L'Antirinascimento e vanguarda no percurso crítico de Eugenio Battisti*

L'Antirinascimento and vanguard in Eugenio Battisti's critical thinking

Fernanda Marinho**
Pós-Doutoranda
Universidade Federal de São Paulo

Resumo

Eugenio Battisti, nascido em Turim em 1924 e falecido em Roma em 1989, deixou-nos um extenso legado de obras, entre livros publicados e manuscritos inéditos, que merecem especial atenção no campo da história da arte atual. *L'Antirinascimento*, publicado pela primeira vez em 1962, é a sua obra mais conhecida e mais extensa. Dedicado às manifestações populares e às expressões artísticas não oficiais, o autor investiga o revés do Renascimento áulico questionando as bases classicistas da nossa crítica e história da arte. Este artigo pretende apresentar um breve panorama do percurso crítico de Battisti, focalizado em duas fases: a juventude turinense e o seu envolvimento com as produções teatrais e com os movimentos antifascistas; e a sua mudança para Roma, em 1950, com a inserção no campo da história da arte junto à escola de Lionello Venturi. Analisaremos como a experiência teatral instigou-lhe reflexões dialéticas como tragédia *x* comédia, clássico *x* anticlássico e como, posteriormente em Roma, tais reflexões se inseriram no âmbito da crítica de arte, culminando com a problemática renascimento *x* antirrenascimento.

Abstract

Eugenio Battisti (Turin 1924 - Rome 1989) left a great amount of works, among which we find books and unpublished manuscripts, that deserve special attention in the context of nowadays art history. *L'Antirinascimento*, published for the first time in 1962, is his greatest and more famous work. Dedicated to the popular culture and the non-official artistic expressions, the book inquires the opposite of the classical Renaissance, questioning the classical bases of our critic and history of art. This paper intends to present a short panorama of Battisti's critical thinking, focusing on two periods of his life: his youth in Turin, his engagement with theatre and the antifascists movements; and his move to Rome, in 1950, when he approached the art history field, following Lionello Venturi thinking. We will analyze how the theatre experiences brought him to dialectical analyses as tragedy *x* comedy, classical *x* anticlassical and how, subsequently in Rome, those analyses appeared in his critical thinking, culminating with *rinascimento x antirinascimento*. Finally, we will consider *L'Antirinascimento* as a vanguard manifest committed to criticize the problems of the critic

* Este artigo é fruto da pesquisa de doutorado, defendido em 2013 pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, com apoio do CNPq e da CAPES.

** Pós-doutoranda junto à Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP (FAPESP), Fernanda Marinho atualmente dedica-se às correntes modernas do início do século XX: a historiografia artística alternativa italiana e o modernismo brasileiro. Defendeu seu doutorado em 2013, junto ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, onde também adquiriu o título de mestre (2009). Cursou um ano de doutorado-sanduiche (2012) na Scuola Normale Superiore di Pisa. Desde a sua graduação, concluída em 2007 no Instituto de Artes da UERJ, dedica-se à cultura do Renascimento italiano. Lecionou no IART-UERJ, no IFCH-UNICAMP, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e trabalhou na Fundação Eva Klabin e no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro.

Consideraremos, por fim, *L'Antirinascimento* como um manifesto vanguardista engajado em criticar os problemas da crítica e história da arte, adquirindo o tom de militância política antifascista em prol da reelaboração da identidade nacional italiana.

Palavras-chave: *L'Antirinascimento*, Eugenio Battisti, Historiografia

and history of art, demonstrating an antifascist militancy in favor of the reconstruction of the Italian national identity.

Keywords: *L'Antirinascimento*, Eugenio Battisti, Historiography

● **Enviado em: 15/04/2015**
● **Aprovado em: 26/06/2015**

Eugenio Battisti, nascido em Turim em 1924 e falecido em Roma em 1989, ainda ocupa no presente cenário da historiografia artística italiana um espaço alternativo, para não dizermos marginal. Aluno de Lionello Venturi afiliou-se à metodologia da história da crítica de arte e fez da revisão do conhecimento a sua principal batalha historiográfica, incomodando importantes pilares da história da arte italiana e europeia. A sua obra mais extensa - *L'Antirinascimento* - propõe uma visão do Renascimento pouco tradicional, uma vez que se interessa menos pelas suas expressões áulicas e mais pela cultura popular e pelo lado não oficial das produções artísticas. Battisti foca-se nas expressões de oposição e contrastes, considera toda manifestação artística enquanto força ativa no tecido cultural da sociedade e aplica uma metodologia de caráter desconstrutivo. O livro, publicado pela primeira vez em 1962 e nunca traduzido para outra língua a não ser o romeno, é divido em doze capítulos: 1. *Maneirismo ou antirrenascimento?*; 2. *Por um mapa do antirrenascimento figurativo*; 3. *As raízes arqueológicas das fábulas*; 4. *A fábula no Renascimento*; 5. *O nascimento da bruxa*; 6. *A magia dos elementos*; 7. *Do totem à alegoria*; 8. *Por uma iconologia dos autômatos*; 9. *A ilustração científica na Itália*; 10. *Do 'cômico' ao 'gênero'*; 11. *Astrologia, utopia, razão*; 12. *Anticlassicismo e romantismo*.

Apesar do difícil percurso acadêmico enfrentado pelo autor e do sucesso duvidoso da sua obra – como declarado por ele mesmo, três anos após sua publicação apenas 52 cópias haviam sido vendidas – podemos dizer que as propostas e ideias de Battisti podem hoje encontrar um terreno muito mais fértil. Pretende-se, portanto, neste artigo apresentar o percurso crítico do autor a partir da sua juventude na cidade natal de Turim, até o ano da

primeira publicação de *L'Antirinascimento*, 1962, quando o autor já se encontrava em Roma, emergido na polêmica estabelecida entre a escola de Lionello Venturi e Roberto Longhi. Consideraremos a escrita de *L'Antirinascimento* como o ápice do seu percurso crítico dialético embrionado nas experiências teatrais e vanguardistas de Turim e desenvolvido com a polêmica vivida entre a escola da pura visualidade longhiana e a da crítica venturiana.

O jovem Battisti turinense

Nascido em 14 de dezembro de 1924, na Turim do período entreguerras, Battisti, desde a sua infância, acompanhou dentro de casa os movimentos de resistência. Seu pai, Luigi Battisti, que era um engenheiro mecânico do Trento, formou-se na Alemanha e trabalhou na Rússia. Retornando ao Piemonte, conseguiu abrir uma indústria de cerâmica, falida com a crise de '29. Recusando-se a aderir ao fascismo, procurou trabalhos independentes, insistindo ainda, sem sucesso, em reimplantar sua indústria em Palermo. O primo de seu pai, Cesare Battisti, nascido em 1875 no Trento (quando este ainda era um território do império austro-húngaro), ficou famoso por lutar pelo Irredentismo italiano e, capturado pelos austríacos, foi executado em 1916. Os primeiros passos de Eugenio Battisti em direção a sua maturidade intelectual já o inspiravam às tendências de resistência que encontrava dentro de casa.

Somado às razões familiares, cabe ressaltar que a cidade de Turim apresenta-se como um prelúdio da biografia de Battisti, constantemente empenhado com a reformulação do *status quo*. Entre a instauração do fascismo, que no âmbito artístico-cultural afirmava-se principalmente a partir do propósito de uma identidade nacional, e as perspectivas mais liberais manifestas nas entusiasmadas promoções às artes, Turim inspirava suas gerações a um comprometimento cultural sem paralelos na Itália daqueles anos.

A abertura de galerias privadas promoveu o crescimento de um novo mercado de arte que, no segundo pós-guerra, veio a fornecer maior liberdade à burguesia mercantil e a delinear o papel do crítico de arte operante como mediador entre o artista e o colecionador. A *Galleria Guglielmi* sedia, em 1929, a primeira mostra de um dos grupos mais importantes deste momento – *Sei pittori di Torino*. Apesar de constituírem um grupo, suas pinturas apontavam para diversas direções: entre as simples e desastradas figuras de Menzio e os diálogos das formas de Carlo Levi com o modelo impressionista, para exemplificar brevemente, o resultado deste encontro apontava para uma expansão de fronteiras voltada mais aos fundamentos de uma arte europeia do que propriamente a uma identidade nacional italiana, mirava mais a ingenuidade da forma do que o refinamento das soluções clássicas e a

ortodoxia Novecentista. Igualmente importantes foram as produções teatrais, tendo como seu maior expoente a inauguração do *Teatro di Torino*, em 1925, sediado no antigo Scribe, a partir da iniciativa de Riccardo Gualino. Nas empreitadas teatrais registrava-se o crescimento de um repertório estrangeiro, e, sobretudo, daquele vetado pelo fascismo.

Deste cenário cultural do período entreguerras surge uma figura essencial que infundirá novos direcionamentos às reflexões artísticas italianas, cujos alcances chegarão ao panorama do pós-guerra, constituindo importantes referências no percurso crítico de Eugenio Battisti. Estamos tratando de Lionello Venturi, docente na *Università di Torino* que exerceu fundamental importância seja no âmbito acadêmico, ao qual introduziu as reflexões suscitadas pelo Impressionismo; no apoio às artes, através da curadoria da coleção de Riccardo Gualino; na participação e inspiração a Edoardo Persico na criação do *Sei*, ou na colaboração à fundação do *Teatro de Torino*.

Venturi engajava-se assim com os propósitos da modernização italiana, cujo leme condutor consistia, no âmbito artístico, no Impressionismo francês que propunha a reformulação e problematização do modelo artístico e se afirmava mais amplamente com o empenho político de defesa da abertura das fronteiras culturais, posicionando-se contra as tendências fascistas. De acordo com tais perspectivas, o grupo *Sei pittori di Torino*, apesar da sua vida curta de apenas três anos, simboliza na trajetória de Lionello Venturi, e mesmo da Turim de então, a proposta dos novos confins à arte italiana.

Saltemos agora da Turim do entreguerras para a Turim da década de 1940, com o propósito de acompanharmos a trajetória da ativa juventude de Eugenio Battisti. Já no início desta década, Battisti, que antes estava entre Viareggio e Genova [1], retorna à sua cidade natal, e se inscreve na *Università di Torino*, que, diferentemente das escolas primárias e secundárias, não exigia a carteira do fascismo, começando no curso de Física, mas logo se transferindo para o de Letras. Envolveu-se então com os ecos das formações dos grupos de resistência antifascista. Giuseppa Saccaro del Buffa, no texto biográfico dedicado ao marido, assinala a sua participação em grupos como o *Gobetti* [2], *Giustizia e Libertà* [3] e o *Movimento dei Cattolici*

1 Até 1943 Battisti viveu em Gênova onde publicava no *Corriere Mercantile* e onde se encontrava no 8 de setembro de 1943, transferindo-se então para o Palazzo Vercellese e depois para Turim.

2 Piero Gobetti (1901-1926) foi uma figura importante, de posicionamento antifascista, para a Turim do entreguerras. Apesar da sua morte precoce, o pensamento gobettiano se perpetuou a partir de suas publicações, principalmente na revista por ele fundada *La Rivoluzione liberale*. Os objetivos de sua política são resumidos no ensaio de 1924, onde aponta as duas grandes carências da sociedade italiana: a falta de uma reforma religiosa que possibilitasse o fundamento ético à educação política; e a falta de uma revolução social e política autônoma, como a francesa. Seu objetivo primordial, portanto, resumia-se à formação de uma consciência das tradições históricas de modo que toda a população pudesse participar de forma crítica da vida política e social do país. Consistia, assim, em um programa de formação liberal, de criação de uma nova classe política, mais consciente e, portanto, mais ativa. /

Comunisti [4]. Sobre estas atividades existe um arquivo de Battisti doado pela Saccaro del Buffa ao *Istituto Piemontese per la Storia della Resistenza e della Società Contemporanea*, em Turim que, no entanto, consiste majoritariamente de publicações anônimas em periódicos clandestinos, como o *Libertà* (órgão da *F.I.S.I – Federazione Italiana Studenti Intellettuali*), o *Voce del Lavoratore* (órgão do *Movimento dei Cattolici Comunisti*), *L'Italia Libera* (órgão do *Partito d'Azione*), *Il Partigiano Alpino* (órgão do *Giustizia e Libertà*), entre outros.

No âmbito cultural, Battisti dedicou-se principalmente às atividades teatrais. Das suas contribuições mais importantes, podemos citar: diretor e cenógrafo, em 1943, no *Teatro Comunale di Casale Monferrato*; em 1945 dirigiu a montagem de *Páscoa*, de Strindberg; em 1946, organizou a primeira mostra de filmes históricos no Salone Margherita, promovida pela *Unione Culturale*; colaborou na montagem de *Woizeck*, de Büchner; trabalhou como iluminador de *Amor de Dom Perlimpim com Belisa em seu jardim*, de Federico Garcia Lorca, no Teatro Gobetti, e como técnico de movimento de luzes, em *Bodas de Sangue*, também de Garcia Lorca; em 1947, assumiu a direção dos *Concerti di presentazione della UDI* (*Unione Donne Italiane*) e dirigiu duas peças de Pergolesi, até decidir, neste mesmo ano, abandonar a direção do grupo e a militância teatral.

O teatro, porém, não foi apenas uma experiência prática para Battisti, mas o meio que o inseriu nas artes e um constante estímulo na sua trajetória reflexiva, inspirando a sua concepção de crítica e de arte como expressões abertas, livres, experimentais e comunicativas. Durante a juventude turinense, Battisti percebeu no teatro a sua forte capacidade panfletária

---

Referência: CABELLA, Alberto. "Il pensiero politico di Piero Gobetti". In: *Gobetti tra Riforma e rivoluzione*. A cura di Alberto Cabella e Oscar Mazzoleni. Centro Studi Piero Gobetti. Milano: Franco Angeli, 1999.

3 Movimento político revolucionário fundado em Paris em 1929 pelos antifascistas exilados e liderado por Carlo Rosselli. Tinham como objetivo a preparação das condições para uma revolução antifascista italiana, pretendendo instaurar a democracia avançada. Em *Giustizia e Libertà in Italia: storia di una cospirazione antifascista, 1929-1937*. Torino: Bolatti Boringhieri, 2005, o autor Mauro Giovanna compara a formação jovem do grupo turinense, cujas idades dos componentes variam entre 20 e 28 anos, com a milanesa, cujos componentes tinham entre 33 e 43. A diferença de idade denuncia que o primeiro grupo não viveu as experiências da guerra, os debates do posguerra, a batalha do "Quarto Stato" e do "Caffè", no entanto, observa que seu engajamento político não é por isso menos potente, pois possui as influências do pensamento de Gobetti, "*in cui l'esperienza dell'*'Ordine Nuovo' *di Gramsci ha tocato profondamente strati avanzati della classe lavoratrice e dell'intellettualità progressiva, e dove il regime non riesce a far breccia nelle roccaforti operai delle fabbriche e delle barriere cittadine, per di più scosse, nel volgere dei primi anni trenta, dagli effetti della crise economica mondiale che si riverbera sul'Italia*". (p. 264) / "para o qual a experiência do '*Ordine Nuovo*' de Gramsci tocou profundamente estratos avançados na classe trabalhadora e da intelectualidade progressiva, e onde o regime não consegue interferir nas fortalezas operárias das fábricas e das barreiras citadinas, mesmo que rompidas, ao longo dos primeiros anos 30, dos efeitos da crise econômica mundial que se reverbera na Itália".

4 O movimento nasceu em Roma entre 1939 e 1940 a partir da iniciativa de jovens antifascistas da *Azione cattolica*. Manteve fortes laços com outros movimentos de cunho antifascista, especialmente o *Partito Cristiano Comunista Italiano* (PCI). Depois o 8 de setembro de 1943 o grupo se configura de forma mais estável na luta clandestina e passa a publicar em Roma o 'Voce operaia'. Alguns dos seus membros foram Franco Rodano, Antonio Tatò, Maria Lisa Cinciari, Fedele D'Amico, Felice Balbo, Franco Rodano.

e educativa. Entre os textos publicados postumamente em *Arte, Teatro e Società* encontramos um *Manifesto del Teatro d'Arte di Torino* [5], no qual o autor aponta três fundamentos para a sua constituição: 1) "*le uniche ragione e leggi siano le ragione e leggi dell'Arte*" [6]; 2) "*ognuno abbia parità di doveri e di diritti*" [7]*; 3) "assoluta in ogni campo sia la libera collaborazione*" [8]. Considerando o momento histórico da Segunda Guerra, as razões destes fundamentos vão além das suas dimensões puramente artísticas. A autonomia da arte, a igualdade dos membros que constituíam o grupo e suas liberdades criativas deveriam ser encaradas, portanto, como uma resposta antifascista às forças oficiais e suas tendências culturais. Giuseppa Saccaro del Buffa e Francesco Maria Battisti, informam que tal manifesto coincide também com o *Programma* da Federação fundado em 1943, em Gênova que logo se difundiu por outras cidades da Itália. Além disso, ele havia sido publicado em *Libertà* [9], um noticiário clandestino antifascista, causando a perseguição pela polícia dos membros do grupo.

Data do verão de 1945, uma de suas contribuições de maior repercussão, a montagem de *Páscoa*, de Strindberg, no pátio do edifício onde morava na via Montebello 22, próximo à sede da Radio e em frente à Mole Antonelliana. A locação do cenário desta montagem sugere diversos simbolismos: a "bandeira branca", a liberdade, conotada pelo ambiente ao ar livre do pátio; o retorno ao prédio onde poucos meses antes, em abril, reuniam-se os membros que invadiram a EIAR (*L'Ente Italiano per le audizioni radiofoniche*), a partir de uma passagem

5 Tal manifesto foi publicado pela primeira vez em "Libertà", Organo per Il Piemonte della Federazione Italiana Studenti Intellettuali, Anno II, n. 4, 28 febbraio 1945.

6 BATTISTI, E. *Arte, Teatro e Società*, *op.cit*, 2008, p. 14. / "as únicas razões e leis sejam as razões e leis da Arte".

7 Ibidem, 2008, p. 14. / "todos tenham igualdade de deveres e direitos".

8 Idibem, 2008, p. 14. / "absoluta em todos os campos seja a livre colaboração".

9 Em *Arte, Teatro e Società*, [Ibidem, pp. 19 e 20], lemos um texto inédito datado de 1946, sem autoria, que comenta as atividades de Battisti e a publicação do manifesto: "*Un primo tentativo di iniziare un'attività teatrale rigorosamente artística della completa inerzia degli ultmi anni, venne compiuto da um giovane regista, Battisti Eugenio, subito dopo l'occupazione tedesca. Interrompendo la sua attività in província, egli cercò di adunare in comune ideale di arte e di resistenza, i migliori e più preparati giovani attori torinesi, nell'intento di svolgere attraverso un repertorio di opere classiche e moderne una propaganda sociale e liberale, in rappresentazioni rivolte ad un vasto pubblico. Benché non si sia potuto costruire una campagnia stabile con un normale susseguirsi di spettacoli, questo primo gruppo ebbe importanza costitutiva, attraverso molteplici vicende: venne ricercato dalla polizia fascista in seguito alla pubblicazione in un foglio clandestino – 'Libertà' – del suo programma artistico, quasi tutti i suoi elementi parteciparono eroicamente alla Liberazione, ed alcuni si distinsero particolarmente nell'occupazione della stazione Radio* [...]" / "Uma primeira tentativa de iniciar uma atividade teatral rigorosamente artística da completa inércia dos últimos anos foi exercida por um jovem diretor, Battisti Eugenio, logo após a ocupação alemã. Interrompendo a sua atividade na província, ele procurou reunir em comuns ideais de arte e resistência, os melhores e mais preparados jovens atores turinenses, com a intenção de desenvolver, através de um repertório de obras clássicas e modernas, uma propaganda social e liberal, em representações voltadas ao grande público. Embora não tenha conseguido construir uma companhia estável com uma sucessão normal de espetáculos, este primeiro grupo teve constitutiva importância dada por muitas atividades: foram procurados pela polícia fascista depois da publicação em um jornal clandestino – 'Libertà' – do seu programa artístico, quase todos os seus elementos participaram heroicamente da Libertação, e alguns se destacam particularmente na ocupação da estação Rádio. [...]".

secreta e com a ajuda de membros clandestinos da própria rádio, faz da "cena do crime" a locação da redenção, sem, no entanto, modificar os seus propósitos de liberdade. O pátio do prédio de Battisti mostrava assim um paralelo poético com a própria peça encenada, principalmente através da figura de Eleonora, que trazia à casa triste a verdade mística, assim como naquele "novo" cenário seus atores se preparavam a uma nova realidade a ser construída.

Encarado tanto como proposta de resistência político-cultural quanto de reestruturação social, o teatro, nas concepções e práticas de Battisti, viria a adquirir um outro propósito: o incentivo às reflexões e definições da modernidade na nova estrutura cultural que despontava com o pós-guerra.

Experimentando o teatro prática e criticamente, Battisti refletia sobre os limites e as funções da própria arte, dentro de uma sociedade fragilizada pela guerra e pela necessidade de uma renovação dos seus setores socioculturais. A modernidade por ele sentida, cujas raízes remontavam ao Oitocentos [10], se reestabelecia sob a proposta de estruturação de uma identidade que não se limitasse aos muros italianos, mas que se expandisse para além das definições internas, englobando as demais identidades nacionais na construção das suas experiências.

Em 1950, Battisti publica no periódico *Recreazione* o texto *Spontaneità recreativa del teatro – Commedia e Tragedia*, no qual o autor questiona a respeito das diferenciações entre estas formas teatrais, concebidas a partir de uma suposta oposição de valores: a forma culta trágica, da seriedade como o veículo da verdade; em detrimento da forma cômica, relegada à mera fruição e de caráter nada distinto. A sua análise é direcionada à crítica pós-romântica, especialmente italiana, que, como afirma, ao ignorar os problemas do "sublime ao cômico" não faz jus às particularidades da história do teatro, que por si só já sofre das dificuldades de documentação, principalmente por consistir em uma forma de arte efêmera.

Apesar do seu incômodo com a contínua afirmação da incompatibilidade entre tragédia e comédia, Battisti também as diferencia, partindo, no entanto, de características que invertem a interpretação corrente: a instabilidade da tragédia contra a estabilidade da comédia. Por ser profundamente ancorada no verossímil, a tragédia deve se renovar constantemente, antes que a realidade histórica e seus princípios de caráter e verdade desatualizem-se. Está, portanto, ligada apenas a uma geração e deve ser autodestrutiva, ou

[10] No manuscrito *Poetica del teatro moderno*, datado de 25 de fevereiro de 1946, publicado postumamente em *Arte, Teatro e Società* (2008) Battisti faz uma análise, deve-se assinalar, muito ampla, das tendências da modernidade desde o Oitocentos, destacando a constituição de uma arte como força constitutiva da vida civil e não apenas patrimônio de poucos.

seja, capaz de transformar constantemente a sua poética e estrutura. Já a comédia, por ser sustentada pelo fantástico e inverossímil, configura-se como um gênero eterno, intimamente atrelada às imutáveis exigências humanas. Sua linguagem se transforma, mas a sua estrutura se mantém universal, como no exemplo das máscaras existentes nas comédias gregas e latinas, na *commedia dell'arte*, na Índia, no Japão, na China e nas populações primitivas. A comédia serve-se do ridículo, a tragédia o teme: "*la Duse, la Bernhardt dei rari documenti cinematografici suscitano ormai l'ilarità delle platee, cosi come gli autori d'oggi susciteranno quella dei nostri figli*" [11].

Assim sendo, a interpretação de Battisti não resulta menos que provocativa ao abalar a suposta superioridade da tragédia no alcance do verossímil, devido à seriedade de seu discurso, concebendo a comédia como uma forma teatral embrionária, mais próxima às origens fundantes, e a tragédia, como uma reação a ela.

> *[...] separando teoricamente le due forme, la commedia apparirebbe quale una cristallina ed elementare forma di teatro, la tragedia invece quale una sua derivazione, od un ritorno ad essa, attraverso un complicato processo di intellettualizzazione.*
>
> [...] separando teoricamente as duas formas, a comédia pareceria uma cristalina e elementar forma de teatro, a tragédia, no entanto, uma derivação sua, ou um retorno a ela, através de um complicado processo de intelectualização. [12]

Ao concluirmos a leitura do texto de 1950, o que percebemos é uma sugestiva interpretação de Battisti acerca da tragédia e da comédia para além de suas oposições, mas como formas teatrais reativas uma à outra. E concebê-las como reagentes constantes significa, também, defini-las não a partir de suas bases fixas ou de suas características estanques, mas sim de seus potenciais de transformação, de suas capacidades, ou não, de se renovarem com as exigências e necessidades coevas.

Vão sendo percebidos dois motores basilares do pensamento de Battisti: a instabilidade dos conhecimentos tidos como estanques; e um contínuo renovar-se das capacidades interpretativas. Entre os textos de 1950 e L'*Antirinascimento* podemos apontar pelo menos quatro pontos de intercessão que ajudam a esclarecer sua metodologia. O primeiro consiste em uma declarada denúncia das lacunas da historiografia, seja ao se

11 BATTISTI, E. *Arte, Teatro e Società*, *op.cit.,* p. 67 / "a Duse, a Bernhardt dos raros documentos cinematográficos já suscitam a hilaridade das plateias, assim como os autores de hoje suscitarão a dos nossos filhos".

12 Ibidem, p. 72. / "Assim, se o cômico é já uma forma elementar de teatro, o trágico chega ao teatro em um segundo tempo, mesmo se para as suas construções parte dele".

posicionar contrariamente à crítica pós-romântica, principalmente italiana que, como supracitado, apagou "*con un colpo di spugna proprio quei problemi dal sublime al comico*" [13], seja definindo os objetivos de *L'Antirinascimento* mais como a "*dimostrazione di una stanza di rinovamento storiografico, che la conclusione di ricerche approfondite*" [14]. Neste sentido, apesar do autor procurar com frequência evitar a leitura antitética da história que a compreende a partir de oposições como comédia e tragédia, clássico e anticlássico, erudito e popular, as suas críticas à historiografia são com frequência pautadas, grosso modo, na dicotomia entre tradicional e não tradicional.

O segundo ponto diz respeito à escolha dos temas a serem estudados, e por isso está intrinsecamente ligado ao primeiro: o interesse pelas manifestações culturais pouco documentadas. Enquanto espetáculo, os teatros medieval e renascentista consistem em uma arte de complexo registro, e enquanto literatura, a comédia, justamente o gênero de maior escassez documentária, é aquele que incita o interesse de Battisti. Ao mesmo passo que em *L'Antirinascimento* seu foco está direcionado à tradição oral, às artes ditas menores e aos capítulos relegados como secundários pela história. Todo esse engajamento, voltado à recuperação de uma memória cultural, pode ser percebido na seguinte passagem:

> *Infatti, la mia caccia alle "radici storiche" del fantastico, del naturalismo, della profanità dell'anticlassicismo è anche determinata dal desiderio di comprenderne il globale significato e la funzione entro la società del tempo. Il risultato finale vuol pertanto essere una breve storia – sperimentale – delle motivazione di gusto, di cultura, di classe che hanno accompagnato questi fenomeni.*
>
> De fato, a minha caça pelas 'raízes históricas' do fantástico, do naturalismo, do anticlassicismo profano é também determinada pelo desejo de compreender a partir deles o global significado e a função dentro da sociedade da época. O resultado final pretende, portanto, ser uma breve história – experimental – das motivações de gosto, de cultura, de classe que acompanharam estes fenômenos. [15]

O terceiro ponto, como consequência do segundo, diz respeito à aproximação de seu método ao campo da hipótese, o que justifica a impossibilidade de sua concepção da história se fundar em bases rígidas. Os frequentes parêntesis postos entre seus parágrafos advertem o caráter dedutivo e não conclusivo de suas reflexões, qualificando-as mais como indicadoras de possibilidades do que como propostas encerradas. E isso significa não menos que a sua

13 Ibidem, p. 65. / "com um só golpe, justamente os problemas do sublime ao cômico".
14 BATTISTI, E.. *L'Antirinascimento*, *op.cit,* 2005, p. 41 / "demonstração de uma reivindicação de renovação historiográfica, do que a conclusão de pesquisas aprofundadas"
15 Ibidem, p. XLIV.

necessidade de uma renovação interpretativa e de uma leitura constantemente atualizada, concebendo seu método a partir da inquietação, do *moto* contínuo do saber. Neste âmbito, surgirá, anos mais tarde, principalmente durante a sua estadia na Pennsylvania University, o Battisti utópico.

O quarto e último, conclui-se que em ambos os textos as interpretações das manifestações culturais são entendidas como constantes disputas de forças sociais internas.

Antes mesmo da publicação de 1962, a noção de antirrenascimento já se anunciava no texto de 1950 ao apresentar a comédia e a tragédia, medievais e renascentistas, a partir de um campo de forças expressivas da linguagem, caminhando do fantástico ao verossímil, ou das capacidades provocativas de simpatia e de antipatia para o público. Battisti as conjectura enquanto linguagens díspares, no entanto, de igual objetivação teatral, como escreve:

> *In assenza di caratteri che possano differenziare nettamente l'una forma teatrale dall'altra, e non potendo d'altra parte annullare il divario, è lecito domandarsi se la tipicità della commedia e della tragedia non sia proprio in relazione con questa maggiore o minore stabilità storica, presentando in tal modo le due forme come non analoghe e neppure antitetiche, ma irreducibili l'una all'altra, quali opposti momenti dell'oggettivazione teatrale. Naturalmente questa tesi ha bisogno di altre osservazioni.*
>
> Na ausência de características que possam diferenciar claramente uma forma teatral da outra e não podendo por outro lado anular a diferença, é justo se questionar se o tipo da comédia e da tragédia não se dê justamente em relação a esta maior ou menor estabilidade histórica, apresentando de tal modo as duas formas como não análogas e nem mesmo antitéticas, mas irredutíveis uma à outra, como momentos opostos da objetivação teatral. Naturalmente esta tese necessita de outras observações. [16]

Tal reflexão insere a tragédia e a comédia na mesma balança de São Miguel na qual Battisti, em *L'Antirinascimento*, avalia o dualismo da cultura quinhentista, dividido entre o classicismo de corte e o anticlassicismo popular, não como forças opostas, mas sim complementares. Concebe, portanto, a emergência dos fenômenos culturais mais como o resultado de um (des)equilíbrio das potências político-culturais do que como reflexo de crises e apogeus históricos, resolvidos na simples equação de ação e reação, queda e declínio.

16 BATTISTI, E. *Arte, Teatro e Società*, *op.cit.*, p. 67.

Battisti em Roma

Perante as dificuldades que encontrava em Turim, onde as manifestações culturais do imediato pós-guerra tinham suas vivacidades esmaecidas, Battisti resolve se mudar para Roma, estimulado por uma bolsa de estudos junto ao *Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*. É a partir dessa época que a sua trajetória volta-se cada vez mais para o campo da história da arte, tendo o importante apoio de Lionello Venturi, de quem se tornou secretário por longos anos e com quem colaborou em diversas publicações e trabalhos, como na coletânea *La Pittura Italiana*, pela editora Skyra (1950); na tese de aperfeiçoamento sobre a fortuna crítica de Michelangelo, supervisionada por Venturi (1952); junto a Nello Ponente colaborou para o catálogo da mostra sobre Picasso, organizada por Venturi na *Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma* (1953); e junto a Giulio Carlo Argan, também a convite de Venturi, começou as publicações para a *Enciclopedia Universale dell'Arte* (1955).

Esta parceria sinaliza na biografia de Battisti um novo capítulo determinando em sua carreira uma constante reflexão sobre a historiografia artística, posicionando-o dentro de uma batalha incansável entre as escolas italianas de Lionello Venturi e de Roberto Longhi. O momento da chegada de Battisti a Roma coincide com o ápice dos embates teóricos entre estes historiadores da arte, acompanhados pela inauguração de duas revistas: *Paragone*, dirigida por Longhi; e *Commentari*, por Venturi e Mario Salmi.

A distância entre os dois métodos, a história da crítica de arte de Venturi e o método formalista de Longhi, se consolida, entre outros, no fundamento do juízo subjetivo na análise de uma obra de arte. No programa de *Paragone*, de 1950, Longhi define a crítica como "*immediata risposta dell'uomo all'uomo*" [17], concebendo-a como algo inerente à arte. A "*buona critica*", como define, "*si nasconde piuttosto entro la vicenda semantica dei vocaboli, che in altro*" [18]. Neste mesmo texto, traça uma antologia da crítica de arte desde Parrasio até Paul Valery, baseada principalmente nas transições dos vocábulos, nas criações dos tropos como exemplos de subjetividades, cujos juízos constituem a história, como a lamentação de Brunelleschi ao se referir à morte de Masaccio como "uma grande perda".

Venturi amplia os estudos das expressões artísticas ao âmbito dos fenômenos culturais. Seu interesse não está nas especificidades de cada artista ou indivíduo, mas sim naquilo que os une. Neste sentido, não estreita o conceito de gosto à indicação do conceito de

17 LONGHI, Roberto. Proposte per una critica d'arte. In: *Paragone*, 1950, p. 6. / "imediata resposta do homem ao homem".

18 Ibidem, p. 7. / "a boa crítica se esconde mais nos eventos semânticos dos vocábulos do que em outra coisa".

gênio, como exercido pela estética moderna [19], que sinaliza a expressividade de um artista destacado do meio. Ou seja, não é a partir de um artista ou um grupo que Venturi compreende o gosto de um determinado contexto histórico-artístico, mas sim a partir dos motivos e estímulos que lhes fornecem destaque na trama sociocultural.

Alcançamos aqui o campo crucial do método de Venturi, que infundirá significativos direcionamentos teórico-metodológicos no percurso da crítica de Eugenio Battisti. O incômodo perante a historiografia oficial, muito latente em *L'Antirinascimento*, justifica-se nas tentativas de periodização que se fundam na ideia de uma cultura rigidamente unitária, sem reconhecer os seus diversos componentes. A sua proposta de revisão historiográfica inspira-se em pesquisas que inserem a história da arte em um campo mais vasto. Cita, por exemplo, as "*particolari indagini d'ambiente [...] di Wylie Sypher,* Four stages of renaissance style, *che ha il merito di tracciare [...] una storia comparata del rinascimento, nelle sue manifestazione letterarie, figurative, architettoniche, musicali*" [20]. Esta mesma garra em ampliar os limites da pesquisa a outros campos do conhecimento é descrita na seguinte passagem, quando cita as principais *auctoritates* da sua obra:

> *[...] il volume dello Haydn [*The counter-renaisssance*, 1950] è un apassionato invito a estendere anche alla storia dell'arte la sua ricerca; gli esempi portati dal Baltrušaits [*Le moyen âge fantastique*, 1955; e* Réveils et prodiges*, 1960] valgono tanto per il rinascimento che per il gotico; e l'indagine dello Hocke [*Die Welt als Labyrinth*, Manier und Manie in der europäischen Kunst*, 1957; e* Manierismus und Manie in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst, *1959] per quanto scarsamente storicizzata, è uno stimolo pressante a illuminare aspetti, che non è più lecito considerare periferici, della nostra cultura, noti agli specialisti, ma ingiustamente sottovalutati. I tre autori, insieme, hanno dato la possibilità a me, e certo ad altri, di compreendere assai meglio non solo i valori intrinseci, ma la vastissima diffusione e portata sociale dell'anticlassicismo, anche in Italia. La mia riconoscenza è dunque grandissima.*
>
> [...] o volume de Haydn [*The counter-renaisssance*, 1950] é um apaixonado convite a estendermos a sua pesquisa também à história da arte; os exemplos trazidos por Baltrušaits [*Le moyen âge fantastique*, 1955; *e Réveils et prodiges*, 1960] valem tanto para o renascimento quando para o gótico; e a pesquisa de Hocke [*Die Welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europäischen Kunst*,

[19] Ibidem, pp. 29 e 30. "*Prima che il concetto di critica estetica fosse maturato come lo è ora, il gusto era contrapposto al genio, il primo atto a giudicare, il secondo a produrre. Ma l'estetica moderna ha finito per identificare gusto e genio, svuotando il concetto di gusto di ogni suo particolare contenuto. Onde l'opportunità di richiamarsi alla tradizione critica settecentistica, per esempio Mengs, per distinguere il gusto dell'arte, il relativo dall'essenziale, il contigente dall'eterno*". / "Antes que o conceito de crítica estética fosse amadurecido como o é agora, o gosto era contraposto ao gênio, o primeiro apto a jugar e o segundo a produzir. Mas a estética moderna acabou por identificar gosto e gênio, esvaziando o conceito de gosto de todo o seu conteúdo particular. [Ocorrendo] assim a oportunidade de se voltar à tradição crítica setecentista, por exemplo, Mengs para distinguir o gosto da arte, o relativo do essencial, o contingente do eterno".

[20] BATTISTI, E. *L'Antirinascimento*, *Op.cit,*, p. 15.

> 1957; e *Manierismus und Manie in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, 1959] por mais que escassamente historicizada, é um grande estímulo a iluminar aspectos da nossa cultura, que não devem mais ser considerados periféricos, conhecidos pelos especialistas, mas injustamente subvalorizados. Os três autores, juntos, deram-me a possibilidade, e claro a outros, de compreender muito melhor não apenas os valores intrínsecos, mas a vasta difusão e escala social do anticlassicismo, até na Itália. O meu reconhecimento é, portanto, enorme.[21]

Battisti se mostra interessado tanto nos valores intrínsecos e definidores do anticlassicismo quanto no seu âmbito social, dividindo a sua pesquisa em dois campos fundamentais: da micropesquisa emergida nos fatores essenciais do período denominado Renascimento, à expansão deste fenômeno cultural em dimensões menos restritas à história da arte, mas a outras áreas do conhecimento que possibilitem a sua análise por ângulos diversos. Este interesse pela história da arte inserida no âmbito sociocultural combina, portanto, com o método venturiano balizado no conceito de gosto como expressão de macro identidade, como tendências das preferências de uma sociedade.

A relação entre ambos os historiadores da arte fica mais evidente quando confrontamos o questionamento de Venturi sobre a noção de gênio e a reflexão de Battisti sobre os problemas relativos à noção de vanguarda, como segue na seguinte passagem:

> *Personalmente, penso di non essere stato esatto quando a Vicenza, qualche anno fa, ho suggerito che il manierismo coincidesse con movimenti di avanguardia durante il rinascimento. La cultura è sempre creata da movimenti e maestri d'avanguardia, ma insieme a molti altri eventi culturali. È questa complessità di fenomeni che deve essere indagata meglio.*
>
> Pessoalmente, acredito não ter sido correto quando em Vicenza, há alguns anos, sugeri que o maneirismo coincidisse com movimentos de vanguarda durante o renascimento. A cultura é sempre criada por movimentos e mestres de vanguarda, mas junto a muitos outros eventos culturais. É esta complexidade de fenômenos que deve ser melhor questionada. [22]

O Maneirismo, segundo a autocorreção do autor, não poderia ser compreendido a partir de seus movimentos de vanguarda, assim como a ideia de gênio não pode encerrar a concepção de Renascimento. A postura de Battisti, contrária às tendências críticas e historiográficas que destacam um artista, ou um grupo de artistas, como expressão máxima de uma identidade cultural, encontra, deste modo, em raízes venturianas a sua base. A identidade

21 Ibidem, p. XLII.
22 Ibidem, p. XXVII.

de uma cultura deve ser compreendida na sua amplitude, sendo o gosto um conceito de grande alcance.

O conceito de *gosto* em Venturi não se trata apenas de uma intercessão entre os confins da história da arte e da história da cultura, mas também, de um deslocamento dos alicerces da historiografia da arte num tom muito próximo aos questionamentos de Battisti em relação ao maneirismo. Desviando-se da primazia dos legados clássicos da história e crítica de arte, ambos propõem novas orientações a estes debates: fugindo dos conceitos de classicismo e realismo e, portanto, das doutrinas de beleza e racionalidade, Venturi reflete a respeito dos primitivos na concepção de um novo modelo artístico; e negando os esquemas dos debates do maneirismo que concebem o anticlassicismo como reação irracional ao áulico clássico, Battisti dedica-se ao antirrenascimento, como deslocamento das bases historiográficas tradicionais.

L'Antirinascimento como vanguarda

Como leme condutor do que estamos chamando de vanguarda, usaremos uma definição dada pelo próprio Battisti, publicada na introdução de *In luoghi di avanguardia antica* (1979), na qual propõe uma análise focada principalmente na arquitetura renascentista a partir de seus pontos de ruptura ao vigente status sociocultural, demarcando contrastes e oposições que, quando reconhecidos, são logo atribuídos a fatos irracionais, como o conceito de gênio.

A sua definição de vanguarda se baseia, como apontado pelo próprio Battisti, naquela de Saint-Simon. Como analisado por Donald D. Egbert, em seu último ano de vida, o filósofo francês mudou sua concepção de sociedade antes tida como máquina operante por princípios newtonianos, passando a compreendê-la como um organismo vivo, organizado pela trindade constituída por artistas, cientistas e artesãos-industriais, sendo o artista o topo desta elite administrativa, o "homem da imaginação", responsável também pelo ensinamento moral. O termo *avant-garde* aparece na conclusão de *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825) referindo-se, portanto, à posição de destaque do artista para o bom funcionamento da sociedade, uma concepção de arte que dinamiza as reflexões sobre a sua atuação e função no meio social [23].

[23] Egbert, em "The Idea of avant-garde in Art and Politics*". In: Leonardo*, Vo. 3, N° 1 (Jan., 1970), pp. 75-86, destaca as consequentes interpretações atreladas as considerações de Saint-Simon: *"In these doctrines of Saint-Simon, then, we have one of the first clear foreshadowings by a socialist of some later Marxian theories of society and art, according to which society would be highly centralized under the direction of an elite group, with the end of art to be social utility achieved by making the works of art didactic and easily*

Assim procedendo, a concepção de vanguarda de Saint-Simon compreende uma distância entre o artista e a sociedade: o seu destaque na estrutura social acaba também por assinalar a sua desintegração. O que Battisti parece compreender por esta desintegração é o descompasso entre o ritmo da sociedade como um organismo vivo e do meio artístico como um provocador e instigador da reformulação desta estrutura social. Por 'meio artístico' compreendemos aqui não apenas a produção de obras de arte, mas também a sua reflexão, considerando neste quadro a atuação do próprio Battisti como uma proposta vanguardista de reconstrução crítica pautada na clara oposição a "*una storiografia idealizzata che nasconde sotto il polverone della banalità, mascherando i veri contrasti e le violenze, allo stesso modo in cui le vernici ingiallite coprono i colori e fanno apparire tutto noiosamente bruno*" [24].

Battisti adiciona que a vanguarda não é feita do individualismo do artista, mas do agir de um grupo nas margens da estrutura social, e, apesar de consistir uma reação desvinculada das forças de manutenção dos valores de uma sociedade, ela necessita que pelo menos parte desta sociedade aceite os seus princípios e as suas pesquisas de finalidade e resultados não imediatos. A transgressão e subversão das posturas vanguardistas, assim sendo, dependem de uma parcela social que afirme a marginalidade de sua condição, necessária ao exercício de uma liberdade expressiva experimental.

Poderíamos dizer que a marginalidade dos engajamentos vanguardistas de Battisti é o fio condutor da sua trajetória. A via por ele percorrida nunca foi a estrada principal, e isso, vale acrescentar, consistiu muito mais em uma escolha consciente do que no resultado de uma

---

understood by the multitude as Diderot and David had already urged. This conception of art, which tended to equate it with social propaganda, would continue to be held by those social radicals, including the followers of Marx, whose interests were to be basically political and economic, and who disregarded Saint-Simon's idea of artists as foremost leaders of society. At the opposite pole, however, were some who were so enchanted by the kind of leading role which Saint-Simon gave to the artist that they completed rejected his belief that art should be devoted to achieving social goals and therefore necessarily be functional, utilitarian, didactic and easily understandable. In other words, they subscribed to a belief in the movement, Romantic in origin, known as 'l'art pour l'art' or 'art for art's sake'". / "Nestas doutrinas de Saint-Simon, então, nós temos um dos primeiros claros prenúncios por um socialista de algumas posteriores teorias marxistas da sociedade e da arte, segundo as quais a sociedade seria altamente centralizada sob a direção de um grupo de elite, com a finalidade da arte como utilidade social fazendo obras de arte didáticas e facilmente compreendidas pela multidão, como Diderot e David já haviam insistido. Esta concepção de arte, que tende a se igualar com propaganda social, continuaria a ser sustentada por esses socialistas radicais, incluindo os seguidores de Marx, cujos interesses estavam a ser basicamente político e econômico, e quem desconsiderou a idéia de Saint-Simon dos artistas como maiores líderes da sociedade. No pólo oposto, no entanto, estavam alguns que tão encantados com o tipo de papel de liderança que Saint-Simon deu ao artista, rejeitaram completamente a sua crença de que a arte deve ser destinada a alcançar os objetivos sociais e, portanto, necessariamente ser funcional, utilitária, didática e de fácil compreensão. Em outras palavras, eles defenderam uma crença no movimento, romântico de origem, conhecido como 'l'art pour l'art' ou "arte pela arte'".

24 BATISTI, Eugenio. *In luoghi di avanguardia antica. Da Brunelleschi a Tiepolo*. Casa del libro editrice, 1981, p. 7. / "uma historiografia idealizada que esconde sob a poeira da banalidade mascarando os verdadeiros contrastes e as violências da mesma forma que os vernizes amarelados cobrem as cores puras e fazem tudo parecer tediosamente marrom".

relegação ao limbo. Apesar de toda dificuldade encontrada no meio acadêmico, de todas as portas fechadas, é evidente o incômodo de Battisti quando os seus protestos se concretizavam em propostas oficializadas, quando a atitude alternativa de seu trabalho assumia o tom de oficialidade, enquadrando-se em esquemas previsíveis e recorrentes. Recorda-se aqui da renúncia aos movimentos político-partidários de Turim, no período do pós-guerra, como vemos no seguinte comentário de Giuseppa Saccaro del Buffa.

> *Subentrata immediatamente la competizione tra i partiti che andavano riorganizzandosi, accompagnata dall'emergere di opportunisti di vario genere che rivendicavano meriti partigiani, Battisti abbandonò l'impegno politico e rinunciò ad ogni riconoscimento ufficiale. Non volle neppure entrare stabilmente alla radio, in un mestiere fisso che nel nuovo clima non sentiva tagliato per lui [...]*
>
> Sucedendo imediatamente a competição entre os partidos que iam se organizando, acompanhada da emergência de oportunistas de vários tipos que reivindicavam méritos partidários, Battisti abandonou o empenho político e renunciou a qualquer reconhecimento oficial. Não quis nem mesmo entrar estavelmente na rádio, um emprego fixo que no novo clima não sentia adapto a ele [...] [25]

No seu último ano de vida publica *L'Anti fra ieri e oggi*, uma autoanálise de sua trajetória, na qual alude ao seu medo da moda que desbota os motores mais ativos de protesto, fazendo referência à sua constante tendência de oposição. Del Buffa relembra:

> *Nelle pagine già citate de* L'Anti fra ieri e oggi*, riscritte innumerevoli volte e datate 25 gennaio 1989, Battisti constatava, tra lo sbalordito e lo sgomento, che la popolarità ormai raggiunta dai temi che egli aveva trattato per primo quasi trent'anni addietro tra la disapprovazione e la diffidenza accademica, ne aveva capovolto il segno, squilibrato i colori "come una diapositiva sbiadita dal tempo; la moda, all'insegna di una "immersione collettiva nell'irrazionale [...] un tentativo, quasi* in extremis*, di evasione, cioè non una utopia storiografica, ma una distopia", aveva trasformato addirittura in "scheletro portante del Quattro-Cinquecento" quelle "manifestazioni anticlassiche o innovative o vernacolari", di cui egli aveva ricercato le tracce sullo sfondo di una società che ben sapeva caratterízzata da "l'accademismo, il razzismo, la dittatura di stato, la persecuzione, il disprezzo", aspetti che la critica ora sembrava aver dimenticato. "È come se", egli riconosceva con una certa amarezza, "il consumo di massa dei miei stessi interessi ne abbia cancellato il valore, spesso necessariamente intimo, di protesta".*
>
> Nas páginas já citadas de *L'Anti fra ieri e oggi*, reescritas inúmeras vezes e datadas de 25 de janeiro de 1989, Battisti constatava, entre o fascínio e o pavor, que a popularidade já alcançada pelos temas que ele havia tratado

[25] DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. "Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia". In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, p. 189.

> primeiro há quase trinta anos atrás entre a desaprovação e a desconfiança acadêmica, havia-lhe invertido o sinal, desequilibrado as cores "como um diapositivo desbotado com o tempo; a moda, à bandeira de uma 'imersão coletiva no irracional [...] uma tentativa, quase *in extremis*, de evasão, isto é, não uma utopia historiográfica, mas uma distopia', havia transformado realmente em 'esqueleto portador do Quatro-Quinhentos' as manifestações anticlássicas, inovadoras ou vernáculas', das quais ele havia pesquisado os indícios no fundo de uma sociedade que bem sabia caracterizada pelo 'academicismo, racismo, ditadura de estado, perseguição, desprezo', aspectos que a crítica agora parecia ter esquecido. 'É como se', ele reconhecia com certa amargura, 'o consumo de massa dos meus próprios interesses tivessem apagado o valor, muito necessariamente íntimo, de protesto". [26]

Tanto sua concepção de vanguarda quanto sua prática no meio cultural atuante mostra-se assim intimamente atreladas a uma atitude de militância utópica. Vanguarda e utopia complementam-se como equivalências engajadas com a não permanência dos valores sociais, com a contínua transformação e atualização tanto dos meios que analisam e estudam a sociedade quanto dos seus próprios valores intrínsecos [27]. A sua conservação é o decreto de falência das forças transformadoras, é o seu sepultamento. Este contínuo movimento que evita ancorar o conhecimento em bases estanques, sugere a constante insatisfação que, por sua vez, consiste na capacitação da autotransformação social. Não é apenas a indicação dos problemas inerentes à sociedade, mas também a reflexão sobre as suas respectivas resoluções. A concepção utópica é oriunda da estrutura social e, portanto, na mesma medida

---

[26] Ibidem, p. 198.

[27] Giuseppa Saccaro del Buffa na dedicatória ao marido ["*Dedicato alla memoria dell'amattissimo Eugenio Battisti*"], falecido pouco antes da publicação das atas do II° Congresso Internazionale "Teorie e prassi utopiche nell'età moderna e post-moderna", ocorrido entre 21 e 25 de maio de 1986 [DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro et LEWIS, Arthur O. Utopia e Modernità. Teoria e prassi utopiche nell'età moderna e postmoderna. Roma; Gangemi editore, 1989], escreve: "*Ma per Eugenio Battisti l'utopia non era solo oggetto di studio. Era una delle molle più potenti della sua ottimistica e geniale vitalità; era la categoria etica fondamentale della sua generosità estroversa; era anche la radice della sua cristallina dirittura morale e politica, che si esprimeva nella fiduciosa cordialità e domocraticità dei rapporti con tutti e specialmente nella disponibilità affettuosa verso i giovani delle varie università italiane e straniere dove ha insegnato*". / "Mas para Eugenio Battisti a utopia não era apenas objeto de estudo. Era uma das motivações mais potentes da sua otimista e genial vitalidade; era a categoria ética fundamental da sua extrovertida generosidade; era também a raiz da sua cristalina diretriz moral e política, que se exprimia na confiável cordialidade e democracia das relações com todos e especialmente na afetuosa disponibilidade com os jovens de várias universidades italianas e estrangeiras onde lecionou". O envolvimento de Battisti com os estudos sobre Utopia é relevante na sua carreira. Determinante a esta experiência foi o seu período americano na Penn State University, onde é conservada uma importante biblioteca sobre o assunto. Battisti chegou a ser o primeiro presidente da AISU (Associazione Internazionale per gli Studi sulle Utopie). Sobre a Utopia recomendam-se as seguintes referências, além da supracitada: BATTISTI, Eugenio. "Utopia". In: BERNARDINI, Franca Fedeli. Ciità *e Linguaggi: Utopie, Rappresentazioni e Realtà. Uttopia in città*. Roma: Fratelli Palombi Editori, 1991; O'CONNOR, John T. An International Congress in Italy on Utopia and Modernity. Utopia e Modernità: Teorie e prassi utopiche nell'età moderna e postmoderna. Giuseppa Saccaro del Buffa et Arthur O. Lewis. In: *Utopian Studies*, Vol. 4, N° 2. Penn State University Press. (1993), pp. 166-189; BATTISTI, Eugenio et WILLIAMSON, Rebecca. "Utopia in Uncertainty". In: *Utopian Studies*, Vol. 9, N° 1. Penn State University Press, (1998), pp. 149-155.

que esta estrutura se modifica, a utopia se refaz, o ideal se transforma e os motores ativos da sociedade não cessam.

Nos estudos da história ele se faz de modo não mais utópico, mas "distópico", como mencionado por Del Buffa, cujo principal método é de caráter anárquico: o conhecimento histórico deve ser sempre instigado pela desconfiança que leva a acreditar que a história está sempre a ser escrita, é *non finita* e inconclusiva. Vale citarmos o texto no qual Battisti, já no final da sua vida, analisa estas questões:

> *La mia vita è stata un continuo scontro, non privo di rimorsi, contro autorità amichevoli, incominciando con mio padre [al quale, com'è noto, più tardi egli dedicò* L'Antirinascimento*], o nemiche; talvolta è stato provocato da reazioni inattese, ma evidentemente giustificate, da parte di altri, quasi mai ad una efficace rivolta, cioè da un gesto intenzionale. Il primo libro che ho pubblicato era dedicato ad un insigne storico dell'arte, che fra l'altro mi aveva dato anche il modo di pubblicarlo. A vedere la dedica nelle bozze, egli chiese ed ottene che tutto il quinterno iniziale fosse rifatto, togliendola. Un altro caso, analogo, è avvenuto quando con un gruppo di ex allievi d'un altro maestro, abbiamo pensato di dedicargli, chiedendogli il permesso, un libro sull'Angelico: appena visto il volume, la sua rabbia fu tale da far pubblicare sulla rivista da lui diretta, una smentita circa l'autorizzazione di tale dedica. E questi erano gli amici. Dall'altra parte c'è soltanto la* damnatio praesentiae*.*
>
> *Sono pettegolezzi, piccoli incidenti che non hanno niente a che fare con l'esercizio, vero, efficacemente repressivo, dell'autorità, ma indiziano il lato negativo per chi voglia essere libero nell'ambito dell'accademia degli storici: l'isolamento, l'emarginazione, che spesso si accompagna ad una maldicenza benevola (quello è matto), o perversa (quello va eliminato). I miei rapporti con le autorità accademiche, ovviamente sono più importanti, perchè specifiche, che quelli con l'autorità politica o giudiziaria; credo anzi che uno debba e possa comportarsi onestamente, specialmente le revistine da strapaese, se hanno dei nuovi documenti o delle nuove idee. La peggiore autorità, però sta in noi stessi, e cioè la nostra continuità e la nostra inerzia. Quindi bisogna impegnarsi a cambiare idea, a perdere magari ogni concetto di dignità, cioè di stabilità e permanenza, per oscillare quanto la situazione richiede, ad essere contraddittori, altrettanto in pubblico che in privato. E ciò significa, in termini più ampi, essere, per vocazione, per desiderio, per angoscia, moderni, contemporanei, non cessando mai di scavalcarci e di favorire, pur invidiandolo, chi ci scavalca. L'ammirazione per gli altri, se si vuole l'invidia deve però accompagnarsi ad una costante autocritica, cioè ad un senso della gara in atto e ad una generale insoddisfazione, cioè ad una rivolta aperta, per le cose come stano, rispetto a quello che potrebbero essere. Ecco così onestà (almeno lo vorrei), autocritica, avanguardia, desiderio, utopia, come strumento di controllo, mescolati insieme. E negli studi, di conseguenza, ecco privilegiato chi tenta di essere nuovo; esaltato quasi evangelicamente chi è stato misconosciuto o perseguitato; accettata una situazione di molteplicità, quindi di ambiguità di gusto, di poetiche, di tendenze; odiate le barriere, di epoca, di geografia, di genre, di scuola, di tradizione. Tutto poi nel quadro di un sostanziale gusto per il paradosso, non alla ricerca di facile successo (non potendo avere, chi così si comporti, né un successo facile, né uno difficile), ma come metafora, quasi ovvia, di un processo di ripensamento sempre in corso. E siccome mancano all'anarchico per definizione le categorie stabili cui riferirsi, spero, vivamente,*

che quanto ho scritto sia datato nel modo più letterale della parola, sia rapidamente transitorio, ma riesca fortemente valido come ipotesi, come provocazione, da discutere, da rifare.

A minha vida foi um contínuo desencontro, não privado de remorsos, contra autoridades amigáveis, começando pelo meu pai [ao qual, como se sabe, dediquei o *L'Antirinascimento*], ou inimigas; de vez em quando foi provocado por reações inesperadas, mas evidentemente justificadas, pela parte dos outros, quase nunca por uma revolta eficaz, isto é, por um gesto intencional. O primeiro livro que publiquei era dedicado a um distinto historiador da arte, que entre outras coisas, havia-me fornecido os meios de publicá-lo. Ao ver a dedicação no rascunho, ele pediu e obteve, que todo o fascículo inicial fosse refeito, retirando-o. Um outro caso, análogo, ocorreu quando com um grupo de ex-alunos de um outro professor, pensamos em dedicá-lo, pedindo a sua permissão, um livro sobre Angelico: assim que viu o volume, a sua raiva foi tal que o fez publicar na revista por ele dirigida, uma negação da autorização de tal dedicação. E estes eram os amigos. Do outro lado existe apenas a *damnatio praesentiae*.

São fofocas, pequenos incidentes que não têm nada a ver com o exercício, verdadeiro, eficazmente representado, da autoridade, mas indicam o lado negativo para quem quer ser livre no âmbito da academia dos historiadores: o isolamento, a marginalização, que frequentemente é acompanhada de uma benevolente calúnia (o que é loucura), ou perversa (que deve ser eliminada). As minhas relações com as autoridades acadêmicas obviamente são mais importantes, porque específicas, que aquelas com a autoridade política ou judiciária; acredito também que um deva e possa se comportar honestamente, especialmente as revistinhas de *strapaese*, caso possuam novos documentos ou novas ideias.

A pior autoridade, no entanto, está em nós mesmos, e é a nossa continuidade e a nossa inércia. Logo, é necessário empenhar-se a mudar de ideia, a perder, talvez, todo conceito de dignidade, isto é, de estabilidade e permanência, para oscilar o quanto a situação demandar, a ser contraditórios, tanto no público quanto no privado. E isto significa, em termos mais amplos, ser, por vocação, por desejo, por angústia, modernos, contemporâneos, não cessando nunca de nos ultrapassarmos e de favorecer, mesmo invejando quem nos ultrapassa. A admiração pelos outros, se quiser inveja, deve, porém, ser acompanhada por uma constante autocrítica, isto é por um sentido de garra em ato e por uma insatisfação geral, isto é, por uma revolta aberta, contra as coisas como estão a respeito daquilo que poderiam ser. Eis aqui honestidade (pelo menos eu gostaria), autocrítica, vanguarda, desejo, utopia, como instrumento de controle, postos juntos. E nos estudos de consequência, privilegiado é o que tenta ser novo; exaltado quase evangelicamente quem foi desconhecido ou perseguido; aceita uma situação de multiplicidade, logo, de ambiguidade de gosto, de poéticas, de tendências; odiadas as barreiras, de época, de geografia, de gênero, de escola, de tradição. Tudo então no quadro de um gosto substancial pelo paradoxo, não à pesquisa de fácil sucesso (não podendo ter, quem assim se comporta, nem um sucesso fácil, nem um difícil), mas como metáfora, quase óbvia, de um processo de reconsideração sempre em curso. E assim como faltam ao anárquico por definição as categorias estáveis às quais se referir, espero, vivamente, que tudo o que escrevi seja considerado no modo mais literal da palavra, seja rapidamente transitório, mas seja

> fortemente válido como hipótese, como provocação, a ser discutido, a ser refeito. [28]

O mencionado "contínuo desencontro" não seria, assim, a mesma lacuna que compreende a concepção de vanguarda, a distância que denuncia a dificuldade dos diálogos geracionais, a necessidade do novo em confronto à força da tradição? Em uma Itália recém-formada república, a construção da identidade nacional ainda se apresentava na latente polêmica da busca por um modelo. A grandeza do seu passado, e nela compreende-se a memória ainda muito presente e vigorosa do apogeu da cultura renascentista, mostrou-se ao Fascismo como a tentadora analogia de uma identidade monumental, a-histórica, ancorada na promessa de uma modernidade que não era aquela pretendida por Battisti, que vislumbrava a constante renovação, mas sim uma modernidade apoiada na clássica concepção da forma estanque e monumental, grandiosa e sublime. Battisti parecia propor que entre os ecos das reformulações fascistas e a recém constituição republicana, a cultura italiana necessitava do desafio de se autorreformular a partir de identidades alhures, da noção de alteridade como portadora da modernidade: o processo de construção de sua identidade deveria pautar-se no processo desconstrutivo da sua história, em prol de novas experimentações e conhecimentos.

A perene dificuldade enfrentada por Battisti no meio acadêmico, aludida na passagem supracitada, acompanhou toda sua trajetória. Roberto Longhi, em uma carta ao Prof. Middledorf, contesta as conclusões de Battisti a respeito da data de morte de Artemisia Gentileschi, classificando-o como "*un dilettante che ci limitiamo a definire uno sconsiderato*" [29].

---

[28] BATTISTI, EUGENIO. In: DEL BUFFA, Giuseppa Saccaro. "Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia". In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, pp. 198-199.

[29] A carta de Roberto Longhi ao Prof. Middledorf trata-se de uma resposta à nota de Eugenio Battisti sobre "La data di morte di Artemisia Gentileschi" publicada em *Mitteilungen des Kunsthist*. In Florenz. Band X, Heft, IV, Februar 1963, p. 297. Segue a sua reprodução: "Illustre Prof. Middeldorf, E. Battisti pubblicando nell'ultimo fascicolo delle "Mitteilungen" (ch'egli, non so perchè, usa al maschile) una breve precisione che restringe tra il 1651 e il 1653 la data di morte di Artemisia Gentileschi, ne trae occasione per giustamente elogiare la studiosa Anna Maria Crinò che da parte sua, nelle "Mitteilungen" del 1960, ci ha rivelato la data precisa – 17 Febbraio 1639 – del decesso del padre della pittrice, Orazio Gentileschi. Anch'io mi sono rallegrato della "trouvaille" che è venuta a por fine alla controversia tra me e il benemerito Prof. J. Hess del quale non ho mai posto in dubbio la sedulità di ricercatore, ma, e soltanto qualche volta, il modo con cui amava interpretare i documenti ch'egli stesso andava cosi utilmente riesumando. Però, e proprio in questo caso particolare, mi sembra almeno un fuori luogo che il Battisti voglia trarne appiglio per, "confermare ancora una volta l'acume e la prudenza" dimostrati, in proposito, dal Prof. Hess. La sostanza della controversia consistette infatti in questo: che il Prof. Hess (in "English Miscellany", Roma 1951) sosteneva che il Gentileschi fosse morto nel 1647; ed io invece da quarantadue anni ("L'Arte", 1916), optavo per una data "poco diversa dal 1638". Ora, il documento ritrovato dalla Crinò è venuto a fornirci la data esatta (17 Febbr. 1639) che supera soltanto di un mese e mezzo il termine approssimativo da me proposto, mentre dista ancora di circa nove anni dalla data prescelta dal Prof. Hess. Di più io non potevo, umanamente, sperare e trovo perciò soprendente che il Battisti abbia qui voluto puntare su cavallo che, nel caso specifico, era quello cattivo. La pregherei di voler pubblicare questo mio appunto anche per eviatre che i lettori siano tratti in inganno non giá dal Prof. Hess, che, da

Em uma outra carta, a Eugenio Garin, datada em 29 de novembro de 1977 (Archivio Garin, Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa), Battisti lhe agradece por tê-lo citado positivamente em uma cerimônia, uma atitude que se confronta "*con i molti (quase tutti quelle che scrivono di storia dell'arte) che mi citano solo per criticarmi; e quelli, assai, che come il Ragghianti perde tempo a togliere citazioni dei miei articoli o libri dalle notte dei saggi presentati a La Critica d'Arte*" [30]. Casos como estes, não raros, marcaram em sua carreira a necessidade de uma frequente postura de enfrentamento das autoridades, fossem elas políticas ou acadêmicas, que reforçava a sua atitude de contracorrente, mas que também lhe proporcionava recorrente sentimento de insegurança.

O apoio fundamental aos seus estudos veio, porém, de Eugenio Garin, com o qual trocou diversas correspondências pedindo conselhos, ajudas, e encontrando nele importante incentivo para a publicação de *L'Antirinascimento*. Não por acaso Battisti o convida a ocupar-se da apresentação do livro, mas que no fim das contas não se concretiza devido à falta de tempo e ao adoecimento da mulher de Garin – segundo a carta datada em 10 de agosto de 1962, conservada hoje na fundação Eugenio Battisti, em Roma. Na carta datada de 10 de setembro de 1962 (*Archivio Garin*, *Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa*), Battisti lamenta não poder contar com a apresentação de Garin, lembrando que esta lhe serviria como símbolo da filiação à sua escola e como escudo protetor para já previstos os futuros ataques. O

---

serio ricercatore qual'è, avra sicuramente già accettato, e di buon animo, la precisazione della Crinò, ma da un dilettante che ci limitiamo a definire uno sconsiderato. Grazie per la pubblicazione; e voglia accogliere i sensi della mia stima e del mio affetto. Roberto Longhi / "Ilustre Prof. Middledorf, E. Battisti publicando no último fascículo de "Mitteilungen" (que ele, não sei porquê, usa no masculino) uma breve precisão que restringe entre 1651 e 1653 a data de morte de Artemisia Gentileschi, aproveita para justamente elogiar a estudante Anna Maria Crinò que por sua vez, em "Mitteilungen" de 1960 nos revela a data precisa – 17 de fevereiro de 1639 – da morte do pai da pintora, Orazio Gentileschi. Inclusive eu sou agradecido pelo "trouvaille" que acabou por pôr fim à controvérsia entre mim e o benemérito professor J. Hess pelo qual nunca coloquei em dúvida a seriedade de pesquisador, mas, e apenas poucas vezes, o modo com o qual amava interpretar os documentos que ele próprio estava ultimamente resumindo. No entanto, e justamente por este caso em particular, me parece um equívoco que Battisti queira se apoiar para "confirmar ainda mais uma vez a perspicácia e a prudência" demonstradas, a este propósito, pelo Prof. Hess. A desculpa da controversa consiste de fato nisso: que o Prof. Hess (em "English Miscellany", Roma 1951) sustentava que o Gentileschi tivesse morrido em 1647; e eu, pelo contrário, com 42 anos ("L'Arte", 1916) optava por uma data "pouco diversa da 1638". Ora, o documento encontrado por Crinò chegou a fornecer a data exata (17 Fev, 1639) que supera mais de um mês e meio o fim aproximado por mim proposto, enquanto se afasta em quase nove anos da data escolhida pelo Prof. Hess. Humanamente, eu não podia esperar mais e por isso, achei surpreendente que Battisti tenha querido aqui apostar no cavalo, que no caso específico, era aquele ruim. Peço-lhe querer publicar esta minha carta também para evitar que os leitores sejam tratados em engano não pelo Prof. Hess, que de sério pesquisador que é, já teria seguramente aceitado, e de bom ânimo, a precisão de Crinò, mas de um diletante que nós nos limitamos a defini-lo como um imprudente. Obrigada pela publicação; e queira receber os votos da minha estima e do meu afeto. Roberto Longhi".

30 "com os tantos (quase todos os que escrevem história da arte) que me citam apenas para me criticar; e aqueles, muitos, que como Ragghianti perde tempo a recolher citações dos meus artigos e livros das notas dos ensaios apresentados a La Critica d'Arte".

livro ganharia uma apresentação apenas na sua segunda edição, em 1989, escrita por Andre Chastel.

Em meio a todas as correspondências atreladas à produção e à publicação de *L'Antirinascimento*, salta aos olhos o medo e receio latentes do autor, cônscio tanto do caráter pouco tradicional de sua obra em relação ao quadro historiográfico italiano, quanto de seus reais limites, uma vez anunciada mais como "*la dimostrazione di una istanza di rinnovamento storiografico, che la conclusione di ricerche approffondite; o, in altre parole, è più un'ipotese di lavoro che una solida summa di risultati*" [31].

Acompanhando este recorrente receio e as mencionadas dificuldades no campo acadêmico começavam a aparecer as propostas para o seu deslocamento aos Estados Unidos. Na carta para Garin, datada em 4 de fevereiro de 1961, lemos a seguinte passagem:

> *Il libro che sto facendo mi ha portato veramente alla disperazione. Mi sono accorto, più che mai della mia ignoranza ed incapacità; ed anche, purtroppo, di quanto sia addirittura peccaminoso verso la propria famiglia sprecare tempo, denaro e fatica, in questo modo. Ho avuto inoltre una mezza proposta di lasciare l'Italia, per andare all'università statale del Northern Illinois, presso Chicago. Credo che se la cosa si concretizza, finirò per accetare. Ma naturalmente, l'idea di andarmene mi terrorizza.*
>
> O livro que estou fazendo me levou verdadeiramente ao desespero. Percebi, mais do que nunca, a minha ignorância e incapacidade; e também, infelizmente, o quanto seja realmente pecaminoso em relação à família desperdiçar tempo, dinheiro e cansaço desta maneira. Recebi, além disso, uma meia proposta de deixar a Itália para ir à universidade estatal de Northern Illinois, em Chicago. Acredito que se a coisa se concretiza, acabarei por aceitar. Mas naturalmente, a ideia de ir embora me aterroriza.

Abandonar a Itália ainda consistia em uma ponderação pouco concreta e angustiante. Mas podemos dizer que os problemas sentidos no meio acadêmico e a recorrente dificuldade de uma positiva inserção de seu livro no cenário da crítica de arte o impulsionavam a tal decisão. Entre maio de 1962 e janeiro de 1966, Battisti mudara absolutamente o seu discurso nas cartas endereçadas a Garin. A angústia deixa de ser atrelada à ideia de abandonar a Itália e passa a ser aquela de ter que voltar ao seu país de origem. Convidado por Robert Engass, em 1964, assume o cargo de *visiting professor* na *Pennsylvania State University*, posteriormente transformado em contrato *part-time*. Foi um dos doze professores homenageados Evan Pough da universidade, que receberam apoio especial na cátedra e fundos de pesquisa. Em 1969,

[31] BATTISTI, Eugenio. *L'Antirinascimento*, *op.cit,* p. 41. / "a demonstração de uma reivindicação de renovação historiográfica, do que a conclusão de pesquisas aprofundadas; ou, em outras palavras, é mais uma hipótese de trabalho do que uma sólida resenha de resultados".

lecionou por um semestre na *North Caroline University* de Chapel Hill, a convite de Aldo Scaglione, e apenas em 1971 que retornou à Itália, no entanto assumindo a cátedra de história da arquitetura na *Facoltà di Architettura di Firenze*, a convite de Marco Dezzi Bardeschi e no *Politecnico di Milano*, a convite de Paolo Portoghesi. Na experiência americana encontrou a liberdade acadêmica e pessoal que procurara durante o seu percurso italiano. Eis ambas as passagens das cartas mencionadas que valem ser confrontadas:

> *Io, confesso, continuo ad essere terrorizzato dal libro che ho fatto. Mi pare straordinariamente idiota, ed ho paura di pubblicarlo. Se fosse possibile, darei fuoco alle bozze, alle note, ecc. Più passa il tempo, e più ho il complesso delle pubblicazioni. Infatti la mia esperienza mi ha dimostrato che sono non solo inutili ai fine della propria carriera, ma dannose; e c'è gente che ormai si rifiuta di collaborare dove c'è il rischio d'incontrarmi, dicendo che sono un pazzo, che sto conducendo la storia dell'arte al punto più basso di degenerazione a cui mai si sia giunta, ecc.[...] Se la situazione continua ad essere questa, non mi resta che espatriare, e di corsa; oppure tacere, come presumibilmente farò.*
>
> Eu confesso, continuo terrorizado com o livro que fiz. Parece-me extraordinariamente idiota e eu tenho medo de publicá-lo. Se fosse possível, meteria fogo nos rascunhos, nas notas, etc. Mais passa o tempo e mais eu tenho o complexo das publicações. De fato, a minha experiência me demonstrou que são não apenas inúteis aos fins da própria carreira, mas danosos; e tem gente que já se recusa de colaborar onde tem o risco de me encontrar, dizendo que sou louco, que estou conduzindo a história da arte ao nível mais baixo de degeneração já alcançado, etc. [...] Se a situação continua a ser essa, não me resta que expatriar, e rapidamente; ou mesmo me silenciar, o que provavelmente farei. [32]
>
> *Certo, qui si è in esilio, e latente (non conscia) c'è una forte nostalgia, che è destinata presumibilmente a crescere. Ma più angoscioso e tremendo è il terrore di tornare in Italia, di ritornare non a far parte, fortunatamente, ma a vivere accanto a individui che un giorno o l'altro bisognerebbe nominare e descrivere per quello che sono, e con cui per sopravvivere in Italia è necessario, almeno nel nostro campo, prostrarsi e fare patti. Caro professore, qualsiasi cosa, basta non ritornare a vivere in Italia. La nostalgia è poi destinata a venire molto meno, in quanto dopo un pò di tempo si constata come qua esistano le uniche università italiane (con l'eccezione di pochissime cattedre...), dato il numero di docenti, e la loro qualità, per una vasta serie di discipline, come la storia, la letteratura italiana, vari specifici campi di storia della scienza, la medicina, la fisica, la tecnologia dei metalli ecc. Tutti hanno la stessa dolorosa impressione dell'esilio, tutti la stessa decisione: non ritornare a nessun costo. Ma creare qui un ambiente culturale che supplisca alla nostalgia per l'Italia e l'Europa.*
>
> Certamente, aqui se está em exílio, e latente (não conscientemente) existe uma forte nostalgia, que é destinada provavelmente a crescer. Mas mais angustiante e tremendo é o medo de voltar à Itália, de retornar não a fazer parte, felizmente, mas de viver junto a indivíduos que um dia ou outro se precisará nomear e descrever para aquilo que são, e com quem para

[32] 26 de maio de 1962 - Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa).

> sobreviver na Itália é necessário, pelo menos no nosso campo, prostrar-se e fazer pactos. Caro professor, qualquer coisa, basta não retornar a viver na Itália. A nostalgia é então destinada a aparecer muito menos, pois depois de um tempo se constata como aqui existem as únicas universidades italianas (com exceção de pouquíssimas cátedras...), devido o número de docentes, e a sua qualidade, por uma vasta série de disciplinas, como a história, a literatura italiana, vários campos específicos da história da ciência, a medicina, a física, a tecnologia dos metais, etc.. Todos têm a mesma dolorosa impressão do exílio, todos, a mesma decisão: não voltar a nenhum custo. Mas criar aqui um ambiente cultural que supra a nostalgia pela Itália e pela Europa. [33]

O processo de produção e publicação de *L'Antirinascimento*, portanto, sugere estreita relação com a sua vontade de "expatriação": a angústia atrelada ao livro, a sua vontade e dificuldade em localizá-lo no cenário historiográfico italiano, foi proporcional ao desgosto pela própria Itália, pelo sentimento de não pertencimento e pela necessidade de procurar em outras fronteiras as estradas definidoras de seu percurso. A mais íntima ambição sentida nas verborrágicas linhas de seu livro vai além do interesse pela cultura quinhentista, além do trabalho de historiador comprometido com as investigações do passado, indicando também a latente necessidade de compreensão do presente, de uma produção historiográfica politicamente ativa, determinada a estimular a constante mutação dos valores estanques, de contribuir com a eterna renovação do conhecimento através do questionamento incessante dos princípios constituintes do saber.

L'*Antirinascimento*, assim, mostra-se como proposta de transformar a Europa em Antieuropa [34], de abalar os pilares da tradição em prol do constante refazer-se: a identidade ainda não edificada da decaída Itália fascista mostrava-se a Battisti como a desorientação das noções de modernidade, nação, cultura, história. E esta edificação, por sua vez deveria ser engajada num projeto de expansão dos confins artístico-culturais, assim como ele próprio forçou-se fazer, abandonando a Itália em direção aos Estados Unidos.

---

33 12 de janeiro de 1966 - Arquivo Garin - Biblioteca della Scuola Normale Superiore di Pisa.

34 Giuseppa Saccaro del Buffa em "Eugenio Battisti (Torino 14.12.1924 – Roma 18.11.1989). Una breve biografia". In: *Arte Lombarda. Rivista quadrimestrale di storia dell'arte*. Milano: Vita e pensiero, 1994, n° 110-111, 3/4, p. 198, alude a esta sua vontade: *"La 'nuova frontiera storiografica' che egli intravvedeva, avrebbe richiesto, sosteneva ora, di trasformare L'Antirinascimento in Antieuropa*". / "A 'nova fronteira historiográfica' que ele vislumbrava, teria demandado, sustentava então, em transformar o Antirrenascimento em Antieuropa".