painting, but ones specific and unique to bronze sculpture³⁶. However, if the sculptor chose to cast into the relief’s background a landscape, a scene or some architectural effect in a continuous or only slightly interrupted way, then crafting the figures in the forefront in *tutto tondo* or sculptural way, then the rule of consistency has been broken, revealing his virtuosity and affectedness, a demonstration that the author or craftsman is someone who can “do everything”³⁷. Perkin’s “rule of decoration” testifies against a notion of decorum that tries to manage discrepancies between proposition and convenience,

³² op. cit., p. 8.

³³ *Idem, ibidem*.

³⁴ op. cit., p. 9.

³⁵ *Idem, ibidem*.

³⁶ op. cit., p.9: “(...) il colore potrà presentare effetti pittorici assai più vasti e complessi che il bronzo, ma non potrà mai presentare quei particolari effetti pittorici, sai pure ristretti, che può presentare il bronzo. Gli effetti pittorici ottenuti col bronzo hanno dunque diritto di cittadinanza nel regno dell'arte.”

³⁷ *Idem, ibidem*.

proportion and disproportion, forward and backward movement, thus allowing background and foregrounds to act in distinct defining roles – and this, in Venturi’s opinion, is the flaw in Ghiberti’s reliefs for the second door, as their images can be viewed independently³⁸. The “rule”, then, provides him with a critical criterion that plays the function of an ocular instrument, as it allows him to perceive Perkin’s reasoning (or his certainty) in the above-mentioned reliefs.

When comparing “The Birth of Esau e Jacob” (Fig. 1), one of the reliefs of the second door, and “The Miracle of St. Anthony and the Kneeling Mule”, by Donatello, Venturi wears those eye-glasses, finding in the models of the latter an effort in integration, a “consistency” between background and figures, which do not remain isolated as in the works of the first artist. In Ghiberti’s work, one “departs from the background images’ continuum without a deep understanding of the background images; the background never becomes the negative complement to the images’ plasticity”³⁹. Since Donatello’s relief has an architectural background with shallow perspective and flattened figures, not much prominent than the background, this is example is well-suited to an analysis based on gestalt theory, enabling Venturi to ponder on the passages of continuous light from which the specific visual effects of the “pictorial bas-relief” are derived⁴⁰. Owing much more to the spirit of the *Trecento* (a proposition that, as seen, will subsist well until Argan), Ghiberti is attentive to detail, which he always treats with elegance and finesse, lacking, however, in Venturi’s words, the “vision” that could grant his reliefs a “unity of action”⁴¹. The lack of unity in both man and work is seen, therefore, as cause for the absence of synthesis that, in turn, restrains expressive action merely to the grounds of “curiosity”. In Ghiberti’s reliefs, the frequent interruptions on the planes result in discontinuity effects in the images they contain, definitely influencing “calm” and “serenity”⁴², commonplaces of the Winckelmannian discourse that got converted into irrefutable quali-

Cotejando *O Nascimento de Esáu e Jacó* [Fig. 1], um dos relevos da segunda porta, com *Santo Antônio e o Asno Ajoelhado* de Donatello, Venturi veste os óculos, vendo nos modelados deste último o esforço de integração, aquela “coerência”, entre fundo e figuras, as quais não permanecem isoladas como ocorre no trabalho do primeiro. Neste, “se passa do contínuo das imagens ao fundo sem que as imagens sejam compreendidas no fundo, sem que o fundo seja o complemento negativo da plasticidade das imagens”⁴⁰. Uma vez que o relevo de Donatello apresenta um fundo com arquitetura em perspectiva, pouco aprofundado, e as figuras aplainadas, não muito relevadas sobre aquele, aplica-se melhor este exemplo à análise segundo a teoria da *gestalt*, permitindo a Venturi pensar as passagens contínuas de luz das quais se derivam os efeitos pictóricos específicos do “baixo-relevo pictórico”⁴¹. Pertencente muito mais ao espírito do *Trecento*, tese que não se desfaz até Argan, como vimos, Ghiberti é atento ao detalhe ao qual trata sempre com delicadeza e elegância, faltando-lhe, contudo, segundo Venturi, a “visão” que poderia conferir ao seu relevo “a unidade de ação”⁴². A carência de unidade em ambas é vista, assim, como a causa da falta de síntese que, por sua vez, limita a ação expressiva tão-somente ao terreno da “curiosidade”. Interrupções em demasia nos planos do relevo ghibertiano, produzindo-se efeitos de descontinuidade nas imagens neles agenciadas, afetam decisivamente a “calma” e a “serenidade”⁴³, lugares-comuns do discurso winckelmanniano, vertidos em qualidades irrefutáveis do “classicismo” do qual Ghiberti está deslocado. Além do mais, carece o seu relevo de “paixão”, uma vez que o princípio de unidade é kantianamente conferido pelo artista ao motivo da expressão, algo que Ghiberti não conseguiu atingir, permanecendo antes apenas como um impecável artífice, dando provas de seu virtuosismo técnico.

As objeções históricas contra o “baixo-relevo pictórico” depreendem dessa observação de inadequação entre forma e fundo, segundo Venturi, mas não das qualidades de um *rilievo a stiacciato* capaz de produzir efeitos de luzes análogos e, ao mesmo tempo, diferentes dos da pintura, desde que não seja relevo “misto

³⁸ *Idem, ibidem*.

³⁹ *op. cit.*, p. 10.

⁴⁰ *Idem: (...) per Donatello il bassorilievo pittorico non è stato un mezzo per dimostrare l'abilità riproduttrice della natura nei suoi vari aspetti di lontano e di vicino, ma è stata una necessita di stile, una necessita di espressione; è stata quindi opera d'arte*”.

⁴¹ *Idem, ibidem*.

⁴² *Idem, ibidem*.

⁴⁰ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 10.

⁴¹ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 10: “(...) per Donatello il bassorilievo pittorico non è stato un mezzo per dimostrare l'abilità riproduttrice della natura nei suoi vari aspetti di lontano e di vicino, ma è stata una necessita di stile, una necessita di espressione; è stata quindi opera d'arte”.

⁴² VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 10.

⁴³ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 10.

ou composto”. Com isto concorda D’Angicourt, para quem a “forma plástica perturba o efeito de luz e o efeito de luz perturba a forma plástica”⁴⁴. Curiosamente, ignoram D’Angicourt e Venturi o étimo *πλαστική*, *plastiké* ou arte plástica, que em Plínio, diversamente, não significa o relevo a *tutto tondo*, mas a modelagem de argila, em particular figurado na anedota sobre o oleiro Butades e sua filha⁴⁵.

Acreditando ter solucionado o problema do “baixo-relevo pictórico” a partir da regra de Perkins, Venturi volta-se novamente, “de olhos lavados”, a olhar para a arte de Ghiberti, o que não significa a suspensão do uso da *gestalt* referida. Acrescenta a ela um silogismo lógico primário: se, como escritor, Ghiberti “comove-se, sobretudo pelas obras dos pintores trecentistas, logo, como escultor, (...) remete-se aos florentinos do *Trecento*”⁴⁶. Refere-se explicitamente a Andrea Pisano, frente ao qual, segundo declara, Ghiberti apresentaria “uma acentuação do ondramento linear gótico”⁴⁷, o que implica fazê-lo aderir, para efeitos de classificação, ao “estilo gótico” do limiar do *Quattrocento*, ou ao assim chamado “gótico internacional”. Na mão oposta a de seus contemporâneos – os escultores florentinos do *Quattrocento* –, Ghiberti irmana-se ao monge Lorenzo, seguidor de Agnolo Gaddi, segundo Venturi, contraditando a nova via que advém.⁴⁸

As imagens modeladas na primeira porta do Batistério, obra juvenil de Ghiberti, assemelham-se às do mestre Andrea Pisano, não excessivamente salientes, mas suas origens, conforme crê o autor, são remissivas antes aos *sacramenti* sobre o Campanário de Giotto e aos relevos que ornamentam a Fonte do Batistério⁴⁹. Muito próximos quanto aos recursos compositivos, particularmente no que se refere à resolução dos planos que fecham as cenas, Ghiberti é, no entanto, capaz de obter um melhor efeito que o mestre da Fonte, porque este ignora a “acentuação do ondramento linear gótico”, mantendo a rigidez

ties of the “classicism” from which Ghiberti is set aside. Moreover, his reliefs lack “passion”, since the principle of unity should be imparted, in Kantian manner, by the artist to the motif he wishes to depict – something that Ghiberti could not quite grasp and that left him as merely an impeccable craftsman in his shows of technical virtuosity.

The historical objections to the “pictorial bas-relief” are inferred from those reflections on the disparity between form and background, according to Venturi, but not from the qualities of a *rilievo a stiacciato*, capable of producing lighting effects similar and, at the same time, completely unlike those of paintings, provided that it isn’t a “mixed or compound” relief. Here concurs D’Angicourt, to whom “plastic form disturbs the effect of light, and the effect of light disturbs the plastic form”⁴³. Interestingly, D’Angicourt and Venturi both ignore the root *πλαστική*, *plastiké* or plastic art, which, diversely, in Pliny, does not indicate the *tutto tondo* relief, but clay modeling, figuring particularly in the anecdote about the potter Butades and his daughter⁴⁴.

Believing he solved the problem of the “pictorial bas-relief” with Perkin’s rule, Venturi resumes, “with clear eyes”, his dissection of Ghibertine art, which does not necessarily entail a suspension of the use of the above-mentioned *gestalt*. He enhances it with a first-order logic syllogism: if, as a writer, Ghiberti “was moved especially by the works of painters from the *Trecento*, therefore, as a sculptor, (...) he abided by the Florentines of the *Trecento*”⁴⁵, explicitly mentioning Andrea Pisano, compared to whom, Venturi states, Ghiberti is presented as “an accentuation of the Gothic linear undulation”⁴⁶, what would imply in his adherence, for classification purposes, to the “Gothic style” current in the beginning of the *Quattrocento*, or the so-called “International Gothic”. Venturi states that, contrary to his contemporaries, the Florentine sculptors of the *Quattrocento*, Ghiberti concurred with the monk

⁴⁴ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 12.

⁴⁵ PLINIE L’ANCIEN. *Histoire Naturelle*, XXXV, XLVIII, 12, 151: “De picture satis superque. Contextuisse his et plasticen conveniat. Eiusdem opera terrae fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore inuenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius as lucernam in pariete lineis circumscrispsit, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum euerterit, tradunt (...)”

⁴⁶ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 12.

⁴⁷ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 12.

⁴⁸ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 12.

⁴⁹ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 13

⁴³ op. cit., p. 12

⁴⁴ Pline l’Ancien, *Histoire Naturelle*, XXXV, XLVIII, 12, 151: De picture satis superque. Contextuisse his et plasticen conveniat. Eiusdem opera terrae fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae capta amore inuenis, abeunte illo peregre, umbram ex facie eius as lucernam in pariete lineis circumscrispsit, quibus pater eius impressa argilla typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit, eumque servatum in Nymphaeo, donec Mummius Corinthum euerterit, tradunt (...).

⁴⁵ op. cit., p. 12.

⁴⁶ *Idem, ibidem.*

Lorenzo, Agnolo Gaddi's follower, shunning the forthcoming new way⁴⁷.

The images cast in the first door of the Baptistery, an example of Ghiberti's early work, resembled the ones by Master Andrea Pisano, exhibiting only a slight prominence, but their origins, the author believes, hark back to the *sacramenti* over Giotto's Campanile and the reliefs that adorn the Fountain of the Baptistery⁴⁸. Very similar in terms of compositional resources, especially when it comes to the resolution of the planes that frame the scenes, Ghiberti, however, is able to obtain better results than the Master of the Fountain, because the latter ignores the "accentuation of the Gothic linear undulation", keeping up the rigidity of the planes in the relief, both in length and in depth⁴⁹. Ghiberti acts differently, because he does not consider the elements (plants, architecture, rocks, waters) in which the figures are placed as mere components of the backdrop; instead, they, more fundamentally, belong to the "scene" itself. Proceeding from this are the reasons that contrive every conforming action, also producing the luminous effects of a good "pictorial bas-relief"⁵⁰ (Fig.2).

Anachronically, Venturi sees in it a kind of "impressionism"⁵¹ that has a function in the "rapid apparition of the image" through a "perfectly homogenous" stylistic procedure adequate to the then-current taste by the time of the competition for the Baptistery first door. This, incidentally, was the reason for his victory over his competitors, in the Venturian and, later, the Arganian conjectures:

He won because he was less revolutionary than the other competitors, because he was endowed with a more refined decorative sense, because he was an impeccable bronze craftsman, because he was less of a researcher than the others, because he was surer of himself.⁵²

Less expressive than Donatello and Brunelleschi, Ghiberti exchanged the sentimental charge, in the words of the author, for the "dance of lines

dos planos dos relevos tanto em extensão como em profundidade⁵⁰. Ghiberti age de modo diverso, porque não julga serem os elementos (plantas, arquiteturas, rochas, águas) nos quais serão colocadas as figuras tão-somente constituintes do fundo, mas principalmente da "cena". Partindo dela, acha-se a razão que planteia todas as ações em acordo, produzindo-se também os efeitos luminosos do bom "baixo-relevo pictórico"⁵¹ [Fig. 2].

Anacronicamente, Venturi o vê como uma espécie de "impressionismo"⁵², que tem por função "a aparição rápida da imagem" através de um procedimento "estilístico perfeitamente homogêneo", adaptado ao gosto ainda vigente à época do concurso para a primeira porta do Batistério. Esta, aliás, é a razão de sua vitória sobre os demais concorrentes na hipótese venturiana e, posteriormente, também a de Argan:

Ele havia vencido porque o menos revolucionário entre todos os concorrentes, porque dotado de um senso decorativo mais refinado, porque um técnico do bronze impecável, porque menos pesquisador do que os outros, ele era mais seguro de si.⁵³

Menos expressivo se comparado a Donatello e Brunelleschi, Ghiberti substituiu, segundo o autor, a carga sentimental pela "dança das linhas e dos planos", que é a marca do ondular tardo-gótico e que alcançou nos relevos da primeira porta um grau de aperfeiçoamento capaz de referendá-los como obras de arte universais, porquanto subsumidas ao espírito de sua época⁵⁴.

Passados vinte anos, a preparação da segunda porta coincide com a mudança de gosto que, a um só tempo, obrigou Ghiberti, mais velho, a desembaraçar-se da tradição e dos padrões formais do gótico e a instruir-se na "nova linguagem", para Venturi, do "estilo clássico", para o qual se fizera necessário "o conhecimento do verdadeiro, a perspectiva, a anatomia, a sucessão dos planos, o escalonamento progressivo das imagens, a abundância de imagens"⁵⁵. A psicologização propugnada aqui

⁴⁷ *Idem, ibidem*.

⁴⁸ *op. cit.*, p. 13

⁴⁹ *Idem, ibidem*

⁵⁰ *Idem, ibidem*

⁵¹ *op. cit.*, p. 12-13: (...) *Si tratta cioè di un impressionismo, ingenuo ancora ma perfettamente coerente, che ha la funzione dell'apparizione rapida dell'immagine. È una rapidità che produce a un tempo intensità e leggerezza, che permette alle immagini di vibrare e si atteggarsi com eleganza squisita.*

⁵² *Idem, ibidem*.

⁵⁰ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 13.

⁵¹ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 13.

⁵² VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 12-13: "(...) *Si tratta cioè di un impressionismo, ingenuo ancora ma perfettamente coerente, che ha la funzione dell'apparizione rapida dell'immagine. È una rapidità che produce a un tempo intensità e leggerezza, che permette alle immagini di vibrare e si atteggarsi com eleganza squisita.*"

⁵³ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁴ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 13.

⁵⁵ VENTURI, Lionello. *Op. cit.*, p. 16.

pelo autor é óbvia e depende, sobretudo, da inversão de idades como motivação do recalque e, por conseguinte, do sentimento de deslocamento: o velho, que quando novo aprendeu a ser velho, tem de debruçar-se sobre o novo, o qual não entende muito bem, ou entende apenas quanto ao seu invólucro exterior. Ao fazê-lo, deve decidir abandonar o seu antigo porto seguro, a tradição da “arte gótica”, na qual se inseria perfeita e confortavelmente. O recalque explicaria também os esforços, aos “47 anos”, para ler e estudar os textos de Vitruvius, Plínio e outros, análise que psicologiza igualmente *Os Comentários*⁵⁶. Por isso, Venturi entende o autoelogio apresentado no segundo comentário, quando o tema da exposição é o louvor das obras feitas por Ghiberti em Florença, como depoimento empírico, atestando não as diretivas do gênero epidítico no qual naturalmente são laureados o homem e as suas obras, amplificado o seu efeito se efetuado na primeira pessoa, mas a exposição dos traços da personalidade de Ghiberti expressa pelos mistos de orgulho profissional e pedantismo burguês, opinião que também reforça o anacronismo desta posição crítica. Ao entender o elogio que Ghiberti “faz de si” como um depoimento capaz de expressar um sentimento verdadeiro “sobre si”, Venturi não pode acordar com a integralidade da expressão. Ele é aceito, por exemplo, quando interpretado como uma alusão à sua superioridade técnica, à habilidade e ao conhecimento de fundir o bronze⁵⁷, assim como à capacidade de

surpreender com a variedade dos elementos ofertados, com a novidade da reprodução de paisagens, de arquiteturas e de uma quantidade enorme de figuras (...) enfim, com uma habilidade de reunir agradavelmente pequenas cenas paralelas numa cena grande.⁵⁸

Todavia, esta habilidade não pode ser para Venturi compreendida como algo relativo à arte, uma vez que, ao buscar representar apenas exteriormente o que não se espelha interior-

⁵⁶ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 17: “(...) *Insomma quando si accinse alla seconda porta senti che l'ambiente mutato, l'obbligava moralmente a rinnovarsi. A 47 anni, non era questa La migliore condizione per creare con spontaneità. Si mise a studiare i testi di Vitruvio, di Plinio e di matematici greci, latini Ed arabi: e quando ne scrisse, mostro di non averli assimilati.*”

⁵⁷ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 17: “(...) *Quando scolpì... Egli era certo il migliore tecnico del bronzo che allora vivesse a Firenze, e conservava il suo ingegno agile, pronto, sensibile. Fece quindi opera perfetta come fusione in bronzo.*”

⁵⁸ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 18.

and planes” that is the hallmark of the late Gothic undulation, having reached in the reliefs of the first gate a degree of perfection that can fully commend them as universal works of art, subsumed in the spirit of their age⁵³.

Twenty years on, the preparation of the second port overlapped with a change of taste that, at the same time, forced the older Ghiberti to get rid of the traditional and formal patterns of the Gothic and to educate himself in the “new language”, as Venturi puts it, of the “classic style”, to which an “understanding of the truth, of perspective, of anatomy, of the hierarchy of the planes, of the progressive scaling of imagery, of the abundance of images” became a necessity⁵⁴. The psychologizing investigation advocated by the author is obvious here and relies mainly on the reversal of age as motivation to repression and, therefore, to a sense of displacement: the old, which learned while still young how to be old, must look into the new, which he does not quite understand, or understands only its outer shell. Doing so, he must choose to abandon his former safe haven (here, the “Gothic art” tradition) in which he was perfectly and comfortably inserted. Repression would also explain Ghiberti’s efforts, when he was “47 years old”, to read and study the works of Vitruvius, Pliny, and others – an assessment which psychoanalyses his *Commentaries* in a similar way⁵⁵. Thus, the boastful remarks in the second *Commentary*, when Ghiberti’s self-praise of his work in Florence is the subject of the exposition, is understood by Venturi as empirical evidence that attests not to the regular trappings of the epideictic genre – laudatory of man and works by its own nature, and even more so when done in the first-person –, but exposes Ghiberti’s personality traits, expressed by a mixture of professional pride and bourgeois pedantry, a position which also reinforces the anachronism of this critical stance. In understanding Ghiberti’s praise “of himself” as evidence of his true feelings “about himself”, Venturi couldn’t fully agree with such expression. It is accepted, for example, when interpreted as alluding to his technical superiority, to his mastery and skill

⁵³ *Idem, ibidem.*

⁵⁴ op. cit., p.16.

⁵⁵ op. cit., p.17: “(...) *Insomma quando si accinse alla seconda porta senti che l'ambiente mutato, l'obbligava moralmente a rinnovarsi. A 47 anni, non era questa La migliore condizione per creare con spontaneità. Si mise a studiare i testi di Vitruvio, di Plinio e di matematici greci, latini Ed arabi: e quando ne scrisse, mostro di non averli assimilati.*”

with melted bronze⁵⁶, as well as his ability to

surprise with the copiousness of displayed elements, with the novelty in the reproduction of landscape, architecture and the profuseness of figures (...), and finally, the capacity for bringing together, in a pleasant way, several small, parallel scenes into one larger scene.⁵⁷

However, this ability cannot be understood by Venturi as something related to art, because, by depicting outwardly something that isn't an inward reflection of his spirit, Ghiberti just "appears spontaneous" (thanks mainly to his own technical industriousness), "without truly being so"⁵⁸. Akin to the Kantian argument exposed in the third critique, Venturi's line of reasoning cannot accept what he perceives as an explicit artificiality in the reliefs of the second gate of the Baptistery of Florence, because, according to this criticism, the work of art, not being a product of nature, must, however, seem to be natural, or to come directly from the fancy of its author. Unsympathetic to the supposed artificiality he ascribes to the second door, Venturi counterpoises it to the first door, which, in his belief, has an infinitely simpler design and, therefore, is much more meaningful in terms of "spiritual vibration" – for example, as a representation or "theory" of the angels, to whom it is most fitting and of whom it offers a most perfect expression⁵⁹. But even with the change of motifs in other panels of the second door, persists the affected figuration, that the author imputes to a "spiritual affinity with the mannerism of the former *Cinquecento*"⁶⁰, akin, in turn, to the degree of technical refinement obtained in the twenty years following the completion of the first door. In that first door, Ghiberti truly proved himself an artist; in the second, he "was great as a craftsman"⁶¹.

Diverging from his discord, the currents of criticism of the centuries that followed have attested the

mente em seu espírito, Ghiberti apenas aparentou, sobretudo graças ao seu esmero técnico, "ser espontâneo", sem, contudo, sê-lo de verdade⁵⁹. Aparentada à argumentação kantiana exposta na terceira crítica, a argumentação de Venturi não aceita o que entende ser um artificialismo explícito nos relevos da segunda porta do Batistério de Florença, pois, segundo tal crítica, a obra de arte, não sendo um produto da natureza, deve, no entanto, parecer natural ou como provindo diretamente dos poderes da imaginação de seu autor. Infenso ao artificialismo reputado à segunda porta, Venturi a contrafaz à primeira, infinitamente mais simples; acredita-a, portanto, mais expressiva quanto à "vibração espiritual", por exemplo, na representação ou "teoria" dos anjos aos quais é adequada e que encontram a sua perfeita expressão⁶⁰. Mas mudados os motivos em outros quadros da segunda porta, persevera a afetação na figuração que o autor reputa a uma "afinidade espiritual com o maneirismo do último *Cinquecento*"⁶¹, afim, por sua vez, ao grau de preciosismo técnico obtido vinte anos após a conclusão da primeira porta. Nesta, Ghiberti provou-se verdadeiramente um artista; naquela, a segunda porta, "foi grande como artífice"⁶².

Divergente de sua discórdia, a crítica vigente ao longo de séculos propôs o contrário, isto é, a superioridade ou excelência da segunda porta em relação à primeira, apõe Venturi à sua conclusão; mas segundo ele, isto só ocorreu porque, historicamente, desenvolveu-se uma premissa errônea que creditava tão somente ao *Cinquecento* a primazia da imitação veraz da natureza, sendo relegada ao "primitivismo" a ingenuidade representativa⁶³. Aliada ao elogio do ilusionismo manifesto também nos escritos que Ghiberti supostamente nos legou, a crítica tradicional serviu-se, segundo Venturi, da "estética intelectualista herdada do Renascimento", para a qual a excelência da arte é índice da ação superlativa do artífice, em detrimento do artista⁶⁴.

⁵⁶ op. cit., p.17: (...) *Quando scolpì...Egli era certo il migliore tecnico del bronzo che allora vivesse a Firenze, e conservava il suo ingegno agile, pronto, sensibile. Fece quindi opera perfetta come fusione in bronzo.*

⁵⁷ op. cit., p.18.

⁵⁸ *Idem:* (...) *Ma tutto questo non è procedimento artistico. Nello sforzo di giungere gradualmente alla varietà, alla novità, all'abbondanza, alla grandezza, non ebbe tempo di badare al sentimento, nè di creare com spontaneità. Certo egli fu così agile, pronto, sensibile da coprire il suo sforzo, da apparire spontaneo, senza esserlo.*

⁵⁹ *Idem, ibidem.*

⁶⁰ op. cit., p.19.

⁶¹ *Idem:* (...) *Dalle considerazioni precedenti risulterebbe dunque che il Ghiberti della prima porta fu grande come artista e che il Ghiberti della seconda porta fu grande come artefice.*

⁵⁹ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 18: "(...) *Ma tutto questo non è procedimento artistico. Nello sforzo di giungere gradualmente alla varietà, alla novità, all'abbondanza, alla grandezza, non ebbe tempo di badare al sentimento, nè di creare com spontaneità. Certo egli fu così agile, pronto, sensibile da coprire il suo sforzo, da apparire spontaneo, senza esserlo.*"

⁶⁰ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 18.

⁶¹ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 19.

⁶² VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 19: "(...) *Dalle considerazioni precedenti risulterebbe dunque che il Ghiberti della prima porta fu grande come artista e che il Ghiberti della seconda porta fu grande come artefice.*"

⁶³ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 20.

⁶⁴ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 20: "(...) *L'estetica intellettualistica idolatra l'artefice e trascura l'artista: è naturale quindi che abbia sopravvalutato Ghiberti artefice e sottovalutato Ghiberti artista.*"

Assim, a exposição dos critérios e limites desta crítica, invertendo pela “discórdia” o grau de importância conferido às duas portas, cancelando-se a “certeza”, é o principal mote deste ensaio, que se serve do cotejo das obras de Ghiberti e de seus contemporâneos para endereçar uma crítica à “estética intelectualista”⁶⁵ – portanto, para pensar sobre uma questão relativa não à idade daquele, mas à sua própria, revisando os sentidos críticos expostos ao longo da história, admitindo-a como existente, de acordo com a sua conveniência. Ao reclamar por uma “unidade de visão e de ação” não alcançada nos relevos da segunda porta, pois disjuntas a prática e a técnica que os perfazem, do espírito do artista, o autor atualiza em sua crítica a posição croceana, a par da estética hegeliana, quanto à produção da obra de arte, onde e quando quer que esta se apresente. Ateste-se que, para Venturi, olhar o passado a partir do presente, ato consentido como incontornável pelo autor, é o verdadeiro papel da crítica.

opposite – that is, the superiority or excellence of the second door over the first –, Venturi claims in his conclusion. But, he adds, this has happened only because of a historically-developed, erroneous premise that attributed to the *Cinquecento* the supremacy in the truthful imitation of nature, relegating the naive representativeness to “primitivism”⁶². Coupled with the praise of illusionism found in the writings that Ghiberti supposedly left us, traditional criticism also served itself with the “intellectualistic aesthetics inherited from the Renaissance”, to which, according to Venturi, excellence in art is a mark of the supreme craftsman, to the detriment of the artist⁶³.

Therefore, the disclosure of the criteria and limits of that criticism, the reversal (through “discord”) of the degree of importance ascribed to Ghiberti’s two doors, and the general overturning of “certainty” are main themes in Venturi’s essay. He collates the works of Ghiberti and his contemporaries in order to criticize “intellectualistic aesthetics”⁶⁴ – and, as a result, he reflects on matters concerning not that age, but his own. He also reviews the critical meanings emerging throughout history – he admits the existence of history, but adapts it to his own convenience. When he demands for a “unity of vision and action” unachieved in the reliefs of the second door because performance and technique were disconnected in the artist’s spirit, Venturi updates, in his critique, Croce’s opinion, along Hegelian aesthetics, on the production of works of art, wherever and whenever they present themselves. What should be kept in mind is that, according to Venturi, to look into the past with the eyes of the present, an act deemed inevitable by the author, is the real, actual function of criticism.

⁶⁵ VENTURI, Lionello. Op. cit., p. 20.

⁶² op. cit., p.20.

⁶³ *Idem: (...) L'estetica intellettuale idolatra l'artefice e trascura l'artista: è naturale quindi che abbia sopravvalutato Ghiberti artefice e sottovalutato Ghiberti artista.*

⁶⁴ *Idem, ibidem.*

1 *Esau e Jacó*; painel – Segunda Porta do Batistério de Florença.



2 *Tempestade sobre o Lago da Galiléia*
– Primeira Porta do Batistério de
Florença.

2

