

RECUPERANDO A ANTIGÜIDADE: WINCKELMANN E O RESTAURO DE ESTÁTUAS ANTIGAS NO SÉCULO XVIII

(em inglês, p. 190)

Claudia Valladão de Mattos

Nel secolo passato ... benché non molto fertile di valenti scultori, coll'aiuto dei letterati, e colla direzione di artisti filosofi si è cangiato molto di opere, si è restaurato l'antico, si è faticato per imitarlo. La buona riuscita di tanti valorosi restauratori fa sperare quest'arte proseguirà a fiorire a profitto della scultura, e degli studi antiquari.¹

Cheerito de Rossi, 1826

Numa primeira carta enviada a seu ex-colega de trabalho e amigo, Johann Michael Francke, logo após sua chegada a Roma, Winckelmann escreveria alarmado: “Descobri que falamos da Antigüidade tendo-a visto superficialmente em livros e não pessoalmente, sim, reconhecemos diferentes erros que cometi”.²

De fato, Winckelmann se mostraria perplexo diante dos originais de esculturas antigas em Roma, que ele acreditava conhecer tão bem, ao perceber que elas em grande parte não correspondiam às tradicionais gravuras contidas em compilações como as de Bellori, Richardson ou Montfaucon, com base nas quais completara a sua formação clássica em Dresden: “Achava que tivesse estudado tudo de antemão e veja! Ao chegar aqui, vi que não sabia nada e que todos os escritores são bestas e burros. Aqui me tornei menor do que quando saí da escola e cheguei à biblioteca de Büna”.³

Diante das obras antigas originais em Roma, Winckelmann constataria que a grande maioria das estátuas que ele conhecera através de gravuras havia sido “completada”, nas suas partes perdidas, com acréscimos modernos, e que muitos desses acréscimos, que via de regra não eram diferenciados do material antigo nas gravuras, diziam respeito a partes essenciais para a determinação da iconografia da obra, como seus atributos, por exemplo. Tal descoberta levou Winckelmann a mudar os planos iniciais, que elaborara logo após sua chegada, de dar continuidade às pesquisas contidas no seu primeiro livro, *Gedanken über die Nachahmung*,⁴ em uma investigação sobre a questão do gosto na Antigüidade,⁵ para dedicar-se a uma tarefa a seu ver mais premente: escrever um trabalho sobre os erros cometidos por escritores devido à sua falta de conhecimento sobre os inúmeros restauros

realizados ao longo da história das esculturas antigas. A 3 de abril de 1756 Winckelmann daria notícias sobre esse projeto ao amigo Christian Ludwig von Hagedorn: “Teria tanto a escrever, mas seria necessário estar mais bem acomodado do que estou. Sobre a restauração de obras antigas, seria possível escrever um pequeno livro. O restauro das estátuas leva a infinitos equívocos por parte de todos os viajantes e escritores. Estou colecionando material particularmente sobre isso.”⁶

Como demonstra a correspondência de Winckelmann, nos meses seguintes ele de fato debruçou-se sobre tal projeto e, em novembro, o texto já estava pronto para ser entregue a seu editor Georg Conrad Walther, em Dresden, para ser publicado sob o título: “Von den Vergehungen der Scribenten über die Ergänzungen” (“Sobre os equívocos dos escritores com relação aos restauros”). No entanto, como nos informa Max Kunze,⁷ Winckelmann retira pouco tempo depois o texto das mãos de seu editor, para reformulá-lo e incluí-lo em um trabalho mais amplo sobre a questão, que receberia o título de *Von der Restauration der Antiquen (Sobre a restauração de obras antigas)*. Nesta nova forma, o texto passaria a conter duas partes: uma primeira, mais teórica, “Von der Ergänzungen überhaupt” (“Sobre os restauros em geral”), e uma segunda, correspondendo mais de perto ao trabalho entregue anteriormente a Walther para publicação, com o mesmo título de “Von der Vergehungen der Scribenten über die Ergänzungen”. A primeira parte provavelmente nunca chegou a ser redigida, mas, segundo Kunze, podemos ter uma pálida idéia do seu conteúdo através da leitura de algumas passagens da Introdução (“Vorrede”) do principal livro de Winckelmann, o *Geschichte der Kunst des Alterthums (História da Arte na Antigüidade)*, publicado em 1764.⁸ De fato, em suas passagens mais teóricas, Winckelmann adverte sobre o percurso e os percalços das próprias obras ao longo do tempo, postulando como consequência a impossibilidade de estudá-las por meio de gravuras – uma vez que só um exame minucioso do original seria capaz de estabelecer que parcela exata da obra consistia realmente em material antigo – e criticando duramente a literatura sobre a Antigüidade por não se preocupar com a questão do restauro, tomando

freqüentemente o moderno por antigo: "A maior parte dos equívocos dos eruditos sobre o tema da Antigüidade deve-se a uma falta de atenção aos restauros, na medida em que muitos não são capazes de distinguir os acréscimos dos fragmentos mutilados e perdidos do verdadeiro antigo."⁹

A segunda parte do trabalho, que traria uma série de observações práticas a respeito dos erros cometidos por estudiosos sobre Antigüidade, igualmente usado para elaborar a introdução do *Geschichte*, sobreviveu também em forma inacabada em um manuscrito hoje conservado na Bibliothéque Nationale de Paris¹⁰ e em dois fragmentos intitulados "Sammlung zu der Abhandlung: Von der Restauration der Antiquen" ("Coleção de material para o ensaio: Sobre a restauração de obras antigas") e "Sachen welche von neuen zu untersuchen sind zur Abhandlung der Restaur. der Antiquen" ("Coisas a serem novamente investigadas sobre o ensaio 'Sobre a restauração de obras antigas'"), que fazem parte dos manuscritos de Winckelmann, hoje guardados na Biblioteca della Società Colombaria em Florença, todos publicados em uma única edição crítica por Max Kunze em 1996. Os manuscritos são de grande interesse, pois nos ajudam a compreender a importância que a questão do restauro de estátuas antigas adquiriu para Winckelmann durante seus primeiros anos em Roma e como sua ocupação obsessiva com a questão¹¹ levou-o a estudar a arte antiga cada vez mais a partir da investigação detalhada das próprias obras.¹²

É provável que a valorização que Winckelmann faz do exame dos originais antigos após sua chegada a Roma tenha contribuído para a elaboração de sua teoria sobre a evolução histórica dos estilos na Antigüidade, desenvolvida exatamente neste período e apresentada alguns anos mais tarde no *Geschichte der Kunst des Altertums*, porém essa é uma questão complexa que mereceria uma investigação à parte.¹³ O presente artigo pretende, por sua vez, discutir um outro aspecto fundamental da valorização que Winckelmann faz do caráter material das obras antigas, isto é, sua contribuição para o desenvolvimento de uma nova "teoria do restauro". Como veremos, por circunstâncias diversas, suas idéias sobre restauração postas em papel nos primeiros anos após sua chegada à Itália se converteriam logo a seguir em prática, através da colaboração com o escultor Bartolomeo Cavaceppi, que – em grande parte devido à essa ligação com Winckelmann – se tornaria um dos maiores restauradores de sua época.

Especialmente os manuscritos de Winckelmann guardados em Florença ajudam-nos a entender o método de trabalho que ele adotaria em Roma. Aqui, sob o título "Sachen welche von neuen zu untersuchen sind..." ("Coisas a serem novamente investigadas..."), encontramos uma lista das diferentes coleções da cidade e, sob cada nome de coleção, um arrolamento de indagações a respeito de peças a serem ainda inspecionadas. Assim, sob a rubrica "Villa Farnese", lê-se, por exemplo:

Se falta à Agripina o pé direito ou o esquerdo?
(Fazer uma descrição detalhada da estátua de Septimii Severi)
O mesmo em relação ao torso.
Pinaroli afirma que, na grande fonte, a água brota sob o pedestal de Livia Augusta e de Faustina.¹⁴

E sob "Villa Ludovisi":

Um Mercúrio restaurado por Algardi (?) Bellori
Não está mais lá?
Se algo foi restaurado nos dois filósofos sentados? Nos mesmos, se eles têm um rolo nas mãos e se as mãos foram restauradas?
Se a estátua com a cabeça de Carscala poderia ser um Baco?¹⁵

etc.

Podemos afirmar, portanto, que a partir da constatação de que as gravuras e comentários presentes na literatura não eram confiáveis, Winckelmann propõe a si mesmo realizar uma revisão exaustiva de tudo o que ele pudesse ver de obras antigas guardadas nas coleções romanas, a fim de mapear com precisão o que de fato era material antigo a ser aproveitado em sua futura investigação sobre arte na Antigüidade, e o que deveria ser desprezado como acréscimo moderno.

Podemos afirmar, portanto, que Winckelmann debruça-se inicialmente sobre a questão do restauro, não por um interesse genuíno quanto à prática propriamente dita, mas por perceber que um conhecimento exato dos restauros históricos lhe seria imprescindível para a realização de seu objetivo maior, isto é, analisar as obras antigas, distinguindo nelas as regras do bom gosto. No entanto, em sua ocupação com o tema, aos poucos ele estabeleceu regras básicas para julgar também a qualidade dos trabalhos de restauro realizados, desenvolvendo um conceito cada vez mais preciso do que poderia ser chamado de um "bom restauro". A 3 de abril de 1756 ele escreveria, por exemplo, a Hagedorn sobre uma restauração da "Dacia

Capta” do Palazzo Conservatori: “A Dacia Capta, sob a Dea Roma no Campidoglio, é uma restauração nova, mas é a mais bela do mundo e não se sabe se é de Sansovino ou de Fiamingo, tão negligente se é em Roma.”¹⁶

Por outro lado, circunstâncias particulares levaram cada vez mais Winckelmann a pensar a questão do restauro de um ponto de vista prático. Em 1759 ele pôs-se a serviço do cardeal Alessandro Albani, tornando-se o responsável pela supervisão da sua coleção de Antigüidades, uma das mais importantes de Roma no período.¹⁷ Nesta posição, ele foi naturalmente obrigado a se aproximar do florescente mercado romano de antigüidades, tornando-se próximo de negociantes de antigüidades como James Adam, Gavin Hamilton e Thomas Jankins (que se tornou seu amigo pessoal e venderia várias obras para o cardeal Albani) e estabelecendo contatos freqüentes com artistas-restauradores, principalmente com Bartolomeo Cavaceppi. A construção nesse período, também sob supervisão de Winckelmann, de uma nova *villa* para o cardeal Albani [Fig.1] abrigar sua coleção de antigüidades, intensificou ainda mais tais contatos com o mercado, por envolver tanto a compra de numerosos objetos quanto exigir inúmeros serviços de restauro. Por fim, as relações de Winckelmann com o mercado de obras antigas receberam ainda um último grande impulso quando, em 1763, ele foi nomeado superintendente para as antigüidades de Roma, função que tinha como tarefas principais controlar as escavações e supervisionar a comercialização das obras greco-romanas na cidade.¹⁸

No que diz respeito aos restauros, Winckelmann estabeleceu em pouco tempo um contato privilegiado com Bartolomeo Cavaceppi, que aceitou plenamente o novo papel que ele desejava impor ao artista que se ocupasse do assunto.¹⁹ Nesta aliança de muitos anos, Winckelmann teve a oportunidade não apenas de organizar seus pensamentos sobre restauração, à luz de suas novas teorias sobre arte antiga, mas acima de tudo de forjar a figura de um profissional apto a corresponder à suas necessidades; um profissional que não existira de fato até aquele momento, e que veria sua tarefa mais ligada à ciência do que à arte: o restaurador moderno.

Neste ponto devemos nos perguntar, então, exatamente quais eram as posições defendidas por Winckelmann sobre a questão do restauro, e o que para ele significava restaurar bem. Porém, antes de prosseguirmos nesse sentido, será necessário descrever sucintamente a idéia geral que se fazia do restauro de obras antigas naqueles dias.

Lendo algumas passagens do manuscrito parisiense, logo fica claro que o texto, além de criticar os antiquários

de seu tempo por confiarem excessivamente em gravuras, também continha críticas a certas formas de apropriação do material antigo, ainda largamente empregadas nas coleções romanas. Em uma dessas passagens, após comentar que freqüentemente os estudiosos tomavam, desavisadamente, cabeças modernas por antigas, Winckelmann partiria para um exemplo que nos parece significativo:

Um exemplo ridículo disso é uma grande, quase colossal, estátua na Villa Giustiniani perto de St. Giovanni in Laterano. Durante um bom tempo ela foi considerada uma estátua do imperador Justiniano e a casa Giustiniani ainda mantém-se hoje segura neste ponto e acredita ver na mesma o retrato do imperador como o suposto fundador de sua casa.²⁰

O que Winckelmann desqualifica aqui como “ridículo”, isto é, a insistência em ignorar o fato patente de que a cabeça da estátua era moderna, para que toda ela pudesse continuar sendo vista como antiga e mantivesse sua função de representação da Antigüidade – e, portanto, da importância – da família Giustiniani, era na verdade uma prática ainda bastante corrente no século XVIII (seu início remonta ao século XVI), que visava adaptar tais peças antigas aos programas iconográficos dos grandes palácios romanos.²¹ Segundo Jennifer Montagu, o procedimento representava: “uma associação do herói moderno ao seu protótipo antigo, uma incorporação da glória e do valor desses generais e imperadores romanos em seus descendentes tardios, tão eficiente, ainda que mais literal, quanto aquelas pinturas que glorificam os governantes contemporâneos travestidos de um herói ou deus antigo”.²²

Nesse contexto, muitas vezes, ainda na época de Winckelmann, o restauro era realizado tendo em vista, em primeiro lugar, sua adaptação às condições modernas de exposição, sem grandes preocupações arqueológicas. Ao mesmo tempo, os artistas viam na possibilidade de restaurar tais peças uma oportunidade para emular os antigos.²³ Esse *paragone* entre moderno e antigo pode ser facilmente observado em restaurações feitas por Bernini, por exemplo, como no caso do acréscimo de um *amovelo* junto ao Marte Ludovisi, ou em seu restauro do *Hermofrodita Borgese* (hoje no Museu do Louvre), para o qual ele fabricou um colchão destinado a provar que sua habilidade superava mesmo a do mestre antigo. [Fig. 2]²⁴ Todas essas “liberdades” seriam duramente criticadas por Winckelmann, que acreditava ser a tarefa do restaurador restaurar a obra literalmente conforme sua condição de origem, sem qualquer interferência pessoal de gosto ou estilo.

Que as obras antigas precisavam de restauro era um fato seguro para Winckelmann. Se, acima de tudo, as obras gregas se apresentavam como exemplos a serem imitados: “O único caminho para nos tornarmos grandes, sim, se possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos”.²³ Tal exemplo só poderia ser efetivo se ele aparecesse em toda sua plenitude diante do espectador. Um torso desgastado pelo tempo, sem pernas, braços ou cabeça, não seria capaz – do ponto de vista de Winckelmann e de toda sua época – de comunicar os nobres valores guardados nas obras. Seu “completamento” era portanto condição *sine qua non* para a fruição estética. Havia também a possibilidade de recorrer a uma reconstrução literária da obra, recurso usado algumas vezes por Winckelmann, como na sua famosa descrição do *Torso Belvedere*. No entanto, tal reconstrução não era despida de dificuldades, uma vez que exigiria um esforço de imaginação excessiva por parte do observador, o que não era de se esperar senão de estudiosos e eruditos. Assim, após uma tentativa de descrever as características da cabeça ausente no famoso “Torso”, Winckelmann terminaria com o seguinte comentário: “Temo, porém, que ela [reconstrução da forma da cabeça] pode ser útil a poucos homens, pois tudo ultrapassa o nosso conceito e surge como não verdadeiro diante de nós”.²⁶

Como dissemos, portanto, um bom restauro para Winckelmann seria aquele que restituísse a obra a seu estado original, ou seja, que permitisse anular o efeito do tempo sobre a matéria, posicionando-a novamente inteira, tal como se apresentara uma vez aos próprios gregos, diante dos olhos do observador. Porém, este ponto apresentava algumas dificuldades aos olhos de Winckelmann. Segundo ele, não poderíamos esperar que os próprios artistas tivessem uma formação clássica ampla o suficiente para que fossem capazes de, sozinhos, identificar os atributos de uma peça antiga, fornecendo-lhe uma identidade segura. Assim, seria necessário que houvesse sempre um erudito aconselhando nesse processo:

Não se poderia, por exemplo, exigir do escultor que restaurou as mãos do [pequeno] Apolo espreitando uma lagartixa, na Villa Borghese, que ele soubesse, da leitura de Plínio, que detém uma flecha em sua mão. A ação das mãos, tais como estão agora, indica medo diante do animal. Os estudiosos de Antigüidade, que, pressupomos, foram consultados, deveriam sabê-lo.²⁷

Aos eruditos, por sua vez, Winckelmann propunha dois métodos fundamentais de trabalho: em primeiro lugar, como fica claro no exemplo dado acima, eles deveriam sempre consultar as fontes clássicas – uma vez que o único

caminho para a compreensão dos antigos seria a leitura dos textos produzidos pelos antigos – e, em segundo lugar, pesquisar os elementos iconográficos presentes nas gemas e moedas antigas, para compará-los às estátuas,²⁸ um método que o próprio Winckelmann usaria com frequência para fazer suas atribuições. No manuscrito parisiense lê-se, por exemplo: “A pouca semelhança que se encontra entre o retrato de Hiero em moedas e a cabeça no Campidoglio com o seu nome poderia levantar dúvidas sobre a escritura”.²⁹ Winckelmann ainda aconselhava uma volta aos textos de antiquários do Renascimento, como Fulvius Ursinus – que escreveu sua *Le Statue di Roma* em 1556 –, pois, segundo ele acreditava, neste período os artistas recebiam uma orientação precisa por parte de estudiosos e eram rigorosos no apontamento das parcelas de material moderno nas estátuas reproduzidas em gravuras.³⁰ Todos esses processos, se bem aplicados, permitiriam ao estudioso uma identificação precisa da forma original da obra antiga, autorizando, portanto, um restauro seguro e capaz de trazer a obra à sua condição primordial.

O otimismo em relação à possibilidade de recuperar a Antigüidade para a modernidade através do restauro contrasta com algumas passagens, tanto do *Gedanken* quanto do *Geschichte*, onde Winckelmann muitas vezes lamenta uma Antigüidade para sempre perdida.³¹ Porém, ele faz parte da ambigüidade intrínseca ao próprio pensamento do autor, que, nas palavras de Detlev Kreikenbom, vive do paradoxo: “de declarar a arte da Antigüidade, por um lado, como decaída, por outro, aconselhá-la como objeto de imitação”.³²

As atribuições que Winckelmann aceitara junto ao cardeal Albani e ao Vaticano criaram, como dissemos, a oportunidade para que ele transformasse suas teses sobre a questão do restauro em prática. As atividades envolvendo a coleção Albani foram particularmente importante nesse contexto. Apesar de a família Albani ter enriquecido com a chegada de Giovan Francesco, tio de Alessandro Albani, ao papado em 1700 (ele será papa até 1721), ela não possuía a antiga tradição que as outras famílias romanas podiam ostentar. Assim, ao montar sua coleção de antigüidades, Alessandro Albani preferiu não adotar a estratégia tradicional de glorificação da sua família através de um programa que pontuasse seu vínculo com os antigos (como vimos ocorrer no exemplo citado acima da coleção Giustiniani), mas optou por adotar, ao menos em certa medida, os critérios artístico-científicos propostos por Winckelmann. No que diz respeito ao restauro de obras, Alessandro Albani costumava enviar as peças de sua coleção para serem examinadas por Winckelmann antes de entregá-las ao

restaurador por ele contratado, na maior parte das vezes Bartolomeo Cavaceppi.³⁵ Portanto, com a reorganização da coleção do cardeal na nova Villa Albani o convívio de Winckelmann com Cavaceppi tornou-se quase cotidiano³⁶ e ele teve oportunidade de orientar de perto o escultor. Bartolomeo Cavaceppi, por sua vez, pautou sua prática em princípios winckelmannianos, criando um restaurador de novo perfil, guiado pela primeira vez por preceitos distintos daqueles que conduziam o fazer artístico propriamente dito, dando-lhe um caráter mais “científico”.³⁷ Uma síntese de seu pensamento sobre restauro seria publicada no livro *Racolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi Scultore Romano*, em 1768, após a morte de Winckelmann, que se tornaria uma referência fundamental para jovens restauradores, como Carlo Albacini, Vincenzo Pacetti e, ainda, nas últimas décadas do século, para o amigo de Canova, o escultor e restaurador Antonio D'Este.³⁸

O primeiro princípio geral que Cavaceppi adotaria de Winckelmann seria o de que o restaurador nunca deve trabalhar inteiramente sozinho: “... uma vez que ocorre freqüentemente de o escultor não conhecer o tema da escultura a ser restaurada, ele deve, antes de iniciar o trabalho, se informar com estudiosos que estão familiarizados com a História e a Mitologia”.³⁹

Ouvindo os conselhos do erudito, o restaurador deveria então esforçar-se para realizar as partes a serem acrescentadas à estátua antiga no mesmo estilo desta, sem procurar corrigi-la: “Digo abertamente”, escreveria Cavaceppi, “que só é um hábil restaurador quem, através de longo exercício, adquiriu um estilo versado em todas as maneiras: digno do mais perfeito e flexível e suficiente para as maneiras medianas e medíocres”.³⁸

Aqui vemos Cavaceppi endossar a crítica que Winckelmann já havia feito a restauradores barrocos que visavam emular o antigo “melhorando” a sua forma: “Se visse ser juntada a uma estátua antiga já mutilada esta ou aquela parte com sumo estudo, por um Michelangelo, por exemplo, porém com o fim de corrigir a insuficiência real ou pressuposta do antigo escultor, em vez de imitá-lo, elogiará talvez as partes acrescentadas pelo que elas são em si mesmas, não o restauro”.³⁹

Várias conseqüências práticas foram ainda derivadas da convicção central de Winckelmann de que a obra antiga deveria ser restituída à sua condição original através do restauro em moldes “científicos”. Na prática, isso implicava também dizer que o próprio restauro não deveria deixar suas marcas no mármore [Fig. 3]. Realizar tal proeza não era tarefa fácil e exigia muita técnica. Cava-

ceppi dedicou-se com afinco a desenvolver formas de unir os acréscimos ao material antigo, sem rupturas visíveis. Uma grande parcela do texto do *Racolta* seria dedicada a esclarecer esses processos.

Como nos mostra Ulrike Müller-Kaspar,⁴⁰ que investigou a prática de ateliê de Cavaceppi em detalhe, a técnica envolvia desde a busca – geralmente em outros fragmentos antigos mais comprometidos – de pedaços de mármore semelhantes ao usado pelo mestre antigo em sua escultura (nos casos em que isso não era possível, procurava-se “envelhecer” o mármore disponível com banhos de água ferrosa ou urina), até o necessário desgaste do material antigo para possibilitar um encaixe perfeito junto ao fragmento moderno, introduzindo pinos de ferro, cobertos por uma camada de cobre (para evitar oxidação) no processo de fixação de uma peça a outra. Por último, a estátua era polida, retirando de toda a obra uma fina camada de pedra de forma a tornar sua superfície totalmente homogênea, integrando completamente o material moderno ao antigo.⁴¹ O resultado era de fato perfeito, e segundo o seu discípulo Vincenzo Pacetti, Cavaceppi orgulhava-se de com ele “... enganar não apenas os intendentés mais especialistas, mas a maioria dos professores de arte, que acreditavam ser a estátua toda antiga”.⁴²

Tais procedimentos para garantir a invisibilidade do restauro parecem à primeira vista estar em contradição com a exigência posta por Winckelmann nos manuscritos parisiense e florentino (examinados acima) de diferenciação clara entre material moderno e antigo. Não podemos perder de vista, no entanto, que, em primeiro lugar, essa exigência era feita ao gravurista e não ao restaurador, e em segundo lugar, que ela dizia respeito ao restauro histórico, feito especialmente no período barroco. Tudo indica que no que tange às restaurações de Cavaceppi, realizadas sob sua própria supervisão, Winckelmann acreditava estar diante de originais “re-instaurados” e, portanto, nesses casos, a diferença entre material antigo e moderno se tornaria uma questão irrelevante. De fato, as obras restauradas por Cavaceppi reproduzidas no seu *Racolta* não possuem qualquer indicação quanto às intervenções realizadas. Apesar de o livro ter sido produzido após a morte de Winckelmann, é provável que ele não o criticaria nesse ponto como criticou Bellori, Montfaucon e Richardson.

Ao longo da década de 1760 Cavaceppi impõe-se, com seu novo método, como o principal restaurador de antigüidades de Roma, formando toda uma geração que trabalharia em conformidade com seus princípios. Porém, a partir da década seguinte, ainda que a concepção de restauro nascida de sua colaboração com Winckelmann continuasse

sendo valorizada e largamente adotada,⁴³ outras posições sobre a questão do restauro começam a tomar impulso.

Tanto o antiquário Christian Gottlob Heyne quanto Johann Gottfried Herder, por exemplo, partindo dos próprios pensamentos de Winckelmann sobre evolução histórica, não acreditavam na possibilidade da reconstrução de obras antigas à sua forma original.⁴⁴ Também Johann Heinrich Füssli condenava o restauro por considerá-lo impraticável. Seu famoso desenho: "O artista desesperado diante da grandeza das ruínas antigas" [Fig. 4], realizado entre 1778 e 1780, logo após sua estada em Roma, demonstra claramente que uma aguda consciência da separação entre modernidade e mundo clássico tornara-se empecilho para a aceitação das formas de restauro propostas por Winckelmann e Cavaceppi. Até o final do século XVIII, no entanto, essas vozes dissonantes não eram muito fortes e foi preciso esperar mais algumas décadas para que a crescente consciência histórica condenasse definitivamente tais formas de restauro.

A mudança foi, no entanto, acelerada por um episódio significativo: a recusa de Antonio Canova em restaurar os mármores do Partenon [Fig. 5], trazidos a Londres pelo lorde Elgin. Canova, que examinaria os mármores durante uma visita diplomática à Inglaterra em 1815,⁴⁵ era então reconhecido em toda a Europa não apenas como o maior escultor de seu tempo, mas também como um grande *amateur* da arte antiga. Sua recusa em realizar os restauros deu grande visibilidade a autores que se posicionavam contra práticas intervencionistas e postulavam a preservação do antigo em forma de fragmento.

Na realidade, porém, como nos mostra Orietta Rossi Pinelli,⁴⁶ a recusa por parte de Canova em restaurar as obras do Partenon não era uma manifestação de repúdio à prática do restauro de obras antigas como um todo. Ao contrário, ainda que ele próprio não se dedicasse a tal atividade, Canova freqüentemente aconselhava restauros em obras que supervisionava enquanto superintendente para assuntos de Antigüidade em Roma. De fato, a recusa de Canova não estava em contradição com as posições sobre restauro defendidas por Winckelmann e Cavaceppi,

pois ela refletia simplesmente a sua opinião de que nem ele próprio nem qualquer outro escultor moderno seriam capazes de imitar a técnica empregada por Fídias nas esculturas do Partenon e que, portanto, enquanto tal escultor não surgisse, as obras deveriam de preferência permanecer em forma de fragmentos. Nada muito distante do que Cavaceppi aconselharia em seu livro, no caso do restaurador ter qualquer dúvida a respeito da forma a ser restaurada:

... todos aqueles atributos [da estátua] destruídos a ponto de não poderem mais ser reconhecidos devem ser deixados do jeito que se encontram ... uma escultura que é mostrada publicamente sem a renovação desses atributos deixa em aberto aos estudiosos a possibilidade de um dia descobrir o que ela realmente representa, como já aconteceu com freqüência.⁴⁷

Ainda que Canova, com sua recusa em restaurar os mármores do Partenon, não estivesse rejeitando as práticas de restauro mais correntes em seu tempo, o episódio teve o efeito de abalar a certeza no sucesso de tal prática. A consciência histórica dos artistas, antiquários e estudiosos de Antigüidade em geral aguçou-se e pouco a pouco intervenções do tipo realizado por Cavaceppi tornaram-se cada vez menos bem-vindas. O próprio Canova, logo após seu retorno da Inglaterra, passaria a julgar a qualidade de obras antigas, em larga medida, a partir da quantidade de restauro por elas sofrida.⁴⁸

Novos padrões de restauro foram estabelecidos ao longo do século XIX acompanhando o desenvolvimento da nascente ciência arqueológica. Porém, por mais que as posições de Winckelmann e Cavaceppi sobre a questão da restauração do antigo passassem a ser mal vistas e seus resultados condenados, sua contribuição para o nascimento da moderna disciplina do restauro não pode ser negada.

Claudia Valladão de Mattos

Docente do Instituto de Artes da UNICAMP.

Doutora pela Universidade Livre de Berlim.

Pós-doutora pelo Courtauld Institute de Londres.

¹ "No século passado ... ainda que não muito fértil em bons esculptores, com a ajuda de literatos e sob a direção de artistas filósofos, realizaram-se muitas obras, restaurou-se o antigo, esforçando-se para imitá-lo. O bom êxito de tantos valiosos restauradores faz esperar que essa arte prosseguirá florescendo para o benefício da escultura e dos estudos antiquários". Gherardo de Rossi, 1826.

² Carta de Winckelmann a Francke, datada de 7 de dezembro de 1755: "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". WINCKELMANN, Johann Joachim. *Briefe aus Rom*. DISSSELKAMP, Martin (ed.). Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1997.

³ Carta de Winckelmann a Berendis, 29/01/1757: "Ich glaube ich hätte alles vorher studiert, und siehe! Da ich hier kam, sah ich dass ich nichts wusste, und dass alle Scribenten Ochsen und Esel sind. Hier bin ich kleiner geworden, als da ich aus der Schule in die Bünaische Bibliothec kam". *Ibidem*, p. 68.

⁴ WINCKELMANN, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst*. In PFOTENHAUER, Helmut, BERNAUER, Markus & MILLER, Norbert. (Org.) *Früh-Klassizismus*. Frankfurt a.M.: Deutsche Klassiker Verlag, 1995.

⁵ Numa carta a Francke datada de 20 de março de 1756, Winckelmann mencionaria esse seu projeto: "Projetei uma grande obra: sobre o gosto dos artistas gregos ..." ("Ich habe ein grosses Werk entworfen: von dem Geschmack der Griechischen Künstler ..."). Cf. WINCKELMANN, Johann Joachim. *Op. cit.*, p. 55.

⁶ "Es wäre so viel zu schreiben: aber man muss mehr Bequemlichkeit dazu haben als ich. Von der Restauration der Antiken wäre ein besonderes Werkchen zu machen. Die Ergänzung der Statuen giebt zu unendlichen Vergehungen der Reisenden überhaupt und nach der Scribenten Anlass. Ich sammle insbesondere dazu". WINCKELMANN, Johann Joachim. *Schriften und Nachlass*. "Von der Restauration der Antiken. Eine unvollendete Schrift Winckelmanns". BRUER, Stephanie-Gerrit & KUNZE, Max (Org.). Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 1996.

⁷ KUNZE, Max. *Op. cit.*, p. 14. A 29 de Janeiro de 1757, Winckelmann escreveria a Berendis: "Meu primeiro escrito sobre o restauro de estátuas antigas e demais obras da Antigüidade já estava pronto para imprimir, mas começo a recompô-lo e não sei se ele poderá aparecer na futura feira de Leipzig ..." (Meine erste Schrift von der Ergänzung der alten Statuen und der übrigen Werke des Altertums war schon zum Drucke fertig; aber ich fange sie an von neuem umzuschmelzen und ich weiss nicht, ob sie künftige Leipziger Messe wird erscheinen können ...). WINCKELMANN, Johann Joachim. *Briefe aus Rom*. *Op. cit.*, p. 69.

⁸ WINCKELMANN, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1993.

⁹ "Die meisten Vergehen der Gelehrten in Sachen der Altertümer rühren aus Unachtsamkeit der Ergänzungen her, indem manche die Zusätze anstatt der verstümmelten und verlorenen Stücke von dem wahren Alten nicht zu unterscheiden verstanden." *Ibidem*, p. 14.

¹⁰ O manuscrito, que se encontrava após a morte de Winckelmann na biblioteca do cardeal Alessandro Albani, foi levado em 1798 a Paris como parte dos espólios tomados da Itália por Napoleão e ingressaram na coleção da Bibliothèque Nationale em 1801.

¹¹ Winckelmann escreveria a Francke em 20 de março de 1756: "Perco, além disso, muito tempo, se for perda de tempo ver aquilo que peço para meu objetivo. Frequentemente vem-me uma pequena circunstância, ou então, após tê-la visto, imagino isso

ou aquilo, o que não me deixa descansar até que tenha me certificado. A visita a uma Villa ou um Palácio custa normalmente 12 Groschen" ("Ich verliere ohnedies sehr viel Zeit, wenn es Verlust ist, dasjenige, was ich zu meinen Absichten brauche, anzusehen. Oft ist mir ein kleiner Umstand entfallen, oder, nachdem ich es gesehen, bilde ich mir dieses oder jenes ein, welches mich nicht ruhen lässt, bis ich mich versichert habe. Eine Villa oder ein Palais zu sehen, kostet allezeit bis 12 Groschen"). WINCKELMANN, Johann Joachim. Apud KUNZE, Max, na sua introdução ao texto "Von der Restauration der Antiken". *Op. cit.*, p. 17.

¹² Não podemos deixar de mencionar também a importância da amizade de Winckelmann com o pintor Anton Raphael Mengs no que diz respeito à sua maior atenção ao original antigo, após sua chegada a Roma. Tanto Alex Potts quanto Steffi Röttgen insistem no fato de que foi Mengs, um grande *amateur* de Antigüidade, que percorreu Roma ao lado de Winckelmann no começo de sua estada na cidade, discutindo com ele as particularidades dos originais. POTTS, Alex. "Greek Sculpture and Roman Copies I: Anton Raphael Mengs and the Eighteenth Century". In *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. XLIII, 1980, pp. 150-73, e RÖTTGEN, Steffi. *Anton Raphael Mengs and his British Patrons*. London: 1993.

¹³ Max Kunze parece apontar nesta direção ao comentar sobre as consequências da nova postura de Winckelmann em Roma: "Pois do seu crescente conhecimento dos monumentos nasceu o ponto de vista inovador a partir do qual as inúmeras obras da Antigüidade poderiam ser compreendidas, não apenas através de novas e talvez mais abrangentes obras-chave ..., mas somente através de um novo sistema de ordenação histórica, que deveria fundar-se na idéia de que a arte dos antigos povos estava vinculada a uma evolução historicamente compreensível, à qual a arte encontrava-se relacionada". KUNZE, Max. "Wiederherstellung und Rekonstruktion antiker Statuen bei Winckelmann". In *Römische Antikenrestaurungen im 18. Jahrhundert*. Mainz: Philipp von Zabern Verlag, 1998, p. 105.

¹⁴ "Ob der Agrippina ihren rechten oder ihr linken Fuss fehlt? / (Eine genaue Beschreibung der Statue Septimi Severi zu machen) / Ingleichen der torso. / Pinaroli sagt dass an der grossen Fontaine dass Wasser unter dem Piedestall der Livia Augusta und der Faustina hervorkommt." WINCKELMANN, Johann Joachim. "Von der Restauration der Antiken". *Op. cit.*, p. 74.

¹⁵ "Ein Mercurius vom Algardi restituirt (?) Belkori / Ist nicht mehr da? / Ob etwas an den 2 sitzenden Philosophen restaurirt worden? Ingleichen ob sie Zettel in den Händen haben, und ob die Hände restaurirt sind? / Ob die Statue mit dem Kopf des Caricalla einen Bacchus seyn kan?". *Ibidem*.

¹⁶ "Dacia capta unter der Dea Roma im Campid. Ist eine neue Restauration, aber sie ist die schönste in der Welt, und man weiss nicht, ob sie von Sansovino oder von Flamingo ist, so nachlässig ist man in Rom". WINCKELMANN, Johann Joachim. "Von der Restauration der Antiken". *Op. cit.*, p. 66.

¹⁷ Sobre a coleção Albani, ver: BECK, Herbert & BOL, Peter, (org.). *Parabeggen zur Villa Albani. Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*. Berlin: Mann, 1992.

¹⁸ Segundo Axel Rügél, o poder de Winckelmann nesse cargo era bastante limitado e as decisões cabiam, em última instância, sempre ao seu superior, o camerlengo cardeal Carlo Rizzonico, ou ao próprio papa. Apesar disso, a nova posição lhe obrigava manter-se muito atualizado sobre as atividades do mercado antiquário romano. RÜGEL, Axel. "Winckelmann und der römische Antikenhandel". In *Römische Antikenrestaurungen im 18. Jahrhundert*. Mainz: Philipp von Zabern Verlag, 1998, p. 97-104.

- ¹⁵ Em uma carta datada de 26/12/1767, Winckelmann escreveria a Weinling que "não visito mais nenhum ateliê, com exceção do de Cavaceppi" ("ich keines Werkstatt mehr besuche, des einzigen Cavaceppi seine ausgenommen"). Apud KUNZE, Max. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. "Von der Restauration der Antiquen". Op. cit., p. 24. Segundo Gherardo De Rossi, o próprio Cavaceppi enfatizava sua total dependência de Winckelmann e de Mengs "que o fizeram tornar-se um bom restaurador." ("che lo fecero divenire un buon restauratore.") Cf. DE ROSSI, Gherardo. *Lettera sopra il restauro*, 1826. Apud PINELLI, Orietta Rossi. "Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza". In *Rivista di Storia dell'Arte*, 1981 (13-14), pp. 41-56.
- ¹⁶ "Ein lücherliches Exempel hier von ist eine grosse und halb Colossalsche Statue in der Villa Giustiniani bey St. Johann Lateran. Man hat dieselbe eine geraume Zeit vor die Statue Kayser Justinians gehalten und das Haus Giustiniani belt sie noch itzo davon versichert, und glaubt er will in derselben das Bildnis dieses Kayzers als des vorgegebenen vermeintlichen Stifeters ihres Hauses finden". WINCKELMANN, Johann Joachim. "Von der Restauration der Antiquen". Op. cit., p. 37.
- ¹⁷ MATTOS, Cláudia Valladão de. "Visitas a luz de tochas: guiando o olhar através dos museus de escultura antiga no final do século XVIII e início do XIX". In: *Phas*, n. 2, 2002, p. 95-111.
- ¹⁸ MONTAGU, Jennifer. *Roman Baroque Sculpture. The industry of art*. New Haven and London: Yale University Press, 1992, p. 57.
- ¹⁹ PINELLI, Orietta Rossi. "Chirurgia della Memoria: Scultura antica e restauri storici". In SATTIS, Salvatore (org.). *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, vol. III. Torino: Einaudi, 1986, p. 181ff.
- ²⁰ Tanto Alessandro Conti quanto Jennifer Montagu notam, no entanto, que escultores do século XVII, determinados a competir com o antigo, como Berenini e Algardi, por exemplo, em geral diferenciavam claramente seu trabalho do daquele, respeitando mais o material original que muitos dos restauradores do século subsequente. CONTI, Alessandro. *Storia del restauro e della conservazione delle opere d'arte*. Milano: Electra, 1988 & MONTAGU, Jennifer. Op. cit.
- ²¹ "Der einzige Weg für uns, Gross, ja, wenn möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten". WINCKELMANN, Johann Joachim. *Gedanken über die Nachahmung*. Op. cit., p. 14.
- ²² "Ich befürchte aber dass selbige [die gegebene Formrekonstruktion des Kopfes] wenig Menschen dienen möchte, weil alles so über unseren Begriff gehet, von uns vor unwahr gehalten wird". WINCKELMANN, Johann Joachim. Apud KUNZE, Max. "Wiederherstellung und Rekonstruktion antiker Statuen bei Winckelmann". Op. cit., p. 105.
- ²³ "Von dem Bildhauer der die Händen des [kleinen] Apollo in der Villa Borghese, welcher auf eine Eidechse lauert, ergänzt hat war es zum Exempel nicht zu fordern, dass er aus dem Plinius wissen müsse, dass ihm ein Pfeil in die Hand gehört. Die Aktion der Hände, wie sie itzo sind, deutet ein Erschrecken über dieses Thier an. Die Gelehrten in den Alterthümern, welche man vermuthlich hierbey zu Rath gezogen, hätten dieses wissen sollen". WINCKELMANN, Johann Joachim. "Von der Restauration der Antiken". Op. cit., p. 28.
- ²⁴ Max Kunze enfatiza a originalidade desta proposta de Winckelmann, afirmando que tal comparação era bastante incomum, principalmente pela dificuldade enfrentada no processo de cotejamento das moedas – que quase sempre apresentavam figuras de perfil – com as reproduções de estátuas antigas nas gravuras, em

- geral apresentadas de frente. A comparação proposta por Winckelmann pressupunha, portanto, um exame das obras *in situ*. KUNZE, Max. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. "Von der Restauration der Antiken". Op. cit., p. 21.
- ²⁵ "Die wenige Ähnlichkeit, welche sich zwischen dem Bildnis des Hiero auf Münzen und dem Kopf im Campidoglio mit dem Namen desselben findet, könnte einen Zweifel wider die Schrift erwecken". WINCKELMANN, Johann Joachim. "Von der Restauration der Antiken". Op. cit., p. 32.
- ²⁶ KUNZE, Max. In: WINCKELMANN, Johann Joachim. "Von der Restauration der Antiken". Op. cit., p. 20.
- ²⁷ Um exemplo desta posição melancólica encontra-se no parágrafo final do *Geistliche*, onde ele compara sua tarefa à jovem Dibatade que, "... à beira do mar, acompanha com os olhos banhados de lágrimas a partida de seu amante, sem esperanças de vê-lo outra vez, e acredita ainda enxergar nas mais remotas velas o retrato de seu amado". ("... an dem Ufer des Meeres ihren abfahrenden Liebhaber, ohne Hoffnung, ihn wiederzusehen, mit betränkten Augen verfolgt und selbst in dem entferntesten Segel das Bild des Geliebten zu sehen glaubt.") WINCKELMANN, Johann Joachim. *Geschichte der Kunst des Altertums*. Op. cit., p. 393.
- ²⁸ KREIKENBOM, Detlev. "Cavaceppis Maximen der Antikenrestaurierung". In WEISS, Thomas (Org.). *Von der Skulptur seitwärts*. Marburg, 1999, pp. 87-92.
- ²⁹ Winckelmann escreve, por exemplo, em uma carta datada de 30/04/1763: "Nella Villa del Sig. Cardinale Albani fu fatta una consulta sopra il risarcimento d'un bellissimo Adeto giovane". ("Na Villa do Sr. cardeal Albani foi feita uma consulta sobre o restauro de um bellissimo jovem atleta") Müller-Kaspar, Ulrike. *Das sogenannte Falubus an Eakton. Antikenverzögerungen in spätere 18. Jahrhundert in Rom*, Tese de Doutorado, Bonn, 1988, p. 161, nota 129.
- ³⁰ De fato, entre Winckelmann e Cavaceppi nasceu uma amizade cordial que duraria até a morte do primeiro, em 1768. Cavaceppi conta, na introdução do primeiro volume de sua *Ravenna*, como ele compartilhara os últimos dias da vida de Winckelmann, pois os dois haviam iniciado juntos a viagem à Alemanha que terminaria tragicamente para Winckelmann em Turim. CAVACEPPI, Bartolomeo. *Ravenna d'antiche statue busti, bassirilievi ed altre sculture restituite da Bartolomeo Cavaceppi. Sculture Romane*, vol. I, Roma, 1768.
- ³¹ "Winckelmann não foi apenas responsável por ter realizado esta transformação [isto é, a conversão da disciplina antiquária em verdadeira e própria disciplina arqueológica], mas também forneceu indiretamente as direções para uma metodologia de restauro diferente, seguindo de perto e orientando a atividade do escultor Bartolomeo Cavaceppi, ativo na Villa Albani, no Museo Pio-Clementino e nas comissões dos mais prestigiosos comerciantes e agentes estrangeiros em Roma, tais como James Adam, Gavin Hamilton e Thomas Jenkins". PINELLI, Orietta Rossi. "Artisti, falsari o filologi? Da Cavaceppi a Canova, il restauro della scultura tra arte e scienza". In *Rivista di Storia dell'Arte*, 1981 (13-14), pp. 41-56.
- ³² Antonio D'Este, que trabalharia restaurando inúmeras obras dos museus do Vaticano a mando de Antonio Canova, fora aluno de Carlo Albacini e, através dele, herdara muitas das técnicas de Cavaceppi. Idem, p. 45.
- ³³ "... da es oft vorkommt, dass der Bildhauer das in eine Skulptur, die zu ergänzen ist, dargestellte Thema nicht kennt, so soll er sich, ehe er sich an die Arbeit macht, bei den Gebildeten informieren, die mit der Geschichte und Mythologie vertraut sind". Bartolomeo Cavaceppi, citado em MÜLLER-KASPAR, Ulrike, "Das

Traktat 'Dell'arte di bem restaurare le antiche sculture' — nichts als schöne Worte?'. In WEISS, Thomas (Org.) *Von der Schönheit Wägen Marzosa. Zwei 200. Todestag Bartolomeo Cavaceppi*. Wölnitz: Schloß Wölnitz, 1999, p. 95.

⁴³ 'ich sage freilich, dass nur der ein tüchtiger Ergänzer ist, der durch die lange Übung einen Stil erworben hat, der in allen Manieren versiert ist: würdig der perfekten, flexible genug für die mittelmässige und minderwertige Manier.' Idem, p. 96.

⁴⁴ 'Se vedrà essere state aggiunte ad una scultura antica già mutilata queste o quelle parti con sommo studio, per esempio da un Michelangelo, ma piuttosto a fin di correggere l'insufficienza o reale o pretesa dall'antico Scultore, che d'imitarlo; loderò per avventura le parti aggiunte per quel ch'elle sono in se stesse, non il restauro'. PINELLI, Orietta Rossi. "Artisti, falsari o filologi?". Op. cit., p. 96.

MÜLLER-KASPAR, Ulrike. *Das sogenannte Falsche im Ersten*. Op. cit. A autora aponta ainda que Cavaceppi desenvolve muitos de seus procedimentos a partir das técnicas propostas por Orfeo Boselli em seu *Osservazioni della Scultura Antica*, publicado pela primeira vez em 1650. Idem.

⁴⁵ '... ingannare non solo gli intendenti più esperti ma li più delli professori dell'arte che credettero la statua del tutto antica'. PINELLI, Orietta Rossi. "Artisti, falsari o filologi?". Op. cit., p. 48. Exatamente essa confiança em sua capacidade de fazer passar o moderno por antigo e, aparentemente, sua desenvoltura para abasar desse talento e fazer fortuna com ele no fervilhante mercado de antiguidades romano, colocaria a reputação de Cavaceppi sob suspeita junto a alguns eruditos de sua época, como o conde Reiffenstein, por exemplo. Este comentaria a Heinrich Füssli, em 1779, que Cavaceppi era um homem "cuja merecida e desmerecida fama de artista tinha se tornado conhecida para o mundo, mais pelos frequentes elogios nos escritos de Winckelmann do que por seu próprio trabalho, que o rebaixava profundamente". ("dessen verdienter und unverdienter Künstlereruhm mehr durch öfters Lob in Winckelmanns Schriften, als durch eigene Arbeiten die ihn tief erniedrigen, der Welt bekannt geworden ist.") KREIKENBOM, Detlev. "Cavaceppis Maximen der Antikenrestaurierung", p. 86. Em um artigo sobre as atividades de Cavaceppi, Seymour Howard defende a tese de que o escultor de fato negociava com obras antigas "falsas", especialmente junto a compradores ingleses. Porém, como afirma Kreikenbom, não podemos julgar de forma tão apressada os restauros de Cavaceppi, pois também Winckelmann via como legítima a realização de *Restauri*, isto é, da construção de uma obra a partir de diferentes fragmentos antigos, desde que todas as peças envolvidas tivessem origem em estátuas com uma mesma iconografia. HOWARD, Seymour. "Bartolomeo

Cavaceppi and the origin of Neoclassical sculpture". In Seymour Howard. *Antiquity Restored. Essays on the Afterlife of Antiquity*. Vienna, IRSA, 1990 & KREIKENBOM, Detlev. Op. cit., p. 87.

⁴⁶ Em 1802 Ennio Quirino Visconti ainda elogiará os restauros de Cavaceppi em seu catálogo sobre o Museo Pio-Clementino: "[Cavaceppi] introduziu a melhor maneira dos restauradores, adaptou os mármoreos em rupturas muito irregulares, adicionava o que faltava sem retirar o antigo, introduziu o método mais correto, o mais verdadeiro, para restituir os monumentos a seu antigo esplendor." ("[il Cavaceppi] introdusse la migliore maniera dei restauri, adattò i marmi alle rotture più scabbie, aggiunse il mancante senza togliere l'antico, introdusse il metodo più giusto, il più vero onde rhornare i monumenti all'antico splendore.") Cf. E. Q. Visconti. *Il Museo Pio-Clementino illustrato e descritto da Ennio Quirino Visconti*, citado em PINELLI, Orietta Rossi. "Artisti, falsari o filologi?". Op. cit., p. 42.

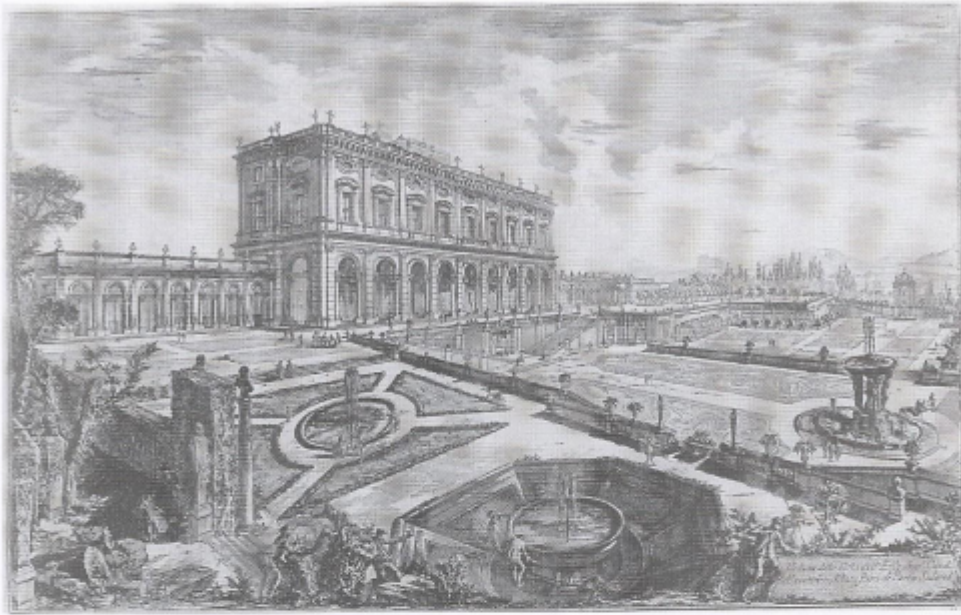
⁴⁷ KREIKENBOM, Detlev. Op. cit. Também Wilhelm von Humboldt compartilhava dessa posição. Em uma carta a Goethe datada de 23/08/1804, ele escreveria, por exemplo, sobre as ruínas em Roma: "Ficamos sempre chateados quando se escava uma [ruína] meio enterrada. Poderá ser no máximo um ganho para a erudição à custa da fantasia" ("Wir haben immer einen Ärger, wenn man ein halbversunkene ausgräbt. Es kann höchstens ein Gewinn für die Gelehrsamkeit auf Kosten der Phantasie sein"). Ou seja, a reconstrução do antigo se daria de forma mais completa na fantasia. Humboldt. Apud KREIKENBOM, Detlev. "Verstreute Bemerkungen zu Goethes Anschauung antiker Kunst". In SCHULZE, Sabine (Org.) *Goethe und die Kunst*. Frankfurt und Weimar: Hatje, 1994, p. 42.

⁴⁸ Canova viaja à Inglaterra em 1815 como representante do papa Pio VII, para agradecer formalmente à ajuda prestada pelo governo inglês nas negociações envolvendo o retorno dos espólios conquistados por Napoleão durante sua campanha na Itália.

⁴⁹ PINELLI, Orietta Rossi. "Artisti, falsari o filologi?". Op. cit.

⁵⁰ MÜLLER-KASPAR, "Cavaceppi zwischen Theorie und Praxis". Op. cit., p. 96.

⁵¹ Em 1816, uma comissão presidida por Canova e da qual participam Antonio D'Este, Carlo Fea, Thorvaldsen e Filippo Aurelio Visconti foi criada para determinar quais estátuas poderiam ser vendidas e quais deveriam permanecer como patrimônio romano. O critério central que seria adotado pela comissão para decidir sobre a qualidade das obras e, conseqüentemente, sobre seu destino era a quantidade de restauro sofrida por elas, um critério surpreendente que indica uma mudança importante nas relações com a própria história. PINELLI, Orietta Rossi. "Artisti, falsari o filologi?". Op. cit., pp. 52-3.

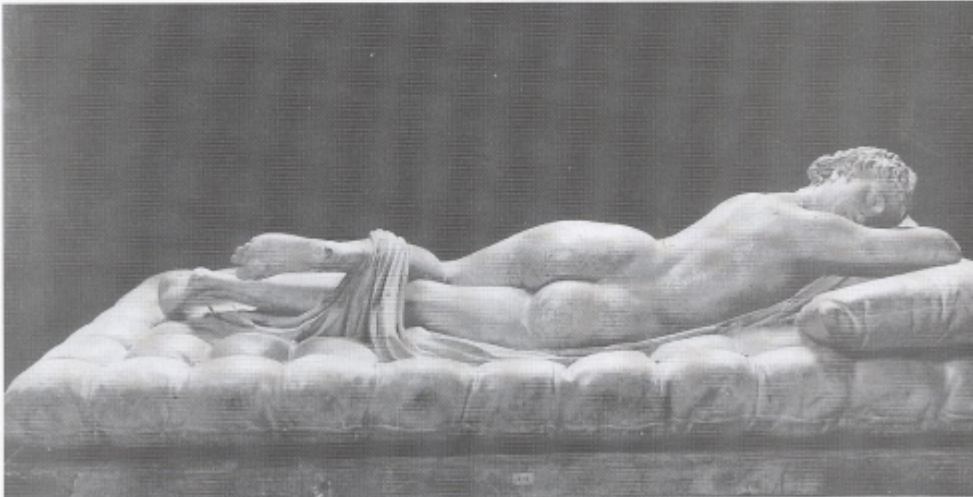


1 Giovanni Battista Piranesi, *Vista da Villa do Cardeal Alessandro Albani*, 1778.

1

2 Gianlorenzo Bernini, *Hermáfródita* (escultura antiga restaurada sobre colchão de autoria do artista), restauração 1620.

2





3



4



5

3 Bartolomeo Cavaceppi, *Discóbolo de Míron restaurado como Diomedes com o Paládion* (escultura antiga com restauro de autoria do artista), restauração 1772-76.

4 Johann Heinrich Füssli, *O artista desesperado diante da grandeza das ruínas antigas*, 1778-80.

5 Fídias e colaboradores, *Iris*, 435-432 a.C.