Jacob Burckhardt diante do retrato na pintura veneziana do Renascimento

Jacob Burckhardt in front of the portrait in the Venetian painting of the Renaissance

Cássio Fernandes *
Universidade Federal de São Paulo

Resumo

Autor da síntese histórico-cultural presente no livro de 1860, *A Cultura do Renascimento na Itália*, Jacob Burckhardt (1818-1897) elabora, nos anos 1880 e 1890, um estudo sobre a pintura da arte italiana do Renascimento, que tem como produto um conjunto de textos, publicados postumamente. Parte desse projeto, o volume sobre o retrato na pintura apresenta um olhar renovado do autor a respeito da arte veneziana se comparado com a visão de Veneza apresentada no livro de 1860. Este artigo propõe uma análise do lugar ocupado pelo retrato na pintura veneziana e seu papel no conjunto da obra de Burckhardt sobre o Renascimento italiano.

Palavras-chave: Jacob Burckhardt; história da arte; pintura veneziana; Renascimento.

Abstract

Jacob Burckhardt (1818-1897), author of the historical-cultural synthesis found in the book of 1860, The Culture of the Renaissance in Italy, elaborates, in the 1880s and 1890s, a study on Italian Renaissance painting, whose result is a set of texts, published posthumously. Part of this project, the volume on portrait in the painting presents a renewed look of the author about Venetian art compared to the vision of Venice presented in the book of 1860. This article proposes an analysis of the place occupied by portrait in Venetian painting and its role in Burckhardt's work on the Italian Renaissance.

Keywords: Jacob Burckhardt; art history; Venetian painting; Renaissance.

● **Enviado em: 07/06/2019**
● **Aprovado em: 31/07/2019**

* Professor Associado do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo.

A imagem de Veneza no livro do historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897), ***A Cultura do Renascimento na Itália*** (editado em 1860)[1], aparece, em grande medida, como contraposição a Florença. No capítulo sobre as repúblicas, na parte denominada "O Estado como obra de arte", Veneza é a cidade da aparente ausência de movimento e do silêncio político, em contraste com Florença, urbe que nos legou testemunhos de todas as ideias e propósitos individuais e coletivos. Florença, na concepção de Burckhardt, representa o solo das teorias e dos experimentos políticos, do embate entre dois partidos, *Guelfo* e *Ghibelino*, como forma de efetivação da mais elevada consciência política e de um aguçado caráter racional, que transforma incessantemente as condições políticas, ao mesmo tempo em que as descreve e as julga.[2] Veneza, ao contrário, surge em sua narrativa como reflexo de uma auto-imagem, ou seja, como uma criação maravilhosa e enigmática, na qual atuara algo mais do que o engenho humano. Desde o mito da solene fundação da cidade, em 25 de março do ano 431, ao meio-dia, quando um grupo de imigrantes provindos de Padova teria lançado a pedra fundamental no Rialto, com o intuito de criar uma cidade livre e sagrada; até propriamente a capacidade de seus cidadãos de, durante séculos, conseguirem manter riqueza, segurança e autonomia política através da arte da diplomacia e de uma grande capacidade de enfrentar os inimigos em guerra no mar.[3] Astúcia diplomática e comercial somada a um refinado conhecimento do mundo embasavam, na visão de Burckhardt, uma mobilidade e um poderio que acabaram se expandindo, a Ocidente, através da *terra ferma*[4], e a Oriente, em direção ao crescente domínio Turco Otomano.

Quanto da esplêndida síntese da dramática situação de Veneza no século XVI, composta pelo historiador prussiano Leopold von Ranke (1795-1886), em *Para a história veneziana*,[5] teria sobrevivido na referida imagem de Burckhardt da cidade das lagunas!?

É sabido que Ranke representou para o jovem Burckhardt o principal modelo de historiador, modelo que o fez abandonar a Teologia e se mudar de Basileia para Berlim em 1839, para se matricular no curso de História na universidade. Sabe-se também que, em Berlim, em pouco tempo dissipara-se da mente de Burckhardt a imagem exemplar do professor Ranke, dando lugar a um misto de admiração (sobretudo em relação às primeiras

1 BURCKHARDT, Jacob. Die Kultur der Reinaissance in Italien. *In:* BURCKHARDT, J. *Gesammelte Werke.* Band III. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1978. Edição brasileira: BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália.* São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

2 Ver: *Idem*, p. 50 (Ed. brasileira, *idem*, p. 71.).

3 Ver: *Idem*, *ibidem*, pp. 41-42. (Ed. brasileira, *idem*, *ibidem*, p. 62.).

4 *Terra ferma* era o nome dado aos territórios do interior da República de Veneza, além da costa do mar Adriático, no nordeste da Itália.

5 RANKE, Leopold von. *Sämtliche Werke.* 42 Band: *Zur venezianischen Geschichte*, Leipzig: Duncker und Humblot, 1878.

obras do mestre) e desencanto pela adesão do historiador prussiano às teorias sobre a constituição dos Estados nacionais na Europa do Oitocentos.

Burckhardt, na juventude, encantou-se pela ***História dos Papas***, publicada por Ranke em 1836[6], livro surgido de um interesse universalista pela História da Europa, escrito depois de uma longa estadia de pesquisa cumprida por seu autor exatamente em Veneza. Porém, o Ranke que Burckhardt conhece pessoalmente em Berlim, e de quem assiste ao seminário de 1839, era o historiador que então escrevia a ***História Alemã na Época da Reforma***, editada entre 1839 e 1847[7]. Portanto, o intelectual que cumpria, naquele momento, uma inflexão fundamental em sua obra, passando a pensar a história europeia não mais a partir do princípio universal (como no caso da história dos papas, ou mesmo de seu primeiro livro, sobre os povos romanos e germânicos - 1824[8]), mas sim pelo princípio dos temas nacionais. Este era, então, o Ranke que iniciava, com a ***História Alemã na Época da Reforma***, uma série de histórias nacionais, que seguiria com a *História da Prússia*[9]*, História da França*[10], *História da Inglaterra*[11].

Sob a influência das conferências do historiador e diplomata, Bärthold Niebuhr (1776-1831), a respeito da história romana, que, ainda como aluno, pôde acompanhar na Universidade de Berlim, Ranke, em suas primeiras obras, constrói um sentido universalista para a história da Europa. O papel do Império Romano como vetor de unidade civilizacional, como era observado nas palestras de Nieburh (e já presentes em seu livro ***Römische Geschichte***)[12], daria um sentido aos interesses científicos do jovem Ranke. Voltado, por sua vez, aos problemas históricos que conduziriam à formação da Europa moderna, Ranke construiria as bases ideais de suas primeiras obras. O teor de seu primeiro livro, ***Geschichten der romanischen und germanischen Völker*** (Histórias dos povos romanos e germânicos), publicado em 1824[13], assenta-se na ideia da inter-relação dos povos europeus no final de Idade Média. Uma unidade caracterizada pela diversidade das populações situadas num amplo espaço geográfico, emoldurada pela construção político-religiosa conseguida através da imagem do Império romano-germânico. Para Ranke, nesse livro, a unidade de civilização

6 RANKE, Leopold von. *Die Geschichte der Päpste.* Wiesbaden: Emil Vollmer Verlag, 1957.
7 RANKE, Leopold von. *Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation.* 5 Bde. Berlin: Duncker und Humblot, 1839-1847.
8 RANKE, Leopold von. *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514.* Leipzig und Berlin: Keimer, 1824.
9 RANKE, Leopold von. *Neun Bücher Preußischer Geschichte*, 3 Bde., Berlin: Veit und Comp, 1847-1848.
10 RANKE, Leopold von. *Französische Geschichte.* 6 Bde. Stuttgart und Tübingen: Cotta, 1852-1861.
11 RANKE, Leopold von. *Englische Geschichte vornehmlich im sechszehnten und siebzehnten Jahrhundert.*, 7 Bde., Berlin: Duncker und Humblot, 1859-1868.
12 NIEBURH, Bärthold. *Römische Geschichte.* 2 Bde. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1811-1812.
13 RANKE, Leopold von. *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514. Op. cit.*

que antecede à formação da Europa era dada pela correspondência recíproca entre os povos tradicionalmente constituídos no período medieval. As bases da formação da Europa eram, portanto, para a primeira fase da obra de Ranke, os poderes constituídos tradicionalmente entre repúblicas, confederações, ducados, principados, e suas inter-relações nem sempre pacíficas, mas sustentadas pela passagem do Império Romano à unidade formada pela cristandade latina.[14]

O livro de 1824 possibilitou a Ranke a estadia de três anos e meio entre Viena e a Itália, além do chamado para o ensino (ainda de caráter provisório) em Berlim. Este livro era ainda, para o historiador, o capítulo introdutório de um projeto de escrita da História da Europa jamais levado a cabo, apesar das incursões neste sentido, realizadas durante a estadia na Itália. A permanência de Ranke em Veneza propiciara-lhe a concepção de um grupo de textos até certo ponto inusitados se pensamos no historiador da política que o futuro revelaria. Se por um lado é difícil imaginar Ranke como historiador da arte e da cultura, por outro, torna-se bastante significativo o fato do historiador ter deixado inconcluso seu projeto de uma História da Europa, pensada em sua unidade de povos formadores, e ter-se debruçado, após a publicação da ***História dos Papas*** (1834-1836), na elaboração de uma série de histórias nacionais.[15]

De todo modo, em Veneza, Ranke trabalhava ainda sob a moldura do projeto iniciado com o livro ***Geschichten der romanischen und germanischen Völker***. Em Veneza, ele produz um estudo sobre a poesia épica italiana, seguindo um percurso que vai de Luigi Pulci a Torquato Tasso; escreve também um artigo intitulado *Zur Geschichte der italienischen Kunst* (Para a história da arte italiana), um estudo que segue desde Giotto e se conclui com uma análise dos mestres do *Cinquecento*, publicado apenas postumamente, nas ***Obras Completas***[16]***.*** Em Veneza, Ranke concebe ainda uma história da cidade compreendida como parte de sua planejada História da Europa. O capítulo "Veneza no século XVI", presente no livro que teve o título *Para a história veneziana*, guarda algo do esplendor da imagem que, no futuro, Burckhardt nos legaria da cidade das lagunas. Vejamos o que diz Ranke, na parte dedicada às condições da República de Veneza em torno da metade do século XVI:

---

14 Ver: FERNANDES, Cássio. Concepção de Estado e conhecimento histórico entre Leopold von Ranke e Jacob Burckhardt. *In:* DORÉ, Andréa; LIMA, Luís Felipe Silvério; SILVA, Luiz Geraldo (org.). *Facetas do Império na História*. São Paulo: Editora HUCITEC, 2008, pp. 107-118.

15 Ver: *Idem.*

16 RANKE, Leopold von. *Sämtliche Werke.* 51. und 52. Band: *Abhandlungen und Versuche. Neue Sammlung*, hrsg. von Alfred Dove und Theodor Wiedemann, Leipzig: Duncker und Humblot, 1888, pp. 245-328.

> Invencíveis parecem os Otomanos a Oriente; a Ocidente, sente-se ameaçado pela potência espanhola! No meio, um punhado de nobres construiu um Estado que lhes garante um lugar entre as potências do mundo.
> No mar, que seus navios sulcam em direção ao Oriente, ora à esquerda, ora à direita da rota que leva às costas da Ásia, controlam uma quantidade de portos e de ilhas. Sabem defender, nas guerras mais incertas e perigosas, as ricas planícies a Ocidente, entrecortadas por rios que desembocam em suas lagunas desde o cume dos Alpes. O poder Turco mal suporta a presença de sua bandeira em águas que considera sua propriedade. Do outro lado, temível surge agora a ameaça do Rei da Espanha, instalado no Ducado de Milão, de onde antes provinha boa parte das possessões venezianas, e que agora pertence ao Imperador, que reivindica para si o resto. [...] Os venezianos são forçados a manter um forte exército para se defenderem de ambos os lados.[17]

Decerto, este era o Ranke que impactara o jovem Burckhardt e o movera em direção a Berlim e ao estudo da história. O "primeiro" Ranke é o que serve de modelo para Burckhardt. É provável também que o teor da interpretação histórica, somado ao tom dramático e maravilhoso da narrativa de Ranke, tivesse atuado na mente de Burckhardt tempos depois, quando da escrita da ***Cultura do Renascimento na Itália***. Nesse caso, tal imagem talvez viesse mesclada, entretanto, às narrativas sobre a cidade de Veneza, compostas pelos próprios escritores e viajantes venezianos do Renascimento, que serviram ao mesmo tempo de fonte e de modelo narrativo a Burckhardt.

Malgrado tudo, permaneceu, na ***Cultura do Renascimento na Itália***, a centralidade florentina e toscana na interpretação de Burckhardt, revelando certa concordância com o julgamento histórico presente na obra de Vasari[18]. Burckhardt revelara numa carta que havia recortado 700 fichas só com passagens de Vasari, para compor o livro de 1860. Além disso, as ***Vite di uomini illustri del secolo XV***[19], escritas pelo livreiro florentino vivo até 1498, Vespasiano da Bisticci, tinha sido o ponto de partida do historiador suíço em seu estudo sobre o Renascimento. O próprio Burckhardt revela, em março de 1895, a Ludwig von Pastor (o autor da monumental História dos Papas) que, em sua origem, a ideia do livro teria sido esboçada em sua mente numa estadia romana no inverno de 1847-48. "Naquele momento [afirma] formou-se em mim a primeira ideia sobre ***A Cultura do Renascimento da Itália***"[20], escreve, numa carta a Von Pastor. Por meio da leitura das ***Vite*** de Vespasiano da Bisticci, portanto, desabrochava-se frente a seus olhos um modelo da revitalização do gênero biográfico, tão cultivado entre os antigos, gregos ou latinos. A obra de Vespasiano, que trazia à

17 RANKE, Leopold von. *Sämtliche Werke.* 42 Band: *Zur venezianischen Geschichte*, *op. cit.*, p. 11.
18 VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue, insino a' tempi nostri.* Torino: Giulio Einaudi Editore, 1986 e 1991.
19 BISTICCI, Vespasiano da. *Le Vite.* 2 vol. Firenze: Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1970-1976.
20 Apud KAEGI, Werner. *Jacob Burckhardt: Eine Biographie.* Band III. Basel/Stuttgart: Benno Schwabe Verlag, 1956, p. 647.

luz cento e três biografias de homens (e algumas mulheres) ilustres, foi o grande representante na Florença do *Quattrocento*, do ressurgimento da narrativa das "vidas dos homens ilustres" como modelo de escrita da história da cidade. É, sobretudo, significativo o fato de ter sobrevindo a Burckhardt a ideia do livro de 1860 exatamente após o contato com o vasto universo das *vite*, narradas pelo escritor florentino. A descoberta da biografia e da autobiografia tornar-se-ia, para ele, parte essencial da descoberta do homem ocorrida durante o Renascimento italiano. O impulso de construir, de um lado, um discurso íntimo que representasse sua ligação com o mundo exterior; de outro, o interesse em narrar os episódios marcantes da vida de personagens significativos em seu tempo, simbolizavam, para Burckhardt, um dos traços fundamentais da "descoberta do homem e do mundo", que caracterizaram sua interpretação da nova era. A biografia e a autobiografia concentraram, então, grande parte da interpretação do nascimento do indivíduo moderno na ***Cultura do Renascimento na Itália***, e o centro dessa concepção era certamente florentino.[21]

E não apenas a narrativa das *vite* produzidas pelos principais personagens do humanismo italiano deteve a atenção do historiador suíço. Também uma corrente secundária na literatura renascentista teve significado na interpretação burckhardtiana: a autobiografia entre os mercadores. Nessas "memórias familiares" dos séculos XIV e XV, onde se encontram narrativas "simples e sinceras", escritas para o interesse do próprio escritor e de seus herdeiros, Burckhardt reconhece tanto a repercussão dos escritos humanísticos entre os mercadores toscanos, quanto a riqueza do imaginário desses homens de negócio.[22] De todo modo, a narrativa das *vite*, em forma biográfica ou autobiográfica, foi, no contexto da síntese histórica proposta pelo livro de 1860, o vetor da construção de um discurso sobre o homem durante o Renascimento. Tal discurso, tomado no conjunto de sua produção, representou para a ***Cultura do Renascimento*** o que o retrato pictórico representaria, décadas depois, para os manuscritos do autor sobre a arte italiana renascentista.[23]

Por conta disso, não é difícil perceber o quanto a imagem colorida da vida veneziana dos séculos XV e XVI foi construída, no livro de 1860, a partir de um contraste com aquela de Florença. Tal dicotomia é marcada também pelos exemplos literários e artísticos, como o caso das farpas lançadas por Pietro Aretino contra Michelangelo, e que se fazem presentes na deliciosa passagem, citada por Burckhardt, da carta do escritor (então habitante de Veneza)

21 Sobre este tema, ver: FERNANDES, Cássio. Biografia, autobiografia e crônica na Florença do século XIV: as origens da historiografia moderna. *História da Historiografia*, v. 3, p. 23-33, 2009.

22 Ver: *Idem.*

23 Ver: FERNANDES, Cássio. Apresentação: O lugar de *O retrato na pintura italiano do Renascimento* na obra de Jacob Burckhardt. *In:* BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiano do Renascimento.* Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP; Editora FAP-UNIFESP, 2012, pp. 21-49.

ao artista florentino, em 1545. Na missiva, em que demonstra toda sua reprovação ao *Juízo Final* pintado na Capela Sistina, Aretino acusa Michelangelo de irreligiosidade, indecência e roubo contra os herdeiros de Júlio II, para lançar um *post scriptum* em que constrói um jogo de palavras que tem sentido apenas em idioma italiano: "vi ho voluto solamente mostrare che se voi siete di-vino [*divino*], anch'io non sono d'acqua"[24].

É curioso que exatamente o caráter um tanto generalizante e marcadamente oitocentista do livro de Burckhardt tenha sido, ao mesmo tempo, um dos fermentos de sua capacidade de ultrapassar seu próprio tempo, a ponto de continuar sendo, por alguns aspectos, uma leitura modular.

Porém, entre o autor da ***Cultura do Renascimento na Itália*** e o estudioso que, debruçado sistematicamente sobre a arte do Renascimento, escreve sobre o retrato na pintura, transcorreria mais de duas décadas. Na primeira página do livro de 1860, ele havia acenado que o estudo histórico-artístico era uma lacuna e uma dívida íntima:

> Nós tínhamos primeiramente a intenção de preencher a maior lacuna deste livro com uma obra especial, consagrada à 'Arte do Renascimento'; propósito que aqui pôde ser realizado apenas em parte.[25]

Assim, nos anos subseqüentes à edição de 1860, Burckhardt concentra o estudo no campo da história da arte. Em 1867, publica o primeiro produto desse trabalho, único editado em vida, sobre a arquitetura do Renascimento na Itália.[26] A partir de 1874, aprofunda de modo sistemático o estudo histórico-artístico, criando a cátedra de História da Arte na Universidade de Basiléia. Paralelamente, continua a percorrer a Itália em longas estadias até a década de 1880, e a reunir um vasto material a respeito da arte no Renascimento.

Então, a partir de 1885, o historiador começa a elaborar uma série de manuscritos sobre o tema da pintura no Renascimento. Em 10 de março desse ano, profere, em Basileia, a conferência *Die Anfänge der neueren Porträtmalerei* (As origens da retratística moderna).[27] Como ele próprio afirma, sua exposição propunha ser um "sumário da história da semelhança, da capacidade e da intenção de produzi-la"[28]. Para isso, Burckhardt compõe um panorama extremamente resumido da arte ocidental desde os gregos antigos até o século XII, para, a

---

24 BURCKHARDT, Jacob. Die Kultur der Reinaissance in Italien. *Op. cit.*, p. 114. (Ed. brasileira: BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália. Op. cit.*, p. 134.)

25 *Idem,* p. 1. (Ed. brasileira: *Idem*, pp. 21-22.)

26 BURCKHARDT, Jacob. Die Baukunst der Renaissance in Italien. *In:* Burckhardt. J. *Gesammelte Werke.* Band II. Basel/Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1978.

27 BURCKHARDT, Jacob. Die Anfänge der neuern Porträtmalerei. *In:* BURCKHARDT, J. *Vorträge (1844-1887).* Basel: Benno Schwabe e Co., 1918, pp. 226-281.

28 *Idem*, p. 266.

partir daí, descrever o desenvolvimento e as mutações da relação entre semelhança (*Aehnlichkeit*) e concepção elevada (*höherer Auffassung*), presente no interesse dos homens de traçar as feições e os gestos de personagens de sua época, até a segunda metade do século XVI.

Estava presente aqui um exame do lugar do retrato na arte pictórica florentina, representado na forma do afresco em cenas sacras ou cerimoniais. Apresentando uma sincronia com os capítulos sobre a biografia e a autobiografia, presentes na ***Cultura do Renascimento na Itália***, a explanação de Burckhardt defende que apenas na Itália, após o ensinamento de Giotto, a pintura conseguiria manifestar, mesmo lenta e gradualmente, o elemento individual. Seguindo essa discussão, o historiador adentra ao século XV florentino com uma exposição que parte de Paolo Uccello e de Masaccio e segue na direção de mestres da segunda metade do *Quattrocento*.

Porém, a conferência sobre as origens da retratística moderna apresenta um dado novo em relação aos estudos que Burckhardt tinha cumprido até então. Trata-se da concepção do papel da pintura flamenga no desabrochar da individualidade moderna, com atenção a peculiaridades de sua influência sobre distintos modelos retratísticos na Itália do século XV: a tradição florentina, as cortes do norte da Itália, Veneza e seu universo particular. Portanto, a partir do tema do retrato pictórico, sua compreensão do Renascimento ganha um sentido de mobilidade e de intercâmbio entre a Itália e a arte flamenga, inexistente em ***A Cultura do Renascimento na Itália***.

A arte nórdica tinha propiciado a Burckhardt um fruto juvenil. Em 1842, escrevera o livro sobre as obras primas das cidades belgas, ***Kunstwerke der belgischen Städte***.[29] O universo luminoso da pintura flamenga, produzida por uma efervescência da vida citadina que fazia emergir uma classe de mercadores e funcionários de Estado orgulhosos em apresentar a próspera convivência dentro e fora dos muros domésticos, chamava a atenção daquele cidadão de Basiléia do final do século XIX, que via degenerar gradualmente a independência citadina, corroída pelo triunfo do Estado nacional fora dos limites da Confederação Suíça, e pela crescente perda de autonomia governamental das cidades dentro das fronteiras de seu país. O colorido das pinturas a óleo em Flandres na época dos irmãos Van Eyck era, para ele, certamente também um sinal de que naquele meio uma numerosa classe de burgueses livres participava de um gosto retratístico possível apenas num mundo em que vigorasse certa liberdade de escolha, e onde o poder e a riqueza se espalhavam de

[29] BURCKHARDT, Jacob. *Gesamtausgabe.* Band I. Sttutgart, Berlim und Leipzig: Deutsche Verlag-Anstalt, 1930.

modo menos vertical que em outros lugares. Em Flandres, então, existiu o retrato pintado para ornar as salas das famílias abastadas (Imagem 1).



Imagem 1: Jan van Eyck. Retrato de um homem (Autorretrato?) – 1433.
Londres: National Gallery
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_Homem_(Autorretrato%3F)

De fato, na conferência de 1885, Burckhardt afirma que é no ambiente das cidades flamengas onde "se manifesta um mundo novo, feito de uma realidade de vida espiritual e material", ao mesmo tempo em que "tem início o verdadeiro e próprio retrato por si mesmo". Dá-se, portanto, a "representação isolada e temporal do indivíduo, destinada exclusivamente à propriedade privada".[30] Era o início de uma representação capaz de influenciar a inteira arte ocidental no final da Idade Média. Burckhardt advertiu ainda a influência do retrato flamengo na arte italiana, tanto no caso florentino, quanto naquele do mundo de corte do norte da

30 BURCKHARDT, Jacob. Die Anfänge der neuern Porträtmalerei, *op. cit.*, p. 273.

península. Porém, foi na arte veneziana que o historiador mais tempo empregou para mencionar o caso particular da arte de Antonello da Messina. Antonello é, sem dúvida, uma figura de centro na interpretação burckhardtiana das origens da retratística moderna, o que demonstra que já aqui o autor abria seu olhar em direção à pintura veneziana, para observar na cidade das lagunas o desenvolvimento da arte do retrato (Imagem 2).



Imagem 2: Antonello da Messina. Retrato de Homem [Auto-Retrato] (1473)
Londres: National Gallery
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonello_da_Messina

A conferência sobre *As Origens da Retratística Moderna* era o primeiro sinal de que a arte veneziana tinha adquirido um caráter especial no estudo de Burckhardt sobre o Renascimento. Embora não apresentasse ainda ideias conclusivas sobre o tema, o historiador, no entanto, desenvolveu aqui as primeiras linhas dessa nova abordagem. Era o prenúncio de uma pesquisa mais extensa, que ele conduziria em seguida e que ganharia um formado mais maduro dez anos depois, com a elaboração do manuscrito intitulado ***O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento***. Este longo manuscrito, editado em 1898, um ano depois da morte

de seu autor, surgiria como parte de um livro que conteve outros dois estudos seus: *O retábulo de Altar* e os *Colecionadores* na Itália renascentista.[31]

Observado separadamente, o manuscrito sobre ***O Retrato na Pintura*** ganha importância também no conjunto da compreensão burckhardtiana sobre o Renascimento. O surgimento e a evolução da retratística estão em acordo com o arco através do qual o historiador concebeu o desenho do desenvolvimento, afirmação e decadência do Renascimento na Itália. Entretanto, ao tomar o tema do retrato pictórico em suas características próprias, este mesmo contorno adquire nuances e colorações específicas, inserindo argumentos e problemáticas novas a sua interpretação da época histórica. De modo que, como guia do percurso sobre o qual o livro se desenvolve, permanece sua tese central na análise da evolução da retratística: a ideia da fama (*Ruhm*) a impulsionar, neste caso, o culto à representação dos indivíduos particulares. Mas, para além de tudo o que ***A Cultura do Renascimento na Itália*** pudesse servir de base e de colocação da problemática, uma nova perspectiva era aberta. Passados trinta e cinco anos da edição de 1860, tanto do ponto de vista metodológico, quanto propriamente da interpretação histórico-artística, a visão de Burckhardt se amplia e se aproxima das perspectivas que são ainda hoje pertinentes aos estudos do tema.[32]

Nesse sentido, o volume sobre o retrato na pintura rompia com a centralidade florentina sobre a qual ***A Cultura do Renascimento na Itália*** tinha-se colocado e se abria em direção à pintura veneziana.

Para Burckhardt, a pintura de retrato é uma das expressões mais representativas da arte veneziana, e de um modo muito particular. Para ele, o retrato em Veneza pouco deveu à arte italiana em geral, exceção feita a Padova, representante mais próxima da arte de corte da *Pianura Padana*[33]. Ao passo que, ao contrário, a retratística veneziana exerceu uma grande impressão sobre os poderosos na Europa, visto que o maior de seus mestres, Tiziano, tornar-se-ia o grande nome do gênero. Além disso, a característica da execução para a coleção

---

31 BURCKHARDT, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien: das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler. *In:* ***Jacob Burckhardt Werke.*** Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000. (Ed. brasileira de "das Porträt in der Malerei": BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiano do Renascimento.* Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP; Editora FAP-UNIFESP, 2012.)

32 Ver: FERNANDES, Cássio. Apresentação: O lugar de *O retrato na pintura italiano do Renascimento* na obra de Jacob Burckhardt. *In:* BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiano do Renascimento. Op. cit.*, pp. 21-49.

33 Planície Padana: um dos nomes do território italiano que se estende de oeste a leste daquele país, entre os Alpes a norte e os Apeninos a sul, tendo aproximadamente no centro o rio Pó; o adjetivo "padana" deriva do nome do rio em latim, "*Padus*", abrangendo as regiões a Lombardia, Veneto, Piemonte e Emilia-Romagna. Na Idade Média e no Renascimento, esta região caracterizou-se pela existência do ficara conhecido como "mundo de corte".

privada e, portanto, para a fruição em espaços domésticos, concedia à pintura de retrato em Veneza um aspecto inteiramente distinto da arte florentina e toscana, pensada, por sua vez, prioritariamente para espaços públicos.

Em Veneza, interpreta Burckhardt, malgrado a ação de Gentile da Fabriano e de Pisanello, (Imagem 3) responsáveis pela introdução de preceitos ligados à linguagem da arte renascimental no mundo de corte do norte da Itália, o grande impulso do retrato no Renascimento teria vindo de longe, das mãos de um pintor siciliano que tinha vivido em Flandres. Trata-se de Antonello da Messina, pintor a partir do qual se pode perceber uma vibração nova na interpretação histórico-artística de Burckhardt. Com a arte de Antonello da Messina surgia, então, um sentido de circulação artística a partir do qual o historiador suíço concebe o retrato em Veneza.



Imagem 3: Pisanello. *Retrato de Lionello d'Este (*1441)
Bergamo: Galleria dell'Accademia Carrara
Fonte: https://br.pinterest.com/pin/461830136788040702/

Primeiramente na conferência de 1885 sobre as origens da retratística moderna[34], em seguida no volume sobre o retrato na pintura, Antonello aparece como o personagem através do qual duas tradições pictóricas se encontram, no século XV: a italiana e a flamenga. Numa espécie de fusão entre dois universos culturais, a monumentalidade e a elevação do caráter na maneira de figurar os homens na Itália encontram, por intermédio da arte de Antonello da Messina, a expressão e os meios artísticos utilizados em Flandres. A biografia de Antonello é já, para Burckhardt, um exemplo de circulação. O pintor siciliano, que trabalhou em Nápoles e viveu em Flandres, acaba instalando-se na cidade de Veneza. Ainda em Messina, onde se formou no ofício, Antonello teve acesso às pinturas oriundas dos Países Baixos, que ali aportavam. Tal experiência se aprofunda certamente em sua atuação em Nápoles, maior centro artístico do sul da Itália, onde já à época circulavam alguns pintores flamengos. Em Flandres, aprendeu a técnica da pintura a óleo e os modelos flamengos de representação. Em Veneza, onde Antonello, no retorno da estadia em Flandres, instalará uma oficina artística, pôde desenvolver a arte do retrato nos quadros de pequena dimensão, como era solicitado pela alta burguesia local, seja para ornar a sala de suas residências abastadas, seja para registrar sua presença nos salões das associações de leigos.

Entre as associações de leigos, as companhias, as irmandades, que encomendavam e colecionavam arte por toda a Itália, em Veneza havia as chamadas *scuole*, de onde partia parte significativa da comitência artística. Entretanto, as *scuole*, em Veneza, ocupavam uma posição política e social mais importante do que nas demais cidades italianas. Malgrado a autoridade pública na República de Veneza estar nas mãos dos nobres, era permitida uma atividade associativa muito vivaz, que compreendia reuniões, estatutos, eleições, e da qual participava boa parte dos cidadãos. Essas associações foram responsáveis por uma comitência que requeria obras de tema religioso, mas também retratos de seus componentes.

Além disso, a organização política da República em Veneza comportava a figura dos chefes de família, que tinham voto e elegiam o Gran Consiglio. Este, por sua vez, escolhia o Doge, seu governante máximo. Os chefes de família eram nobres comerciantes ou altos dignatários dos cargos da República, que habitavam os palácios da cidade e que se interessavam em fazer-se representar em retratos de pequenas dimensões, para ornar as salas de suas casas abastadas. A pintura de retrato, em Veneza, era, então, também objeto de culto privado, que, no entanto, se mostrava ao exterior, através das janelas de vidro dessas casas, numa forma de apresentar ao passante, ao cidadão veneziano, o representante do

34 BURCKHARDT, Jacob. Die Anfänge der neuern Porträtmalerei, *op. cit.*, pp. 266-281.

estrato social que ali habitava. Assim, a característica da execução para a coleção privada e, portanto, para a fruição em espaços domésticos, concedia à pintura de retrato em Veneza um aspecto inteiramente distinto da arte florentina e toscana, pensada, esta última, prioritariamente para espaços públicos.

Então, em Veneza, Antonello encontrara a comitência ideal para o desenvolvimento de sua arte. Na arte de Antonello, Veneza encontrara uma forma de representação pictórica posteriormente desenvolvida e modificada pelos irmãos Bellini (Imagem 4), por Giorgione (Imagem 5), por Tiziano (Imagem 6). A escola pictórica veneziana do século XVI dependera, em grande medida, de acordo com a interpretação de Burckhardt, da atuação desse siciliano, oriundo de uma cidade portuária (Messina); um siciliano que estadia em Nápoles para, em seguida, visitar o mundo flamengo. Antonello é um significativo exemplo da mobilidade buscada por Burckhardt na interpretação histórico-artística.



Imagem 4: Giovanni Bellini. Autorretrato. (1500)
Pinacoteca Capitolina, Roma
Fonte:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Giovanni_Bellini_Felt%C3%A9telezett%C3%96narck%C3%A9peKJ.jpg

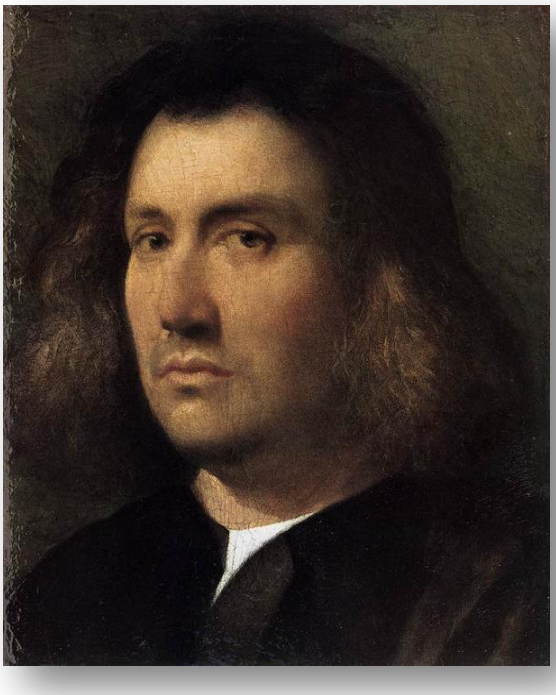

Imagem 5: Giorgione. Retrato de um homem. (1508 c.)
San Diego (Califórnia): Fine Arts Gallery
Fonte: https://pt.wahooart.com/@@/7YNCBC-Giorgione-(Giorgio-Barbarelli-Da-Castelfranco)-Retrato-de-um-Homem



Imagem 6: Tiziano. O jovem inglês. (1545).
Florença: Palácio Pitti
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Tizian_076.jpg

Foi nesse ambiente que a pintura de Antonello da Messina encontrou receptividade. E o colorido possibilitado pela técnica aprendida em Flandres era o principal atributo a encantar os comitentes venezianos. Uma pintura que experimentava representar a realidade através dos efeitos de luz e sombra, tão usuais na arte flamenga, ganhava agora o território da República de Veneza, pelas mãos de um pintor siciliano. Como não se lembrar dos variados tons de negro da roupa e do fundo do quadro de Antonello conhecido como *Condottiero*, no Museu do Louvre? (Imagem 7). Uma figura representada pictoricamente de modo tão flamengo, encontrava a monumentalidade da representação do indivíduo, possível apenas no mundo ao sul dos Alpes, no século XV. Um rosto vibrante, com pupilas imensas, surge palidamente de um entorno negro e fita poderosamente o observador. Era a pintura flamenga que, através das mãos de Antonello da Messina, tocava o mundo veneziano definitivamente. E a escola pictórica veneziana, a partir de Antonello, conhece o modelo do busto retrato, em que o retratado é pintado como que apoiado a um parapeito. Afirma-se aqui o predomínio da luz direta, que permite a acentuação da figura individual.



Imagem 7: Antonello da Messina. Il Condottiero. (1475)
Paris: Museu do Louvre
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Antonello_da_Messina_059.jpg

Este modelo de retrato, totalmente pensado para ambientes particulares ou coleções privadas, desenvolve-se, em Veneza, em concomitância com o grande retrato coletivo, repleto de figuras humanas, de cidadãos locais nas cenas cerimoniais de exaltação da república de São Marcos (Imagem 8).



Imagem 8: Gentile Bellini. Procissão da Relíquia de Santa Cruz na Praça de São Marcos, 1496
Veneza: Gallerie dell'Accademia
Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Processione_in_piazza_San_Marco

Porém, em Veneza, diferentemente do caso florentino, afirma Burckhardt, inexistiu o cidadão ilustre. Em Veneza, a retratística dirigiu-se sobre a posição social do representado, fosse ele um alto funcionário da República, um almirante, um nobre ou mesmo o próprio Doge (Imagem 9). Em Veneza, a tradição medieval da série de retrato do Doge tinha conferido à representação da figura humana um atributo muito distinto daquele do individualismo que caracterizara, em 1860, a noção de Renascimento para Burckhardt. A série medieval de retrato do Doge era uma representação do cargo, e não do individuo que o ocupava. Portanto, a pintura de retrato em Veneza, no alvorecer da *arte nuova*, tinha na figuração da série de Doges um modelo formal e uma base ideal com as quais dialogar. Essa base ideal era distinta da noção do homem do Renascimento que sustentou a tese de Burckhardt na ***Cultura do***

Renascimento na Itália. Era, então, distinta do princípio que geria a interpretação burckhardtiana do ressurgimento da biografia, da autobiografia e, em paralelo, do retrato no mundo florentino, assentada no conceito de *uomini illustri*, difundido em Florença, pelo menos desde Filippo Vilanni[35] (final do século XIV) como base da narrativa da história da cidade.



Imagem 9: Gentile Bellini. Agostino Barbarigo (após 1486).
Coleção privada
Fonte: https://arthive.com/gentilebellini/works/551528~Portrait_of_Agostino_Barbarigo

[35] VILLANI, Filippo. ***Vite degli uomini illustre fiorentini.*** Trieste: Sezione Letterario-Artistica del Lloyd Austriaco, 1848.

Em Veneza não existiu uma produção biográfica ou autobiográfica que fosse paralela à produção de retrato, como em Florença. Em Veneza, o retrato não simbolizou, como em Florença, a imortalização do personagem como homem da história, como "homem ilustre", ativo na construção da cidade, atuante no mundo da natureza e dos fatos. Em Veneza, a série medieval de retrato dos Dogi tinha construído um modelo de representação do cargo que, com o advento da linguagem pictórica renascentista, mesclou-se a novas formas de representação do homem, mas permaneceu como um dado de fundo na figuração dos personagens.

Então, o retrato em Veneza, a partir da arte de Antonello da Messina, passou a ter um uso muito difuso entre nobres e burgueses desejosos de decorar o salão de sua residência. Em Veneza, o retrato individual tornou-se uma das principais forças da arte da pintura. No caso do retrato individual, um incentivo particular, afirma Burckhardt, devia ser aquele produto do espírito familiar, aqui significativamente forte, enquanto, ao contrário, a celebridade, pelo menos no sentido que ela tinha no resto da Itália, ficava em segundo plano. Como o cidadão famoso aqui não existia, o indivíduo singular, se era consciente disso, não se vangloriava de um poder político particular ou de uma alta honorificência por parte da República, e, portanto, não era induzido a servir-se deste propósito pelo pintor.[36] Em Veneza, o cargo público era concedido pelo alto poder como um dado honorífico e, em numerosos casos, representava o próprio motivo para retrato. Assim, os princípios da arte renascentista, ao aportarem em Veneza no século XV, mesclaram-se com a tradição medieval local, conferindo à pintura de retrato um sentido e uma base formal muito próprios. Estes princípios permanecerão certamente na obra dos grandes pintores venezianos do Renascimento.

Sobre os retratos de Giorgione e sobre o seu auto-retrato (Imagem 10) poder-se-ia ressaltar suas características muito particulares, que os distinguem do caráter geral da retratística veneziana. Giorgione não apresenta seus personagens com a tranquila segurança de sua condição social ou de domínio sobre o real, como se apresenta de modo geral na cultura artística local. As figuras de Giorgione têm, em primeiro lugar, uma singular condição existencial, um caráter enigmático e uma tensão muito íntima. Giorgione, de modo muito próprio, é quase um retratísta da alma na Veneza do Renascimento.[37]

---

36 Ver: BURCKHARDT, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien: das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler. *In:* ***Jacob Burckhardt Werke.*** Band 6. *Op. cit.*, pp. 197-198. (Ed. brasileira de "das Porträt in der Malerei": BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiano do Renascimento. Op. cit.*, p. 100.)

37 Sobre Giorgione retratista ver: CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana.* São Paulo: Companhia das Letras, 2006, pp. 61-62.



Imagem 10: Giorgione. Auto-Retrato.
Brunswick (Alemanha): Museu Herzog Anton Ulrich.
Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Giorgione

Porém, sobre a obra de Giorgione, Burckhardt concentra-se num caso muito particular. Na pintura de Giorgione, o historiador suíço viu florescer um modelo de retrato totalmente incomum, ao qual denominou "retrato de gênero", ou seja, a fusão entre retrato e pintura de gênero. Este é o caso da representação da *Velha*, (Imagem 11) mescla de retrato e alegoria do tempo. Aqui, a velha senhora é figurada segurando uma pequena flâmula, onde se lê "o tempo". Trata-se da representação de um personagem anônimo apresentado como alegoria do tempo. Era o encontro entre retrato e alegoria, sobre um fundo representativo que anuncia a futura pintura de gênero, tão amplamente cultivada na Veneza do século XVII, quanto na Holanda da mesma época.

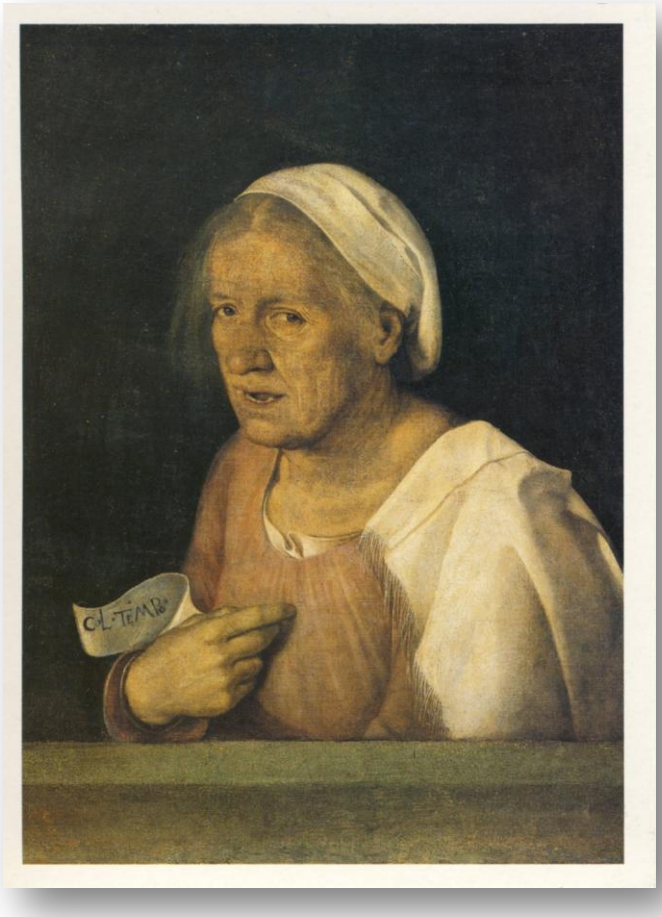

Imagem 11: Giorgione. A Velha (1506 c.)
Veneza: Gallerie dell'Accademia
Fonte: https://virusdaarte.net/giorgione-barbarelli-a-velha/

Mas em Veneza aparecia ainda a paisagem parcial no retrato, a vista sobre o campo com figuras inteiras representadas em primeiro plano. Surgia, então, a pintura de Tiziano, na qual o retrato revela agora uma multiplicidade de gestos, posturas e movimentos. O retratado adquire, com a obra de Tiziano, uma integridade psíquica e moral aprofundada, somada aos atributos de seu ambiente social (Imagem 12). Seus atributos e distinção social são ressaltados pelos objetos com os quais aparece circundado: a luva como signo de nobreza, a pena ou o livro para conferir-lhe a qualidade de poeta ou escritor, os objetos de arte dignificando o colecionador, a alocução, etc., tudo isso, algumas vezes, em representação em corpo inteiro. Ressalta-se ainda a importância das mãos do retratado como forma de representação de seu caráter. De Tiziano em diante, nos retratos individuais de senadores e procuradores de San Marco e também de almirantes, o que vinha imortalizado era sempre a categoria social e a posição que se fazia representar (Imagem 13).



Imagem 12: Tiziano. Jacobo Strada, 1567-68.
Kunsthistorisches Museum: Viena
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Jacopo_Strada



Imagem 13: Tiziano. Benedetto Varcchi [?] (1550)
Viena: Kunsthistorisches Museum
Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Titian_-_Portrait_of_Benedetto_Varchi_-_WGA22950.jpg

Mas, Tiziano demorou-se ainda sobre a beleza feminina de uma forma que somente a arte veneziana poderia produzir. A beleza do corpo feminino assume, através da arte de Tiziano, uma característica tátil, sensorial, que revela um dos dados mais maravilhosos e enigmáticos da pintura veneziana, denominada por Jacob Burchardt de "pintura existencial". Uma capacidade de representar algo como a experiência sensorial do mundo, numa forma muito própria de gozar a existência, que longe dali talvez não pudesse existir. E isso se mesclou a um encanto literário pelas histórias idílicas de amor pastoril, pela obra de Virgílio, pelo interesse em retratar a beleza de Vênus e das ninfas, e acabou se refletindo nas formas pictóricas de representação feminina. Criou-se, em Veneza, então, uma mescla entre retrato e alegoria da beleza feminina, sob o título de *Bella Veneziana*[38], representação anônima da figura da mulher. Então, quantas histórias de amor proibido foram representadas sob as vestes anônimas da *Bella* em Veneza! Tiziano, deste modo, retratou sua provável amante, inicialmente chamada apenas "a *Bella* de Tiziano" (Imagem 14).



Imagem 14: Tiziano. La Bella (1536).
Florença: Galleria Palatina
Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/La_Bella

38 Ver: BURCKHARDT, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien: das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler. *In:* ***Jacob Burckhardt Werke.*** Band 6. *Op. cit.*, p. 239. (Ed. brasileira de "das Porträt in der Malerei": BURCKHARDT, Jacob. *O retrato na pintura italiano do Renascimento. Op. cit.*, pp. 140-141.)

Por meio do influxo de Tiziano, a retratística veneziana atinge a Europa, primeiramente através das cortes italianas do norte, em seguida alcançando uma penetração maior do que aquela conseguida pelas alianças políticas de Carlos V. Ressurge o retrato equestre exatamente por intermédio da figura de Carlos V (Imagem 15).

> Apenas no século XVI avançado [afirma Burckhardt] começaram a aparecer estátuas eqüestres de bronze de senhores menos importantes (pelo menos considerando-se os exemplares conservados), ao passo que não existem retratos desse tipo, e pode-se dizer que a pintura italiana até o século XVII deixou inteiramente este gênero à Holanda, à Espanha e à França.[39]



Imagem 15: Tiziano. Retrato Equestre de Carlos V (1548)
Madri: Museu do Prado
Fonte:
https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Carlos_V_en_la_Batalla_de_M%C3%BChlberg,_por_Tiziano.jpg

De todo modo, este tipo de retrato ficaria conhecido, na historiografia da arte do século XX, como "Retrato de Estado". Sobretudo, o fundamental texto de Enrico Castelnuovo, *Retrato e sociedade na arte italiana*, no qual cita de início o volume de Burckhardt sobre o tema, seria responsável por divulgar essa nomenclatura. Um modelo retratístico que mostra uma

[39] *Idem*, p. 243. (Ed. brasileira: *Idem*, p. 144.)

evolução em direção à despersonalização do representado. Ou seja, trata-se de um retrato que não mostra a pessoa em seus caracteres individuais, mas antes como representante de um Estado.[40]

Mas Burckhardt finaliza seu estudo sobre o retrato na pintura observando como ocorre, num primeiro momento, a influência da arte de Tiziano nos territórios mais próximos de Veneza. São, para o historiador suíço, os alunos de Tiziano oriundos das províncias próximas os primeiros a levar para além de Veneza os princípios artísticos desenvolvidos para retratística do mestre. Referindo-se à arte de Giovan Battista Moroni, de Bérgamo, (imagem 16) e de Moretto, de Brescia, (Imagem 17) Burckhardt percebe as características determinantes da mudança que a circulação da retratística de Tiziano carrega em sua transferência, num primeiro momento, para cidades do Vêneto e da Lombardia. Ele afirma:

> Enquanto os venezianos aparecem sobretudo contidos, essas pessoas apresentam-se mais soltas: aqueles são, de fato, nobres de Veneza, estes, nobres locais e de boa família, capazes de uma desenvoltura momentânea que confere a si próprios um fascínio muito maior.[41]



Imagem 16: Giovan Battista Moroni. O Alfaiate. (1570 c.)
Londres: National Gallery
Fonte: https://pt.wahooart.com/Art.nsf/Buy?Open&RA=8Y3DZT

40 CASTELNUOVO, Enrico. *Retrato e Sociedade na Arte Italiana. Op. cit.*, pp. 56.
41 *Idem*, p. 278. (Ed. brasileira: *Idem*, p. 179.)



Imagem 17: Moretto da Brescia. Retrato de Gentiluomo com carta. (1538 c.)
Brescia: Pinacoteca Civica Tosio-Martinengo
Fonte: https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_di_gentiluomo_con_lettera

Assim, prevaleceu, no manuscrito burckhardtiano sobre o retrato na pintura italiana do Renascimento, o interesse em abrir a perspectiva de estudo da pintura de retrato com base na mentalidade local e nas capacidades artísticas. Ao indagar o diversificado e significativo universo da retratística renascentista, Burckhardt pretendia fazer com que um importante ramo da pintura italiana fosse colocado em contato com a amplitude da cultura da época, levando em consideração, entretanto, a diversidade de sua colocação no território da Península Itálica. Sua proposta era, ainda aqui, construir uma visão panorâmica do Renascimento, desta vez sob o ponto de vista da figuração da imagem do homem na pintura. Porém, sua visão de conjunto, embora não comportasse o aprofundamento alcançado pelo estudo de caso, abriu caminho, no entanto, para indagar a pintura Renascentista italiana segundo "os temas e as tarefas, os meios e as capacidades"[42]. Além disso, ao reconstruir, mais de três décadas depois da ***Cultura do Renascimento na Itália***, um olhar de conjunto sobre a época, preferiu deter-se sobre uma expressão pictórica específica, e de um modo que pudesse

[42] Ver: GHELARDI, Maurizio; MÜLLER, Susanne. Introduzione. *In:* BURCKHARDT, Jacob. *L'arte italiana del Rinascimento.* Volume III. La pala d'altare. Il ritratto. Venezia: Marsilio Editori, 1994, pp. IX-XXVIII.

ser conectada com a visão mais ampla das culturas locais. Assim, insinuou, em seu estudo histórico-artístico, a importância da relação entre artista e comitente, portanto entre retratista e retratado, buscando uma maneira mais concreta de "indagar a obra individual em seu nexo direto com o fundo da época para interpretar as exigências ideais ou práticas da vida real" (para usar uma frase de Aby Warburg, em 1902, ao se referir à obra de Burckhardt sobre o retrato)[43]. Isso certamente representava colocar em prática uma proposta de estudo que ficara registrada numa frase proferida nos últimos anos de sua vida: "A arte segundo as tarefas: eis o meu legado" (*Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis*).

Partindo dessa base ideal, seu estudo sobre o retrato na pintura apresentou ainda uma novidade em relação a suas obras anteriores, qual seja, aquela de conferir à imagem do Renascimento italiano um colorido mais amplo, uma mobilidade maior, um sentido de circulação de tradições artísticas locais que extrapolavam as próprias fronteiras italianas, em direção ao mundo flamengo. Foi nesse sentido que a pintura de retrato em Veneza participou dessa imagem conjunta do Renascimento italiano.

É, no entanto, curioso e significativo que o tema da retratística veneziana, bem como de resto a temática mais geral sobre a pintura em Veneza, tenha permanecido à sombra nos estudos sobre a obra de Burckhardt. Nem os mais recentes estudos sobre os escritos burckhardtianos das décadas de 1880 e 1890 a respeito da arte italiana do Renascimento demonstram interesse nesse sentido. Nem a devoção de Aby Warburg a esses escritos da fase final da vida de Burckhardt provocaram no estudioso de Hamburgo uma curiosidade sobre a interpretação de Burckhardt da arte veneziana. Nem mesmo as pesquisas de Warburg sobre as relações entre pintura flamenga e arte italiana o conduziram em direção à Veneza de Burckhardt. Assim, o tema da pintura veneziana permanece ainda quase totalmente fechado aos estudiosos da obra do historiador suíço do século XIX.

[43] WARBURG, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum (1902). *In:* WARBURG, A. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike.* Band I. Leipzig; Berlin: B. G. Teubner, 1932, pp. 93-94. (Edição brasileira: WARBURG, Aby. Arte do Retrato e Burguesia Florentina (1902) *In:* WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã.* Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, p. 122.)