

# História da Arte Antiga: Prefácio (1764)<sup>1</sup>

J. J. Winckelmann

Tradução: Daniela Kern

A *História da Arte dos Antigos*, cuja escrita empreendi, não é uma simples narração cronológica das revoluções e das mudanças que ela sofreu no decorrer do tempo. Tomo a palavra História no sentido mais abrangente que há na língua grega, e meu desejo é o de oferecer um ensaio de um sistema da Arte. É o que procurei executar na primeira parte dessa obra, ao tratar da arte dos povos antigos. Trato da arte de cada um deles em particular, mas me detenho com uma complacência particular àquela dos Gregos. A segunda parte contém a História da Arte, tomada em um sentido mais estrito; é a história da sorte e das revoluções da arte somente entre os gregos e romanos. Meu principal objeto em toda essa obra é a natureza da arte: a história dos artistas está ali por pouco. Suas vidas foram recolhidas pelos outros, e elas não entram de modo algum em meu plano. Mas encontraremos na segunda parte uma indicação exata dos monumentos da arte que podem lançar novas luzes sobre sua história e àquela dos que a cultivaram na antiguidade.

Uma história da arte deve remontar até a sua origem, seguindo seus progressos e mudanças, até sua decadência e seu fim. Ela deve dar a conhecer o estilo diferente dos povos, dos tempos, e dos artistas, atribuir-lhe as características e o justificar, sempre que possível, por meio de obras que ainda existam. Pois o resto não passa de conjectura.

Já apareceram algumas obras com o título de História da Arte. Esta a elas se assemelha apenas pelo nome. Os autores que até aqui escreveram sobre arte, de modo algum estudaram a história nos monumentos, mas somente nos

---

<sup>1</sup> Traduzido a partir de WINCKELMANN, J. J. Préface. In: \_\_\_\_\_. *Histoire de l'Art chez les Anciens*, tome I. Yverdon, 1784. p. v-xxxiv.

livros. Tomei um caminho oposto. Eles de modo algum estão familiarizados com a arte. Eles apenas puderam escrever aquilo que leram ou ouviram dizer; e eu, eu falei apenas do que vi. Nenhum desses escritores trata da natureza da arte ou do que a constitui intrinsecamente. Em suas pesquisas sobre a antiguidade, eles se atêm ao que pode fazer brilhar sua vasta erudição. Quando eles falam da arte e de suas obras-primas, é em termos vagos e com louvores gerais, ou seu julgamento se baseia em razões falsas e completamente estranhas à arte. Tal é a *História da Arte* por Monnier, e a *História da Pintura Antiga* por Durand, que é uma tradução e um comentário dos últimos livros de Plínio. O *Tratado da Pintura Antiga* em inglês por Turnbull pode ser classificado na mesma classe. Cícero nos diz que Aratus, sem ter nenhum conhecimento da astronomia, fez, no entanto, um bom poema sobre essa ciência. Mas duvido que mesmo um grego tivesse condições de escrever passavelmente sobre arte, sem dela ter um conhecimento mais do que superficial.

Procuraríamos em vão conhecimentos sólidos e bons julgamentos nas grandes e magníficas obras que apareceram até aqui, contendo descrições de estátuas antigas e de outras antiguidades. A descrição de uma estátua deve indicar em detalhe suas belezas, defeitos, estilo, etc. É preciso então conhecer a arte e haver estudado e examinado suas partes, antes de se encontrar em condições de bem julgar suas produções. Mas onde estão as descrições que nos indicam as belezas reais de uma estátua? Que escritor as examinou com os olhos de um artista esclarecido? O que se escreveu em nossa época sobre esse gênero não vale mais do que as estátuas de Callistrate: esse mísero sofista teria podido ainda oferecer outras descrições de estátuas sem ter visto nenhuma. Nossas ideias se estreitam pela leitura da maior parte dessas relações: e o que a princípio parecia grande, se torna pequeno quando lemos descrições tão rasas.

Comumente se recorre apenas ao drapeado ou à delicadeza do desenho para provar que uma obra é grega ou pretensamente romana. Um manto preso ao ombro esquerdo de uma estátua deve claramente demonstrar que ela foi feita

pelos gregos, e mesmo na Grécia.<sup>2</sup> Teve-se mesmo a coragem de ir procurar a pátria do artista da estátua de Marco Aurélio no tufo de crina que orna a cabeça de seu cavalo; ali imaginamos alguma semelhança com a figura de uma coruja; e o autor engenhoso que fez essa descoberta acreditou que Parsiste quis por meio dela indicar Atenas [como] sua pátria.<sup>3</sup> Quando uma figura não está vestida como um senador, chamamo-na de grega. Nós temos também estátuas senatoriais feitas por célebres mestres gregos. Há na Villa Borchese<sup>4</sup> um grupo que porta o nome de Coriolano com sua mãe; a partir dessa suposição, concluímos que essa obra foi feita no tempo da República;<sup>5</sup> e nessa ideia a julgamos muito mais medíocre do que é de fato. Porque se deu o nome de Egípcia (*egizzia*) a uma estátua de mármore que está no mesmo local, quer-se absolutamente encontrar o estilo egípcio<sup>6</sup> na cabeça dessa figura que não tem, no entanto, nenhuma característica dele, e que é mesmo uma obra de Bernini, assim como as mãos e os pés de bronze. Isso se chama julgar a arquitetura pelo edifício. Vemos na Villa Ludovisi um grupo ao qual se dá o nome de Papius e sua mãe.<sup>7</sup> esse nome adotado geralmente sem exame, como sem fundamento, induziu Du Bos a um erro semelhante. Esse crítico, preocupado com o personagem de Papius, encontrou na fisionomia do jovem um sorriso malicioso do qual na verdade não existe ali traço algum.<sup>8</sup> Esse grupo representa antes Fedra e Hipólito: esse último mostra em seu semblante a consternação em que o lança a declaração de amor de uma mãe. Menelau é o mestre que fez essa obra; e os artistas gregos tomavam seus temas em sua própria mitologia ou romance heróico.

Não basta, no julgamento das estátuas, imitar o atrevimento indiscreto de Bernini, e chamar de Pasquin a mais bela das estátuas antigas.<sup>9</sup> É preciso motivar semelhante preferência. Ele teria podido do mesmo modo nos

---

<sup>2</sup> Fabret. Inscript. p. 400. n. 293.

<sup>3</sup> Pinaroli Rom. ant. mod. Part. I. p. 106. Spectat. Vol. III.

<sup>4</sup> Traduzi indiferentemente no curso dessa obra o termo Villa por Vigne ou Ville. Acreditei que poderíamos dizer a vigne Borghese ou a ville Borghese, a vigne Albani ou a ville Albani, etc. Fazemos com que essa palavra signifique uma *maison de campagne* [casa de campo]. N. T.?

<sup>5</sup> Ficaroni Rom. ant. p. 20.

<sup>6</sup> Maffei Stat. ant. n. 79.

<sup>7</sup> Id. ibid. n. 63.

<sup>8</sup> Reflex sur la Poésie, T. I. p. 372.

<sup>9</sup> Baldinuc. Vit. di Bern. p. 73. Bern. Vit. del. med. p. 13.

apresentar a *meta fundante* diante do Coliseu como uma obra-prima da antiga arquitetura. Mas uma tão vaga admiração não diz nada e não ensina nada.

Alguns pretenderam adivinhar através de uma única letra os nomes dos diferentes mestres.<sup>10</sup> Um desses adivinhos, que deixou passar em silêncio os nomes dos artistas de várias estátuas, e em particular do pretense Papirius (ou antes Hipólito) e de Germanicus, nos anuncia o Marte de Jean de Bologne, que está na Villa Médicis, como uma estátua antiga;<sup>11</sup> engano cometido por outros.<sup>12</sup> Um outro, ao invés de nos descrever a estátua de um pretense Narciso que está no palácio Barberini, nos conta a história desse desafortunado amante de si mesmo.<sup>13</sup> O autor de um tratado sobre três estátuas do Capitólio, a saber a Roma e dois reis cativos, nos oferece, contra toda a expectativa, uma história da Numídia.<sup>14</sup> Isto quer dizer, segundo o provérbio grego, que Leucon carrega uma coisa e seu asno uma outra completamente diferente.

As descrições das outras antiguidades que se vêem nos palácios e nas galerias de Roma, e nas casas de campo dos arredores, nos instruem muito pouco sobre as partes essenciais da arte. Elas são mais sedutoras do que úteis. Duas estátuas que Pinaroli<sup>15</sup> nos apresenta como aquela de Herfilie, esposa de Rômulo, e como uma Vênus, pertencem às cabeças de Lucrecia e de César, feitas *ad vivum* segundo o catálogo das estátuas do Conde de Pembroke e do gabinete do Cardeal de Polignac. Dizem-nos do mesmo modo que entre as estátuas do Conde de Pembroke em Wilton, Inglaterra, gravadas muito mal por Carry Creed em quarenta grandes folhas in-quarto, há quatro feitas por um artista grego chamado Cleomenes. Contam bastante com nossa credulidade quando querem nos fazer crer que um Marcus Curtius a cavalo que está na mesma coleção<sup>16</sup> tenha sido trabalhado por um escultor enviado de Corinto a Roma por Políbio, o historiador sem dúvida e general da Liga dos

---

<sup>10</sup> Capac. Antiq. Campan. p. 10.

<sup>11</sup> Maffei Stat. ant. n. 30.

<sup>12</sup> Montfaucon Diar. Ital. p. 222.

<sup>13</sup> Tetii Aedes Barber. p. 185.

<sup>14</sup> Baschias de trib. Statuis, Cap. XIII, p. 125.

<sup>15</sup> Rom. ant. mod. T. II. p. 316. p. 378. T. III, p. 74.

<sup>16</sup> Pl. XV. Curtius Bassorilievo. The Sculptor brought to Rome by Polybius from Corinth.

Aqueus. Não teria sido mais impertinente dizer que Políbio tivesse enviado esse artista a Wilton para ali fazer essa obra.

Richardson nos deu uma descrição dos palácios e das casas de campanha de Roma, assim como das estátuas que ali se encontravam, como um homem que tivesse visto todas essas coisas em um sonho. Ele ficou tão pouco tempo nessa cidade que teve apenas tempo de ver alguns palácios uma vez, de passagem: mas há muitos outros que ele jamais viu. Assim tomou ele uma pintura a fresco do Guide<sup>17</sup> por uma pintura antiga; mas não é preciso olhar de tão perto com um autor que goza de uma reputação maior do que a merece. As viagens de Keysler, nas quais ele trata de obras de arte que estão em Roma e alhures, não merecem atenção alguma: porque ele extraiu tudo o que diziam os livros mais desprezíveis. Manilli compôs com muito cuidado um livro particular apenas com obras da Villa Borghese; e no entanto esqueceu de falar sobre três delas muito notáveis; a primeira é a chegada de Pentésiléia, rainha das Amazonas, à casa do rei Príamo, em Tróia, ao qual ela vem oferecer sua ajuda; a segunda é Hebe que, privada do emprego de verter a ambrosia aos Deuses, que Júpiter acaba de dar a Ganimedes, pede perdão de joelhos às Deusas; a terceira é um altar muito bonito, no qual vemos Júpiter montado sobre um centauro.<sup>18</sup> Ninguém reparou nessa última obra, porque está em uma das abóbadas subterrâneas do palácio.

Montfaucon, distanciado dos três tesouros da arte antiga, compilou aqui e ali materiais de sua volumosa obra; ele se reportou a desenhos e a pinturas que o fizeram cometer grandes enganos. Uma estátua medíocre e reparada em mais da metade, representando Hércules e Antée, a qual se vê no palácio Pitti, em Florença, é, de acordo com o julgamento desse autor<sup>19</sup> e de Maffei<sup>20</sup>, uma obra de Policeto. Ele também nos dá como antigo o *Sono* de mármore negro, que está na Villa Borghese, feito por Algardi.<sup>21</sup> o que é mais singular é que tendo encontrado dois grandes vasos novos da mesma espécie de mármore, que são uma obra de Silvio de Veletri, colocados ao lado da estátua do *Sono* em uma

---

<sup>17</sup> *Traité de peint.* T. II. p. 275.

<sup>18</sup> *Comp. Winckelmann Préf. à la descript. des Pier. gr. du Cab. de Stofch*, p. XV.

<sup>19</sup> *Antiq. expliq.* T. I. p. 361. *Supplem.* T. I. p. 215.

<sup>20</sup> *Stat. ant.* n. 43.

<sup>21</sup> *Antiq. expliq.* T. I. p. 365.

mesma estampa,<sup>22</sup> ele bem imaginou que eles estavam relacionados ao sono, que se encontravam sobre a mesma base, e que estavam cheios de um licor soporífero. Em revanche, quantas coisas dignas de atenção não omitiu? Ele diz<sup>23</sup> jamais ter visto Hércules de mármore com uma cornucópia de abundância. No entanto há um grande, sob a figura de uma Herma, na Villa Ludovisi, e a cornucópia é verdadeiramente antiga. Hércules se encontra com o mesmo atributo sobre uma Urna sepulcral quebrada,<sup>24</sup> encontrada entre os escombros das antiguidades da casa Barberini, que foram vendidos tempos atrás.

Lembro-me de um outro francês, chamado Dom Martin, que teve o atrevimento de propor que Grotius não havia entendido a versão dos setenta, pretendendo muito decididamente que os dois gênios, sobre as Urnas antigas, não podiam significar o sono e a morte,<sup>25</sup> e no entanto há um altar que se vê publicamente na corte do palácio Albani<sup>26</sup> em que eles têm seguramente essa significação, como o atesta a inscrição antiga do sono e da morte. Um outro acusa Plínio o jovem de nos haver enganado na descrição de sua casa de campo,<sup>27</sup> enquanto que os escombros que dela restam atestam a verdade de suas palavras.

Há certos erros relativos aos monumentos antigos que a adoção geral e antiga parece colocar ao abrigo da refutação. Uma obra redonda de mármore da Villa Giustiniani, em que vemos uma Bacanale em relevo, à qual se deu a forma de um vaso por meio de diferentes adições, passou por tal depois de Spon nisso acreditou e publicou:<sup>28</sup> dela se vê talhos doces em vários livros, e ela foi mesmo usada para explicar outros monumentos semelhantes. Um lagarto subindo em uma árvore fez com que uma obra moderna fosse tomada por uma peça antiga da mão de Sauros,<sup>29</sup> o mesmo que construiu o pórtico de Metellus, com um certo Batrachus, outro arquiteto. Que se lembre o que eu disse sobre esses dois arquitetos em minhas observações sobre arquitetura. Spon ainda

---

<sup>22</sup> Montan. Vill. Borgh. p. 294.

<sup>23</sup> An. expl.

<sup>24</sup> Comp. Winckelm. descript. des pier. gr. & c. p. 273.

<sup>25</sup> Explic. des monum. qui ont rapport à la religion, p. 36.

<sup>26</sup> Conf. Spanh. obs. in Callim. hymn. in del. p. 449.

<sup>27</sup> Conf. Lancis. Animadv. in Vil. Plin.

<sup>28</sup> Misc. antiq. p. 28.

<sup>29</sup> Préf. de la Descr. des Pier. gr. & c. p. VIII.

falou, em um escrito particular,<sup>30</sup> de um vaso que deve ser uma obra nova, como os *connoisseurs* da antiguidade e de seu gosto podem se convencer apenas pela vista.

A maior parte dos enganos dos eruditos sobre as obras antigas decorrem do pouco de atenção que eles dão aos reparos e adições. Não se distinguiu com suficiente cuidado o verdadeiro antigo, do que a ele foi acrescentado, seja para reparar as partes mutiladas, seja para substituir as partes perdidas. Poderíamos fazer um grosso volume de erros provenientes dessa fonte. Os mais hábeis antiquários se equivocaram nesse ponto. Fabretti quis provar por meio de um baixo-relevo do palácio Mattei, representando uma caça do imperador Gallien,<sup>31</sup> que se ferrava os cavalos naquela época à moda de hoje;<sup>32</sup> porque ele não viu que um escultor pouco hábil e pouco instruído havia pecado contra o costume ao reparar a pata do cavalo. Os reparos modernos ocasionaram muitas explicações ridículas. Montfaucon, por exemplo, não sabendo que o rolo ou a barra<sup>33</sup> que Castor ou Polux portam na Villa Borghese é uma adição moderna, ali encontra uma alusão às leis dos jogos para a corrida de cavalos. Um rolo semelhante e também moderno, nas mãos de um Mercúrio na Villa Ludovisi, parecia-lhe do mesmo modo uma alegoria difícil de explicar. Tristan tomou por artigos de paz, na famosa Ágata de Saint-Denis, a correia do escudo de um pretense Germanicus.<sup>34</sup> Isso se chama transformar São Miguel em Ceres.<sup>35</sup> Wright<sup>36</sup> toma por verdadeiramente antigo um violino colocado na mão de um Apolo na vila Negroni, e invoca em confirmação um violino igualmente moderno portado por uma pequena figura de metal da galeria de Florença, que é também citada por Addison.<sup>37</sup> Wright toma daí a ocasião de defender a reputação de Rafael que, segundo ele, tomou como modelo o violino que ele colocou na mão de Apolo no Parnaso, no Vaticano, o violino dessa estátua, adição feita cento e cinquenta anos mais tarde por

---

<sup>30</sup> Discours sur une pierre ant. du Cab. de Jacq. Spon.

<sup>31</sup> Bartoli Admirand. ant. Tab. XXIV.

<sup>32</sup> Fabretti de Column. Traj. Cap. VII. p. 225. conf. Montfaucon. Antiq. expl. Tom. IV. p. 79.

<sup>33</sup> Montfaucon. Ant. expl. T. I. p. 297.

<sup>34</sup> Comment. hist. T. I. p. 106.

<sup>35</sup> Voy. hist. de l'acad. des inscript. T. III. p. 300.

<sup>36</sup> Observ. made in travels through France, Ital. p. 265.

<sup>37</sup> Remarks, p. 241.

Bernini. Teríamos podido invocar com igual razão um Orfeu segurando um violino sobre uma pedra gravada.<sup>38</sup> Assim também se esteve imaginando ver em uma pequena figura da abóbada precedentemente pintada do antigo templo de Baco em Roma;<sup>39</sup> mas Santes Bartoli que o desenhou, reconheceu o engano, e escondeu de sua prancha esse instrumento, como vejo em um exemplar que ele acrescentou ao Museum do Sr. Cardeal Alexandre Albani, com estampas iluminadas das pinturas antigas. Um poeta romano moderno<sup>40</sup> descobriu que o artista antigo que fez a estátua de César que se vê no Capitólio,<sup>41</sup> quis fazer alusão a sua ambição desmedida de uma dominação sem limites, colocando em sua mão uma bola. Ele não quis que a bola, bem como as duas mãos e os dois braços fossem modernos. O Sr. Spense tão teria se divertido em dissertar sobre o cetro de um Júpiter,<sup>42</sup> se ele tivesse notado que o braço era moderno e, por conseguinte, o cetro.

Quando apresentamos desenhos e explicações das obras antigas devemos ter a atenção de indicar os reparos. Por exemplo, a cabeça de Ganimedes que está na galeria de Florença, está muito mal no desenho em que nos é apresentada;<sup>43</sup> talvez esteja ainda mais no original; mas ela é moderna. Quantas cabeças novas em corpos antigos no mesmo lugar, sem que ninguém os tenha jamais percebido. Tal é entre vários outros o caso de um Apolo, cuja coroa de louros Goci muito admirou.<sup>44</sup> O Narciso, o pretenso sacerdote frígio, a Matrona sentada, a *Vênus genitrix* têm cabeças modernas.<sup>45</sup> As cabeças de Diana, de um Baco com um sátiro a seus pés, de um outro Baco que segura no ar um cacho de uvas, são excessivamente comuns e indignas dos artistas que fizeram seus corpos.<sup>46</sup> A maior parte das estátuas da rainha Cristina da Suécia, que estão em San Ildefonso, na Espanha, também têm cabeças modernas. Os braços das oito Musas que vemos no mesmo local são ainda adições.

---

<sup>38</sup> Maffei Gemme, T. IV. p. 96.

<sup>39</sup> Ciampini vet. monumen. T. II. tab. I. p. 2.

<sup>40</sup> Maffei Stat. antiq. tav. XV.

<sup>41</sup> Ciampini dell'acad. di S. Luca, na. 1738.

<sup>42</sup> Polymet. Dial. VI. p. 46. not. 3.

<sup>43</sup> Mus. Flor. T. III. tav. V.

<sup>44</sup> Ibid. alla tav. X.

<sup>45</sup> Ibid. tav. LXXI LXXX. LXXXVIII.

<sup>46</sup> Ibid. tav. XIX. XLVII. L.



A inexatidão dos desenhistas muitas vezes induziu os escritores a grandes enganos. A explicação da Apoteose de Homero por Cuper irá nos servir de exemplo. O desenhista tomou a figura que ali representa a Tragédia por uma figura viril, e, além disso, não marcou no papel o coturno muito aparente sobre o mármore. Ele deu à musa que permanece na entrada da caverna um rolo escrito, ao invés do *plectrum* que ela segura. Segundo o comentador, o tripé sagrado deve ser um cordame egípcio; e ele pretende ver três pontas no manto da figura que está sobre o tripé, ainda que ninguém mais além dele as tenha jamais visto: elas também não estão ali.

É então muito difícil e como que impossível escrever convenientemente sobre a arte antiga e sobre as antiguidades, se não as tivermos visto por nós mesmos. Uma estadia de dois anos em Roma não mais é suficiente, como o provei por mim mesmo após uma preparação muito penosa. Não é preciso se surpreender ao ouvir um autor de alguma reputação<sup>47</sup> falar que ele não conseguiu descobrir na Itália inscrições desconhecidas. É verdade que todas aquelas que se encontram sobre a superfície da terra, e principalmente aquelas que são expostas ao olhar do público, não escaparam à atenção dos eruditos; mas aquele que tiver tempo, ocasião e um livre acesso a toda parte, não deixará de encontrar ainda inscrições descobertas depois de muito tempo, e que, no entanto, permaneceram desconhecidas. Tais são aquelas a que fiz menção na descrição das pedras gravadas do gabinete de Stosch: é verdade que é preciso se estar inteirado sobre essa pesquisa, e que um viajante que corre o mundo dificilmente as encontrará.

É ainda muito mais difícil estudar a arte e aprender a conhecê-la nas obras dos antigos. Após as ter visto cem vezes ainda fazemos junto a elas descobertas. Mas imaginamos chegar a esse conhecimento mais ou menos como os leitores de jornais se gabam de aprender a conhecer Homero nos jornais periódicos. E como esses julgam o pai dos poetas, assim nós, os primeiros, nos pronunciamos sobre o Laocoonte, muitas vezes mesmo diante daquele que empregou vários anos a estudar um e outro. Também falam eles do maior poeta como la Mothe, e da mais perfeita estátua como Arentino.

---

<sup>47</sup> Chamillart Lettre XVIII. p. 101.

Tratei de evitar todos esses defeitos nessa História da Arte, e, sobretudo, de dizer apenas a verdade. Tive todo o tempo livre e as ocasiões mais favoráveis para examinar as produções da arte antiga; nada poupei para adquirir os conhecimentos necessários; e após muito estudo, pesquisas e observações, acreditei que estivesse em condições de empreender uma obra dessa importância. Desde minha mais tenra juventude pendi para a arte: ainda que as circunstâncias e, sobretudo, a educação tenham me conduzido a uma carreira bem diferente, minha primeira vocação sempre se fez sentir interiormente, e a ela não pude resistir. Vi e examinei por mim mesmo, e várias vezes, todas as obras que invoco como prova de meus princípios, sejam pinturas, estátuas, pedras gravadas ou moedas. Falei também de passagem, e para poupar a atenção do leitor, sobre alguns monumentos dos quais encontramos desenhos passáveis nos livros.

Mas que não cause surpresa que eu tenha deixado passar em silêncio o nome dos artistas de algumas obras antigas. O que omiti não poderia servir para fixar o estilo da arte, ou não se encontra mais em Roma, ou talvez esteja mesmo destruído: porque muitas obras-primas tiveram esse infortúnio nos últimos tempos, como em mais de uma ocasião observei. Teria falado com prazer dos restos de uma estátua sob o nome de Apolônio, filho de Nestor de Atenas,<sup>48</sup> que antes estava no palácio Massimi; mas ela se perdeu. Uma pintura da deusa Roma citada por Spon,<sup>49</sup> não aquela do palácio Barberini, também não se encontra mais em Roma. O Nymphaeum descrito por Holstein<sup>50</sup> foi arruinado pela negligência, segundo se diz, e não é mais mostrado. A obra em relevo representando Varrão, que pertencia a Ciampini,<sup>51</sup> do mesmo modo se eclipsou, sem que dela tenhamos visto o menor traço. A Herma da cabeça de Speusippus,<sup>52</sup> a cabeça de Xenócrates,<sup>53</sup> e vários outros com o nome da pessoa ou do artista, tiveram a mesma sorte. Não podemos ler sem tristeza as relações de tantos monumentos antigos da arte que, tanto em Roma quanto

---

<sup>48</sup> Spo. Miscel. ant. p. 122. Dati Vit. de' Pittori, p. 118.

<sup>49</sup> Recherch. d'antiq. Diss. XIII, p. 195.

<sup>50</sup> Vet. pict. Nymp. referens. Rom. 1675. fol.

<sup>51</sup> Infronte alle Pittur. di Bartoli.

<sup>52</sup> Fulv. ursin. Imag. 137. Conf. Montfauc. Palaeogr. Gr. Lib. II. cap. 6. p. 153.

<sup>53</sup> Spon. Misc. ant. p. 136.

alhures, foram destruídos no tempo de nossos ancestrais; e seguramente há vários outros que pereceram e cujo nome nem mesmo chegou até nós. Recordo-me de uma relação que se encontra em uma carta do célebre Pereisc ao comendador Del Pozzo que faz menção a vários baixos-relevos que existiam ainda no tempo do papa Paulo III, nos banhos de Pozzuolo, próximo a Nápoles: eram espécies de *ex-voto*, que representavam várias pessoas atacadas por diversas doenças, que haviam recuperado a saúde através do uso desses banhos. A relação que Peiresc faz deles é tudo o que resta. Quem acreditaria que, em nossos dias, tenhamos tomado um pedaço de uma estátua antiga da qual ainda temos a cabeça, para dela fazer duas outras estátuas, que isso tenha sido feito em Parma no ano em que escrevi esta história; e que se trate do pedaço colossal de um Júpiter cuja bela cabeça está exposta na academia de pintura dessa mesma cidade? As duas figuras novas talhadas a partir da antiga, em um gosto tal que podemos imaginar através de parelho tratamento, estão instaladas no jardim do príncipe. Foi feito um novo nariz na cabeça, e ali ele foi adaptado do modo mais torpe. O escultor moderno levou a temeridade sacrílega (que me permitam essa expressão) até o ponto de corrigir as formas do mestre antigo na testa, nas maçãs do rosto e na barba, e ele suprimiu o que lhe pareceu supérfluo. Esqueci de dizer que esse Júpiter fora encontrado nas ruínas da antiga Villeja novamente descoberta no ducado de Parma. Além disso, quantas obras notáveis não deixaram Roma nos últimos duzentos anos? Muitas mesmo deixaram desde minha estadia, para passar para a Inglaterra onde, como diz Plínio, permanecem exiladas em distantes casas de campo.

Como a arte dos gregos era o objeto principal dessa história, tive de me estender no capítulo que trata dela; e sobre ela ainda teria dito mais, se eu tivesse escrito para os gregos. Mas escrevendo em uma língua moderna, fui obrigado a me conter. É por esta razão que suprimi, ainda que com pesar, um diálogo sobre a beleza no gosto do Fedro de Platão, que teria servido de explicação ao que sobre ele disse de puramente teórico.

Eu arrisquei algumas ideias novas e que poderão parecer estranhas: elas ao menos servirão para encorajar aqueles que quiserem examinar a arte, a dizer

livremente seu pensamento. Quantas vezes uma conjectura se tornou uma verdade devido a descobertas posteriores? Conjecturas que se atêm em algumas partes a princípios sólidos não deveriam ser censuradas em um tratado dessa natureza: elas aqui são absolutamente necessárias para preencher as lacunas que o defeito de memórias deixa vazias. Entre os arrazoados que não podemos olhar como decisões claras, há aqueles que são apenas verossímeis se tomados em separado, mas cujo conjunto produz uma demonstração.