

Antonio Barili – Fortuna e infortúnio de uma obra

Kevin Luís Damásio¹

 0000-0001-6186-5524

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2022.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4659

Resumo

Análise do conjunto de painéis feitos por Antonio di Neri Barili (Siena, 1453-c.1529), originalmente concebidos para a Cappella di San Giovanni nel Duomo di Siena, e, posteriormente, transferidas as peças restantes para San Chirico d'Orcia. De amplo valor simbólico, a própria movimentação das peças durante o séc. XIX, ainda que crítico para a conservação, contribuiu para a recuperação e retomada de Barili e do ofício de entalhador, tornando imperativo o aprofundamento da fortuna crítica da obra.

Palavras-chave: Antonio Barili. Entalhador. Intársia. Painéis. Proveniência.

¹ Doutorando em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) da Unicamp, Campinas, SP. A pesquisa conta com o financiamento da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

A relevância dos painéis de *San Chirico d'Orcia* é atestada amplamente na historiografia artística, envolvendo nomes como Enzo Carli², Joan Thornton³, Carlo Sisi⁴, Massimo Ferreti⁵, além de ter convocado antes a atenção de Roberto Longhi, em ensaio publicado na admirada *Officina Ferrarese*⁶. Entretanto, apesar desta fortuna crítica, a obra é quase desconhecida e não avaliada ao nível merecido, a que Federico Zeri, importante *connoisseur* romano, debita a razão talvez à "ausência de uma resposta definitiva à importante questão filológica ligada a sua gênese"⁷. Destarte, o conhecimento limitado sobre estes painéis, de delicadíssima e primorosa técnica, justificaria maiores reflexões sobre elementos de iconografia e comitência, além de indicações dos caminhos percorridos pelas obras. Em realidade, para Zeri, a composição executada por Antonio Barili "não constitui um texto [figurativo] de significado local, mas, sim, envolve toda a situação figurativa italiana entre o final do séc. XV e início do séc. XVI"⁸.

As peças realizadas por Antonio Barili, com o provável auxílio de seu sobrinho Giovanni Barili, representavam, originalmente, um conjunto de 19 cenas, com a figuração de personagens religiosos, objetos sacros, instrumentos musicais, além de paisagens e natureza morta, elaboradas entre 1483-1502, conforme atestam documentos relativos à construção e decoração da capela no *Duomo di Siena* e a própria menção ao ano de 1502, em painel com o provável autorretrato de Antonio Barili⁹. Sob a comitência de Alberto Aringhieri, "*rettore dell'Opera del Duomo*", a capela *di San Giovanni nel Duomo di Siena* é construída entre 1482-1504 para salvar a relíquia do braço e mão direita de São João Batista, que havia sido "presenteada" a Siena, em 1464, pela intermediação do papa Pio II, após o pagamento pela população da comuna de 1000 ducados de ouro¹⁰.

A escolha de Enea Silvio Piccolomini, pertencente a um dos ramos das dominantes famílias da cidade, para ocupar o papado com o nome Pio II (1458-1464), projeta nova relevância para a catedral de Siena. O recebimento da relíquia e a construção da capela devem ser compreendidos, portanto, como um projeto de fortalecimento da autonomia do governo local e de seu regime republicano, recém-libertos

² CARLI, Enzo. Le tarsie di San Quirico d'Orcia. *La Critica d'Arte*, vol. VIII, nº 33, pp. 463-476, 1950.

³ THORNTON, Joan. Antonio di Neri Barili and the Chapel of St. John the Baptist in Siena Cathedral. *Apollo* 99, pp. 232-239, April 1974.

⁴ SISI, Carlo. Le tarsie per il coro della cappella di S. Giovanni: Antonio Barili e gli interventi senesi di Luca Signorelli, *Antichità viva*, vol. XVII, nº. 2, pp. 33-42, 1978.

⁵ FERRETTI, Massimo. I maestri della prospettiva. In: ZERI, Federico (org.). *Storia dell'arte italiana*. III. Situazioni momenti indagini. II. Forme e modelli. Torino: Einaudi, 1982.

⁶ LONGHI, Roberto. *Officina Ferrarese*. Roma: Edizioni d'Italia, 1934.

⁷ ZERI, Federico. *Giorno per giorno nella pittura*, II, Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento. Torino: Allemandi, 1991, p. 221, *tradução nossa*.

⁸ *Ibid*, p. 224, *tradução nossa*.

⁹ SMITH, Timothy B. "Alberto Aringhieri and the chapel of Saint John the Baptist: Patronage, Politics, and the cult of relics In Renaissance Siena", Dissertation, Florida State University, 2002. Disponível em: http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-1673. Acesso em: 01 jul. 2021.

¹⁰ ZERI, *op. cit.*, p. 224, *tradução nossa*.

do controle milanês no começo do séc. XV. Neste âmbito, a relíquia de São João Batista, recebida em 6 de maio de 1464, com forte festejo, buscava favorecer a ordem de *San Giovanni di Gerusalemme di Rodi e di Malta*, a que Aringhieri era vinculado, além de fortalecer a autoridade política de Siena, constantemente contestada pelas diversas guerras conduzidas contra Florença.

Apesar da criação, já em 1465, do relicário feito por Francesco d'Antonio, a comitência para a construção da *Cappella di San Giovanni* aguardará ainda duas décadas, tendo sua sido iniciada sob as ordens dos Aringhieri, família de origem não-sienesa, mas que buscava fortalecer sua legitimidade naquela cidade. Alberto Aringhieri, patrono da família e mecenas do projeto, iniciará a construção da capela em 1482. O complexo decorativo envolverá diversos tipos distintos de obras, destacando-se a escultura de bronze de São João Batista, realizada por Donatello, objeto de destacado interesse historiográfico, além de "duas estátuas, de Santo Ansanus e Santa Catarina de Alexandria, [que] sofreram pela escassa atenção dada aos seus escultores, Giovanni di Stefano e Neroccio di Bartolomeo, respectivamente"¹¹. O conjunto também será adornado por oito pinturas de Pinturricchio (1454-1513), representando episódios da vida de São João Batista, incluindo a representação de dois cavaleiros em adoração, reconhecidos tradicionalmente como retratos do patrono da obra, Alberto Aringhieri, e seu filho Luzio Aringhieri.

Além da adornada fachada da entrada, com a presença de diversos símbolos iconográficos em alusão à alegada fundação romana de Siena, a capela também terá uma fonte batismal atribuída a Antonio Federighi, com a curiosa mistura de motivos iconográficos cristãos, ilustrando episódios da criação do Homem e do pecado original, junto com cenas pagãs, representando dois dos trabalhos de Hércules, que serão investigados pelo teórico Elinor Richter¹². Ao fim, além da capela assumir a função de depósito do relicário, batistério e sepulcro dos Aringhieri, o complexo será adornado pelas peças de Barili, dispostas ao redor da estrutura octogonal. Dada a existência de somente sete dos painéis, a descrição do conjunto é profundamente tributária das memórias feitas pelo erudito local Alfonso Landi, em 1655, antes das obras serem retiradas do *Duomo di Siena*. Descrevendo os 19 painéis e indicando o péssimo estado de conservação, o texto de Landi¹³ (republicado por G. Della Valle, *Lettere Senesi*, III, Roma, 1786) representa um dos principais suportes para os esforços de se intuir o projeto original de Antonio Barili.

¹¹ *Ibid.*, p. 5, tradução nossa.

¹² RICHTER, Elinor M. *The Sculpture of Antonio Federighi*. Ph.D. diss., Columbia University, 1984.

¹³ LANDI, Alfonso. *Racconto di pitture, di statue e di altre opere eccellenti, che si ritrovano nel Duomo della città di Siena*, manuscript, 1655.



Figura 1:
Antonio Barili, **Autorretrato**, 1502.
Intársia, então em Viena, *Österreichisches Museum für Angewandte Kunst*.

Proveniente dal Duomo di Siena, obra destruída durante a Segunda Guerra Mundial.

Por exemplo, será a partir dos comentários de Landi sobre a composição geral da obra, que Federico Zeri irá refazer intelectualmente a disposição original dos painéis, buscando intuir a lógica do programa iconográfico que os animam. Certamente, percebe-se em cada um daqueles entalhes "intenções bem conscientes e meditadas, que são aquelas de superação da norma", que para Zeri justificam defender o caráter distintivo e quase inovador de Barili naquele projeto, superando a "específica tradição artesanal"¹⁴. Mas, destacadamente, o ponto máximo alcançado por Barili é obtido na cena [Figura 1] que representa o entalhador em seu próprio ofício, típico do processo de mutação da qualidade e reconhecimento presente na passagem da posição de artesão para artista, que define o período do Renascimento.

Conectando-se iconograficamente ao restante do projeto da capela, os painéis de Antonio Barili representariam São João Batista, Santo Ansanus e Santa Catarina de Alexandria, aludindo ao tema das esculturas na capela. Outra cena mostraria um seguidor de São João Batista, conforme inscrição, enquanto um dos entalhes também deveria mostrar uma criança sendo batizada, de acordo com descrição realizada em 1905, relacionando-se tematicamente com a fonte batismal do conjunto. Os demais painéis representariam armários com materiais litúrgicos, de entalhe ou instrumentos musicais, conectando-se com a função do conjunto como decoração de um mobiliário do coro.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 223-224, tradução nossa.

Federico Zeri, continuando sua reorganização mental dos painéis, que em *San Chirico d'Orcia* não buscará adotar a distribuição original, reconhece que as cenas complementam-se de maneira complexa, respeitando um ritmo conjunto, a que somente a referência à moderna estrutura sequenciada do cinema seria suficiente como ferramenta descritiva, uma vez que, favorecido também pela sua arquitetura arqueada, reconhece-se que o conjunto dos painéis "desenvolve-se segundo um ritmo sempre igual, não diversamente daquilo que ocorre no cinematógrafo com a sucessão dos fotogramas"¹⁵. O recurso à metáfora fotográfica também é favorecido na investigação das cenas particulares, principalmente nos painéis com personagens, pois, há sempre uma vontade de "evasão dos limites do campo figurativo"¹⁶. Este aspecto é mais aclarado ainda sob a imagem que abordaria um suposto apóstolo de São João Batista, que originalmente estaria disposto na posição duodécima, que parece ter sido registrado em um instante específico, negando frontalidade ao observador, torcendo-se em seu próprio eixo e provocando um difícil escorço sob aquela técnica, em que "o todo assume um caráter de instantâneo fotográfico"¹⁷.

Com a posterior mudança do gosto estético no séc. XVII, sob os ares do período barroco e diante de novo projeto de reforma do *Duomo di Siena* por ordem do papa Alexandre VII (1655-1667), da família Chigi, também de origem sienesa, a *Cappella di San Giovanni* será modificada, a fim de se aproximar da prevista intenção presente na *Cappella del Voto*, que estava sendo construída no outro lado do transepto. Dada a crítica situação de preservação dos painéis, conforme mencionado por Alfonso Landi¹⁸, a obra de Barili será retirada da capela, permanecendo em posse eclesiástica e sendo, posteriormente, espalhada para adornar edifícios menos prestigiosos no interior da comuna. Em 1794, o marquês Fabio Chigi Zondadari adquire alguns dos painéis, que serão dispostos na *Chiesa Collegiata di San Quirico*, enquanto outros entalhes devem ter sido enviados para os demais imóveis do dignatário.

Ao fim, somente sete das peças continuam em *San Chirico d'Orcia*, existindo relatos de que "outros quatro entalhes do complexo, em 1885, foram expostos na mostra romana de obras de intaglio e intarsio e passaram depois para Chigi Zondadari"¹⁹, enquanto outros cinco painéis estariam em Cetinale, também em propriedade da família Chigi Zondadari, sofrendo um restauro não bem-sucedido em 1905. Entre os demais painéis, o único com paradeiro conhecido será aquele com o provável autorretrato de Barili, considerado como a cena de maior inventividade e interesse artístico do conjunto. Prova de seu reconhecimento e qualidade será a grande movimentação que este painel terá durante o séc. XIX,

¹⁵ *Ibid.*, p. 223, tradução nossa.

¹⁶ *Ibid.*, p. 223, tradução nossa.

¹⁷ *Ibid.*, p. 224, tradução nossa.

¹⁸ LANDI, *op. cit.*

¹⁹ NICOLINI, Simonetta. Il Coro. In: VOLPE, G.; BRACCI, S. *La chiesa di Santa Maria nuova a Fano dalle origini agli ultimi restauri*. Fondazione Cassa di Risparmio di Fano e Carifano-Cassa di Risparmio di Fano, pp. 125-142, 2009, p. 139, tradução nossa.

contribuindo para a própria recuperação da personagem artística de Barili e, conseqüentemente, como inspiração para uma retomada do ofício de entalhador no séc. XIX. Sobre a circulação da obra, conforme nos atenta publicação alemã de 1879, com base em comentadores de uma versão das *Vite de Giorgio Vasari*, publicada em 1852, afirma-se que

o autorretrato de Barili passou a ser propriedade da família Mocenni após ter sido removido de sua localização anterior, e daí para a do Cav. Antonio Bellanti Piccolomini, então o pintor Domenico Monti, que o vendeu a Marcantonio Bandini Piccolomini. Após a morte da Sra. Caterina Gaetana Bandini Piccolomini, a coleção de arte da família foi leiloada em julho de 1878; o negociante de arte florentino Riblet comprou o painel de Barili; O pintor Anton von Zaleske comprou-o dele e depois cedeu-o ao museu austríaco²⁰.

Conforme atesta publicação do *Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*, já no ano de 1879, a obra adentrará a coleção da instituição e permanecerá em propriedade do museu vienense até a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), quando será, provavelmente, destruída durante os bombardeios sobre a cidade²¹. Felizmente, este destino não foi o mesmo dos demais painéis, pois ocorreram também grandes bombardeios na comuna de *San Chirico d'Orcia* em 14 de junho de 1944, em que grande parte do centro histórico foi destruído, mas nenhum dos painéis restantes sofreu o mesmo destino.

Paralelamente à perda do autorretrato de Barili, Federico Zeri tomará conhecimento, em 1941, destas sete peças restantes do conjunto, ao ser enviado como soldado para a comuna de *San Chirico d'Orcia*, alojando-se as tropas no *Palazzo Chigi-Zondadari*. Naquele momento, Zeri observa o conjunto de Antonio Barili, na *Chiesa Collegiata di San Quirico*, sendo estas as obras que lhe fizeram mudar de área de interesse, saindo dos estudos de botânica e química, e voltando suas pesquisas às artes. Com efeito, os painéis em intársia de Antonio Barili, ainda que fragmentados e prejudicados, demonstram-se como um exemplo de conexão múltipla, residindo como *locus* para relevantes provocações intelectuais, biográficas e para a própria constituição da *connoisseurship* praticada por Federico Zeri. Como relembra o *connoisseur* romano:

Ao lado do prédio onde dormíamos sobre a palha no chão, encontrava-se a igreja *Collegiata di San Quirico d'Orcia* e foi ali que vi uma obra de arte que me chocou, e que, felizmente, ainda permanece lá. Estas obras são os entalhes do coro, originalmente feitos para a Catedral de Siena por Antonio Barili, tendo sido posteriormente

²⁰ JANITSCHKEK, Hubert; WOLTMANN, Alfred. *Repertorium für Kunstwissenschaft* - II. Band. Stuttgart, Verlag von W. Spemann. Wien, Gerold & Co., 1879, s./p., tradução nossa.

²¹ ZERI, *op. cit.*; BALLETT, Alexandra. Plus d'Épines que de Roses - Le Travail dans les Intarsie au Quattrocento. *Histoire de l'Art*, n° 74, jun. 2014.

desmontados e dispersos, e me parece que sete peças estão agora em *San Quirico d'Orcia*. Estranhamente, encontrei nestes entalhes do final do século XV o mesmo espírito que anima certas pinturas metafísicas de De Chirico. Este foi, verdadeiramente, o encontro que mudou minha vida²².

Conforme aludido, Zeri revisitará esta obra em seus escritos, em artigo publicado em 1982, além de lembrá-la em relatos autobiográficos, associando-a como um momento de tranquilidade no meio do conturbado período da guerra. Em sua análise na década de 1980, o artigo não é motivado por qualquer nova descoberta documental ou para a realização de uma atribuição inédita, reavaliando e desafiando nomes definidos por outros estudiosos. Contrariamente, neste artigo, apesar de sintético e de preciso alcance, Zeri parece apenas tentar enfatizar a relevância da obra, a fim de recolocá-la sob o holofote. Em um rápido caminhar, o *connoisseur* romano refaz a trajetória do conjunto, comenta sobre a comitência e a infeliz dispersão e precariedade na conservação dos painéis, para, enfim, dedicar-se a um desejoso comentário descritivo, de caráter iconográfico.

Forçosamente, as alusões fotográficas no texto de Zeri não se figuram como gratuitas. Típico do ofício praticado pelo *connoisseur*, esbanjam-se as comparações com recurso a reproduções de obras de arte em preto e branco, levando-o a um colecionismo inveterado desses itens. Curiosamente, esta obra de Barili não consta na fototeca pessoal de Zeri, registrando-se reproduções apenas no *Archivio do Ministero della Pubblica Istruzione*, ao qual Zeri esteve indiretamente servindo ao trabalhar no pós-guerra na Administração de Belas Artes italiana e ao qual colaborou com importantes doações ao *Gabinetto Fotografico Nazionale*, em reproduções cedidas durante a década de 1970.

Certamente, diante da obra de Barili, modalidades múltiplas de fontes se conectam e permitem a tessituras de novos significados, pois a obra e seus índices permitem a mobilização de ao menos três tipos de fontes, quais sejam, os próprios painéis da *Chiesa Collegiata di San Quirico*, as reproduções destas mesmas obras mantidas no *Archivio do Ministero della Pubblica Istruzione* da Itália e as conexões textuais, diante de artigo elaborado por Zeri, em 1982, intitulado *Lo spettacolo intarsiato*, para o *Mensile di Franco Maria Ricci* e republicado, em 1991, no segundo volume da coleção *Giorno per giorno nella pittura*. Mantendo um tom austero e de sobriedade, típico de suas intervenções mais estritamente acadêmicas, Zeri não refere neste artigo qualquer menção episódica ao significado biográfico representado por estas obras. Entretanto, sabendo o leitor destes *a priori*, pode-se realizar um nova leitura deste texto. Ainda mais, como elemento de memória e registro, o oitavo painel, que figuraria o autorretrato de Barili, exemplo

²² ZERI *apud* RAI CULTURA. **Federico Zeri** - Autobiografia, 2018. Disponível em: <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2018/12/Autobiografia-di-Federico-Zeri-4c06707c-7529-4f9e-84d6-81628c859f07.html>. Acesso em: 01 jul. 2021, s./p., tradução nossa.

daquilo tomado como a ânsia de protagonismo do artista, somente reside em reprodução, disposta para observação também no coro de San Quirico, ao lado dos painéis restantes.

Com efeito, ainda que esta obra de Barili mobilize apreço pela qualidade compositiva e técnica para Zeri, ela também revela a presença de táticas e relevantes conexões biográficas, de momentos marcantes em sua vida, seja no contexto da Segunda Guerra Mundial, em sua inflexão para o campo das artes ou em momentos diversos, pois, como atestava o próprio autor, "ainda hoje quando passo por aquela localidade, não deixo de permanecer ali para revê-la, descobrindo em cada vez alguma coisa de novo e de surpreendente"²³.

Ao fim, a realimentação da fortuna crítica dos painéis, como desejada em artigo por Zeri, é imperativa, devendo motivar novas pesquisas, principalmente sob a dimensão da complexidade da técnica executada, do sofisticado programa iconográfico e sob a dimensão dos elementos e da função da reprodução como auxílio para a preservação do patrimônio artístico.

Referências Bibliográficas

BALLET, Alexandra. Plus d'Épines que de Roses - Le Travail dans les Intarsie au Quattrocento. **Histoire de l'Art**, n° 74, jun. 2014.

CARLI, Enzo. Le tarsie di San Quirico d'Orcia. **La Critica d'Arte**, vol. VIII, n° 33, pp. 463-476, 1950.

FERRETTI, Massimo. I maestri della prospettiva. In: ZERI, Federico (org.). **Storia dell'arte italiana**. III. Situazioni momenti indagini. II. Forme e modelli. Torino: Einaudi, 1982.

JANITSCHKEK, Hubert; WOLTMANN, Alfred. **Repertorium für Kunstwissenschaft** - II. Band. Stuttgart, Verlag von W. Spemann. Wien, Gerold & Co., 1879.

LANDI, Alfonso. **Racconto di pitture, di statue e di altre opere eccellenti, che si ritrovano nel Duomo della città di Siena**, manuscript, 1655.

LONGHI, Roberto. **Officina Ferrarese**. Roma: Edizioni d'Italia, 1934.

NICOLINI, Simonetta. Il Coro. In: VOLPE, G.; BRACCI, S. **La chiesa di Santa Maria nuova a Fano dalle origini agli ultimi restauri**. Fondazione Cassa di Risparmio di Fano e Carifano-Cassa di Risparmio di Fano, pp. 125-142, 2009.

RAI CULTURA. **Federico Zeri** - Autobiografia, 2018. Disponível em: <https://www.raicultura.it/arte/articoli/2018/12/Autobiografia-di-Federico-Zeri-4c06707c-7529-4f9e-84d6-81628c859f07.html>. Acesso em: 01 jul. 2021.

²³ ZERI, Federico. **Confesso che ho sbagliato** - Ricordi autobiografici. Milão: TEA, 1996, p. 24, *tradução nossa*.

- RICHTER, Elinor M. **The Sculpture of Antonio Federighi**. Ph.D. diss., Columbia University, 1984.
- SISI, Carlo. Le tarsie per il coro della cappella di S. Giovanni: Antonio Barili e gli interventi senesi di Luca Signorelli, **Antichità viva**, vol. XVII, n.º. 2, pp. 33-42, 1978.
- SMITH, Timothy B. “**Alberto Aringhieri And The Chapel Of Saint John The Baptist**: Patronage, Politics, And The Cult Of Relics In Renaissance Siena”, Dissertation, Florida State University, 2002. Disponível em: http://purl.flvc.org/fsu/fd/FSU_migr_etd-1673. Acesso em: 01 jul. 2021.
- THORNTON, Joan. Antonio di Neri Barili and the Chapel of St. John the Baptist in Siena Cathedral. **Apollo** **99**, pp. 232-239, April 1974.
- ZERI, Federico. **Confesso che ho sbagliato** - Ricordi autobiografici. Milão: TEA, 1996.
- ZERI, Federico. **Giorno per giorno nella pittura**, II, Scritti sull'arte toscana dal Trecento al primo Cinquecento. Torino: Allemandi, 1991.
- ZERI, Federico. Lo spettacolo intarsiato, **FMR**, vol. 1, n.º. 6, pp. 37-52, 1982 (ried. in *Giorno per giorno nella pittura*, 1991, pp. 221-224, 1991).