

REMINISCENCIAS DE LIONELLO VENTURI

Romolo Trebbi del Trevigiano

Transcurría rápida la semana anterior a mi partida a Chile. Estaba recorriendo algunos de los principales centros artísticos de Italia, con el explícito afán de reconocerlos una última vez y atesorar las proporciones, los edificios, el alma de aquellas plazas medievales, renacentistas o barrocas, antes de embarcarme hacia América.

Era una fría mañana de invierno, en Parma. Cuando entraba al acogedor ambiente de un café, me encontré, sorpresivamente, con Lionello Venturi. Estaba sentado a una mesa, mirando a través del cristal de la vitrina la plaza cubierta de nieve. Con un característico gesto se estaba alisando la pequeña barba blanca a la mosquetera. Me vio y, con su conocida amabilidad, me convidó a sentarme con él.

Habíamos estado juntos sólo una semana antes, en su oficina del Instituto Superior de Historia del Arte en la Universidad de Roma; le manifesté, en esa ocasión, mi necesidad de hacer este peregrinaje, antes de mi partida... Lionello Venturi se había sonreído enigmáticamente... "Stendhal, Goethe..." había empezado a decirme; yo terminé: "Hofmannsthal, Ruskin, Fiedler, Winckelmann"... En un maravilloso atardecer nos habíamos despedido de estos nombres. Ahora, en este café, frente a la plaza románica de Parma, el silencio pesaba, espeso. "Ud. me ha convencido" me dijo, finalmente— "y si bien yo no salgo hacia ningún país lejano, sin fecha de retorno, héme aquí, convertido en un peregrino más; su entusiasmo me ha contagiado, y por esto he venido a Parma; pero no crea que he venido solamente a mirar "su" plaza románica; es la Pinacoteca Granducal la que me trae de manera especial". Salimos los dos de la plaza escenográfica cubierta de nieve, y fuimos a la Pinacoteca. Yo pensaba en América:

espacios inmensos, horizontes sin límites, tierra desconocida. Y en esta plaza tan precisa y definida: un micromundo civil levantado por unas manos anónimas, casi ochocientos años atrás; un espacio conocido habitual.

Esta manera de enfrentarme y sentir las obras de arte —fueran pinturas, esculturas, arquitecturas o espacios urbanos— se la debía en gran parte, justamente, a aquel gentileman, alto, refinado, que caminaba seguro sobre las calles heladas, para peregrinar frente a unas telas del Renacimiento.

Era uno de los más destacados críticos de arte europeo; el primero en abandonar los “métodos” historicistas, didácticos, positivistas, etc. para hallar un diálogo más directo entre la crítica y la obra realizada.

Su actividad fue vastísima en Europa y Estados Unidos, y publicó un gran número de artículos y libros. Citaré algunas de sus obras básicas: “Le origini della pittura veneziana”, 1907; “Giorgione e il Giorgionismo”, 1913; “La critica e l’arte di Leonardo”, 1919; “Il Caravaggio”, 1925 (II ed.); “Il gusto dei primitivi”, 1926; “Les Archives de l’Impressionisme”, 1939; “Art criticism now”, 1941; “Storia della critica d’arte”, 1945; “La Peinture Italienne de la Renaissance”, ed. Skira; “De Manet a Lautrec”, 1950; “Come si comprende la Pittura, da Giotto a Chagall”, 1950 (II ed.), las que demuestran un constante proceso de puntualización de su pensamiento. Quedan por agregar las intervenciones de Venturi en sus últimos años de vida sobre el arte contemporáneo; intervenciones claras y abiertas que muestran cada vez más la amplitud cultural y el interés siempre despierto del gran maestro.

Con el mismo encono luchó por sus ideas estéticas que por sus ideales políticos. A causa de estos últimos, fue desterrado: se exiló a Inglaterra y a Estados Unidos, así como en su juventud había sido un peregrino en Francia para revivir el momento de gracia de los Impresionistas.

Era miembro de una familia de historiadores de arte: su padre, Adolfo, había sido una autoridad en la materia, el continuador de la obra de Giorgio Vasari. El, Lionello, crítico de arte; y su hija, Blanca, su alumna sobresaliente, se ha casado con Albert Skira, el famoso editor de publicaciones de arte.

Cuando Lionello Venturi pasó de la reflexión del fenómeno artístico a la acción del juicio crítico, aún quedaban resabios del llamado método metafísico, infiltrados en los cimientos del positivismo; Burckhardt era todavía el ejemplo que se seguía tanto, que Bernard Berenson empezó sus estudios de los pintores italianos del Renacimiento en esta línea crítica. Es verdad que la escuela de Viena había propuesto un

enfoque nuevo y serio, pero las tendencias "modernistas" habían empezado a dar importancia a factores externos al efectivo valor del arte, como las características psicológicas. La misma brillante Ciencia del Arte, o *Kunstwissenschaft*, había congelado su método, concentrándolo eminentemente en las clasificaciones de los estilos y tendencias, o en las meticulosas observaciones de los detalles. Ya estábamos en un plano científico, en el que la duda minaba la esencia del concepto tradicional de la "belleza": desde el momento en que ésta había sido condicionada a valores como la verdad y el bien, se había presentado el problema de su definición y limitación. Kant le había asignado una mayor autonomía, equiparándola a la ética y a la lógica; los más modernos métodos propusieron un benéfico acercamiento a la historia.

Fue un filósofo napolitano, Benedetto Croce, quien pensó traspasar el interés hasta ahora manifestado por la estética, del concepto de "lo bello", hacia otro concepto aún más valedero: el de "valor intrínseco de la obra".

"Comprender una obra de arte es comprender el todo en las partes y las partes en el todo" (1). Posición tanto estética como histórica, puesto que establece "que la verdadera interpretación histórica y la verdadera crítica coinciden" (2).

De estos presupuestos parte Lionello Venturi a la búsqueda de los valores intrínsecos de la obra de arte, o sea, de la "creación artística", fin último del juicio crítico. Y puesto que "tarea de la imaginación es crear una forma", la fantasía imaginativa será uno de los motores básicos de la obra de arte, uno de los elementos que el crítico no deberá jamás dejar de buscar, ya que "la experiencia del mundo exterior es dada al hombre por los sentidos" (3). Y Venturi nos lleva mediante esta fantasía y sensibilidad estética, hacia una renovada tradición eminentemente itálica, ya definida por Dante y Cennini; posición que está más allá de la tradición germana meditativa y abstracta, hacia los brotes originales de la expresión estética. En consecuencia, busca más que la meditación de los efectos posibles, la meditación activa de las causas. "Tarea de la estética es hallar el común atributo por el cual obras de poesía, pintura, escultura, arquitectura, música, etc. puedan ser consideradas obras de arte, o sea, definirse como "idea" del arte. Se han seguido dos métodos a la búsqueda de este atributo; la observación de los objetos que se presumen obras de arte, y la introspección. El primer método no ha dado resultados satisfactorios, puesto que no se ha encontrado ningún atributo común en las palabras, en las formas, en los colores, en los sonidos. En cambio, la introspección ha dado buenos resultados. Ella consiste en la meditación sobre la actividad mental del hombre cuando crea arte" (4). Ya nos estamos acercando al punto esencial de la búsqueda. "Pensamiento y voluntad están involucradas en una obra de arte; sin embargo, no son ellas las que hacen que una obra sea obra de arte. La creación artística se basa sobre una diferente

actividad humana. El órgano de la actividad humana que produce arte es el que popularmente se llama "imaginación" o "fantasía" (5). Estamos en una de las mejores posiciones para analizar la creación artística.

La misma posición es la de Dante cuando dice, para definir su "dolce stil nuovo": "Yo soy uno que cuando es inspirado por el amor, escribe, y, en la manera que éste dicta y dice, voy expresándome". El factor imaginativo es, aquí, el amor; Dante proclama a la inspiración, o sea, a la fantasía estimulante, como el factor inicial del proceso creativo.

Aún en el difícil campo de la definición de "gusto", Venturi, partiendo de Croce, llega a una clara solución. "El gusto es el peor juez en cuestión de arte, porque constituye el pretexto para todo tipo de exigencias infundadas", nos dice Konrad Fiedler (6). Kant contraponía el "gusto" como medio de juicio, al "genio" como medio productivo (7). Pero Croce identificó gusto y genio (8) y Venturi volvió al concepto de Mengs, quien, en 1762, exaltó la facultad de cada artista, de elegir lo que le pareciera "óptimo". Consecuentemente, el gusto se transformaba en el motor electivo de un artista, para aceptar o rechazar lo que considerara conveniente o inconveniente para él. Se acentúa así el valor de la personalidad artística y su voluntad de arte, factores que se originan del "yo". Venturi sigue en esta línea y llega a la conclusión que para dar un juicio sobre una obra es necesario reconocer e identificar la voluntad del sujeto creador y no partir solamente de nuestro punto de vista, pues sólo lo que él quiso expresar es válido. Indudablemente que hay una diversa potencia expresiva en relación con su inspiración: este punto es básico para llegar al análisis de la obra.

Mediante este rápido enfoque del problema crítico —y esencialmente del gusto—, nos hallamos en un plano que considera de perfección "relativa", en lo que se refiere al gusto; mientras que en lo que se refiere a la esencia del arte, se mantiene la idea de la "perfección absoluta". Y este paso dado por Venturi considero que ha sido muy importante, por cuanto separa claramente "gusto", de "arte"; lo "contingente", de lo "eterno". Frente al problemático gusto y a lo caduco de éste, con referencia a la belleza, se nos propone entonces un valor absoluto: el de la creatividad. Y puesto que el arte empieza en el hombre y está involucrado en la mente humana, una obra de arte es "como un nuevo ser humano", dice Venturi, y prosigue: "El arte se distingue de la obra de imitación o de invención por su "creatividad" (9).

Por último, quiero recordar la amplitud de análisis de Lionello Venturi, que se abre con interés hacia todas las manifestaciones de arte; fue durante la última guerra mundial cuando dijo: "Cada obra de arte es al mismo tiempo concreta y abstracta. Es concreta, porque

su contenido pertenece al mundo de la naturaleza y de la vida; es abstracta, porque su forma es el resultado de una separación mental del mundo concreto” (10). Y esto me lleva a recordar lo que decía, alrededor de 1940, Kandinsky: “Lo principal no es el problema de la forma —objetiva o abstracta—, sino el contenido —espíritu, melodía interior—. El arte personifica lo espiritual maduro para la revelación. Las formas de personificación pueden clasificarse entre dos polos: 1. La gran abstracción; 2. El gran realismo. Estos dos polos abren dos caminos que, al final, llevan a un solo objetivo: Ambos elementos estuvieron siempre presentes en el arte; el primero se expresaba en el segundo.” (11).

Y apreciamos más el valor del pensamiento mediterráneo de Venturi, en esta libertad que concede al artista, junto con el rigor de análisis de la obra realizada. “Los sentidos y los sentimientos son distintos en cada hombre; mejor, en cada momento de la vida de cada hombre. La imaginación creativa varía en cada artista, aún más, en cada obra del artista. Por lo tanto, cada obra de arte es “única”; las obras de arte son infinitas y no existe la perfección de la forma, pues cada forma es perfecta cuando es “creada”. Cuando se dice que una forma es perfecta se quiere decir que la imaginación creadora de un artista está completamente imprimida en ella. La perfección de la forma depende, por lo tanto, nada más que de la personalidad del artista.” (12).

La reminiscencia es un acto de recuerdo.

Recuerdo no es solamente el acto de llamar a la memoria hechos pasados, muertos.

Recuerdo es un acto de vida, de vida nueva sobre una vida pasada.

El acto pasado produce en el recuerdo el acto nuevo de la reminiscencia: crea algo nuevo, como un acto de magia.

Es por esto que más allá de la muerte, hoy, mediante el acto del recuerdo, vuelven a la vida algunos momentos pasados con Lionello Venturi.

Puedo evocar una de las tantas clases en el segundo piso del edificio de Filosofía de la Universidad de Roma, cuando, sentado en un sillón, hacía colgar varias reproducciones en gran tamaño, de artistas de épocas diversas, y nos estimulaba en el análisis de estas obras, llamando a cada uno, a intervenir en esta práctica, para llegar al juicio crítico.

“La crítica es madura cuando se ha logrado un equilibrio entre las recíprocas acciones de la sensibilidad y de las ideas: Si la sensibilidad prevalece, el crítico obedece a los impulsos del momento y corre

el riesgo de dejar prevalecer en su juicio lo contingente sobre lo eterno; pero si prevalecen las ideas, que tratan de volverse leyes y reglas, lo que se pierde es el sentido de la realidad artística, que es siempre variada y nueva y no obedece a ninguna ley. Por demasiado amor a lo eterno y mucho miedo a lo contingente, se pierde lo uno y lo otro y no queda nada más que el vacío."

En este equilibrio logrado radica el incomparable valor de Lionello Venturi, crítico.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS:

- 1) Benedetto Croce: "Problemi di Estetica", 1910.
- 2) Benedetto Croce: obr. cit.
- 3) Lionello Venturi: "Storia della Critica d'Arte", 1948.
- 4) Lionello Venturi: obr. cit.
- 5) Lionello Venturi: obr. cit. y "Come si comprende la Pittura", 1950 (2ª ed.)
- 6) Konrad Fiedler: "Teoría del arte de griegos y romanos". II, 325.
- 7) Immanuel Kant: "Crítica del Juicio". 1ª parte. I dir. paraf. 48.
- 8) Benedetto Croce: "Estética", p. 191.
- 9) Lionello Venturi: obr. cit.
- 10) Lionello Venturi: obr. cit.
- 11) W. Kandinsky: "Del arte".
- 12) Lionello Venturi: obr. cit.

ROMOLO PIETRO TREBBI SAMBONIFACIO DEL CAMINESI, MARCHESE DEL TREVIGIANO

Estudió en la Universidad de Roma, especializándose en Historia del Arte, con los profesores Lionello Venturi, Bruno Zevi y C. G. Argan.

Crítico de "Il Ridotto", de Venecia. Miembro de "Studio Italiano di Storia dell'Arte", de Florencia. Invitado como crítico de arte por la Bienal de Sao Paulo, Brasil. Encargado de dos estudios de investigación para el Instituto de Historia del Arte, en la Pinacoteca Vaticana y en el palacio papal de Avignon.

Profesor de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, en la Cátedra de Historia del Arte; profesor de Historia del Arte de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile; profesor de Historia del Arte Americano en la Facultad de Filosofía de la Universidad Católica de Santiago. Director del Instituto de Historia del Arte Americano en la U. C. de Valparaíso.

Llegando a Chile (1953), organizó la primera exposición de arte abstracto italiano, en Viña del Mar.

Ha publicado artículos en las siguientes revistas: "Critica d'Arte", de Florencia, Italia; "Urbanistica", de Turín, Italia; "Commentari", de Roma, Italia; "Kunstwerk", de Baden-Baden, Alemania; "Revista de Arte", de Santiago; "Planificación", de Santiago; y "Anales", de la Universidad Católica de Valparaíso.

Ha sido colaborador de dos grandes Enciclopedias Internacionales: 1. Enciclopedia Universale dell'Arte, de Roma. 2. Enciclopedia Larousse, en su nueva edición hispana, por la editorial Planeta, Barcelona.