

Winckelmann e sua inserção no ambiente das artes em Roma

Claudia Valladão de Mattos Avolese¹

Submetido em: 09/11/2018

Aceito em: 16/11/2018

Publicado em: 10/12/2018

Abstract

The present article discusses Winckelmann's relations to the artistic environment in Rome during in mid-Eighteenth Century. Although most of the scholarly work on Winckelmann focusses on his aesthetic theory, he was also a central figure of the Roman art world, interacting lively with many renowned artists of the time, such as Anton Raphael Mengs, Charles-Louis Clérisseau, Gavin Hamilton, Johannes Wiedewelt, among many others. The present article intends to examine some of these interactions considering it as an important factor, both in the development of Winckelmann's writings after he arrived in Italy, and in the foundation of a neoclassical ideal that would spread throughout Europe in the last decades of the 18th Century.

Devido à carência de evidência documental, não é uma tarefa fácil a de mapear o contato de Winckelmann com os artistas e os amadores de arte de seu tempo, estabelecendo a relevância destes contatos para o desenvolvimento das artes em Roma no período. Sabemos que suas ideias sobre arte foram centrais para a construção do ideário neoclássico, mas ainda há muito a ser pesquisado sobre as formas de interação de Winckelmann com seus pares e sobre os princípios que guiaram sua prática. Tais dificuldades podem ser parcialmente explicadas pela recepção da obra de Winckelmann, que tem privilegiado suas teorias

¹ Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

históricas e estéticas e dado pouca importância ao seu engajamento no mundo das artes de seu tempo, assim como por nosso parco conhecimento da produção artística do período². Apesar disso, algumas pesquisas mais recentes têm ajudado a revisar o julgamento de Helmut Schichtermann sobre Winckelmann, considerando-o um *isolato* que interagia muito pouco com o ambiente antiquário e artístico da Itália³. Ainda que seja verdade que Winckelmann era tratado com certa suspeita, especialmente pelos antiquários italianos, e nunca foi realmente aceito na comunidade desses intelectuais, sua presença em Roma não foi sem consequências para o ambiente local já em seu tempo⁴. A seguir examinaremos alguns campos em que há evidência de um envolvimento direto de Winckelmann em desenvolvimento de atividades ligadas ao mundo da arte em Roma, procurando, a partir desses episódios, contribuir para uma melhor avaliação da sua inserção no contexto das artes na Itália.

Aprendendo a ver

Quando Winckelmann chegou à Itália, em 1755, ele estava ainda pouco familiarizado com objetos artísticos e com o que se poderia chamar a “cena da arte” de seu tempo, ainda que, desde seu encontro com o pintor Adam Friedrich Oeser, em Dresden, ele considerasse a arte um caminho privilegiado para a construção do conhecimento sobre a beleza na arte. Como Steffi Roettgen comentaria: “Winckelmann esperava ser introduzido

² Em um texto escrito para um catálogo sobre arte em Roma no século XVIII, Christopher Johns comenta: “Living in the shadow of the Baroque has not been easy for eighteenth-century Roman art. Long judged by aesthetic, formal and iconographic categories invented to describe, and explain the art of the seventeenth century, Roman art of the Settecento ... has often been relegated historically to a secondary, inferior position”. BOWRON, Eddar Peters; RISHEL, Joseph J. **Art in Rome in the Eighteenth Century**. Philadelphia: Philadelphia Art Museum, 2000, p. 17.

³ SICHTERMANN, Helmut. “Winckelmann in Italien”. In: GAEHTGENS, Thomas (org.), **Johann Joachim Winckelmann 1717 – 1768**. Hamburgo: Felixmeiner Vlg., 1986.

⁴ Algumas contribuições recentes têm colaborado para alterar essa imagem da relação de Winckelmann com a produção artística de seu tempo. Um bom exemplo dessa revisão é o recente livro de GALLO, Daniela, **Modèle ou miroir? Winckelmann et la sculpture néoclassique**, Paris: Édition de la Maison des Sciences de l’Homme, 2012.

por artistas a uma familiaridade com a arte” que ele acreditava não poder adquirir sozinho⁵. Foi o pintor Anton Raphael Mengs, um artista alemão residente em Roma desde 1751, que assumiu de forma mais evidente esse papel junto a Winckelmann, depois de sua chegada à Itália e, como ele mesmo havia previsto, esse relacionamento trouxe mudanças importantes para seu trabalho, colocando-o em contato mais direto com o meio artístico romano e ajudando-o a familiarizar-se com os tesouros da Antiguidade ali guardados⁶.

Quando Winckelmann procurou Mengs em Roma, portando uma carta de recomendação, este já era um artista renomado na cidade, tendo acesso fácil à maioria das figuras de destaque da cena artística local, incluindo colecionadores, antiquários e outros artistas. Foi provavelmente através desse primeiro contato com Mengs que Winckelmann conseguiu acesso às coleções de antiguidade da cidade. Nos vários meses que se seguiram à chegada de Winckelmann a Roma, uma forte amizade nasceu entre os dois, baseada na paixão compartilhada pela Antiguidade e Mengs serviu de cicerone a Winckelmann, introduzindo-o à vida artística local e passando várias horas, juntos, a observar as coleções de esculturas antigas. Uma carta ditada por Mengs e escrita por Winckelmann em setembro de 1756 ao gravador Georg Wille, em Paris, revela quão intenso foi esse primeiro contato: “Estou muito feliz em poder aproveitar a sua amizade e passamos muitas horas agradáveis juntos. Ele me alimenta com seus conhecimentos, e quando se cansa, eu começo a refletir sobre arte, sobre sua beleza delicada, seus pensamentos sublimes e sobre o conhecimento baseado nos mestres da Antiguidade, um processo que é tão prazeroso para ele quanto é para mim”⁷.

⁵ ROETTGEN, “Winckelmann Mengs und die Deutsche Kunst”. In: GAETHGENS, *op. cit.*, p. 165.

⁶ É importante notar que neste período o mercado de arte era quase que totalmente dominado pelas antiguidades. Pouquíssimos artistas eram capazes de viver de suas esculturas e, frequentemente, para sobreviver, terminavam por trabalhar no restauro e comercialização de obras antigas. Este foi o caso de Cavaceppi, por exemplo, que se tornou um dos colaboradores mais próximos de Winckelmann, como veremos.

⁷ “Io ho il contento di godere della di lui amicizia; e passiamo insieme piacevolmente molte ore. Egli

Mengs tinha muito mais experiência que Winckelmann em julgar esculturas antigas *in loco* e ele dividiu com prazer tais conhecimentos com seu novo amigo, ensinando-o, como diria Roettgen, “a julgar e analisar com os olhos”⁸. Ao mesmo tempo, Winckelmann introduziu Mengs a um pensamento estético mais rigoroso, ajudando-o a elaborar seu livro sobre os princípios do gosto e da beleza, *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, publicado em 1762⁹.

Tal proximidade inusitada aos originais de esculturas antigas e à cena artística romana teve grande impacto sobre a abordagem de Winckelmann ao fenômeno artístico. Sua correspondência do período revela seu abalo diante da descoberta de sua falta de conhecimento relativo à aparência formal dos originais antigos, assim como seus imensos esforços para superar tais lacunas de formação. Em carta enviada logo após sua chegada a Roma a seu amigo Francke em Dresden, ele escreveria, por exemplo: “Descobri que falamos de antiguidade tendo-a visto superficialmente em livros e não pessoalmente, sim, reconheci diferentes erros que cometi”¹⁰. Como consequência, Winckelmann se tornou verdadeiramente obcecado com o exame de esculturas antigas, uma atitude que, com o tempo, contribuiu muito para a criação de sua *História da Arte na Antiguidade* e seus outros textos italianos.

A primeira descoberta importante que Winckelmann fez em suas visitas

mi nutrice del suo sapere; e quando è stanco, principio io a ragionargli dell'arte, delle bellezze delicate, dei sublimi pensieri, e del sapere fondato degli antichi maestri: il che gli è di tanta sodisfazione, quanto lo è a me il sentir lui”. Winckelmann, como citado em ROETTGEN, “Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst”, in: GAEHTGENS, *op. cit.*

⁸ ROETTGEN, “Winckelmann e Mengs. Idea e realtà di un’amicizia”. In: FANCELLI, Maria (ed.). **J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia**. Veneza: Marsilio, 1993, p. 149.

⁹ MENGES, Anton Raphael. “Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei”. In: PFOTENHAUER, Helmut; MILLER, Norbert (org.), **Früh-Klassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse**. Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995.

¹⁰ “Ich habe erfahren, dass man halbsehend von Altertümern spricht aus Büchern, ohne selbst gesehen zu haben; ja, ich habe verschiedene Fehler eingesehen, welche ich begangen habe”. Carta de Winckelmann a Francke, datada de 7 de dezembro de 1755. WINCKELMANN, J. J. **Briefe as Rom**. Martin Diesselkamp (org.). Mainz: DVB, 1997, p. 54.

quase diárias com Mengs às galerias de arte antiga de Roma foi que muito do conhecimento sobre Antiguidade que ele adquirira na Alemanha, baseado fundamentalmente em reproduções em gravuras, não levava em consideração as numerosas restaurações que ele agora identificava no original. Em vista disto, Winckelmann decidiu colocar de lado seus planos iniciais, elaborados logo após sua chegada a Roma, de escrever uma obra sobre a questão do gosto antigo, para se dedicar a uma tarefa de investigar os erros cometidos por amadores de arte e escritores, que não levavam em consideração as restaurações no exame de materiais antigos. Ainda que esse projeto nunca tenha sido terminado, muito do material coletado para ele foi usado mais tarde na *História da Arte*, especialmente no prefácio (*Vorrede*). É possível que esse exame dos originais – exercido quase a ponto de exaustão, como podemos ver nas notas do projeto, hoje preservadas junto com parte de seus espólios em Paris¹¹ – tenha aberto caminho para o desenvolvimento de sua teoria dos estilos, a qual dependeria fortemente de uma análise formal das esculturas antigas.

A primeira versão da famosa descrição do Apolo do Belvedere também data desse mesmo período e deixa entrever igualmente seus esforços para associar sua resposta entusiástica e emocional à Antiguidade, que já se fazia sentir nos textos da época de Dresden, com uma nova atenção à especificidade formal. Também é significativo o fato de Winckelmann ter começado a trabalhar, a conselho de Mengs, em suas descrições¹².

A Villa Albani e o programa de Winckelmann para as artes

Como vimos, desde que chegara a Roma Winckelmann se pusera a estudar de perto os originais de obras antigas. Porém, foi apenas após

¹¹ O manuscrito que permaneceu na biblioteca do cardeal Albani depois da morte de Winckelmann, em 1768, foi levado pelas tropas de Napoleão para Paris em 1798 e integrado aos arquivos da *Bibliothèque Nationale* em 1801.

¹² Cf. ROETTGEN. "Winckelmann e Mengs – Idea e realtà di un'amicizia". In: KUNZE, Max (org.). **Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert**. Catálogo de exposição. Stendal: Winckelmann Museum, 1998, p. 149.

1759, quando ingressou a serviço do Cardeal Alessandro Albani, que ele se envolveu verdadeiramente nos “negócios” da arte, vendo-se obrigado a testar seus conhecimentos na prática. Ao tornar-se o bibliotecário do Cardeal Albani e, principalmente, o supervisor de sua coleção de antiguidades, no momento em que o Cardeal construía um novo palácio (hoje Villa Torlonia) para instalar ali sua coleção de antiguidades, Winckelmann foi defrontado pela primeira vez com as circunstâncias reais da prática artística e do mercado de arte.

Esse novo compromisso com a prática impulsionou a mais ousada tentativa de Winckelmann de exercer uma influência direta sobre os caminhos da arte contemporânea. Confrontado com o desafio de decorar a Villa do Cardeal, Winckelmann criou um programa que culminava em um gigantesco afresco com o tema de Apolo Musagetes no salão central da Villa, cuja pintura ele delegou ao amigo Anton Raphael Mengs.

Steffi Roettgen recuperou muitos dos aspectos dessa rica colaboração em seu importante estudo sobre a pintura que passou a ser conhecida como *Parnaso* [Fig. 1], tornando-se uma referência central para a nascente estética neoclássica. A pintura foi terminada em 1761, antes da mudança de Mengs para Madri, para servir como primeiro pintor da corte Espanhola. Representado está Apolo sobre o Monte Parnaso, rodeado pelas nove musas e acompanhado pela mãe de todas as musas, Mnemosyne, que se encontra sentada em um trono à sua direita. Em seu estudo iconográfico detalhado, Roettgen demonstra com que proximidade os atributos das musas e outras figuras do afresco derivam dos conhecimentos antiquários de Winckelmann. A musa da poesia trágica, Melpomene, por exemplo, segura uma clava e uma espada, juntamente com a mais usual máscara trágica, atributos que podem ser encontrados em representações antigas, mas que haviam se tornado quase inexistentes na tradição clássica pós-Antiguidade. É praticamente certo que Mengs incluiu esses atributos e muitos outros detalhes iconográficos da pintura sob os conselhos de

Winckelmann¹³.



Figura 1
Anton Raphael Mengs
Parnaso, 1761
Afresco
Vila Albani-Torlonia, Roma

Chamando atenção para a singularidade do estilo dessa pintura particular, quando comparada a outras obras produzidas por Mengs, Roettgen também argumenta que a pintura foi provavelmente projetada e executada sob a supervisão de Winckelmann com a intenção de ser confundida com um original antigo. Tal concepção estava, de fato, em harmonia com o programa mais amplo da Villa, também desenvolvido com a participação dele¹⁴. Evidências contemporâneas confirmam que a pintura foi criada em

¹³ O argumento de Roettgen referente à participação de Winckelmann no estabelecimento dos detalhes iconográficos da pintura está baseado em uma comparação entre os primeiros esboços desenhados por Mengs para a obra e a versão final do afresco. Tal comparação demonstra que Mengs tinha uma tendência a seguir a tradição iconográfica renascentista e que ele foi aconselhado por Winckelmann a referir-se mais diretamente à tradição antiga

¹⁴ Elisabeth Schröter considera a atribuição do programa decorativo a Winckelmann um exagero, ainda que aceite sua participação no projeto. SCHRÖTER, Elisabeth. "Die Villa Albani als Imago Mundi". in: BECK, Herbert; BOL, Peter (org.). **Forschungen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung**. Berlin: Mann, 1982, pp. 185-300.

um espírito antigo. Por exemplo, logo após sua visita à Villa Albani em 1760, Giacomo Casanova escreveria: “Não podendo obter uma obra antiga, se fez Mengs pintar uma”¹⁵.

Os princípios que guiaram a criação do Parnaso correspondem claramente à visão que Winckelmann tinha da Antiguidade. A ousada experiência envolvia a transformação de seu famoso dito sobre a imitação da arte antiga: “O único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”¹⁶ – em uma realidade visível, abrindo caminho para a recuperação do antigo na modernidade. Nesse contexto, a figura central de Mnemosyne, também introduzida no afresco sob conselho de Winckelmann (ela não está presente nos esboços preparatórios de Mengs), deveria representar não a preservação, mas a restauração do passado clássico glorioso da arte¹⁷. A imagem foi pintada como *quadro riportato*, isto é, com uma perspectiva vertical, em um distanciamento consciente da perspectiva barroca que predominava na arte italiana do período, e o isolamento e registro preciso das diferentes figuras do quadro correspondem de perto à ideia defendida por Winckelmann de uma dependência de modelos da escultura clássica na pintura.

O projeto de reconstrução de uma pintura antiga diz muito sobre a forma como Winckelmann entendia seu papel na relação com a produção artística de seu tempo. Ao contrário do tom ambivalente que domina sua obra escrita, no que se refere à real possibilidade de restaurar a Antiguidade para a modernidade, nesse e em outros projetos de colaboração com artistas ele desenvolve uma atitude bastante otimista. Nessas atividades práticas não parece haver traço do sentimento

¹⁵ “Ne pouvant avoir de plafond antique, il fit peindre par Mengs”, Giacomo Casanova citado em ROETTGEN, “Mengs, Alessandro Albani und Winckelmann-Idee und Gestalt der Parnass in der Villa Albani”, *Storia dell’Arte*, n. 30-31, 1977, p. 137.

¹⁶ “Der einzige Weg für uns, groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten (...)”. WINCKELMANN, J. J. “Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst”. In: **Ausgewählte Schriften**. Berlin: Hofenberg, 2014, p. 4.

¹⁷ ROETTGEN, “Winckelmann e Mengs – Idea e realtà di un’amicizia”, *op. cit.*

melancólico de rompimento intransponível com o passado, que surge frequentemente em seus textos, como no famoso último parágrafo da sua *História da Arte*.

O *Parnaso* é, portanto, uma afirmação da possibilidade efetiva de renascimento da antiguidade nos tempos modernos, um fato que também nos ajuda a explicar porque Winckelmann incluiria um elogio à pintura e a seu autor no quarto capítulo da *História da Arte*, logo após sua descrição do estilo belo, considerado o estilo do apogeu da produção artística antiga: “A essência de toda a beleza descrita das figuras da Antiguidade pode ser encontrada nas obras eternas do Sr. Anton Raphael Mengs”¹⁸.

Na Villa Albani como um todo e no *Parnaso*, em particular, Winckelmann, com a ajuda de Mengs, pôde transcrever com sucesso seus princípios teóricos em uma forma visual. Enquanto viveu, Winckelmann incluiria a Villa, com seu *Parnaso*, entre as obras-primas a serem visitadas pelos *grand turistas* que ele guiava como cicerone por Roma¹⁹, e após a sua morte, o Cardeal Albani continuou a acompanhar inúmeros visitantes, especialmente diplomatas ingleses, pelas salas da Villa, que se tornou um modelo para a exposição de obras antigas e um dos lugares privilegiados onde os artistas poderiam desenhar a partir do modelo antigo²⁰. A

¹⁸ “Der Inbegriff aller beschriebenen Schönheiten in der Figuren der Alten findet sich in den unsterblichen Werken Herrn Anton Raphael Mengs”, WINCKELMANN, J. J. , **Geschichte der Kunst des Alterthums**, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972, p. 179. Roettgen entende sua opção por Mengs como o artista a cumprir tal função como uma declaração de sentimentos nacionalistas. De acordo com a autora, Winckelmann acreditava firmemente que após a Grécia, na Antiguidade, e na Itália, em tempos mais recentes, um renascimento da arte ocorreria agora na Alemanha. ROETTGEN, “Winckelmann, Mengs und die deutsche Kunst”, in: GAEHTGENS, *op. cit.*

¹⁹ Adelheid Müller, que escreveu sobre as atividades de Winckelmann como cicerone em Roma, comenta: “Von den zahllosen Sammlungen Roms kann jedoch sicherlich die der Villa Albani, wenigstens für die von Winckelmann betreuten Reisenden, als einer der am häufigsten frequentierten Orte gelten”. Dentre as inúmeras coleções em Roma, a da Villa Albani era a mais visitada, ao menos pelos viajantes guiados por Winckelmann. Cf. MÜLLER, **Römische Antikensammlungen im 18. Jahrhundert**, Mainz: Philipp von Zabern, 1988, p. 163.

²⁰ Sobre a Villa Albani como exemplo de exposição de obras antigas, especialmente para *grand turistas* ingleses, ver SCOTT, Johnathan, **The Peasure of Antiquity. British Collectors of Greek and Rome**, New Haven e Londres: Yale University Press, 2003, capítulo 4. Uma pintura do artista francês Hubert Robert, datada de 1760, hoje pertencente à *Bristol Art Gallery*, representa artistas

popularidade da Villa Albani entre *grand turistas* na segunda metade do século XVIII contribuiu significativamente para a difusão do *Parnaso* como uma referência fundamental para a arte contemporânea da época. O sonho neoclássico, expresso de forma mais ambígua nos escritos de Winckelmann, adquiriu aqui uma sólida base visual.

Quando examinamos o envolvimento prático de Winckelmann com a produção artística, notamos que ele de fato estava convencido de que a maestria dos antigos podia ser recuperada pelos modernos, porém apenas através de uma associação estreita entre conhecimento antiquário e prática artística. O afresco representando o *Parnaso* deveria servir de testemunho vivo dessa possibilidade. Tal declaração otimista estabeleceu o tom daquilo que seria criado em Roma pela próxima geração de artistas de talento, como Canova e Thorvaldsen. No entanto, eles resistiram em adotar o modelo de colaboração proposto por Winckelmann, entre o antiquário erudito e o artista, que frequentemente atribuía ao artista apenas o mérito da execução da obra. Essa posição provavelmente já parecia bastante desconfortável para Mengs, ainda que ele aparentemente tenha se submetido aos ditames de Winckelmann no processo de realização do *Parnaso*. No entanto, o famoso episódio da apresentação de obras antigas falsas a Winckelmann, protagonizado por Mengs e Giovanni Battista Casanova, outro artista do círculo mais próximo de amizade do erudito alemão, sugere que uma certa rivalidade de fato existiu entre os dois colaboradores²¹.

Outros artistas do círculo de Winckelmann

Além de Mengs e Casanova, outro artista com quem Winckelmann

desenhando na *Loggia* da Villa Albani.

²¹ Sobre o episódio da falsificação, ver PELZEL, Thomas, “Winckelmann, Mengs and Casanova: A reappraisal of a famous Eighteenth century forgery”, *The Art Bulletin*, 65, I, 1972, pp. 301-315, e também ROETTGEN, Steffi, “Storia di un falso: Il Ganimede di Mengs”, *Arte Illustrata*, n. 54, 1973, pp. 256-270.

interagiu de forma próxima em Roma foi o arquiteto francês Charles-Louis Clérisseau (1721-1820). De acordo com Thomas McCormick, Clérisseau conheceu Winckelmann por intermédio do Cardeal Albani, para quem trouxe uma carta de recomendação escrita por Horace Mann no momento de sua chegada à cidade²². Ele tinha igualmente trabalhado para o Cardeal Passionai, um dos primeiros mecenas de Winckelmann, em 1752²³.

Clérisseau chegou a Roma em 1749, após ganhar o Grande Prêmio da Academia Real de Arquitetura na França, que lhe dava direito a estudar na Academia Francesa em Roma, alojada à época no Palazzo Mancini, no Corso. Enquanto ainda um estudante, Clérisseau conheceu Piranesi, cujo ateliê de gravura encontrava-se em frente à Academia, tornando-se um amigo próximo e seu discípulo. Piranesi introduziu Clérisseau à arte do registro cuidadoso e preciso das antiguidades romanas, contribuindo grandemente para o aprimoramento de sua erudição clássica. No entanto, de acordo com McCormick, foi através de Winckelmann que Clérisseau entrou em contato com os círculos arqueológicos em Roma e obteve a maior parte das encomendas do período em que viveu na cidade. Foi Winckelmann, por exemplo, que aconselhou o Cardeal Albani a entregar a Clérisseau a decoração da Casa de Café de sua Villa, como pode ser comprovado por uma carta escrita por Winckelmann a Caspar Füssli em 1764: “convenci o Cardeal Albani a deixar a decoração e arranjo de um dos aposentos de sua Villa a Clérisseau, a quem o Cardeal visitou duas vezes em minha companhia, e da última vez, em companhia da princesa Albani. A obra será iniciada nos próximos meses e possui 60 palmos de comprimento”²⁴. Winckelmann também teve papel decisivo para assegurar

²² Ver McCORMICK, Thomas J., **Charles-Louis Clérisseau and the Genesis of Neo-Classicism**, Cambridge e Londres: MIT Press, 1990.

²³ Winckelmann menciona um arquiteto francês, certamente Clérisseau, como um bom amigo, em uma carta datada de 29 de Janeiro de 1757 e endereçada a Berendis: “a French architect is my good friend but he has disassociated himself from his nation in order not to feel ridiculous.” Winckelmann, citado em McCORMICK, *op. cit.*, p. 99.

²⁴ “Ich habe den Card. vermacht, unserm Clérisseau, welchem er zweymahl mit mir besucht hat, und zuletzt in Gesellsch. der Prinzessin Albani, die Anlage und Auszeichnung eines Saals zu uberlassen, welcher künftigen Monat angefangen wird und 60 palmen lang ist”. Winckelmann para

a encomenda da decoração de um ambiente na igreja Trinità dei Monti, conhecido como “Sala da Ruína” [Fig. 2], a Clérisseau²⁵. A obra, executada em 1766 para os matemáticos Père Le Sueur e Père Jacquier, dois bons amigos de Winckelmann, ainda pode ser visitada hoje. Decorada na tradição da *Queda dos Titãs* de Giulio Romano no Palazzo Te, em Mântua, foi pintada especialmente para imitar um salão antigo com paredes e teto em estado ruinoso, através dos quais se poderia ver fragmentos da natureza. À diferença da decoração de Giulio Romano, no entanto, a obra de Clérisseau, ao mesmo tempo em que transmitia uma impressão de colapso iminente, também revelava um equilíbrio clássico, o que certamente agradara a Winckelmann²⁶.

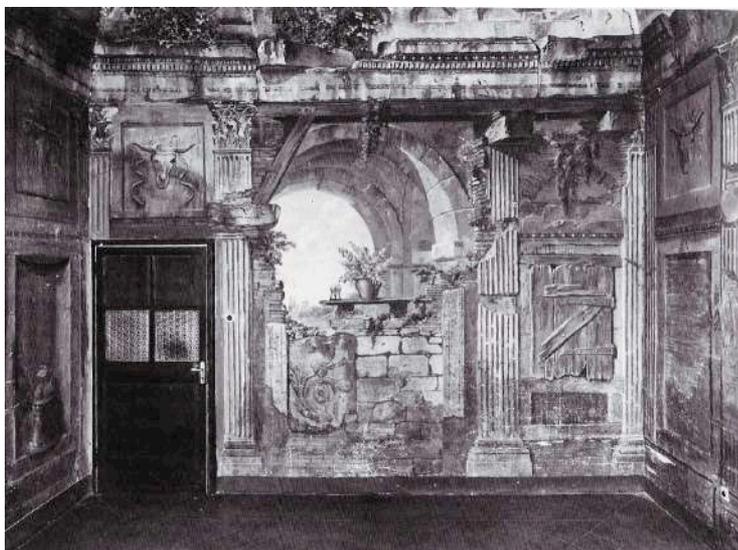


Figura 2
Charles-Louis Clérisseau
Sala da Ruína, c. 1766
Trinità dei Monti, Roma

Füssli, 22 de setembro de 1764. Citado em McCORMICK, *op. cit.*, p. 100. Infelizmente a sala não sobreviveu e o que podemos ver hoje na Villa Torlonia está muito distante do projeto original de decoração proposto por Clérisseau.

²⁵ McCORMICK, *op. cit.*, p. 103 e ss.

²⁶ McCORMICK, *op. cit.*

Uma última encomenda entregue a Clérisseau durante sua estada em Roma parece também ter sido obtida com o auxílio de Winckelmann. O projeto, nunca executado, referia-se à construção de um extenso jardim na propriedade do abade Farsetti imitando as ruínas da antiga Villa de Adriano, em Tivoli. H. Janson, o primeiro editor das *Lettre Familière* de Winckelmann, publicadas pela primeira vez em 1784, deu a seguinte descrição dessa encomenda: “O projeto deveria ter sido realizado em Sala, perto de Veneza. O Sr. abade Farsetti queria um extenso jardim, representando as ruínas romanas da residência imperial no estilo da Villa de Adriano perto de Roma. A estrada principal, que cruzava aproximadamente o centro de sua propriedade, deveria representar os restos de uma estrada consular antiga, ornada com todos os monumentos que costumavam bordejá-las, tais como fontes, estátuas, inscrições e um grande número de tumbas e sarcófagos. A estrada deveria ser parcialmente ladeada por um canal de comprimento equivalente a 200 toesas, sobre o qual deveria ser construída uma ponte triunfal”²⁷. O projeto ainda incluía um obelisco, *Spina Antica*, e um arco triunfal em ruínas no final da vista que se deveria obter a partir da casa principal da propriedade. Um tal plano monumental nunca deixou o papel, mas Clérisseau parece ter trabalhado nele mesmo após ter deixado Roma, em 1767, como revela sua correspondência da época com Winckelmann²⁸.

Assim como ocorrera com Mengs no caso da encomenda do *Parnaso*, ou em suas relações com Clérisseau, Winckelmann parece ter desejado ocupar uma posição como intermediário entre o artista e seus mecenas, visando uma intervenção direta na arte contemporânea de então. De fato, ele parecia estar convencido de que seus conhecimentos antiquários poderiam ser de grande utilidade para o renascimento do espírito antigo na arte. A correspondência de Winckelmann com Clérisseau, que sobreviveu ao tempo, datada principalmente do período após o artista ter deixado Roma e voltado para a França, demonstra claramente seu esforço em

²⁷ WINCKELMANN, *Lettre Familières*, 1784. Tal como citado em McCORMICK, *op. cit.*, p. 114.

²⁸ McCORMICK, *op. cit.*, pp. 113-114.

guiar o artista em suas pesquisas. Isso é especialmente evidente na troca de cartas que ocorreu durante uma expedição que Clérisseau realizou ao sul da França para estudar e registrar os monumentos romanos locais. Winckelmann seguiu a viagem com grande interesse, dando conselhos constantes a Clérisseau com relação tanto a achados arqueológicos quanto aos métodos a serem empregados em seus estudos. Em uma dessas cartas ele claramente se refere à importância da colaboração entre o artista e o erudito: “Não se tem o direito de omitir ou negligenciar nada, ainda que pareça algo sem importância para a pessoa comum, pois pode ser importante para os esclarecidos”²⁹.

Ainda que seja muito difícil reconstruir as relações de Winckelmann com os artistas que viviam em Roma em sua época, ele certamente conseguiu se estabelecer como uma autoridade na cidade. Há ainda três outros nomes de artistas que devem ser mencionados como parte de seu círculo mais íntimo de amigos. O pintor inglês Gavin Hamilton (1723-1798), o escultor dinamarquês Johannes Wiedewelt (1731-1802) e, mais importante, Johann Friedrich Reiffenstein (1719-1793).

Sabemos muito pouco sobre o grau de familiaridade entre Gavin Hamilton e Winckelmann, mas eles certamente se conheciam muito bem profissionalmente. Além de ser um aclamado pintor de história, Gavin Hamilton era também um negociante de arte e antiquário de grande reputação. Ele mantinha contato constante com Bartholomeo Cavacceppi, um dos colaboradores mais próximos de Winckelmann em Roma, a quem encomendava com frequência a restauração de obras que, em seguida, vendia no mercado. Sabe-se, por exemplo, que foi Gavin Hamilton quem sugeriu o tema de *Diomedes carregando o Palladion* [Fig. 3] a Cavacceppi, em sua restauração de um *Discóbolo*, em 1772.

²⁹ Winckelmann, **Briefe**, tal como citado em McCORMICK, *op. cit.*, p. 136.



Figura 3

Bartolomeo Cavaceppi e Gavin Hamilton

O Discóbulo de Myron restaurado como Diomedes com o Paládio, c. 1772

165 x 99 x 102 cm

Bowood Collection, Colne, Wiltshire

A correspondência de Winckelmann também contém algumas referências ao artista. Em carta dirigida a seu mecenas alemão, Barão von Stosch, datada de 1761, ele escreveu, comentando sobre a obra *Heitor e Andrômaca* [Fig. 4], de Hamilton: “O mais recente em arte são duas pinturas realizadas para o Lorde Campton. A primeira foi pintada por

Hamilton, um pintor inglês, e representa o corpo de Heitor esticado sobre uma cama, sendo velado por sua esposa Andrômaca, e outras mulheres da casa real de Tróia. A composição é boa, as figuras são estudadas com inteligência e executadas com muito bom gosto. As formas dos corpos são muito próximas da dos gregos e há, na ação, a calma buscada pelos antigos. Porém o colorido é duro, desagradável, grosso e pintado em tons fracos, desencorajando aqueles que encontram prazer no brilho da cor a procurar e encontrar os aspectos bons dessa pintura³⁰.



Figura 4

Gavin Hamilton

Andrômaca lamentando a morte de Heitor, 1764 (pintura desaparecida)

Gravura de Domenico Cunego (1727-1779)

Fine Arts Museum, São Francisco

³⁰ “Die neueste in der Kunst sind zwei Gemälde für Lord Campton, das eine macht ein Englisher Mahler Hamilton und stellt den Körper des Hector vor, welcher auf einem Bette ausgestreckt lieget und von der Mutter, der Andromacha und anderen Frauen des königlichen Hauses zu Troja beweint wird. Die Composition ist gut, des Figuren sind mit Verstand ausstudiert und mit Geschmack entworfen: die Körper kommen den Griechischen Formen sehr nahe und in der Handlung ist diejenigen Ruhe, welche die Alten suchten, aber die Colorit ist hart, unangenehm, roh und in einem gewissen unkräftigen Ton, welcher diejenigen die an dem Glanz der Farben behängen bleibt, abschrecken wird, das gute in dem Gemälde zu untersuchen und zu finden”. Winckelmann, tal como citado em IRWIN, David, “Gavin Hamilton: archeologist, painter, and dealer”, **The Art Bulletin**, 44, 2, Jun. 1962, p. 93.

Que Hamilton estava interessado nas proposições teóricas de Winckelmann é evidente, não apenas pelo caráter de suas figuras e por seus temas³¹, mas também pelos conselhos que ele deu ao jovem artista Antonio Canova. Diz-se, por exemplo, que foi Gavin Hamilton quem sugeriu a Canova, seguindo a recomendação de Winckelmann, a postura de “grandeza quieta” para seu grupo do *Teseu e o Minotauro*”, de 1783, hoje pertencente ao Museu Victoria and Albert, de Londres [Fig. 5]. Não apenas por sua ascendência sobre Canova, mas também por seu contato direto com a Academia de Londres, Hamilton pode ser visto como um dos primeiros difusores dos princípios de Winckelmann na Europa.

Logo após sua mudança para Roma, Winckelmann conhece Johannes Wiedewelt, um escultor dinamarquês que chegara à cidade eterna no ano anterior como pensionista da recém fundada Academia de Arte da Dinamarca. O escultor trazia consigo uma carta de apresentação ao diretor da Academia Francesa em Roma, Charles-Joseph Natoire, instalando-se no Palazzo Mancini. Natoire o apresentaria a vários artistas na cidade, incluindo Anton Rafael Mengs, e este, no ano seguinte, mediará seu primeiro encontro com Winckelmann. Winckelmann e Wiedewelt desenvolveram uma grande amizade que durou até a morte do primeiro em Trieste, ainda que Wiedewelt tenha retornado à Dinamarca em 1758. Durante os anos em que conviveram em Roma, os dois desenvolveram o hábito de visitar as diversas coleções de antiguidade em Roma, conversando sobre arte e antiguidade. Winckelmann adotou Wiedewelt como seu discípulo e o iniciou em sua doutrina. Por sua vez, Wiedewelt, ao retornar à Dinamarca e ser nomeado membro da Academia, tornou-se uma peça central na difusão do ideal Grego em seu país e em todo o norte

³¹ Deve ser mencionado que Gavin Hamilton produziu duas séries de pinturas inspiradas em incidentes homéricos. A primeira série data dos anos de 1760, e a segunda foi criada vinte anos mais tarde. No que diz respeito às figuras, David Irwin comenta ao referir-se ao quadro *Heitor e Andrômaca*: “Expressions in Hamilton’s paintings are extremely restrained, suggestive of great emotion under fairly calm exteriors; Andromache sheds no visible tear. This is a restraint of which Winckelmann would have approved, together with the obvious use of antique statues (particularly in the head of Andromache and Hector) and the freeze-like composition”. IRWIN, *op. cit.*, pp. 93-94.

Europeu³².

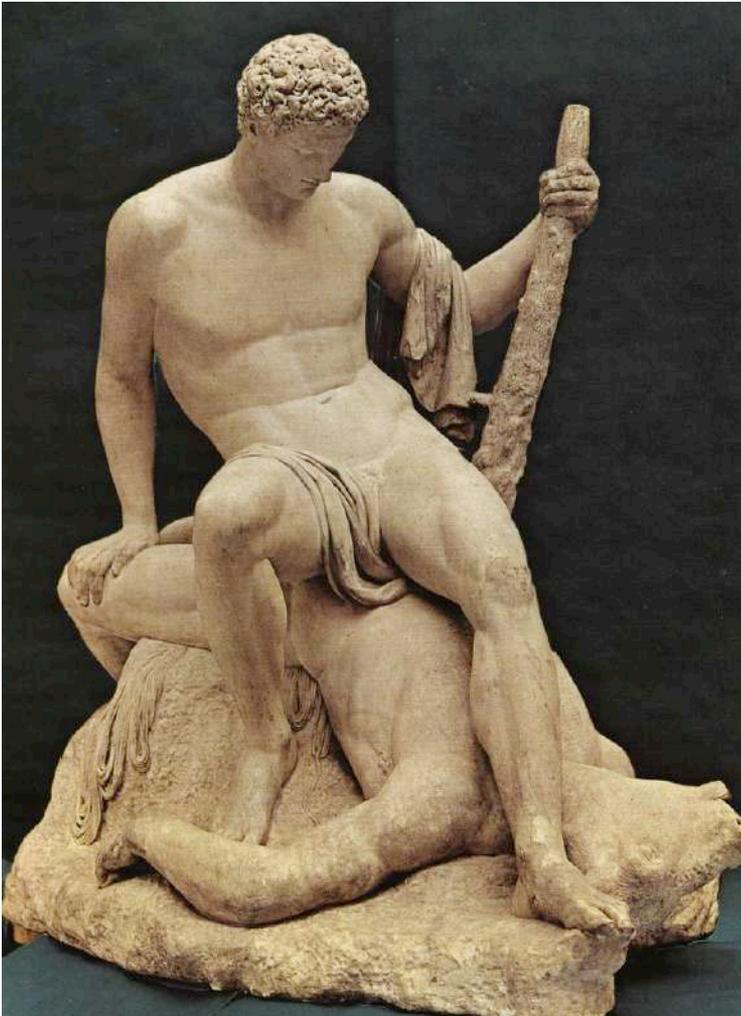


Figura 5
Antonio Canova
Teseu e o Minotauro, 1781-1783
Mármore, 145,4 x 158,7 x 91,4 cm
Victoria and Albert Museum, Londres

³² Sobre Winckelmann e Wiedewelt ver: BUKDAHL, Else Marie. "Wiedewelt, der Neuklassizismus und die Frühromantik", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54. Bd., H. 3, 1991, pp. 388-405.

Outro membro do círculo mais íntimo de Winckelmann na Itália teve um papel ainda mais fundamental como divulgador de suas ideias sobre arte. Trata-se do pintor Johann Friedrich Reiffenstein. Nascido na Prússia oriental, Reiffenstein chegou à Itália em 1760 acompanhando o filho do Conde Rochus von Lynas em seu *Grand Tour*. Ao final de sua viagem, ele decidiu se estabelecer em Roma para estudar a Antiguidade, tornando-se um discípulo de Winckelmann. Vendo nele uma oportunidade para aliviar-se, ao menos parcialmente, de suas obrigações de cicerone, Winckelmann preparou Reiffenstein para servir como seu assistente, ajudando-o na tarefa de guiar nobres visitantes pelos sítios antigos de Roma. Após a morte de Winckelmann, Reiffenstein ocupou seu lugar como cicerone, trabalhando como guia para uma parte considerável da nobreza europeia. Nessa atividade, ele travou contatos duradouros, tanto com a corte de Gotha quanto com a de São Petersburgo, servindo tanto a Catharina II da Rússia quanto a Ernesto II de Saxônia-Gotha. Como *Hofrat* (conselheiro de corte) dessas duas nações, Reiffenstein supervisionava seus artistas quando eram enviados para estudos em Roma, e era também responsável pela aquisição de obras antigas e modernas para as cortes. Nesse papel, ele contribuiu grandemente para a popularização das ideias de Winckelmann entre a geração mais jovem de artistas de língua alemã, tais como Jacob Philipp Hackert, Friedrich Wilhelm Eugen Döll e Angelika Kauffmann. Reiffenstein pode também ser considerado o responsável pelo mecenato generoso de Catharina da Rússia com relação a esses artistas, assim como com relação a artistas mais bem estabelecidos, como Mengs, Clérisseau e Christopher Unterberger. Esses jovens artistas se tornaram lideranças do neoclassicismo que tomou a Europa na segunda metade do século XVIII e orientariam seus trabalhos nos preceitos criados por Winckelmann, mesmo que não o tenham conhecido pessoalmente. Uma das poucas exceções foi Angelika Kauffmann, que provavelmente conheceu Winckelmann pessoalmente em 1764 através de Reiffenstein, tendo pintado seu retrato. A impressão que a jovem Angelika Kauffmann deixou em Winckelmann foi muito positiva, como podemos deduzir de uma carta datada de 18 de agosto daquele ano: “Meu retrato foi realizado por

uma pessoa inusual, uma pintora alemã, para um amigo. Ela é extremamente boa em retratos a óleo e o meu custa 30 *zecchini*, uma meia figura sentada. Ela mesma gravou o retrato *in quarto* e outra pessoa está realizando uma *mezzotinta* e me presenteará com a placa de cobre. A jovem mulher de quem falo nasceu em Constinitz, mas foi trazida ainda muito jovem pelo pai, que também é artista, à Itália. Ela fala, portanto, o alemão tão bem quanto alguém que nasceu na Saxônia. Ela também fala fluentemente o francês e o inglês e, portanto, pinta todos os cidadãos ingleses que a visitam. Ela pode ser considerada bela e canta tão bem quanto nossos melhores *virtuosi*. Seu nome é Angelica Kauffmanin [*sic*]³³.

Peter Walch atribui grande importância ao encontro entre Kauffmann e Winckelmann para o desenvolvimento da carreira da jovem artista, mencionando o fato como um dos principais estímulos que a levou a se concentrar no gênero da pintura histórica³⁴.

A mesma opinião é compartilhada por Wendy Roworth, que chama atenção para as figuras masculinas andrógenas encontradas na pintura de história de Kauffmann, interpretando-as como uma tradução visual do ideal de beleza masculino de Winckelmann, ainda que essas figuras fossem frequentemente atacadas durante o período como prova de sua falta de conhecimento de anatomia humana³⁵.

Certamente houve outros artistas que entraram em contato direto com Winckelmann ao longo da década de 1760, ainda que o registro desses contatos não seja fácil de se encontrar. De fato, a pesquisa sobre o círculo

³³ Winckelmann, *Briefe*, citado em WALCH, Peter, "An early neoclassical sketchbook by Angelika Kauffman", *The Burlington Magazine*, 119, 887, Fev. de 1977, pp. 98-111.

³⁴ WALCH, *op. cit.*, p. 101.

³⁵ "Kauffman's graceful male figures conformed to the androgynous, youthful ideal admired by Winckelmann and reproduced in the work of other artists. However, their gentle softness was attributed to the deficiencies of her sex in life drawing while lewdly calling attention to her familiarity or lack of familiarity with male anatomy from personal experience, or perhaps lampooning whichever man she was involved with at the time". ROWORTH, Wendy. "Anatomy is destiny: regarding the body in the art of Angelika Kauffman". In: PERRY, Gill; ROSSINGTON, Michael (org.). **Femininity and masculinity in eighteenth-century art and culture**. Manchester e Nova York: Manchester University Press, p. 44.

artístico frequentado por Winckelmann na Itália ainda está em grande parte por se fazer. É plausível supor-se, no entanto, que na maior parte desses contatos havia, por parte de Winckelmann, o firme desejo de guiar os artistas em suas relações com a arte antiga, sustentando sua convicção relativa ao potencial produtivo de uma colaboração entre o erudito e o artista na modernidade.