

R. cient./FAP, Curitiba, v.1, p., jan./dez. 2006

ENTRE SEMELHANÇA E IDEALIZAÇÃO: A ARTE DO RETRATO N'O CICERONE DE JACOB BURCKHARDT

Cássio da Silva Fernandes*

RESUMO: Este artigo trata do processo de desenvolvimento da descoberta histórica pelo retrato pictórico de Jacob Burckhardt descrita em sua obra de 1855, intitulada *O cicerone (Der Cicerone)*. Burckhardt foi um historiador suíço, mais conhecido pela autoria do clássico *A cultura do Renascimento na Itália*. O estudo ainda mostra que a pesquisa de Burckhardt sobre o Renascimento tem uma longa duração e sempre visou o panorama histórico em que estivessem presentes a arte e a cultura do período.

PALAVRAS-CHAVE: Jacob Burckhardt; *Der Cicerone*; retrato

O cicerone, publicado em 1855, era fruto de uma viagem que, do início de 1853 ao início de 1854, tinha conduzido o historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) uma vez mais em direção à Itália. Originalmente, sua idéia era compor o livro a partir de um plano de organização que visualizasse as regiões e os aglomerados urbanos, narrando, de cidade em cidade, as maravilhas da arte italiana. Ele queria escrever um *Stationenbuch*, como revela o seu biógrafo, o também suíço Werner Kaegi. Burckhardt muda, entretanto, de idéia no início da viagem. “Em seu lugar [afirma Kaegi] entrava uma disposição de totalidade por formas artísticas e épocas. Somente aqui e ali eram mencionadas em correspondência, por causa da comodidade, coisas locais em conjunto.”¹ (KAEGI, 1956, p. 485) *O cicerone* passava a ser, como indica o seu sub-título, “um guia para a fruição das obras de arte na Itália.” (*eine anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*).

Porém, o livro não foi apenas um guia para um ordenamento rápido, desses que os viajantes lançam mão com a finalidade de localizar determinada obra, conhecer o nome de seu autor, saber em que época foi concebida. O livro de Burckhardt tinha um outro propósito: pretendia ser “um estudo sobre os monumentos segundo o seu conteúdo artístico e as condições que lhe propiciaram”.² (BURCKHARDT, 1978, p. 14) No entanto, o colorido próprio da escrita do historiador, ao apresentar as inesgotáveis riquezas artísticas italianas, continha um objetivo a mais. Desejava colocar o leitor frente às obras de arte, para que ele, em sua presença, pudesse usufruir das sensações e dos pensamentos inspirados por elas. Com *O cicerone*, que durante um longo período foi um fiel companheiro dos viajantes que buscavam um contato direto com os monumentos artísticos e com a

* Professor Adjunto do Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora

¹ No original: “An seine Stelle trat eine Disposition des Ganzen nach Kunstformen und Zeitaltern. Nur hier und da warden local zusammengehörige Dinge der Bequemlichkeit halber zusammen genannt.”

² No original: “Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte.”

cultura da Itália, Burckhardt pretendeu suscitar a convicção de que valia a pena ocupar-se do universo artístico, não apenas como especialista, mas também como um exercício indispensável para a formação do homem.

Sabe-se que logo após o trabalho de revisão nos manuais de História da Arte e de História da Pintura de seu ex-professor Franz Kugler (1808-1858), Burckhardt elabora, após o inverno de 1848, alguns cursos de História e de História da Arte.³ Ele dedicou-se à História da Arte Antiga, à Arqueologia da Arte Cristã e compôs também o curso intitulado “A História da Era do Império Romano” (*Geschichte der römischen Kaiserzeit*). Tais lições culminaram com a edição, em 1853, de um importante livro: *Die Zeit Constantins des Grossen* (A Era de Constantino, o Grande). A *Era de Constantino* descreveu o período de meio século que vai desde o aparecimento de Diocleciano até a morte de Constantino. O tema girava em torno da decadência do mundo antigo, observada sob a perspectiva da transição entre o paganismo e o cristianismo.

Antes da escrita do livro sobre Constantino, no entanto, um importante sinal de que Burckhardt preparava o cenário para a composição de uma obra que fosse fruto de uma longa viagem ao sul dos Alpes é o texto editado em setembro de 1850, *Observações artísticas sobre uma excursão através do Cantão de Ticino e de Milão* (*Kunstabmerkungen auf einem Ausflug in den Kanton Tessin und nach Mailand*). (BURCKHARDT, 1928, p. 167-183) Aqui, o historiador adentrava ao universo da arte lombarda e ítalo-helvética, a arte das encostas alpinas do lado sul, sem ir adiante em direção à península itálica. No entanto, estava à porta de entrada do caminho que percorreria n’*O cicerone*, mas ainda dentro de um programa que concebia a narrativa seqüencial das cidades no percurso do viajante.

Por sua vez, *O cicerone* obedeceu a uma divisão que privilegiava as três manifestações das artes: a arquitetura, a escultura, a pintura. Em seguida, os capítulos foram construídos de acordo com uma divisão temporal que começa com a arte antiga e vai até o período barroco. Comparado ao que a edição de 1848 do *Manual da História da Arte* (*Handbuch der Kunstgeschichte*) de Franz Kugler tinha estabelecido como épocas artísticas, edição que o próprio Burckhardt tinha ajudado a elaborar, *O cicerone* propunha, de fato, uma mudança. Diferentemente do Manual de Kugler, o livro de 1855 não se detém à arte das velhas civilizações do México, da Síria nem da Babilônia, nem mesmo expõe os monumentos da Pérsia ou da Ásia, mas se coloca a partir dos gregos antigos, iniciando sua longa trajetória descritiva pelos templos de Pesto.

No que se refere à Idade Média, *O cicerone* não se volta para a arte maometana, como tinha feito Kugler no *Manual de História da Arte* (*Handbuch der Kunstgeschichte*), mas se concentra sobre o mundo cristão. A arte do Ocidente medieval não vem mais definida em seu conjunto como “romântica”, mas obedece a subdivisões diversas, de acordo com a expressão artística tratada: a pintura, por exemplo, vem subdividida em bizantina (*bysantinischen*), românica (*romanischen*) e germânica (*germanischen*) ou gótica (*gotischen*). Em algumas ocasiões, Burckhardt manteve n’*O cicerone* o termo *germanisch* (germânico) para definir o estilo artístico. Em outras oportunidades, introduziu a palavra *gotisch* (gótico) para se referir ao mesmo contexto. Além disso, o autor utilizou-se dos dois termos ao mesmo tempo:

³ Entre o outono de 1846 e setembro de 1847, Jacob Burckhardt viveu em Berlim, trabalhando com seu ex-professor Franz Kugler na revisão corrigida e ampliada do *Handbuch der Geschichte der Malerei* (Manual de História da Pintura) e do *Handbuch der Kunstgeschichte* (Manual de História da Arte). Kugler, professor na Universidade de Berlim, havia convidado Burckhardt para auxiliá-lo na preparação da segunda edição de seus manuais histórico-artísticos, publicados em origem em 1837 e em 1842, respectivamente.

“germânico ou gótico” (*germanisch oder gotisch*). Desse modo, ele mantinha a filiação ao termo *germanisch*, empregado por Franz Kugler, ao mesmo tempo em que, ao utilizar concomitantemente o conceito *gotisch*, empregava a denominação que a História da Arte faria prevalecer para se referir ao contexto artístico tardo-medieval.⁴

Burckhardt cancelou também, no livro de 1855, a definição geral “arte moderna” que o Manual de Kugler (1848) apresentava para tratar do período entre os séculos XV e XVIII. No entanto, n’*O cicerone* permanecem os capítulos do modo como Kugler os concebera, ou seja, obedecendo às divisões por século. No interior desses capítulos, Burckhardt estabeleceu subdivisões que não acompanharam uma regra fixa. Ele propôs uma alternância expositiva semelhante àquela da *Kunstgeschichte* de seu mestre, na qual, numas vezes, privilegiava o contexto artístico em determinada cidade ou região; noutras, apresentava um panorama que partia propriamente de algum artista individual. Assim, determinados artistas mereceram, em razão de sua importância em seu tempo, um capítulo destacado, enquanto outros adquiriram sentido apenas secundário, já que sua importância está circunscrita ao contexto de sua cidade.

No interior desse arranjo, a problemática sobre o retrato surge imbricada às interpretações de Burckhardt a respeito da produção artística nas variadas épocas. Nos períodos em que o impulso em representar a figura humana adquire sentido, a retratística é analisada, no livro de 1855, em diálogo com as demais formas expressas pelo fazer artístico.

Assim, uma análise da maneira como vem apresentada a arte do retrato n’*O cicerone*, não deve estar desatenta para o modo como este gênero artístico aparece no interior de uma narrativa que toma a arte italiana como um todo, num giro temporal de dois milênios. O retrato, como expressão carregada de um fundamental significado na arte do Ocidente, sua existência, sua transformação, seu desaparecimento, seu ressurgimento ao longo do tempo revelam uma parte importante dos problemas e dos questionamentos que o universo artístico se colocou e buscou resolver no correr da História. Portanto, o modo como o retrato é analisado por Burckhardt n’*O cicerone* carrega ao seu redor grande parte de sua interpretação da arte na Itália, desde a Antigüidade até o período Barroco. Mesmo em épocas em que seu aparecimento é quase imperceptível, este próprio dado é significativo para o conjunto da arte e da cultura do tempo.

Desse modo, no interior da interpretação da arte italiana, contida n’*O cicerone*, importa observar, no contexto deste estudo, como a arte do retrato vem compreendida e qual a sua ligação com o teor do livro. De início, cumpre ressaltar que o impulso da arte ocidental em representar as figuras humanas, seja individualmente, seja como membro de um grupo, aparece imbricada em discussões centrais na obra de 1855, quais seja, o estreito contato entre as idéias burckhardtianas de realismo e clássico e as tensões entre individualização e tipificação, entre aparência externa e elevação, entre semelhança e idealização.

De certa forma, esse conjunto de problemas estava já colocado quando Burckhardt, no volume sobre a escultura, trata do retrato na Antigüidade grega. Ele diz:

⁴ Muitas traduções d’*O cicerone*, no entanto, adotaram a palavra *gótico*, de modo indiferenciado, para se referir tanto ao termo *gotisch*, quanto àquele *germanisch*, presentes no original. Tal prática fez perder o matiz dos termos em alemão dentro do contexto em que foram formulados.

Uma arte como aquela grega, crescida em meio a tantas figuras ideais, estava em grau de criar *retratos* como nenhuma outra. Ela os criou com pleno sentido *histórico*, legando a um lugar secundário os traços accidentais em favor daqueles essenciais ou omitindo-os totalmente, o que podia obter somente escrutando a fundo o caráter de cada homem, para revivificá-lo, não como era na realidade, mas como deveria ter sido segundo o núcleo espiritual de sua natureza. Para isso, eram necessárias também tarefas gregas: homens e heróis extraordinários, cujas nações ou admiradores privados alçavam estátuas. Singulares imagens *semelhantes* podiam se tornar verdadeiros tipos para cada elevada representação humana [...] ⁵ (BURCKHARDT, 1978, p. 423)

Manter, nos traços essenciais, a semelhança retratística e erguer, ao mesmo tempo, o retratado a uma altura ideal, representada pela concepção dos tipos divinos: essa era a tarefa que deveriam cumprir os escultores gregos. Com os meios de expressão possibilitados pela estatuária, eles deveriam retirar dos traços físicos do retratado uma verdade de caráter que, mesmo inexistente em sua forma concreta, estava reclusa em sua personalidade, como um potencial à espera de ganhar sua forma definitiva. Esses traços são o que liberava o homem de uma existência comum, transformando-o e conferindo-lhe o valor necessário para ser retratado. A esse modelo grego de representação das figuras humanas, Burckhardt chamou *Idealbildnisse* (retratos - ou figuras - ideais), diferenciando-o dos retratos *idealisierten* (idealizados). (BURCKHARDT, 1978)

Para ele, no retrato ideal, a beleza tida por convenção não se coloca na obra de arte segundo um modelo externo, mas se libera a partir de um ideal que se encontra recluso na aparência física ou no caráter do representado. A escultura grega, portanto, sem distanciar-se essencialmente dos traços característicos dos indivíduos em questão, apresentava-os envoltos numa atmosfera de grandiosidade singular, que lhes era possível de apresentar em alguns “bons momentos de sua vida”. O retrato, então, cumpre um papel semelhante àquele perseguido pela biografia, que eterniza o homem com base em importantes episódios demarcados no tempo. Nesse sentido, o componente temporal assume um papel decisivo na retratística, atuando no ponto de conexão entre o ideal e a possibilidade de sua realização concreta.

E é a partir das modificações desse modelo ao longo dos tempos que se coloca a interpretação da arte do retrato n’*O cicerone*. Mas é também nesse ponto que sua compreensão ultrapassa os limites da retratística e se volta para uma problemática concernente a toda arte do período, qual seja, sua idéia de *klassisch Realismus* (realismo clássico). Werber Kaegi (1956, p. 509) já advertia sobre o ponto crucial do problema, quando afirmava:

Na própria revelação de Burckhardt, a idéia de clássico não aparece, porém, em oposição ao Barroco, mas em contraste com seu século

⁵ No original: “Eine na so vielen Idealbildungen grossgewachsene Kunst, wie die griechische war, konnte auch *Bildnisse* schaffen wie keine andere. Sie gab dieselben im höchsten Sinne *historisch*, indem sie die zufälligen Zügen den wesentlichen unterordnete oder wegliess, indem sie den Charakter des ganzen Menschen ergründete und von diesem aus den ganzen Menschen wieder belebte, nicht wie er wirklich war, sondern wie er nach dem geistigen Kern seines Wesens hätte sein müssen. Allerdings gehörten hierzu auch griechische Aufgaben: ausgezeichnete Männer und Helden, welchen von Staats wegen oder von bewundernden Privatleuten Statuen gesetzt wurden. Aus *solchen* Einzelgestalten konnten wahre Typen für jede erhöhte Menschendarstellung werden [...]”

contemporâneo e seu programa de realismo artístico. É anseio apaixonado d'*O cicerone* mostrar que a arte se ocupa de algo diferente de retratar a realidade.⁶

Para acentuar essa distinção, Burckhardt (1918) ressalta a criação contemporânea da fotografia, procedimento mecânico ao qual vem confiado, em seu tempo, a atividade de retratar as figuras humanas.⁷ Tal procedimento havia aberto mão da capacidade de conceber os traços essenciais do retratado, que constituía um dos atributos primordiais do “realismo clássico”, colocado no ponto de tensão entre a busca da semelhança externa e o impulso idealizador.

Importa retornar, então, à passagem d'*O cicerone* referente à retratística grega. Naquela formulação, Burckhardt afirmava que a arte grega estava em condição de criar retrato exatamente porque havia desenvolvido a capacidade de conceber figuras ideais. Portanto, a relação entre semelhança colocava-se, no período helenístico, como a própria condição da arte do retrato e, sob este legado, o mundo romano antigo seguirá o impulso de representar os homens. A admiração dos romanos pelos grandes personagens históricos, ou pelos grandes homens nas letras, levou-os, segundo observa Burckhardt, a conceber retratos a partir de originais gregos. Entretanto, o sentido de monumentalidade, entre os romanos do período imperial, impôs modificações à arte do retrato de origem helenística. Uma diferenciada maneira de conceber a ação do homem no mundo fez com que a imortalização das figuras humanas seguisse, na Roma do Império, a intenção de exprimir uma existência mais elevada, uma ação sobre-humana.

O retrato equestre de Marco Aurélio ou as figuras de imperadores como heróis ou como deuses, nus ou semi-nus, “com a [mão] direita que rege um globo, ou mesmo alçada no gesto de orador e com a esquerda que segura a espada e um traço da veste” (BURCKHARDT, Band I, 1978, p. 431-432)⁸, revelam o contraste entre o real e o ideal, um impulso em demonstrar os traços característicos da aparência externa, carregados porém de uma monumentalidade que expressa a elevação integradora do homem e seu cargo. Uma elevação que confere ao representado traços capazes de colocá-lo na categoria de herói extraordinário, possuidor de uma força sobre-humana necessária para gerir os destinos da Roma imperial. Figuras desse tipo, objetos de adoração histórica, alcançarão, segundo a narrativa de Burckhardt, uma espécie de existência póstuma. Servirão de base, em especial, para os monumentos de alto teor simbólico, concebidos no século XVI pelas mãos de Michelangelo, ao mesmo tempo, sucedâneo de Cristo e de Júlio César. Bastaria citar, como exemplos dessa atitude, a tumba do Papa Júlio II, projetada em 1504, e os sarcófagos de Giuliano de Médici-Nemour e de Lorenzo de Médici, duque de Urbino, ambos na Capela Medicea. (BURCKHARDT, Band II, 1978, p. 72-74)

⁶ “In Burckhardt eigenem Erlebnis steigt indessen die klassische Idee nicht aus einem Gegensatz zum Barocken auf, sondern im Kontrast zu der Mitwelt seines eigenen Jahrhunderts und zu ihrem Programm eines künstlerischen Realismus. Es ist das leidenschaftliche Anliegen des *Cicerone*, zu zeigen, dass die Kunst etwas anderes zu tun habe, als die Wirklichkeit zu porträtieren.”

⁷ Sobre esse ponto, é importante citar o texto de Burckhardt intitulado *Die Anfänge der neuern Porträtmalerei* (As origens do retrato na pintura moderna), escrito para sua conferência de 10 de março de 1885, na Basileia. Embora bastante posterior ao contexto em que foi concebido *O cicerone*, é significativo que, mesmo anos depois, a mesma distinção apareça na abertura do texto que se ocupa da retratística no Ocidente

⁸ “[...] die Rechte zum Sprechen erhoben ode reine Globus haltend, die Linke das Schwert um einen Bausch des Gewandes fassend.”

Entretanto, a problemática em torno da arte do retrato no Renascimento coincide com a própria periodização dessa época histórico-artística, ainda não organicamente demarcada, mas já delimitada em esboço na exposição d'*O cicerone*. O impulso retratístico renascentista é apresentado, em seus diversos modos de concepção, num diálogo com a morfologia da época. Tomando a pintura como base da argumentação, percebe-se, na narrativa de Burckhardt, uma gradativa manifestação do elemento individual após Giotto. Esse pintor, para o historiador, havia tornado real o acontecimento simbólico, num movimento inverso ao que havia feito Dante na literatura. (BURCKHARDT, Band II, 1978, p. 155) Giotto, portanto, é considerado o fundador de uma tradição pictórica que se expandiu pelas cidades da Itália central no Trecento, as mesmas cidades que tinham conhecido, a partir do século XI, o surgimento de uma força criadora espontânea no interior de uma cultura urbana que revelava já traços de uma memória antiga. É neste ponto que Werner Kaegi situa a compreensão de Burckhardt da *historische Wandel* (transformação histórica). (KAEGI, 1956, p. 495) Momento de profusão de uma arquitetura de caráter citadino, que carrega um movimento preciso: a passagem do estilo românico para aquele gótico. Para falar desse período, o olhar de Burckhardt volta-se para a cidade toscana de Pisa, onde uma escola escultórica e arquitetônica, liderada por Nicola Pisano, inicia um estudo sobre as construções e as estátuas antigas, entusiasmada pelos relevos e sarcófagos da Antigüidade. De acordo com tal estudo, observa Burckhardt, Nicola Pisano e seus alunos têm a capacidade de transformar tais objetos em modelos para a construção de suas obras. Estas, plenas de um conteúdo inteiramente novo, alcançado somente através de uma profunda contemplação da Antigüidade, revelam os traços de uma nova era artística: o *verfrüht Renaissance* (Renascimento prematuro). (BURCKHARDT, Band I, 1978, p. 468) No âmbito dessa efervescência cultural das cidades italianas, Burckhardt concebeu, então, a primeira fase de uma nova floração artística, que terá em Giotto o grande representante na arte da pintura. Com Giotto e sua época, a pintura sentia já a insuficiência da alegoria e, para suprimi-la, imaginava personagens representando conceitos gerais tomados, seja da História antiga, seja das narrativas bíblicas. Assim, os personagens históricos eram mesclados às alegorias; assim, Giotto concebeu os episódios da vida de São Francisco, em Assis; assim, foram concebidas, por Simone Martini, por Ambrogio Lorenzetti e outros, as pinturas do Palácio Público de Siena. O quanto tudo isso dependia da literatura contemporânea, arte considerada então mais elevada que a pictórica, Burckhardt não deixou de frisar.

Desse modo, o simbolismo que Giotto buscava exprimir, ao conduzir as grandes idéias em direção a personagens históricos, serviu como dado introdutório ao surgimento do desejo de representar a figura dos homens da época. A partir do estilo que Giotto havia trazido à tona, apresentam-se os primeiros traços de um gosto retratístico, no retábulo de altar, onde o doador aparece ajoelhado ao lado da cena sacra, em dimensões bem inferiores às dos santos ou da *Madonna*, num primeiro esboço da tentativa de individualização de suas feições. Aqui, portanto, mesmo com as inúmeras variações que caracterizaram o desenvolvimento dessa cultura citadina no final da Idade Média, começa a aparecer o esboço de uma operação que está no cerne da compreensão burckhardtiana do Renascimento como unidade histórica, ou seja, a fusão entre cristianismo e memória antiga. Então, a arte do retrato é, nesse momento, um importante sinal dessa confluência. Ao retratarem o personagem contemporâneo na cena sacra, os pintores italianos do século XIV movimentam, de um modo peculiar, a longa tradição cristã medieval em direção a um dado que

consolidava o mundo antigo: o desejo dos homens de conferir à própria imagem uma existência perene. Esse era, para Burckhardt, sem dúvida, um importante traço de caracterização da nova época.

O caminho aberto pelo retrato pictórico desde o *Trecento* tinha criado, portanto, através do modelo de Giotto, sempre na pintura a fresco, “um tipo único para homens e mulheres”. (BURCKHARDT, Band II, p. 147)⁹ A partir dessa tipificação, a pesquisa do individual, como observa Burckhardt, foi-se acentuando numa retratística construída pela arte de Andrea Orcagna, em Florença e Pisa, por Ambrogio Lorenzetti e Simone Martini, em Siena, e outros mais. Nesse jogo entre individualização e tipificação, a arte italiana alcança o século XV, para conhecer, nessa época, o desabrochar do retrato, estreitamente ligado a um outro fenômeno: o individualismo. Somente “o espírito do *Quattrocento* libertou a individualidade”, afirma Burckhardt (Band II, 1978, p. 145-146)¹⁰

Para o historiador, o século XV revela, então, de modo decisivo, um movimento em direção à individualização. Tal fenômeno aparece, ao mesmo tempo, na pintura e na escultura, sob a forma de uma tendência em representar de todos os lados a *äussere Erscheinung der Dinge* (aparência externa das coisas). (BURCKHARDT, Band II, p. 3) Ghiberti, na escultura e Masaccio na pintura constroem uma “beleza renascida das formas singulares”.¹¹ (BURCKHARDT, Band II, p. 5) Na arte pictórica, “no lugar do tipo genérico das cabeças entra a individualidade; o costumeiro esquema de expressão [...] busca para cada caso singular a sua linguagem específica”.¹² (BURCKHARDT, Band II, p. 175) Entretanto, continua a interpretação de Burckhardt, um sentido de beleza salva a escultura de um “selvagem naturalismo” (*wüst Naturalistischen*). A “representação do caráter” (*Charakterdarstellung*) concilia-se cada vez mais com a beleza (BURCKHARDT, Band II, p. 3), e a “tímida forma germânica [gótica] cede lugar não a um realismo, tímido também ele, mas a um novo idealismo” (BURCKHARDT, Band II, p. 5)¹³ Na pintura, a “beleza, que até agora tinha aspirado ser o máximo atributo da santidade [...], dá lugar à busca de uma precisão caracterizante, que é a principal idéia da nova arte; não obstante, onde aparece, é uma beleza sensual renascida, [...] porque, caso contrário, não encontraria lugar no novo mundo da arte. (BURCKHARDT, Band II, p. 175)¹⁴

No interior do próprio movimento de busca de uma semelhança cada vez maior das características individuais, o sentido da beleza, presente na nobre representação dos homens é, ao mesmo tempo, um traço característico da idealização da arte do período. O processo narrado por Burckhardt, que inicia com o *Typus* genérico criado por Giotto para representar as feições de homens e mulheres, segue, já a partir dos primeiros alunos do pintor, uma progressiva revelação da fisionomia individual dos retratados. Assim, cada vez mais, ao longo do século XV, a representação da figura humana tem o intuito de caracterizar o indivíduo singular.

⁹ “Giotto selbst hat einen durchgehenden kenntlichen Typus bei Männern un Frauen [...]”

¹⁰ “[...] dem Geist des 15. Jahrhunderts, die Individualitäten erlöste [...]”

¹¹ “[...] die neugeborene Schönheit der Einzelform [...]”

¹² “[...] das bisherige System des Ausdrucks [...] die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet oder zu reden sucht.”

¹³ “Die befängene germanische Bildung macht hier nicht einem ebenfalls befängenen Realismus Platz, sondern einem neuen Idealismus.”

¹⁴ “Die Schönheit, bisher als höchstes Attribut des Heiligen erstrebt [...], weicht jetzt der allbezeichnenden Deutlichkeit, welche der erste Gedanke der neuen Kunst ist; wo sie aber sich dennoch Bahn macht, ist es eine neugeborene sinnliche Schönheit, [...] weil sie sonst in der neuen Kunstwelt gar keine Stelle fände.”

Entretanto, para o historiador, tal processo não se perdeu num realismo de cunho naturalista. Ao contrário, a retratística florentina tinha uma dupla tarefa: de um lado, procurava dar vida ao caráter do representado, o que impunha um estudo direto do modelo; de outro, não podia negar ao produto dessa apreciação o sentido de beleza, difuso na arte do período. Foi daí que Masaccio, a quem Burckhardt confere um grande poder de caracterização individual, veio definido como um realista proveniente de uma escola idealista. Para o historiador suíço, Masaccio, no intuito de exprimir em seus imponentes afrescos, o sentido nobre da vida dos florentinos de então acelerou o processo de individualização das feições e do caráter dos retratados. Ou seja: ao lado da busca de uma perfeita tradução pictórica da fisionomia dos retratos, impunha-se a Masaccio uma outra tarefa: aquela de conferir ao personagem uma nobreza de caráter.

E Masaccio foi, para Burckhardt, o iniciador de uma retratística caracteristicamente florentina que pretendia dignificar o representado, inserindo-o na cena sacra, como partícipe ou assistente, porém não mais separando-o da cena através da arquitetura, como faziam Giotto e seus alunos, mas sim reagrupando a todos segundo um ambiente natural. De Masaccio, portanto, partiu um gosto retratístico cultuado em Florença por artistas como Fra Filippo Lippi e Benozzo Gozzoli, Fillipino Lippi e Alessio Baldovinetti. Também Domenico Ghirlandaio transfigurou a vida florentina contemporânea, com uma retratística pictórica que unia, de modo convincente e aprazível, a cena sacra e os homens ilustres da Florença da época de Lorenzo, o Magnífico.

Porém se a tradição artística italiana tem uma matriz florentina, expressa na pintura pelo caráter público do afresco, sob cujo meio a arte do retrato se desenvolveu na Itália central, possui, por outro lado, uma via diversa. Embora sejam ambas confluentes em determinados momentos, possuem sempre uma distinção de origem. Esta última via é representada pela matriz veneziana. Cidade que guardava no *Trecento* uma arte de característica bizantina e que, no século seguinte, abre-se para a pintura a óleo de origem flamenga, descobre o segredo da harmonia das cores, da transparência luminosa dos panejamentos e da maciez e preciosidade das superfícies. (BURCKHARDT, Band II, p. 200) A Veneza do *Quattrocento*, observa Burckhardt, volta-se para uma pintura de cavalete e para uma retratística individual, ambas de origem nórdica. Antonello da Messina, “discípulo de Van Eyck” (BURCKHARDT, Band II, p. 200)¹⁵, desempenha ali sua arte. E nesse ponto, como havia feito já em 1848, quando participou da edição revista do *Hanbuch der Kunstgeschichte*, de Franz Kugler, Burckhardt assinala a importância da pintura flamenga no desenvolvimento dessa arte entre os venezianos. N’*O cicerone*, na realidade, a pintura veneziana é interpretada como uma elaboração própria de várias matrizes. As influências da arte bizantina tinham retardado ali a instauração das novas tendências artísticas. A partir da segunda metade do século XV, no entanto, Veneza conviveu, de um lado, com o influxo de elementos da tradição pictórica italiana, principalmente através da escola *padovana*; de outro, com o contato com a pintura de Flandres.

Porém, no seio da interpretação burckhardtiana, todo esse intercâmbio é exemplificado pela figura de um artista: antonello da Messina. Siciliano que chega a Veneza após ter vivido e atuado entre os mais importantes pintores flamengos da época, Antonello representa, na compreensão de Burckhardt, o indivíduo em torno do qual se materializa um vasto campo de relações históricas. A obra do pintor de

¹⁵ “[...] Antonello da Messina, einem Schüler der van Eyck [...]”

Messina é produto do encontro entre a tradição pictórica italiana e aquela oriunda do ateliê dos pintores nórdicos. Uma concepção monumental da arte encontra a tendência em caracterizar os indivíduos em toda a sua intensidade de detalhes e de luz. Quando Antonello chega a Veneza, portanto, já havia se dado a elaboração desse histórico encontro. A cidade das lagunas conhece, então, através da retratística do pintor siciliano, uma expressão que será longamente seguida e modificada em seu meio pelos futuros representantes dessa arte.

Assim, o retrato em Veneza desenvolve-se em direção ao século XVI com Gentile e Giovanni Bellini, mas também com Giorgione, para se revelar em toda a sua plenitude através das mãos de Tiziano Vecellio. Tiziano “atribui aos homens aquela harmonia da existência que, segundo a inclinação de sua natureza, neles deveria estar contida ou já neles vive, mas ainda obscuramente, sem aparecer bem. (BURCKHARDT, Band II, p. 1054)¹⁶ Embora a arte de Tiziano tivesse alcançado talvez mais territórios que o próprio império de Carlos V, seu idealismo permaneceu, para Burckhardt (Band II, 312), envolvido pela cultura artística veneziana. A arte de Veneza “sinceramente não alcança nem deseja alcançar os mais altos ideais da forma humana”¹⁷, porque estes, tendendo a uma vida mais elevada, ultrapassam aquele sentido de beatitude que para ela significa a pura representação da existência. Estamos, de novo, como se pode notar, diante da problemática entre realismo e idealização, problemática que se apresentou inicialmente n’*O cicerone* no momento da descrição do retrato helenístico. Entretanto, no contexto veneziano que culmina com a produção de Tiziano Vecellio, tal discussão de fundo se impõe em meio às peculiaridades inerentes à pintura de então no território da sereníssima República.

Porém, de volta ao universo da Itália central, *O cicerone* detém-se na afirmação de que a pintura florentina da virada do século XV para o XVI conhecia Rafael. Rafael é o símbolo máximo da compreensão de Burckhardt da época áurea (*die goldene Zeit*) da arte renascentista. A interpretação burckhardtiana coincide o arco composto pela vida do pintor com o período da floração artística mais sublime de uma época, assim como a morte do artista marca o imediato início de sua decadência. (BURCKHARDT, Band II, p. 229; KAEGI, 1956, p. 495) A sua arte permanece distante de todo aspecto banal da vida e sabe captar o valor sublime da existência humana. Assim, segundo a compreensão de Burckhardt, Rafael, o grande pintor de representações históricas, conferiu a seus retratados uma elevação de caráter histórico. Já em seus retratos florentinos, ele aparece, observa o historiador, como o grande pintor de gênero histórico. No entanto, compreender as relações, presentes na pintura de Rafael, entre a retratística e a pintura histórica, significa mergulhar no cerne da interpretação burckhardtiana do sentido imputado pelo pintor de Urbino à tarefa de representar a figura do homem. Referindo-se ainda à retratística florentina de Rafael, Burckhardt (Band II, p. 259) ressalta que o pintor, seja quando figura o homem, seja quando representa uma cena histórica, “soube como extrair do acidental o característico, do passageiro o eterno”.¹⁸

Ser retratado por Rafael significava adquirir um símbolo de grandeza histórica, ao mesmo tempo em que tal simbologia era já pré-requisito para ter seus

¹⁶ “Tizian [...] den Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfhlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrbt und unkenntliche in ihnen lebt.”

¹⁷ “[...] sie [das venezianische Kunst] gerade die höhern Ideale menschlicher Bildung nicht erreicht noch erreichen will [...]”

¹⁸ “In seinen florentinischen Bildnissen steht Raffael schon als der grosse Historienmaler da, der aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das Ewige auszuscheiden weiss.”

traços delineados por ele. O homem, portanto, vinha figurado num instante supremo de sua vida, representado no momento oportuno de sua ação no mundo. Assim, um retrato de Rafael tornava-se também monumento a um evento histórico, no mesmo instante em que o retratado aparecia circundado por uma aura de monumentalidade oriunda de sua ação há História. Entretanto, a elevação histórica que Rafael imputava a seus representados possuía, antes de tudo, um caráter moral. Um retrato pintado por Rafael era um monumento histórico justamente por ser um monumento moral.

Talvez o pintor tenha adquirido tal capacidade, em parte, por uma propensão pessoal. Mas é inegável a importância que teve para ele o aprendizado no ateliê de Perugino, além do período em que trabalhou como ajudante de Pinturicchio. É nessa função, ao lado de Pinturicchio, que se pode apresentar o primeiro grande exemplo da atuação de Rafael na composição de retratos históricos. Na *Libreria Del Duomo* de Siena, onde Pinturicchio, ajudado por ele, retratou o Papa Pio II, em dez episódios de sua vida. Ali, Pio II (Enea Silvio Piccolomini) aparece em ação, partícipe de importantes eventos de seu tempo, os quais o próprio papa tinha narrado em sua volumosa obra *Commentarii*. N' *O cicerone*, Burckhardt ainda não se detém a esses afrescos, como o fará em suas obras futuras. Porém, já assinala o valor da obra como retrato da vida de um grande personagem de época. De todo modo, as pinturas da *Libreria Del Duomo* de Siena simbolizavam, em grande medida, as características que o historiador de Basileia observa, ainda n' *O cicerone*, a respeito da retratística da fase florentina de Rafael.

Entretanto, a vida de Rafael, como foi dito, confunde-se, para Burckhardt, com o período áureo do Renascimento, e sua morte carrega a imediata decadência da época. Nesse ponto, novamente o retrato, concebido como um importante gênero da arte renascentista, pode iluminar a compreensão burckhardtiana dessa problemática precisa. É necessário, no entanto, trazer à tona o vértice que separa Rafael de Michelangelo. O primeiro, aos olhos de Burckhardt, em seu período de atuação em Roma, tinha promovido, na *Câmara della Segnatura* no Vaticano, “a eliminação do elemento alegórico) e havia concebido como principal conteúdo das representações o “elemento histórico-simbólico”. (BURCKHARDT, Band II, p. 274) Michelangelo, por sua vez, nos sarcófagos de Giulian de Médici-Nemour e do Duque de Urbino, Lorenzo de Médici, na Capela *Medicea*, concebeu quatro estátuas alegóricas das figuras do Dia e da Noite, da Aurora e do Crepúsculo. Burckhardt (Band II, p. 76) afirma que ali o mestre revelou seus pensamentos, “livre de todas as referências materiais, não sujeito a nenhuma característica exigida de fora”¹⁹, impondo, através de um estilo inteiramente seu, motivos abstratos para a caracterização dos personagens. “Com estas estátuas, [continua o historiador] Michelangelo não deu nem mesmo um passo em direção às características históricas, as quais evidentemente devem ter repugnado a sua alma”. (BURCKHARDT, Band II, p. 274)²⁰ Ao contrário, em lugar dos elementos históricos, Burckhardt percebe, na obra em questão, uma monumentalidade carregada de simbolismo. O homem não é mais representado a partir de seu gesto no concreto mundo que o circunda, mas devido a uma tensão interior, psicológica, poder-se-ia dizer. Sua imagem não é mais perseguida através de um estudo fisionômico. O princípio da semelhança não baliza a caracterização do personagem. Seu gesto não pretende mais retratar o percurso

¹⁹ “[...] frei Von Allen sachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgendeine von aussen verlangte Charakteristik.”

²⁰ “Auch mit diesen beiden Statuen tat Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muss.”

de sua vida. De modo diverso, a existência é transformada em algo divinizado. Sua ação, como Burckhardt havia detectado a respeito da retratística era imperial romana, é carregada de uma força sobre-humana. As feições e os gestos, tomados como dado concreto, não servem mais para representar o personagem. Ao contrário, para conferir-lhe dignidade é necessário apresentá-lo em vestes de deuses ou heróis mitológicos. O homem apresentado por Michelangelo é, para Burckhardt (Band II, p. 239), uma nova criação de enorme potência física, terreno e olímpico ao mesmo tempo.

Nesse contexto, pode-se afirmar, o retrato ganha aspecto alegórico. A tensão entre semelhança e idealização, que em Rafael havia atingido a mais pura forma clássica, cumpre com Michelangelo um passo derradeiro em direção à perda de uma espécie de harmonia entre contrastes. Está-se, portanto, na inflexão de uma curva que contém um dos fundamentos da periodização burckhardtiana do Renascimento, observado como época histórico-artística. Nas palavras de Werner Kaegi (1956, p. 511), “o que Burckhardt descreve aqui é a ruptura da norma clássica por meio do próprio princípio do Renascimento.”

A alegoria, então, que traz ao seu redor a própria dissolução da arte do Renascimento, situa-se, no contexto da retratística, no desequilíbrio da tensão existente entre representação da aparência externa e elevação idealizada. O instante em que os traços físicos de um homem não são mais suficientes para demonstrar seu caráter e sua força individual, o momento em que é necessário recorrer a figuras mitológicas para elevá-lo a uma existência divina, é o ponto que Burckhardt observou como origem da decadência renascentista. Michelangelo representa esse período como nenhum outro artista de então. Este é o momento dos retratos idealizados na arte da Itália central no *Cinquecento*. O homem, que se tornara ilustre por ter sua fisionomia impressa ao lado das cenas sacras e históricas, era representado agora como potência ideal.

Em Veneza, entretanto, nesse mesmo período, Burckhardt (Band II, p. 318) volta-se uma vez mais a Tiziano e aos frutos de sua escola no norte da Itália, como uma possibilidade de acompanhar um pouco mais o impulso da arte em retratar os homens a partir do princípio da semelhança. “Como o mestre pôde dar vida, apenas com base em traços fugidios e ocultos, a similares existências grandiosas”²¹, perguntava-se o historiador. Tiziano e a escola pictórica veneziana eram considerados, após 1530, exceções ao quadro geral de degeneração da pintura apresentado pel’*O Cicerone*. Somente o território de Tiziano tinha conseguido criar, após a morte de Rafael, uma composição na qual forma e conteúdo aparecessem harmoniosamente fundidos. Distante da atuação de Tiziano, o *Maneirismo* dava o tom da pintura italiana da época. Mas o pintor de Veneza e alguns discípulos seus do norte da Itália (Moretto da Brescia e o *bergamasco* Giovan Battista Moroni, em especial) unem a um fascinante universo de cores e luzes, aquele estudo da natureza no qual se insere a busca em retratar os sinificativos traços de existência humana, observada em sua singularidade.

Mais adiante, ao avançar até o contexto da Contra-Reforma, Burckhardt percebe que os ânimos foram tomados pelo desejo e excitação de tornar eficaz o discurso religioso. No momento em que o *Naturalismus* de Caravaggio faz escola, *O cicerone* distancia-se da Itália, voltando seus olhos para a retratística flamenga do *Seicento*. A “era de Rafael” há muito já havia passado. Nos Países Baixos, no entanto, a capacidade de reproduzir a vida real em toda a sua plenitude, através da

²¹ “[...] wie der Mester aus den zerstreuten und verborgenen Zügen diese grossartigen Existenzen möge ins Leben gerufen haben.”

cor e da luz, havia transformado o retrato, também ele, num fenômeno do universo. (BURCKHARDT, Band II, p. 363) É o tempo de Van Dyck e de Rembrandt, é a época de Rubens, a quem Burckhardt (1918) denominaria, no último escrito de sua vida, o executor testamentário do Renascimento.

De todo modo, a arte do retrato foi apresentada n'*O cicerone* em acordo com o conjunto central dos questionamentos ali desenvolvidos. Através da retratística, esteve colocada parte das discussões em torno da arte italiana num arco de dois milênios. Entretanto, no que refere ao período histórico ao qual, em suas obras futuras, Burckhardt iria tratar de modo individualizado, o Renascimento italiano, o impulso em figurar a imagem do homem, apresentou, já n'*O cicerone*, um conteúdo especial. Embora o período em questão ainda não viesse delineado sob o ângulo em que se situaria posteriormente a grande descoberta de Burckhardt, como época histórico-cultural, boa parte dos elementos que condiziriam sua formulação já estavam postos no livro de 1855. A retratística, em grande medida, é partícipe desse processo.

A idéia de um renascimento das formas antigas, do modo como esteve colocado n'*O cicerone*, não prescinde do interesse em figurar os homens. O modo como se desenvolve tal impulso, ao longo do período compreendido entre os séculos XIV e XVI, é extremamente significativo no que se refere a tal problemática. O impulso em representar os personagens contemporâneos, inicialmente como espectadores de cenas sacras, depois também como participantes de eventos históricos, está em extremo acordo com o acontecimento de caráter macro, ao qual esteve colocada a idéia desse renascimento. Tal evento caracteriza-se pelo processo em que a tradição cristã medieval é elaborada à luz de um conhecimento novo, no qual a interpretação das formas antigas possui um significado central. Em outras palavras, é o movimento que interpreta a tradição cristã sob a égide de um renovado sentido de monumentalidade, o qual pressupõe uma interpretação das formas antigas. O quanto o desenvolvimento do individualismo participa desse processo torna-se desnecessário novamente frisar.

Mas no conjunto das problemáticas centrais discutidas n'*O cicerone*, aquela referente à arte clássica possui também uma importância fundamental. Como se sabe, a geração de Jacob Burckhardt é imediatamente posterior àquela de Winckelmann e de Goethe. Goethe (1998) tinha seu nome ligado à arte italiana devido principalmente a sua extraordinária obra, *Italienische Reise* (Viagem à Itália). Burckhardt (1928, p. 56-149) havia sido, na juventude, um leitor contumaz de Goethe. O historiador cumprira sua primeira viagem à Itália, em grande parte, impulsionado pelas leituras do poeta alemão e, ao retornar à Basileia, editara, também ele, as memórias de seu percurso italiano: as *Bilder aus Italien* (Imagens da Itália), publicadas numa revista suíça, em 1839.²²

Winckelmann, por sua vez, havia demarcado um sentido para o termo clássico, fascinado pela “nobre simplicidade” e “pacata grandiosidade” que atribuía à arte grega. Com seu livro de 1764, *Geschichte der Kunst des Alterthums* (História da Arte Antiga), tinha-se transformado em figura-chave para o conhecimento e a interpretação do classicismo. Porém, o propósito de Burckhardt, no que diz respeito à constituição da idéia de uma arte clássica, diferenciava-se daquele de Winckelmann especialmente por uma série de estudos de arqueologia e pelo exercício de um refinado colecionismo, enquanto Burckhardt possuía uma erudição de historiador, proveniente de uma formação entre os principais representantes do

²² O texto foi editado originalmente pela revista *Der Wanderer in der Schweiz*.

historicismo alemão do século XIX. Assim, para o historiador suíço, a idéia de classicismo deveria ter um alcance no campo da discussão histórica a respeito das belas artes. Além disso, diversamente daquilo que Winckelmann postulava, a maneira como a idéia de clássico apresenta-se n' *O cicerone*, contém um sentido de tensão. Tensão que se apresenta nas obras de arte como traço de todo o período histórico-artístico caracterizado pelo renascimento das formas antigas. O diferenciador de sua idéia de clássico, em relação àquela de Winckelmann, foi caracterizada, em larga medida, pela novidade que representou sua noção de Renascimento.

A idéia de Renascimento apresentada no livro de 1855 refere-se, como foi afirmado anteriormente, apenas ao universo artístico. No período em que concebe a época, ou seja, desde a atuação de Nicola Pisano e seus alunos até a Contra-Reforma, Burckhardt vislumbrou, no cenário da arte italiana, uma tensão contínua compreendida entre a herança antiga e uma força criadora espontânea. Uma tensão que caracterizava o renascimento como uma época em que a arte tinha sido concebida a partir de um estilo secundário, já que suas formas dependiam, em grande parte, da interpretação das obras antigas. Porém, no interior desse amplo espaço de tempo, o historiador compreendeu o século XV e as primeiras décadas do XVI como um período isolado, com características próprias. Dentro desse período isolado, uma etapa é interpretada como época das formas clássicas e coincide com a vida de Rafael. Aqui, a tensão entre polaridades é resolvida pela concepção de um estilo orgânico na arte.

Na retratística, por exemplo, o classicismo de Rafael consegue, de certa maneira, harmonizar a tensão inerente à arte do retrato, qual seja, aquela entre a representação nua da realidade e do vivo e a busca do sentido da elevação e do belo, capaz de conferir ao representado a dignidade necessária para ter sua imagem imortalizada na memória dos homens.

Assim, *O cicerone* apresenta uma interpretação da arte italiana que o transforma em algo mais do que um mero guia de viagem. Sua meta de “delinear contornos que a sensibilidade do visitante pudesse animar com um sentimento vivo” (BURCKHARDT, Band I, p. XIV)²³ encontra-se com um olhar que se coloca sobre as obras individuais, mas busca uma objetividade narrativa e uma compreensão de conjunto. Tal objetividade, no entanto, não impede que o discurso d' *O cicerone* se coloque sempre antes da observação da obra, ao mesmo tempo em que suas considerações apresentam uma inteira submissão a ela. Desse modo, o historiador, ao longo de sua volumosa obra, abandona inteiramente o discurso filosófico-artístico, em favor de uma apreciação que se satisfaz em fundamentar uma ordem à multiplicidade dos monumentos. Sua apresentação das obras de arte segue, assim, o critério de uma apreciação histórica que observa o significado dos objetos, individualmente e no âmbito de sua circulação. Ele vislumbra o contexto que propiciou as obras, sem negligenciar o alcance das mesmas no campo das culturas artísticas. Seu olhar em direção à Itália, sua capacidade de absorver das obras de arte o que nelas há de essencial e de observar seu significado no interior da cultura em que foram geradas, são traços d' *O cicerone* que acompanharão Burckhardt em suas obras futuras (vale lembrar, em especial, que cinco anos depois o historiador publicaria seu livro mais conhecido, *A cultura do renascimento na Itália*).

De qualquer modo, é significativo que na abertura do livro de 1855, imediatamente depois de uma longa dedicatória a Kugler, Burckhardt (Band I, p. XIII)

²³ “Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte”

tenha inserido como epígrafe à obra, uma frase de Plínio, o Antigo: *Haec est Itália Diis sacra*". Aqui, a voz de Plínio não soava somente como um hino à Itália.

ABSTRACT: This article is about Jacob Burckhardt, the Swiss historian who is renowned as the author of the classic book *The Culture of Renaissance in Italy*. The focus is on the development of his discovery in another work called *Der Cicerone* (1855) where the pictorial portrait is found as an essential artistic expression. The study also shows that Burckhardt's research about the Renaissance lasted for a long time and always sought the art and culture of the period in his historical scenario.

KEY-WORDS: Jakob Burckhardt; *Der Cicerone*; portrait

BIBLIOGRAFIA

BURCKHARDT, Jacob. *Erinnerungen aus Rubens*. Dritte Auflage. Basel: Benno Schwabe & Co, 1918.

_____. Bilder aus Italien. In: _____. *Reisebilder aus dem Süden*. Heidelberg: Niels Kampmann Verlag, 1928.

_____. *Reisenbilder aus dem Süden*. Heidelberg: Niels Kampmann Verlag, 1928.

_____. Der Cicerone. In: *Gesammelte Werke*. Band I. Erster Band. Basel/Stuttgart: Benno Schwabe & Co. Verlag, 1978.

_____. Der Cicerone. In: *Gesammelte Werke*. Band II. Erster Band. Basel/Stuttgart: Benno Schwabe & Co. Verlag, 1978.

_____. Der Cicerone. In: *Gesammelte Werke*. Band IX. Erster Band. Basel/Stuttgart: Benno Schwabe & Co. Verlag, 1978.

_____. *Vorträge*. Basel: Benno Schwabe & Co. 1918.

GHELARDI, M. La scoperta del Rinascimento. *L' "Età di Raffaello" di Jacob Burckhardt*. Torino: Einaudi, 1991, cap. IV, p. 73-114.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Italienische Reise*. Frankfurt und Leipzig: Insel, 1998.

KAEGI, Werner. *Jacob Burckhardt*. Eine Biographie. Band III, Basel/Stuttgart, Benno Schwabe & Co. Verlag, 1956.