

A francofilia da crítica de Lionello Venturi

Fernanda Marinho, Pesquisadora independente

Propõe-se nesta comunicação analisarmos *Il gusto dei primitivi*, de Lionello Venturi (1926). Neste livro o autor defende que a escrita da história da arte se consolida na batalha entre dois pilares principais: a teoria e a prática artística. Nesta dualidade, o primitivismo venturiano corresponderia a uma qualidade formal espontânea abatida pelos ideais clássicos e pela cientificação do conhecimento artístico. Primitivismo esse que remonta à classificação evolutiva vasariana para denunciar os erros da crítica moderna, valendo-se de uma sensibilidade paradigmática que remonta ao Impressionismo francês. Objetiva-se portanto, analisar o caráter francófilo da crítica venturiana que indica a extensão antifascista do pensamento do autor, bem como, o seu projeto de “desfetichizar” a história da arte ocidental, destituindo a “italianidade” das obras dos grandes mestres do Renascimento.

Palavras-chave: Crítica de Arte, Lionello Venturi, Primitivismo, Francofilia

*

I propose in this paper to analyze *Il gusto dei primitivi*, written by Lionello Venturi (1926). In this book the author affirms that the history of art deals with a battle between two main pillars: the art theory and its practice. In this duality, the Venturian primitivism corresponds to a formal quality slaughtered by the classical ideals and by the scientific tendency of the artistic knowledge. This primitivism is a battle against the progressive classification of Giorgio Vasari's theory by proposing a new paradigmatic sensibility related to the French Impressionism. I intend, therefore, to analyze the Francophile of the Venturian critic that is related to his antifascism thinking and is related also to his project of “un-fetishizing” the Western history of art by dismissing the “Italian spirit” of the great masters of the Renaissance.

Key-words: Critic of Art; Lionello Venturi; Primitivism; Francophile

A história da arte enquanto disciplina se estrutura, desde Vasari, a partir de noções como escola, povo ou nação. Extrínseco às definições identitárias de um grupo, o conceito de primitivo consiste mais em uma qualidade atribuída a quem valora, do que intrínseca de quem é valorado: os pintores italianos do século XIII e XIV são considerados primitivos na óptica da teoria artística do século XVI; o primitivismo flamengo do século XIV, na óptica do classicismo renascentista italiano; a arte tribal africana, na óptica do surrealismo francês; e a cultura ameríndia, na óptica do modernismo do século XX. A classificação de primitivo na história da arte se trata, portanto, de um constructo temporal e geográfico que tende a organizar os eventos históricos segundo uma cronologia evolutiva e, principalmente, comparativa.

A perspectiva de Giorgio Vasari que concebeu a história da arte a partir das três idades – infância, juventude e velhice – propunha uma classificação evolutiva das formas artísticas similar à evolução biológica da vida. A noção de primitivo aqui assume inexoravelmente um significado pejorativo, uma vez que sugere a superação de uma forma artística sobre outra. Éric Michaud, em *Les invasions barbares*, destaca a contribuição de Vasari e Winckelmann na consagração de uma história da arte enquanto história de um povo ou nação, acomunando a história da arte à arqueologia enquanto disciplinas racistas:

Para Vasari, a história das belas artes foi interrompida com a chegada dos bárbaros e só foi retomada com os Medici. Para Winckelmann, a história da grande arte foi definitivamente interrompida com as invasões bárbaras. [...] Essencialmente individual em Vasari, aqui [em Winckelmann] passa a ser coletivo: cada um dos povos da Antiguidade elaborou um estilo próprio que nasceu, cresceu e morreu com ele.¹

Trataremos aqui de uma vertente historiográfica que, incomodada com a perspectiva clássica da história, propôs uma nova perspectiva a partir do primitivismo. Analisaremos *Il gusto dei primitivi*, publicado em 1926, no qual o autor Lionello Venturi propunha uma análise dos artistas do *Trecento* e *Quattrocento* italianos menos arraigada às lentes vasarianas e mais sensível às experimentações da arte moderna.

É persistente, em *Il gusto dei primitivi*, a ideia de que a escrita da história da arte se consolida na batalha entre dois pilares principais: a teoria e a prática artística representadas, respectivamente, por uma majoritária tendência historiográfica de caráter classicista, de um lado, e por uma prática artística mais instintiva e natural, de outro. Nesta dualidade, o primitivismo venturiano corresponde a uma qualidade formal espontânea abatida pelos ideais clássicos e pela cientifização do conhecimento artístico. Venturi vislumbrava com o primitivismo estabelecer um

¹ MICHAUD, Éric. *Les invasions barbares: une généalogie de l'histoire de l'art*. Paris: Gallimard, 2015, p. 17. “Pour Vasari, l'histoire des beaux-arts s'était interrompue avec l'arrivée des Barbares et n'avait recommencé que sous les Médicis. Pour Winckelmann, l'histoire du grand art s'était définitivement arrêtée avec les invasions barbares. [...] Essentiellement individuel chez Vasari, il devenait ici [Winckelmann] collectif: chacun des peuples de l'Antiquité élaborait un style propre qui naissait, croissait et mourait avec lui”.

paradigma alternativo e anticlássico à história da arte, não restrito aos artistas do *Trecento* e *Quattrocento* italiano, mas extensivo também aos artistas do *Ottocento*, com especial destaque ao Impressionismo francês.

Duas são, portanto, as premissas da proposta de *Il gusto dei primitivi*: a premissa antivasariana, que dita o caráter anticlássico da sua diretriz historiográfica; e a premissa francófila, que conduz a sua análise formal da obra de arte, de inspiração impressionista.

A premissa antivasariana parte da crítica a uma específica conduta dos historiadores em exaltar exacerbadamente o presente em detrimento do passado. Diferentemente de Petrarca, que diferenciou o gosto antigo do gosto moderno e de Alberti, que proclamou a perfeição do gosto moderno, Vasari, segundo Venturi, teria também proclamado tal perfeição, no entanto, acrescenta terem os mestres modernos superado os mestres antigos: “e não tem quem não perceba que neste caso, ‘superação’ signifique ‘servidão’”.² Ou seja, Vasari não apenas diferenciava o gosto moderno do gosto dos antigos, como indicava a superioridade do primeiro em detrimento aos demais. Tal exacerbado elogio vasariano ao tempo presente culminaria no seu amor por Michelangelo, subordinando a história da arte aos alcances do grande mestre e submetendo, assim, os primitivos às origens de uma presumida evolução formal. Em outras palavras, Venturi posicionava-se contrariamente a uma arrogante concepção da história que tenderia a idealizar os paradigmas contemporâneos em detrimento dos modelos do passado, estabelecendo assim uma perspectiva evolucionista da história da arte, tal como a evolução biológica da vida:

Como podem ouvir no tom do discurso vasariano, existe a soberba terrena do homem seguro de si, capaz de tudo, oposta à humildade divina de Cennino Cennini. [...] Se eu pedisse à crítica de ser humilde, eu seria talvez pouco ouvido. Mas eu a peço algo mais fácil e, talvez, mais necessário: que considere o valor da humildade como elemento necessário à formação da obra de arte. Servir-lhe-á para entender a arte dos primitivos e não apenas dos primitivos.³

Se por um lado o termo primitivo indica a componente antivasariana do pensamento venturiano, por outro, o termo gosto evidencia o seu caráter francófilo. Um conjunto de cartas conservadas no Archivio Venturi, em Roma, a respeito da publicação de 1926, demonstram que o uso do termo gosto foi recebido pela crítica com mais dificuldade do que o uso do termo primitivo. Em 1927 Venturi publicou uma resposta às primeiras críticas ao seu livro, onde se

² VENTURI, L. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926, p. 113. “e non è chi non veda come in questo caso ‘superamento’ significa ‘servitù’”.

³ Ibid pp. 236-237. “Come udite, nel tono stesso del discorso vasariano c’è la superbia terrena dell’uomo sicuro di sé, capace di tutto, opposta all’umiltà divina di Cennino Cennini. [...] Se io chiedessi alla critica di essere umile, sarei forse poco ascoltato. Ma io le chiedo qualche cosa di più facile, e forse anche di più necessario: che consideri il valore dell’umiltà come elemento necessario alla formazione dell’opera d’arte. Le servirà per intendere l’arte dei primitivi e non dei primitivi soltanto”.

pergunta: Acredito que o problema tenha sido este: eu criei uma palavra qualquer para expressar ideias correntes, [...] ou eu dei a uma antiga palavra [gusto] um conteúdo de nova extensão?⁴

Venturi procurou demonstrar que o uso do termo gosto era precedente ao incômodo da crítica, remontando a Baldinucci, a Roger De Piles e a Mengs, na tradição da crítica figurativa, e a Kant e a Croce, na tradição literária. Define o termo enquanto a contingência simbólica de uma obra de arte⁵ que compreende além das suas componentes formais e históricas, “la disposizione spirituale” ou “il modo di sentire”.⁶ Ao alargar o gosto a tais definições Venturi fazia transbordar os limites da crítica e da produção de arte, defendendo a participação ativa do crítico no significado da obra de arte. Mas adverte que a atividade artística e a atividade crítica caminham pela mesma estrada até um determinado ponto: quando a primeira transforma-se em síntese fantástica e a segunda em síntese racional.

Através do conceito de gosto, portanto, Venturi, por um lado, promovia o método da crítica de arte não distante do método artístico. Por outro lado, liberava a história da arte das premissas do pensamento filosófico. Atiçava, assim, a querela das definições do papel do historiador da arte acirrada pela reforma de Gentile que inserira a disciplina da história da arte no âmbito da filosofia.

Na época da publicação de *Il gusto dei primitivi*, Venturi encontrava-se em Turim, atrelado ao *Gruppo Sei Pittori* e aos empreendimentos de Riccardo Gualino. Suas aulas ministradas na *Università di Torino* eram populares entre os jovens interessados pela promoção dos Impressionistas franceses, e pela arte moderna e contemporânea, de modo geral. A própria escolha de Venturi pela cátedra em Turim, ao invés de Pisa, onde também obteve oferta em 1914, já demonstrava que a estratégia da sua carreira profissional vislumbrava fronteiras distantes dos grandes centros culturais italianos como Roma e Florença.

Venturi publicou na revista *Nuova Antologia* o artigo “La posizione dell’Italia nelle arti figurative”, onde apresenta um mapa das lacunas do conhecimento teórico artístico na Itália cuja remediação ele atrela tanto à promoção da universalidade artística quanto à recusa da perspectiva nacionalista:

⁴ VENTURI, Lionello. “Il gusto e l’arte. I primitivi e i classici”. In: *L’Arte*, 1927, p.65. “Il problema credo sia questo: ho inventato una parola qualsiasi per sprimere idee correnti, [...], oppure ho dato a un’antica parola [gusto] un contenuto di nuova stensione?”.

⁵ Ibid, p. 67. “[...] un’opera d’arte ha, certamente, valore per se stessa; ma questo suo se stesso non è qualcosa di complesso, di concreto, di vivente, un organismo, un tutto composto di parti. Comprendere un’opera d’arte è comprendere il tutto nelle parti e le parti nel tutto. Ora, se il tutto non si conosce se non attraverso le parti (e qui è la verità della prima proposizione), le parti non si conoscono davvero se non attraverso il tutto (e questa è la verità della seconda proposizione). L’antinomia è di tipo kantiano, la soluzione è di tipo hegeliano”.

⁶ Ibid.

Das fantasias lineares e cromáticas da Ásia ou da Europa ocidental, da França, da Espanha, da Holanda, de Flandres, pouco e superficialmente é conhecido na Itália; e, contudo, a cultura artística italiana mesmo que muito melhor que há vinte anos, tem um caráter de provincialismo que a sugere admirar passivamente ou de menosprezar presunçosamente por vezes toda a produção estrangeira.⁷

Tratava-se, deste modo, de “desprovincializar” a cultura artística italiana. [...] “abrir em direção ao Medieval para poder abrir ao extremo oposto, em direção ao moderno”⁸ – como bem definiu Argan – significava também abrir em direção ao exterior para poder modernizar o interior, ou melhor, abrir em direção aos horizontes estéticos do Impressionismo para reescrever os alicerces da historiografia artística italiana.

Ao tratar do gosto dos primitivos, e não apenas dos primitivos em si, e expandir a análise dos mestres do *Trecento* e *Quattrocento* italianos para os artistas do *Ottocento*, Venturi indica no conceito de primitivo uma componente artística atrelada à inspiração e ao processo criativo. Tal componente artística apareceria em graus diversos nas obras de arte, como bem interpretou nas comparações-chave que fecham o último capítulo de seu livro: de um lado, a inspiração divina observada nos “modelos enviados por Deus à Terra”⁹ na *Anunciação* de Fra Angelico e, de outro, a inspiração mundana pré-rafaelita de *Ecce Ancilla Domini*, de Rossetti; de um lado, *** a ilusão física de *Touro*, de Paulos Potter, de outro, a “realidade moral”¹⁰ de *Il Riposo*, de Giovanni Fattori.

Nestes pares comparativos constatamos que quanto mais distante do modelo real e de uma precisão técnica, maior seria o gosto primitivo na leitura de Venturi. Ao analisar o artista machiaiollo, por exemplo, Venturi exalta a sua simplicidade compositiva e a sua capacidade em criar volumes. A respeito de *Argia*, escreveu:

A pintura é brilhantemente executada com efeito escuro ou claro, com dois toques de sombra, capaz de um destaque fantástico, de um volume bem determinado sem chiaroscuro, de uma forma precisa sem contorno.¹¹

E conclui: “o seu estilo é mais simples e portanto mais sintético. O aspecto primitivo da arte é jorrado com uma força que surpreende”.¹²

⁷ VENTURI, L. “La posizione dell’Italia nelle arti figurative”, In: Nuova Antologia, fasc. 1036, 16 marzo 1915, p. 214. “Delle fantasie lineari e cromatiche dell’Asia o dell’Europa occidentale, di Francia, di Spagna, d’Olanda, delle Fiandre, poco e superficialmente è noto in Italia; e però la cultura artistica italiana sebbene assai migliore che venti anni or sono, ha un carattere di provincialità, che le suggerisce di ammirare supinamente o di spregiare boriosamente, a volta a volta, tutta la produzione straniera”.

⁸ ARGAN, Op.cit VENTURI, 1972, p. XXV. “aprire verso il Medioevo per potere aprire, allo estremo oposto, verso il moderno”

⁹ Op.cit. VENTURI, 1926, p. 304. “modelli mandati da Dio sulla terra”

¹⁰ Ibid, p. 311. “realtà morale”.

¹¹ Ibid, 312. “La pittura è alla brava, buttata giù con effetto scuro o chiaro, con due tocchi di ombra, capace di un risalto fantastico, di un volume ben determinato senza chiaroscuro, di una forma precisa senza contorno”.

¹² Ibid, p. 312. “il suo stile è più semplice e quindi più sintetico. L’aspetto primitivo dell’arte ne sgorga con una forza che sbalordisce”.

Constatamos, assim, que tal componente primitiva equivale ao comprometimento cromático e à aplicação luminosa, como quando analisa a mudança do método do *chiaroscuro* para o critério colorístico nas representações das divindades fluviais de Marcantonio Raimondi e em *Dejéneur sur l'herbe*, de Manet:

Desta constatação vocês podem compreender quem dos dois, Marcantonio ou Manet, é o primitivo. O *chiaroscuro*, a terceira dimensão, o gesto grandioso e clássico; tudo em Marcantonio é produto de um intelectualismo, simpático sob o aspecto cultural, mas mesmo sempre oposto à pura sensibilidade artística. Manet, por outro lado, o deselegante, o plano, o branco e preto Manet, faz aparecer as suas imagens sob a tela com imediatismo e vivacidade, desconhecidos por Marcantonio.¹³

É a cor e a luz, mais do que a linha e o desenho; a simplicidade da forma, mais do que o virtuosismo técnico que constituem o *leitmotiv* do paradigma primitivo do projeto modernista venturiano, e que encontrará no Impressionismo a sua inspiração. O autor encerra o seu livro com o binômio Giotto-Cézanne, indicando uma comum qualidade formal a-histórica:

E nada melhor que o confronto de uma paisagem de Cézanne com uma paisagem de Giotto possa nos dar a exata impressão da comum tendência em determinar a construção das massas e o seu volume, em procurar o fenômeno sintético sem nenhuma preocupação com a semelhança com a natureza, em obter o efeito tridimensional por pura intuição sem seguir nenhuma regra de perspectiva.¹⁴

A anacrônica conexão, proposta por Venturi, entre Cézanne e Giotto indica não apenas aproximadas propriedades formais entre ambos os artistas, mas também similares qualidades retóricas capazes de reestruturar os paradigmas da história da arte.

E assim como “romântico”, também “clássico” deve ser retirado do seu altar retórico, de norma de arte absoluta, para assumir novamente o seu significado histórico e o seu lugar próximo a outros nomes de grandes civilizações artísticas.

¹³ Ibid, pp. 318-319. “Da questa constatazione voi potete comprendere chi dei due, Marcantonio o Manet, sia il primitivo. Il *chiaroscuro*, la terza dimensione, il gesto grandioso e classico; tutto in Marcantonio è il prodotto di un intellettualismo, simpatico sotto l'aspetto culturale, ma pur sempre avverso alla pura sensibilità artistica. Manet invece, il goffo, lo schiacciato, il bianco e nero Manet, fa apparire le sue immagini sulla tela con immediatezza e brio, ignoti a Marcantonio”.

¹⁴ Ibid, p. 323-324. “E nulla di meglio del confronto di un paesaggio di Cézanne con un paesaggio di Giotto può darci la esatta impressione della comune tendenza a determinare la costruzione delle masse e il loro volume, a cercare il fenomeno sintetico senza nessuna preoccupazione della somiglianza con la natura, a ottenere l'effetto tridimensionale per pura intuizione senza seguire alcuna regola prospettica”.

Um procedimento diverso é promover um outro nome: “impressionismo”.¹⁵

Ao indicar na qualidade formal e simbólica da arte de Cézanne a continuidade da simplicidade compositiva de Giotto, Venturi destituía do mestre italiano a componente representativa da identidade cultural florentina para compreendê-lo enquanto representante de uma manifestação universal. Ou seja, o primitivismo venturiano tratava-se também de um projeto de emancipação da teoria artística do discurso nacionalista que problematizava o “critério social patriótico de apreciação da arte” de Boccaccio ao se referir a Giotto como a “felicidade florentina”.¹⁶ Tratava-se, desta maneira, de uma batalha historiográfica traçada por Venturi que procurava destituir a “italianidade” das obras dos grandes mestres primitivos. Batalha esta que se expandiu para além dos confins historiográficos do seu pensamento, alcançando a sua militância contra o nacionalismo propagado por programas culturais como aquele verificado no grupo *Novecento*, e culminando na recusa à assinatura do juramento de fidelidade ao fascismo em 1931.

Apesar da resistência da crítica italiana, a proposta de Venturi consistia em uma continuidade de uma batalha iniciada fora da própria Itália. No artigo de 1927, Venturi aponta na tradição da crítica literária francesa uma série de usos raros do termo gosto com o mesmo significado utilizado no seu livro de 1926: o gosto como uma ideia natural do pintor, como interpretado por Roger de Piles, em *Cours de Peinture para Principes*, de 1708; e o gosto como faculdade dos pintores de “escolher aquilo que lhes parece ótimo”, como interpretado por Mengs nas *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, de 1762. A francofilia da crítica de Venturi, deste modo, demonstra-se precedente à sensibilidade formal despertada pelo Impressionismo, e remissiva ao contexto cultural francês do Setecentos e início do Oitocentos que já preparava o terreno para uma batalha anticlássica que resultou em uma nova perspectiva dos primitivos.

Data de 1814 *L'exposition des “écoles primitives” au Louvre* que consistiu na primeira exposição dedicada aos primitivos na França, decorrente da missão de Dominique-Vivant Denon na Itália, em 1811. Apesar da exposição ainda tratar de uma pintura de Cimabue como “os primeiros passos da brilhante carreira na qual tão logo Michelangelo caminhou a passos de gigante”¹⁷, o dito aspecto “austero” dos primitivos já aparecia compreendido como uma componente favorável à batalha anticlássica. Lemos no catálogo da exposição:

¹⁵ Ibid, p. XXXX “E cioè come ‘romantico’, anche ‘classico’ deve essere tirato giù dal suo altare retorico, di norma di arte assoluta, per assumere di nuovo il suo significato storico e il suo posto vicino agli altri nomi di grandi civiltà artistiche. Un procedimento diverso occorre promuovere per un altro nome: ‘impressionismo’”.

¹⁶ Ibid, p. 75. “criterio sociale patriottico di apprezzamento dell’arte”. “fiorentina gioia”

¹⁷ BRES, N. In: Nouvelle Exposition, dans le grand Salon du Musée Royal des tableaux des écoles primitives de l’Italie, de l’Allemagne, de l’Espagne, etc. In: *Mercure de France*, 1814, pp. 255-259. “voilà le premier pas dans la brillante carrière où bientôt Michel-Angel doit marcher à pas de géant”.

Uma grande parte das pinturas dessa exposição oferece produções anteriores ao grande século da pintura moderna, levada ao mais alto nível de esplendor por Rafael, Ticiano e Correggio. Acredita-se que a austeridade das pinturas primitivas não atrairá aqueles que, tendo prescrito um tipo particular de perfeição, estão acostumados a admitir para sua admiração apenas os objetos que se apresentam sob o aspecto de uma arte agradável [...].¹⁸

Percebemos assim que o primitivo do qual a exposição do Louvre tratava não consistia apenas em uma noção cronológica, de classificação evolutiva, mas já indicava também uma nova sensibilidade artística diversa ao “aspecto de uma arte agradável”. A oposição a “um tipo particular de perfeição” é aqui compreendido como uma das primeiras elaborações de um primitivismo crítico e antiacadêmico, como verificado posteriormente no Impressionismo. Tanto a abordagem venturiana do primitivo quanto essa acenada no catálogo da exposição do Louvre sugerem mais um antagonismo à ideia de perfeição do que uma afirmação da ordem evolucionista da história da arte, registrando uma perspectiva historiográfica ainda inédita na Itália do início do século XX, no entanto, mais familiar às atuais reflexões relativas a abordagem global da crítica e história da arte.

Referências bibliográficas

PRETI-HAMARD Monica, *L'exposition des “écoles primitives” au Louvre : “la partie historique qui manquait au Musée”*, in ROSENBERG Pierre, DUPUY, Marie-Anne, dir., *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*. [catalogue de l'exposition]. Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000. Paris: Réunion des musées nationaux, 1999, pp. 226-243.

ROSENBERG Pierre, DUPUY, Marie-Anne, (dir.). *Dominique Vivant Denon, l'œil de Napoléon*. [catalogue de l'exposition]. Paris, musée du Louvre, 20 octobre 1999-17 janvier 2000. Paris: Réunion des musées nationaux, 1999.

MONFERINI, Augusta. “*Il gusto dei primitivi* di Lionello Venturi”. In: *Storia dell'arte*. Roma: CAM Editrice, 2002.

MONTOR, Artaud. *Considérations sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècle, qui ont précédé celui de Raphael*, 1808.

Notice des tableaux des écoles primitives de l'Italie, de l'Allemagne, et de plusieurs autres tableaux de différentes écoles, exposés... ouvert le 25 juillet 1814. Salon du Musée Royal. Imprimerie de L.-P. Dubray, 1814.

PREVITALI, Giovanni. *La Fortuna dei Primitivi*. Torino: Einaudi, 1989.

¹⁸ *Notice des tableaux des écoles, exposés dans le grand Salon du Musée Royal, ouvert le 25 juillet 1814*, Paris, Imprimerie de L.P. Dubray, 1814. “Une grande partie des Tableaux de cette exposition offre des productions antérieures au beau siècle de la peinture moderne, portée au plus haut point de splendeur par Raphaël, Titien et le Corrège. Il est à croire que l'austérité des peintures primitives attirera peu les regards de ceux qui, s'étant prescrit un type particulier de perfection, n'ont coutume d'admettre à leur admiration que les objets qui se présentent sous l'aspect d'un art agréable”.

VALERI, Stefano. “Alle origini de Il gusto dei Primitivi. Lionello Venturi docente a Torino. In: *Enrico Mauceri (1869-1966)*, 2009.

VARALLO, Franca (a cura di). *Dal nazionalismo all'esilio. Gli anni torinesi di Lionello Venturi (1914- 1932)*. Torino: Nino Aragno editore, 2015.

VENTURI, Lionello. *Il gusto dei primitivi*. Bologna: Zanichelli, 1926.

VENTURI, Lionello. *Storia della critica d'arte*. Torino: Piccola Biblioteca Einaudi, 1964.

VENTURI, Lionello. *La posizione dell'Italia nelle arti figurative*, “Nuova antologia”, fasc. 1036, 16 marzo 1915.

VITRI, Paul. “The exhibition of French primitives at Paris”. In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1903.